

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

*L'equus eroticus* ou l'image de la femme qui chevauche l'homme dans la gravure européenne au XVI<sup>e</sup> siècle : érotisme ou propagande antiféministe ?

par  
Verushka Lieutenant-Duval

Faculté des arts et des sciences  
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de maîtrise  
en histoire de l'art

Juillet 2008

© Verushka Lieutenant-Duval



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

*L'equus eroticus* ou l'image de la femme qui chevauche l'homme dans la gravure  
européenne au XVI<sup>e</sup> siècle : érotisme ou propagande antiféministe ?

présenté(e) par :

Verushka Lieutenant-Duval

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Alain Laframboise  
président-rapporteur

Lorenzo Pericolo  
directeur de recherche

Patrick Snyder  
codirecteur

Luís de Moura Sobral  
membre du jury

## Sommaire

Dans ce mémoire sont étudiées les différentes versions de l'*equus eroticus* ou l'image de la femme qui chevauche l'homme dans la gravure européenne au XVI<sup>e</sup> siècle. Puisque la représentation des relations sexuelles dans la littérature et dans les arts visuels est directement influencée par les relations sociales et le type de société dont elle est issue, c'est par l'étude de ceux-ci au XVI<sup>e</sup> siècle que l'objectif de ce travail est atteint. Après un survol historique de l'*equus* dans l'art et la littérature de la Mésopotamie ancienne jusqu'au début des temps modernes, est dressé un portrait économique, culturel, religieux, politique et de la perception de la femme en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle. Cette entreprise permet d'isoler la nature du principal message véhiculé par cette image, soit une propagande antiféministe afin d'avertir la gent masculine de la menace que représente son double féminin en lui montrant le résultat d'une éventuelle domination par les femmes.

### Mots clés :

Art érotique ;

Antiféminisme ;

Inversion des rôles sexuels ;

*Modi et Sonetti lussuriosi* ;

*Aristote et Phyllis* ;

Sorcière.

## Abstract

In this thesis are studied different versions of *equus eroticus* or the image of woman riding man in sixteenth century European printmaking. Since the representation of sex in both literature and visual arts is directly influenced by social relations and the type of society in which it derived, it is by studying them in the sixteenth century that the objective of this work is achieved. After a historical overview of *equus* in art and literature of ancient Mesopotamia until Early Modern Period, a portrait of economic, cultural, religious, political and perception of women in Europe during the sixteenth century is compiled. This work helps to isolate the nature of the main message conveyed by this image, which is an antifeminist propaganda to alert men against the threat posed by females showing them the outcome of any domination by women.

### Keywords :

Erotic art ;

Antifeminism ;

Inversion of gender roles ;

*Modi and Sonetti lussuriosi* ;

*Aristotle and Phyllis* ;

Witch.

# Table des matières

	Page
<b>Identification du jury</b> .....	ii
<b>Sommaire</b> .....	iii
<b>Abstract</b> .....	iv
<b>Table des matières</b> .....	v-vi
<b>Table des illustrations</b> .....	vii-xiv
<b>Remerciements</b> .....	xv
<b>Introduction</b> .....	1-4

## Chapitre I

### **L'*equus eroticus* : une position controversée. Son histoire dans l'art et la littérature de l'Antiquité au début des temps modernes**.....5

- 1.1 *L'equus eroticus* dans l'art et la littérature de l'ancien Proche-Orient.....6-8
- 1.2 *L'equus eroticus* dans l'art et la littérature des sociétés grecque et romaine...8-14
- 1.3 *L'equus eroticus* dans l'art et la littérature des premiers chrétiens, du Moyen-Âge et du début des temps modernes.....14-22

## Chapitre II

### **Le XVI<sup>e</sup> siècle : contexte historique et image de la femme en Europe occidentale**.....23

- 2.1 XVI<sup>e</sup> siècle : de la prospérité au temps des crises.....24-28
- 2.2 L'image de la femme dans la société européenne au XVI<sup>e</sup> siècle.....29
  - 2.2.1 Les sources : le livre et l'estampe.....31-33
  - 2.2.2 La femme vertueuse : virginité, maternité et bonne ménagère.....33-39
  - 2.2.3 La femme vicieuse : sa nature, ses vices et ses défauts.....39-44

2.2.4	L'évolution de la notion féminine : d'Aristote à Galien.....	44-51
-------	--	-------

### Chapitre III

	<b>La représentation de l'<i>equus eroticus</i> dans la gravure en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle : à la recherche de sa véritable signification.....</b>	<b>52</b>
--	---	-----------

-3.1	L' <i>equus eroticus</i> dans les <i>Modi</i> de Jules Romain et de Marcantonio Raimondi et dans les <i>Sonetti lussuriosi</i> de Pierre l'Arétin.....	53
3.1.1	L' <i>equus eroticus</i> dans les <i>Modi</i> .....	53-59
3.1.2	L' <i>equus eroticus</i> dans les <i>Sonetti lussuriosi</i> .....	59-67
-3.2	L' <i>equus eroticus</i> dans l'oeuvre <i>Aristote et Phyllis</i> de Hans Baldung Grien.....	67
3.2.1	La tradition d' <i>Aristote chevauché</i> : son histoire.....	68-74
3.2.2	La tradition d' <i>Aristote chevauché</i> : sa signification.....	74-83
3.2.3	<i>Aristote et Phyllis</i> de Hans Baldung Grien.....	83-88
-3.3	L' <i>equus eroticus</i> dans les représentations de la vie des sorcières.....	88
3.3.1	L' <i>equus eroticus</i> dans la gravure <i>Scènes de la vie des sorcières</i> de Hans Leonhard Schäuffelein.....	88-99
3.3.2	L' <i>equus eroticus</i> dans la gravure <i>Une sorcière chevauchant un phallus</i> du Parmesan.....	99-109

<b>Conclusion.....</b>	<b>110-113</b>
------------------------	----------------

<b>Bibliographie.....</b>	<b>xvi-xxvii</b>
---------------------------	------------------

<b>Annexes.....</b>	<b>xxviii-lxxxix</b>
---------------------	----------------------

<b>Illustrations.....</b>	<b>xc-clxv</b>
---------------------------	----------------

## Table des illustrations

- Planche 1** Sceau-cylindre babylonien, III<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., terre-cuite, Paris, Musée du Louvre.
- Planche 2** Papyrus égyptien, détail, XX<sup>e</sup> dynastie, dessin de l'original de Turin, Bloomington, Archives of the Institute for Sex Research.
- Planche 3** Papyrus de Tameniu en Égypte, 1102-952 av. J.-C., XXI<sup>e</sup> dynastie, Londres, British Museum.
- Planche 4** Oinochoë à figures rouges, vers la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., peintre athénien Shuvalov, terre-cuite, Berlin, Stiftung Staatliche Kulturbesitz.
- Planche 5** Oinochoë à figures rouges (détail), vers la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., peintre athénien Shuvalov, terre-cuite, Berlin, Stiftung Staatliche Kulturbesitz.
- Planche 6** Coupe attique à figures rouges, période classique, peintre Makron, terre-cuite, New York, Metropolitan Museum.
- Planche 7** Stamnos à figures rouges, période classique, terre-cuite, Athènes, Musée National.
- Planche 8** Revers d'un miroir, vers IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., relief en bronze, provenant de Corinthe ou de l'Italie méridionale, Boston, Museum of Fine Arts.
- Planche 9** *Symplegma* provenant peut-être d'une lampe, fin du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., ronde-bosse en terre-cuite, Delos, Musée archéologique.
- Planches 10 à 13**  
Lampes à l'huile grecques, relief en terre-cuite, Héracléion, Musée archéologique.
- Planche 14** Fragment d'un vase, relief en terre-cuite, Athènes, Musée national archéologique.
- Planche 15** Fragment d'une poterie, relief en terre-cuite, Tarente, Museo Archeologico Nazionale.
- Planche 16** Dormeur et démon ailé, période hellénistique, relief en terre-cuite, Boston, Museum of Fine Arts.
- Planche 17** Lampe romaine trouvée à Pompéi, première moitié du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., relief en terre-cuite, Naples, Museo Archeologico Nazionale.
- Planche 18** Bol Arétin, 40-20 av. J.-C., moulage en terre-cuite, Berlin, Antikenmuseum.
- Planche 19** *Equus eroticus* provenant des Termes Stabianes, II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., peinture murale, Pompéi.
- Planche 20** *Equus eroticus*, I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., peinture murale, Pompéi.
- Planche 21** *Equus eroticus*, I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., peinture murale, Pompéi.



- Planche 22** *Equus eroticus* provenant de la Villa dei Vettii, I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., peinture murale, Pompéi.
- Planche 23** *Equus eroticus* provenant de la Villa dei Centenari, I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., peinture murale, Pompéi.
- Planche 24** *Equus eroticus* provenant du *Cubiculum D* de la Villa della Farnesina, I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., peinture murale, Rome, Museo delle Terme.
- Planche 25** *Equus eroticus* provenant d'un bordel de Pompéi, I<sup>er</sup> siècle av. J.-C., peinture murale. Naples, Museo Archeologico Nazionale.
- Planche 26** *Equus eroticus* provenant de Pompéi, 1<sup>ère</sup> moitié du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., bas-relief en marbre, Naples, Museo Archeologico Nazionale.
- Planche 27** Niccolò Miretto, *L'amour mercenaire avec une femme au-dessus*, XV<sup>e</sup> siècle, fresque, Sala della Ragione, Palazzo della Ragione, Padoue.
- Planche 28** *Aristote chevauché* (détail en bas au centre), entre 1260 et 1270, relief en bois de la porte centrale de la façade ouest, Auxerre, Cathédrale Saint-Étienne.
- Planche 29** *Aristote chevauché* (case du centre gauche), fin du XIII<sup>e</sup> siècle, panneau frontal d'un coffre en bois sculpté, Florence, Museo del Bargello, Collection Carrand.
- Planche 30** *Aristote chevauché*, fin du XIII<sup>e</sup> siècle, bas de page enluminé dans BORRON, Robert de. *Histoire du graal*, Paris, Bibliothèque Nationale.
- Planche 31** *Aristote chevauché*, fin du XIII<sup>e</sup> ou début du XIV<sup>e</sup> siècle, enluminure d'un psautier, Arras, Bibliothèque Municipale.
- Planche 32** *Aristote chevauché*, fin du XIII<sup>e</sup> à début du XIV<sup>e</sup> siècle, pinacle sculpté du portail de la Calende, Rouen, Cathédrale Notre-Dame.
- Planche 33** *Aristote chevauché* (?), début du XIV<sup>e</sup> siècle, détail d'un chapiteau d'une colonne, Bamberg, Cloître des Carmélites.
- Planche 34** *Aristote chevauché* (?), vers 1300, cruche en terre-cuite peinte, Faenza, Museo Internazionale delle Ceramiche.
- Planche 35** *Aristote chevauché*, début du XIV<sup>e</sup> siècle, relief en bois des stalles du choeur, Cologne, Cathédrale.
- Planche 36** *Aristote chevauché* (case du centre gauche), début du XIV<sup>e</sup> siècle, panneau frontal d'un coffret en ivoire ciselée, Londres, Victoria and Albert Museum.
- Planche 37** *Aristote chevauché* (case du centre gauche), début du XIV<sup>e</sup> siècle, panneau frontal d'un coffret en ivoire ciselée, Baltimore, Walters Art Gallery.
- Planche 38** *Aristote chevauché* (case du centre gauche), début du XIV<sup>e</sup> siècle, panneau frontal d'un coffret en ivoire ciselée, New York, Metropolitan Museum of Art.

- Planche 39** *Aristote chevauché* (case du centre gauche), début du XIV<sup>e</sup> siècle, panneau frontal d'un coffret en ivoire ciselée, Collection de Lord Gort.
- Planche 40** *Aristote chevauché* (détail en bas à gauche), vers 1316, détail d'une copie d'une peinture murale aujourd'hui perdue provenant de la «Maison de la Quenouille», Konstanz, Rosengartenmuseum.
- Planche 41** *Aristote chevauché*, entre 1350 et 1400, manche de gravoir en ivoire, Paris, Musée du Louvre.
- Planche 42** *Aristote chevauché*, XIV<sup>e</sup> siècle, détail du panneau frontal d'un coffret en ivoire ciselée, Birmingham, Barber Institute.
- Planche 43** *Aristote chevauché*, tapisserie, Bâle, Historisches Museum.
- Planche 44** *Aristote chevauché*, tapisserie.
- Planche 45** *Aristote chevauché*, XIV<sup>e</sup> siècle, tapisserie Malterer, Freiburg-im-Breisgau, Augustinermuseum.
- Planche 46** Atelier d'Apollonio di Giovanni et de Marco del Buono, *Le Triomphe de l'Amour avec Aristote chevauché* (en bas au centre), vers 1453-1455, plateau d'accouchée peint, Londres, National Gallery.
- Planche 47** Attribué à Apollonio di Giovanni ou à son atelier, *Le Triomphe de l'Amour avec Aristote chevauché* (en bas à gauche), entre 1446 et 1463, plateau d'accouchée peint, Londres, Victoria and Albert Museum.
- Planche 48** *Aristote chevauché*, fin du XIV<sup>e</sup> siècle, détail d'un chapiteau d'une colonne de la nef, pierre sculptée, Caen, Église Saint-Pierre.
- Planche 49** *Aristote chevauché*, fin du XIV<sup>e</sup> siècle, détail d'un chapiteau d'une colonne du cloître, relief, Orviedo, Cathédrale.
- Planche 50** *Aristote chevauché*, vers 1400, aquamanile en bronze provenant du Sud de la Hollande ou de l'Est de la France (Lorraine), Collection de Robert Lehman, New York, The Metropolitan Museum of Art.
- Planche 51** *Aristote chevauché*, Fin du XIV<sup>e</sup> et début du XV<sup>e</sup> siècle, aquamanile en bronze provenant de l'Allemagne du Nord, Nantes, Musée départementale Dobrée.
- Planche 52** Le Housebook Master, *Aristote chevauché*, vers 1485, pointe sèche, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
- Planche 53** *Aristote chevauché*, estampe.
- Planche 54** *Aristote chevauché*, émaux sur cuivre, Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.

- Planche 55** *Aristote chevauché* (cercle gauche), 1486, vitrail cocarde, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.
- Planche 56** Urs Graf (d'après ?), *Phyllis chevauchant Aristote*, entre 1485 et 1527/29, estampe, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum.
- Planche 57** Joseph Heintz the elder, *Phyllis chevauchant Aristote*, vers 1601, dessin, Budapest, Szépművészeti Múzeum.
- Planche 58** *Aristote chevauché* ou fabliau, entre le 4<sup>e</sup> quart du XV<sup>e</sup> siècle et le 2<sup>e</sup> quart du XVI<sup>e</sup> siècle, miséricorde sculptée des stalles, Saint-Martin-du-Vieux-Bellême, Église paroissiale.
- Planche 59** *Haristotele*, vers 1480-1500, estampe.
- Planche 60** Matthaus Zatzinger (Master MZ), *Phyllis chevauchant Aristote*, vers 1500-1509, gravure sur cuivre, Boston, Museum of Fine Arts.
- Planche 61** Hans Baldung Grien, *Phyllis chevauchant Aristote*, 1503, dessin, Paris, Musée du Louvre.
- Planche 62** Hans Baldung Grien, *Phyllis chevauchant Aristote*, 1513, gravure sur bois.
- Planche 63** *Phyllis chevauchant Aristote*, relief, Bâle, Musée Municipal.
- Planche 64** Albrecht Dürer, *Le pouvoir des femmes avec Aristote chevauché* (en haut à droite), 1521, dessin au crayon et à l'encre brune, New York, The Pierpont Morgan library.
- Planche 65** Lucas Van Leyden, *Phyllis chevauchant Aristote*, 1520, estampe.
- Planche 66** Albrecht Gelmers, *Aristote chevauché*, 1534, miséricorde en bois sculpté, Hoogstraeten, Église Sainte-Catherine.
- Planche 67** *Aristote chevauché*, relief en bois des stalles du chœur, France.
- Planche 68** Attribué au Maître d'Amiens, *Phyllis chevauchant Aristote*, XVI<sup>e</sup> siècle, estampe, Londres, British Museum.
- Planche 69** Lucas Cranach l'Ancien, *Phyllis et Aristote*, vers 1530, peinture sur panneau, collection de Konrad Bernheimer de Colnagi.
- Planche 70** *Phyllis chevauchant Aristote*, époque baroque, relief sur métal, Paris, Musée du Louvre.
- Planche 71** *Frau Minne sur le dos d'un homme*, vers 1400, couvert d'un coffret, Berlin, Staatliche Museen Zu Berlin Preussischer Kulturbesitz.
- Planche 72** *Femme battant son mari*, fin du XV<sup>e</sup> siècle, plateau en laiton, New York, Metropolitan Museum of Art.
- Planche 73** Isabel Van Meckenem d'après le Housebook Master, *Blason avec garçon chevauché par une femme*, entre 1480 et 1490, estampe, Collection de Rosenwald.

- Planche 74** *Specchio di virtù contra i vitii*, vers 1560, estampe, Paris, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.
- Planche 75** *Specchio di virtù contra i vitii* (détail), vers 1560, estampe, Paris, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.
- Planche 76** Niccolò Nelli, *Proverbii*, 1564, estampe, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.
- Planche 77** *La gabia de mati è ogni huomo al mondo ha la sua pazzia*, vers 1560-1565, estampe, Milan, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco.
- Planche 78** Les territoires européens de l'empire de Charles Quint.
- Planche 79** Albrecht Dürer, *Une femme de Nuremberg vêtue pour l'Église*, 1500, dessin, Londres, British Museum.
- Planche 80** Philippe Galle, *Virtus*, dans Cornelis Van Kiel, *Prosopographia*, vers 1590, taille-douce, Anvers.
- Planche 81** Lucas Van Leyden, *Le suicide de Lucrece*, XVI<sup>e</sup> siècle, gravure.
- Planche 82** Pierre Woëriot, *In via virtutis nulla est via*, dans Georgette de Montenay. *Emblèmes ou devises chrestienne*, 1571, taille-douce, Lyon.
- Planche 83** Étienne Delaune, *Abundantia*, 1575, taille-douce, Strasbourg.
- Planche 84** Jacques Androuet Ducerceau, *Industria*, d'après Aeneas Vico, 1540-1585, taille-douce, Paris/Genève.
- Planche 85** Niccolò Boldrini, *Femme trayant une vache*, dans *Paese con bestiame*, d'après Titien, vers 1595, xylographie.
- Planche 86** Karel de Mallery, *Le filage de la soie*, dans *Vermis securis*, d'après Giovanni Stradano, 1587-1589, taille-douce.
- Planche 87** Anonyme, *La vraye femme*, avant 1640, taille-douce, Paris (?).
- Planche 88** Cristofano Bertelli, *Les âges de la vie des femmes*, 1582, gravure.
- Planche 89** Martin Treu, *Femme battant son mari*, vers 1540-1543, gravure sur bois, Bavière (?).
- Planche 90** Utérus et ovaires in *Toutes les oeuvres de M André du Laurens*, Rouen, Raphaël du Petit, 1621, p. 160, gravure.
- Planche 91** Sonnet et xylographie XIV de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, vers 1527, gravure sur bois, Toscanini book.
- Planche 92** Anonyme, d'après la peinture de Raphaël aujourd'hui perdue.

- Planche 93** Comte Jean-Frédéric-Maximilien de Waldeck, d'après Jules Romain, position VI ?, XIX<sup>e</sup> siècle, graphite et aquarelle.
- Planche 94** Sonnet et xylographie X de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, vers 1527, gravure sur bois, Toscanini book.
- Planche 95** Sonnet et xylographie XV de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, vers 1527, gravure sur bois, Toscanini book.
- Planche 96** Sonnet et xylographie XVI de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, vers 1527, gravure sur bois, Toscanini book.
- Planche 97** Sarcophage romain avec scènes bachiques, II<sup>e</sup> siècle, bas-relief en marbre, Naples, Museo Nazionale.
- Planche 98** Marcantonio Raimondi, *Bacchanales*, XVI<sup>e</sup> siècle, taille-douce, Londres, British Museum.
- Planche 99** Sarcophage romain avec scènes bachiques, détail, II<sup>e</sup> siècle, bas-relief en marbre, Naples, Museo Nazionale.
- Planche 100** Marcantonio Raimondi, *Bacchanales*, détail, XVI<sup>e</sup> siècle, taille-douce, Londres, British Museum.
- Planche 101** Xylographie X de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, détail, vers 1527, gravure sur bois, Toscanini book.
- Planche 102** Xylographie XIV de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, détail, vers 1527, gravure sur bois, Toscanini book.
- Planche 103** Jules Romain, *Scène amoureuse*, XVI<sup>e</sup> siècle, graphite, encre et lavis, Paris, Musée du Louvre.
- Planche 104** Marcantonio Raimondi, *Bacchanales*, détail, XVI<sup>e</sup> siècle, taille-douce, Londres, British Museum.
- Planche 105** Jules Romain, *Scène amoureuse*, détail, XVI<sup>e</sup> siècle, graphite, encre et lavis, Paris, Musée du Louvre.
- Planche 106** Léon Davent, d'après Luca Penni, *Vénus qui observe Mars endormi*, 1546-1547, taille-douce.
- Planche 107** Jacopo Caraglio, d'après Perino del Vaga, *Jupiter et Sémélé*, XVI<sup>e</sup> siècle, taille-douce, Rome, Istituto Nazionale per la Grafica.
- Planche 108** René Boyvin, *Modèle d'orfèvrerie : salière*, 1550-1580, taille-douce, Paris.
- Planche 109** Agostino Carracci, d'après Marcantonio Raimondi, d'après Jules Romain, *Julie avec un athlète*, vers 1584-1589, taille-douce.
- Planche 110** Agostino Carracci, d'après Marcantonio Raimondi, d'après Jules Romain, *Mars et Vénus*, vers 1584-1589, taille-douce.

- Planche 111** Agostino Carracci, d'après Marcantonio Raimondi, d'après Jules Romain, *Angélique et Médor*, vers 1584-1589, taille-douce.
- Planche 112** Hans Baldung Grien, *Phyllis chevauchant Aristote*, 1513, gravure sur bois.
- Planche 113** Xylographie XIV de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, détail, vers 1527, gravure sur bois, Toscanini book.
- Planche 114** Hans Baldung Grien, *Phyllis chevauchant Aristote*, détail, 1513, gravure sur bois.
- Planche 115** Giorgio Ghisi, d'après Luca Penni, *Diane et Orion*, 1556, taille-douce.
- Planche 116** Jacopo Caraglio, *La mort d'Adonis*, dans *Les amours des dieux*, 1526, taille-douce.
- Planche 117** Giulio Bonasone, *Ninfa che soggioga un satiro*, 1565, taille-douce.
- Planche 118** *Così va il mondo alla riversa*, fin du XVI<sup>e</sup> siècle, estampe, Paris, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.
- Planche 119** Le Housebook Master, *Aristote chevauché*, vers 1485, pointe sèche, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
- Planche 120** Le Housebook Master, *L'idolâtrie de Salomon*, vers 1485, pointe sèche, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.
- Planche 121** Hans Baldung Grien, *Hercule et Omphale*, 1533, dessin, Paris, École des Beaux-Arts.
- Planche 122** Hans Leonhard Schäuffelein, *Scènes de la vie des sorcières*, dans TENGLER, Ulrich. *Der neu Layenspiegel*, Augsburg, 1511, fol. CXC, gravure sur bois, Munich, Bayerische Staatsbibliothek.
- Planche 123** Hans Baldung Grien, *Un groupe de sorcières*, 1510, gravure sur bois, Boston, Museum of Fine Arts.
- Planche 124** Albrecht Dürer, *Une sorcière chevauchant un bouc à l'envers*, vers 1500, gravure sur cuivre, Melbourne, National Gallery of Victoria.
- Planche 125** D'après le Parmesan, *Une sorcière chevauchant un phallus*, vers 1530, gravure sur cuivre, Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings.
- Planche 126** Lucas Cranach l'Ancien, *Mélancolie*, 1532, peinture sur panneau, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.
- Planche 127** *Luxure chevauchant un bouc*, I<sup>ère</sup> moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, console en marbre sculpté, Auxerre, Cathédrale Saint-Étienne.
- Planche 128** *Aphrodite Pandemos*, fin de la période d'Auguste, camé en agate et onyx sculptés, Naples, Museo Nazionale.
- Planche 129** *L'oiseau-phallus*, kyathos peint, Musée de Berlin.

- Planche 130** *Phallus en forme de chariot, pierre sculptée, Mykonos, Musée archéologique.*
- Planche 131** Bernard Picard, d'après le Parmesan, *Une sorcière chevauchant un phallus*, 1731 ou 1732, gravure sur cuivre, dans PICARD, Bernard. *Impostures innocentes, ou recueil d'estampes d'après divers peintres*, Amsterdam, 1734, no. 12.
- Planche 132** Ferrarese, *Occupations variées*, vers 1480-1500, dessus d'un plateau en cuivre gravé, Washington D. C., National Gallery of Art.

## Remerciements

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans la contribution de mon directeur de recherche, M. Lorenzo Pericolo, professeur adjoint en histoire de l'art à l'université de Montréal, à qui je désire par la présente témoigner toute ma gratitude. Je souhaite aussi remercier le président-rapporteur M. Alain Laframboise, professeur titulaire en histoire de l'art à l'université de Montréal, et les membres du jury, dont M. Luís de Moura Sobral, qui est aussi professeur titulaire en histoire de l'art à l'université de Montréal.

Un merci tout particulier va à mon codirecteur M. Patrick Snyder, professeur, et à Mme Martine Pelletier, professeur associée, tous deux en théologie à l'université de Sherbrooke. Ces deux personnes m'ont suivi avec enthousiasme et assiduité tout au long des deux années qui servirent à mener à bien ce mémoire. Ils m'ont conseillé judicieusement et m'ont encouragé dans les moments difficiles et, pour cela, je leur suis reconnaissante.

Je souhaite aussi remercier M. Stephen Sheeran, doyen des sciences humaines à l'université Bishop, pour son aide et pour avoir contribué à trouver un traducteur pour le poème *Märe*. Dans le même ordre d'idées, j'aimerais dire merci à M. Thomas Lornsen, professeur en langue allemande à l'université Bishop, pour sa générosité et pour avoir traduit ces fragments et M. Pierre Noël, professeur en théologie à l'université de Sherbrooke pour m'avoir aidé dans cette recherche. Un grand merci aussi à M. Benjamin Victor, professeur agrégé en littérature française de l'université de Montréal, pour avoir traduit du latin au français la fameuse épigramme CIV de Martial et l'extrait de Pierre le Mangeur.

Je désire aussi saluer M. Vincent Perrault, bibliothécaire au P. E. B. de l'université de Montréal, pour m'avoir gentiment fait gagner un temps précieux. J'aimerais de même remercier Mme Anne Lacasse, secrétaire de la faculté de théologie, d'éthique et de philosophie de l'université de Sherbrooke.

Merci à mes collègues étudiants et à mes amis qui ont participé par leurs questions et commentaires à l'élaboration de ce mémoire et surtout à Bilel pour sa lecture attentionnée et son intérêt face à mon travail.

Enfin, un grand merci à ma famille et à Jean-François, véritable personnification de la tempérance, sans qui je n'y serais sans doute pas arrivée.



## Introduction

Dans ce qu'elle appela la «préface polémique» de son livre intitulé *The Sadeian woman: an exercise in cultural history*, Angela Carter avança l'énoncé suivant : «[...]sexual relations between men and women always render explicit the nature of social relations in the society in which they take place and, if described explicitly, will form a critique of those relations [...]»<sup>1</sup>. Même si en écrivant ces lignes elle songeait plutôt au domaine de la littérature - son sujet étant l'oeuvre du Marquis de Sade - il est aussi possible d'inclure à son propos celui des arts visuels, où la représentation des ébats amoureux est d'autant plus explicite. Sans qu'il ne soit absolument question de pornographie, l'oeuvre artistique dont la composition est pourvue d'une scène érotique peut par conséquent être fort instructive quant aux moeurs sociales par lesquelles elle est invariablement influencée. Inversement, les images où des couples sont montrés dans leur intimité varient en fonction du type de société desquelles elles sont issues et la réception de ces dernières est plus ou moins positive suivant l'opinion générale qui repose à ce moment sur la sexualité. Par exemple, les effigies à caractères érotiques qui furent produites durant l'Antiquité grecque et romaine, à une époque où le sexe n'était pas encore associé au péché, ne furent pas accueillies de la même manière que celles créées durant le Moyen-Âge et la Renaissance européenne, où le clergé menait une lutte effrénée contre la concupiscence et la luxure.

Parmi les caractéristiques qui ont subi les plus grandes variations au cours des siècles, figure celle du choix de la position dans laquelle les amants sont illustrés en train de s'unir. En effet, d'une époque à une autre, même après avoir tenu compte des facteurs atténuants que sont entre autres la quantité de pièces restantes aujourd'hui comparativement à celles produites autrefois et la vitesse de dégradation de celles-ci, il semble y avoir parfois une nette différence dans le nombre d'oeuvres produites montrant un mode plutôt qu'un autre. Ainsi, la sodomie, l'accouplement par derrière calqué sur celui des animaux, celui où la femme est par-dessus l'homme, le cunnilingus, etc. sont omniprésents dans l'art de la Grèce antique et sont pratiquement absents dans celui du Moyen-Âge jusqu'au début des temps modernes en Europe.

---

<sup>1</sup>A. CARTER. *The Sadeian woman : an exercise in cultural history*, London, Virago Press, (1<sup>st</sup> edition : 1979), 2006, p. 23.

En fait, la représentation de la sexualité humaine ne se résume pas uniquement à l'illustration de deux corps qui copulent. Dans bien des cas, elle contient un deuxième niveau d'interprétation et la façon dont sont disposés les protagonistes l'exécutant se rapporte à un discours qui n'a souvent rien d'innocent. Il est important de noter que la manière dont sont entendus la pornographie et l'art érotique au XXI<sup>e</sup> siècle est relativement récente. Dans la langue française, ce serait Restif de la Bretonne qui aurait utilisé le premier le mot «pornographie» dans son traité *Le pornographe* datant de 1769, en respectant toujours l'antique définition «d'écrit à propos des prostituées» (il fallut attendre la décennie séparant 1830 et 1840 pour voir ce terme décrire ce qui est obscène)<sup>2</sup>. Pour ce qui est de la langue anglaise, ce ne fut qu'à partir de 1857 qu'il apparut dans le dictionnaire d'Oxford<sup>3</sup>. Dans l'art érotique, la primauté de la fonction d'attiser le désir sexuel du spectateur ne commença à être effective qu'à compter de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>. Entre environ 1500 et 1800, celui-ci servait davantage de véhicule utilisant la réaction provoquée par la vue des actes sexuels afin de critiquer les autorités religieuses et politiques<sup>5</sup> et, avant cette date, il pouvait même avoir une connotation religieuse (comme cela fut le cas dans l'Antiquité). Au XVI<sup>e</sup> siècle, qui est celui visé par cette étude, le pouvoir était construit selon une structure patriarcale<sup>6</sup>. Les images affichant les ébats amoureux se teintaient donc d'un symbolisme en lien avec la promotion ou la dénonciation de cet ordre établi et la position des amants détenait une valeur politique : la supériorité, l'activité et le pouvoir étaient normalement réservés à l'homme, tandis que l'infériorité, la passivité et la soumission à la femme et s'éloigner de cette règle signifiait aussi réfuter ce qu'elle représentait. Bien sûr, le choix du camp était directement relié à la réponse des autorités chargées de censurer ou de laisser passer ce type d'illustrations. Angela Carter écrivait d'ailleurs: «[...]when pornography serves - as with very rare exceptions it always does - to reinforce the prevailing system of values and ideas in a given society, it is tolerated ; and when it does not, it is

---

<sup>2</sup>L. A. HUNT. *The Invention of pornography : obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, p. 13. Le mot «pornographie» dérive en fait du grec *pornographos*, lequel signifiait «écrit à propos des prostituées».

<sup>3</sup>*Ibidem*.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 43.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 10.

<sup>6</sup>C. ZIKA. *Exorcising our demons : magic, witchcraft and visual culture in Early Modern Europe*, Vol. 91, Coll. «Studies in Medieval and Reformation Thought», Boston, Brill, 2003, p. 303.

banned<sup>7</sup>».

Le fait que cette tolérance ne soit pas toujours la même pour les différentes versions de la représentation d'une même position sexuelle est intéressant. En effet, au XVI<sup>e</sup> siècle, les gravures européennes montrant la femme qui chevauche l'homme durant les relations sexuelles ne subirent pas une réception uniforme. Ce mode, qui est nommé en latin *equus eroticus*<sup>8</sup> ou *mulier super virum*<sup>9</sup>, en anglais *woman on top* ou *cowgirl* et *marteau-piqueur* ou *position d'Andromaque* en français est en fait l'inversion de la position dite «du missionnaire»<sup>10</sup>. Il s'agit de celui où le partenaire masculin peut être couché ou assis sur une chaise, tandis que le féminin s'assied sur lui en mettant de chaque côté ses jambes tout en lui faisant face ou en lui tournant le dos. Dans tous les cas, l'homme est passif et la femme est active, ce qui permet à cette dernière de contrôler le déroulement de «l'opération» et au premier de jouir sans trop d'effort. Les mains libres, il a tout le loisir de stimuler sa partenaire par des caresses et celle-ci peut en pratiquant certains mouvements augmenter son plaisir, des caractéristiques qui sont peut-être à l'origine de la réputation séculaire de cette position comme étant la plus voluptueuse pour la gent féminine. Dans les gravures dont il est question ici, l'*equus eroticus*<sup>11</sup> est parfois illustré de façon évidente, mais il arrive aussi qu'il ne soit présent qu'en étant sous-entendu. Certaines d'entre elles subirent donc une répression virulente, ce qui est logique puisque dans ce mode la femme est dans une position de supériorité et l'homme d'infériorité, ce qui est contraire à l'ordre établi, tandis que d'autres échappèrent complètement à la censure, ce qui est à première vue incompréhensible. Cette divergence dans la réception de ces estampes est précisément l'aspect retenu dans ce travail. Il est évident que l'image montrant cette position pouvait être interprétée différemment en fonction de la composition et de la nature de l'oeuvre dans laquelle elle s'insérait, de l'identité de son auteur et du message qu'il désirait transmettre et que dans le premier cas indiqué plus haut, elle allait à l'encontre des valeurs préconisées par le pouvoir en

---

<sup>7</sup>A. CARTER, *op. cit.*, p. 20.

<sup>8</sup>C'est-à-dire : «cheval érotique».

<sup>9</sup>«La femme sur l'homme».

<sup>10</sup>Y. FERROUL. *La position amoureuse d'Andromaque, Kamasutra*, (page consultée le 22 octobre 2008), [http://www.doctissimo.fr/html/kamasutra/se\\_1609\\_positions\\_01.htm](http://www.doctissimo.fr/html/kamasutra/se_1609_positions_01.htm).

<sup>11</sup>Pour faciliter la compréhension du texte, les noms *equus eroticus* et sa traduction française «cheval érotique» seront utilisés tout au long de ce travail.

place et que dans le second, elle en faisait au contraire la promotion. Cette étude se donne par conséquent l'objectif d'isoler les différentes interprétations qui peuvent être faites de la représentation de l'*equus eroticus* dans la gravure produite en Europe occidentale au cours du XVI<sup>e</sup> siècle afin de comprendre pour quelles raisons certaines de ces oeuvres furent censurées et d'autres épargnées.

Pour y arriver, il convient d'abord, dans un premier chapitre, de faire un survol historique de la présence du «cheval érotique» dans les arts visuels et dans la littérature depuis sa toute première évidence, laquelle date du troisième millénaire avant Jésus-Christ en Mésopotamie, jusqu'aux exemples produits au début des temps modernes et, cela, dans le but d'examiner l'évolution de son iconographie, de son interprétation et de sa réception par les autorités dirigeantes autant religieuses que politiques. Une attention particulière sera aussi apportée à la comparaison de l'accueil fait à l'art montrant cette position avec la nature des relations sociales entre les hommes et les femmes et de la perception de la sexualité par les différents niveaux hiérarchiques composant les sociétés d'où sont issus ces témoins.

Dans un deuxième chapitre, un premier portrait rapide de l'économie, de la culture, de la religion et de la politique de la société européenne au XVI<sup>e</sup> siècle sera dressé. Un second portait, plus poussé celui-là, sera fait de la représentation que les artistes, les écrivains, les ecclésiastiques, les médecins et les juristes diffusaient dans leurs travaux de la femme au cours de ce siècle. Celui-ci aidera à démystifier non seulement la nature des relations entre les différents niveaux hiérarchiques et entre les genres composant la société d'alors, mais aussi la nature des rôles attribués à chaque sexe dans la sphère publique et privée.

Enfin, au cours du troisième et dernier chapitre, seront analysées exhaustivement les oeuvres montrant l'image de la femme qui chevauche l'homme dans la gravure européenne créée entre 1500 et 1599, soit dans les *Modi* de Jules Romain et de Marcantonio Raimondi, dans les *Sonetti lussuriosi* de Pierre l'Arétin et dans leurs dérivés, dans *Aristote et Phyllis* de Hans Baldung Grien et dans les estampes *Scènes de la vie des sorcières* de Hans Leonhard Schäufllein et *Une sorcière chevauchant un phallus* du Parmesan.

## Chapitre premier

*L'equus eroticus* : une position controversée  
Son histoire dans l'art et la littérature de l'Antiquité au  
début des temps modernes

## 1.1 L'*equus eroticus* dans l'art et la littérature de l'ancien Proche-Orient

La genèse de l'*equus eroticus* va sans doute de pair avec celle de l'humanité. Son évidence suit du moins celle de l'écriture, qui vit le jour en Mésopotamie, il y a de cela plus de cinq mille ans. C'est en effet au sein d'un gros traité divinatoire sur les aléas de la vie quotidienne des Mésopotamiens, un ouvrage constitué entre le IV<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> millénaire avant Jésus-Christ et comptant à l'origine environ 110 tablettes, qu'il est question peut-être pour la première fois dans la littérature de la position de la femme sur l'homme durant le coït. Ce peuple, qui considérait les deux sexes égaux en amour et ayant autant l'un que l'autre droit au plaisir sans être considérés comme un objet, mais plutôt comme de véritables partenaires<sup>1</sup>, servit de modèle pour les tablettes 103 et 104, lesquelles portent sur les relations sexuelles et conjugales. Parmi ces descriptions, figure entre autres une liste des jeux amoureux les plus fantaisistes et inhabituels à adopter lors des ébats entre amants ou époux et l'homme «chevauché» par sa compagne y est mentionné<sup>2</sup>.

Cette version positive de l'*equus eroticus* est cependant loin de représenter une règle générale et, cette fois, c'est l'art qui en fournit l'exemple. Il fut en effet retrouvé en cette même région, un sceau-cylindre en terre-cuite datant du III<sup>e</sup> millénaire avant Jésus-Christ montrant une toute autre image de cette position (voir planche 1). Il s'agit en fait de l'effigie d'une femme nue accroupie sur un homme couché sur le dos et semblant s'accoupler avec lui, pendant qu'un troisième personnage s'empare de son poignet et la menace d'une arme. Plusieurs interprétations furent avancées afin d'expliquer cette scène, comme celle du meurtre de l'amante adultère ou d'un sacrifice rituel<sup>3</sup>. Celle qui fut retenue par l'auteur du livre *The erotic arts* Peter Webb, est qu'il s'agirait d'une allusion à un spectre femelle incube, peut-être une version de l'Ardat-lîf des Babyloniens, laquelle occupa «l'arbre de la vie» du jardin du paradis d'Inanna-Ishtar dans l'*Épopée de Gilgamesh*, un récit datant de plus de 2000 ans av. J.-C. (voir annexe 1). Aussi représentée comme une divinité ailée associée aux animaux sauvages et au hibou

---

<sup>1</sup>J. BOTTÉRO, «Tout commence à Babylone», dans P. ARIÈS et al. *Amour et sexualité en Occident*, Coll. «Points Histoire», Introduction de G. Duby, Paris, Seuil, 1991, p. 24.

<sup>2</sup>*Ibid.*, pp. 25-26.

<sup>3</sup>P. WEBB. *The erotic arts*, New York, Farrar, Straus & Giroux, (1<sup>re</sup> édition : 1975), 1983, p. 464.

ululant<sup>4</sup>, cette dernière, selon la religion babylonienne, était un démon n'ayant point de mari et s'attaquant aux hommes durant leur sommeil<sup>5</sup> (voir annexe 2). C'est elle qui réapparut plus tard dans la Bible et le Talmud sous le nom de Lilith<sup>6</sup>. Pour connaître son histoire, c'est dans le mythe hébreu de la Genèse qu'il faut chercher, car les Saintes Écritures n'en ont rien retenu. Il y est avancé que Lilith, créée juste après Adam, mais avant Ève, avait refusé de se soumettre à la suprématie masculine en voulant être par-dessus lui lors des relations sexuelles. Chassée de l'Éden, elle revint hanter les hommes en montant sur eux pendant leur sommeil<sup>7</sup> (voir annexe 3). Cette version de l'*equus eroticus* s'apparente ainsi à une lutte de pouvoir entre le sexe masculin et celui féminin, un combat qui n'était pas sur le point d'être gagné, surtout en ce qui a trait à la gent féminine.

Avec la Mésopotamie antique, l'ancienne Égypte compte parmi les premiers pays à avoir connu l'écriture. C'est aussi de cet endroit que proviennent les plus anciennes représentations du «cheval érotique». Une d'elles apparaît en effet sur un rouleau de papyrus datant de la XX<sup>e</sup> dynastie, entre le règne de Ramses II (1279-1213 av. J.-C.) et celui de Ramses III (1184-1153 av. J.-C.), et se trouvant présentement à Turin. Sur celui-ci, est peinte une frise de petites figurines stylisées au membre exagéré et performant l'acte sexuel en usant diverses positions (voir le premier groupe de personnages à gauche sur la planche 2). Cette organisation en série, sorte de variation sur un même thème, fut aussi utilisée par les Égyptiens pour illustrer des combats de lutteurs<sup>8</sup> et elle eut, comme il sera expliqué plus bas, une grande influence sur la façon de représenter l'art érotique dans l'Antiquité, en fournissant un modèle iconographique standardisé, instructif et taxinomique<sup>9</sup>. Un autre exemple trouvé à Tameniù et datant du XI<sup>e</sup> au X<sup>e</sup> siècle av. J.-C. illustre quant à lui un épisode d'un mythe égyptien de la création mettant en scène le dieu de la terre Geb et la déesse du ciel Nut. Ces derniers, qui étaient en continuelle

---

<sup>4</sup>*Ibid.*, pp. 20-21.

<sup>5</sup>G. CONTENAU. *La magie chez les Assyriens et les Babyloniens*, Paris, Payot, 1947, p. 94.

<sup>6</sup>P. WEBB, *op. cit.*, p. 21.

<sup>7</sup>*Ibidem.*

<sup>8</sup>T. BOWIE *et al.* *Studies in erotic art*, New York, London, Basic Books, 1970, p. 67. Il est intéressant de constater que les Égyptiens représentaient les positions de lutte et celles de l'amour de façon sérielle, d'autant plus que la lutte est souvent une métaphore de l'amour.

<sup>9</sup>*Ibidem.*

relation amoureuse, avaient été séparés par leur père Shu, lequel avait projeté sa fille dans les airs pour qu'elle devienne le ciel étoilé<sup>10</sup>. Depuis, leur désir était frustré par la distance les séparant et cela est traduit par le phallus vainement érigé de Nut (voir planche 3). La position de ce dernier, qui est en-dessous, et de celle-ci, qui est au-dessus, rappelle l'*equus eroticus* et est à l'opposée de l'habituel couple «Terre-mère» et «Ciel-père»<sup>11</sup>.

## 1.2 *L'equus eroticus* dans l'art et la littérature des sociétés grecque et romaine

Après la Mésopotamie et l'Égypte, c'est en Grèce antique qu'il est possible de retracer la suite de l'histoire de la position de la femme sur l'homme pendant le coït. En fait, selon Roberto Zapperi, dans son livre *L'homme enceint : l'homme, la femme et le pouvoir*, il était tout à fait naturel pour les Grecs de l'Antiquité d'user de cette forme d'accouplement. Cette position était nommée *kéles*<sup>12</sup> en lien avec la métaphore de l'homme montant à cheval<sup>13</sup>. Il s'agissait en fait du summum de l'amour, de celui extra-conjugal cependant. En effet, l'égalité mésopotamienne dans les relations sexuelles des conjoints et des amants n'était pas une caractéristique applicable chez les Grecs. Chez ces derniers, existait une différence marquée entre le sexe applicable à l'épouse et celui à l'amante. La première était la mère de l'héritier et la protectrice du foyer, ce qui requérait en retour une forme de respect non compatible avec les fantaisies amoureuses<sup>14</sup>, tandis que la seconde représentait une source de plaisir où le *nec plus ultra* des délices sexuels était précisément le *kéles*<sup>15</sup>. La femme prostituée ou esclave, laquelle était impérativement subordonnée à l'homme non seulement par son sexe, mais surtout par sa condition sociale nettement inférieure, ne risquait pas de remettre en doute le statut de son partenaire. Avec elle, celui-ci n'était pas en position d'infériorité par sa passivité associée au

---

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 14.

<sup>11</sup>*Ibidem.*

<sup>12</sup>C'est-à-dire «cheval».

<sup>13</sup>R. ZAPPERI. *L'homme enceint : l'homme, la femme et le pouvoir*, Coll. «Chemins de l'histoire», Traduit de l'italien par M.-A. Maire Vigueur, Paris, PUF, 1983, p. 162.

<sup>14</sup>J. J. WINKLER. *The constraints of desire : the anthropology of sex and gender in ancient Greece*, New York, Routledge, 1990, p. 223.

<sup>15</sup>R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 162.



rôle féminin, il se faisait servir<sup>16</sup>. Cette réalité est d'ailleurs observable dans l'art même si peu d'exemples sont parvenus jusqu'à aujourd'hui. Les plus anciens appartiennent à la période classique (V<sup>e</sup>-IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.), comme la petite cruche de Berlin (voir planches 4 et 5) et la coupe attique de New York (voir planche 6), lesquels montrent un couple sur le point de s'unir ou performant l'acte, lui dessous, elle dessus. Un stamnos, qui se trouve présentement au musée d'Athènes et qui date de la même période, est quant à lui orné d'une version plus spectaculaire du *kéles* : deux personnages soutiennent une femme au-dessus d'un homme couché sur le dos. Il est intéressant de noter que les parties génitales de ce dernier ont été noircies afin d'en censurer l'acte (voir planche 7). Un peu plus tardif, le revers d'un miroir en bronze provenant de Corinthe ou du sud de l'Italie présente une vision frontale du «cheval érotique» (voir planche 8). Ce dernier fut créé durant la période de transition entre la façon classique de représenter les sujets érotiques, laquelle était plus libre et créative, et la nouvelle, celle qui débuta à partir du IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et qui fut plus limitée et standardisée<sup>17</sup>.

Cette évolution, qui était directement reliée aux transformations vécues dans la société, laquelle vit l'ascension d'une bourgeoisie urbaine recherchant le luxe et le confort<sup>18</sup>, contribua en effet à instaurer une forme d'art érotique «populaire», destinée à un public plus large, où les sujets par excellence furent «le couple étendu sur un lit» ainsi que le «catalogue» des différentes positions adoptables lors des relations sexuelles<sup>19</sup>. Cette «variation sur un même thème», qui avait déjà été utilisée comme il fut expliqué précédemment dans la littérature mésopotamienne et dans l'art égyptien et qui avait peut-être ensuite été reprise par des auteurs grecs comme Philainis et Éléphantis avant de passer aux arts visuels, demeura une norme pour les représentations érotiques après le II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. et influença par la suite l'art romain hellénisé<sup>20</sup>. Le *kéles* fit donc partie de cette suite de positions et plusieurs objets en témoignent, comme certaines lampes en terre-cuite (voir planches 9 à 13), ainsi que différents fragments de poteries (voir planches 14 et 15).

En ce qui a trait à la littérature, il est possible de retrouver la présence du *kéles* dans

---

<sup>16</sup>*Ibidem.*

<sup>17</sup>T. BOWIE *et al*, *op. cit.*, p. 42.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 43.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 47.

<sup>20</sup>*Ibidem.*

l'*Anthologie palatine*, plus précisément dans les épigrammes de Dioscoride et d'Asclépiade ou de Posidippe (III<sup>e</sup> siècle av. J.-C.) (voir annexe 4). Artémidore d'Éphèse dit de Daldis (II<sup>e</sup> siècle) en fit aussi mention dans son ouvrage *Oneirokritika* ou *La clef des songes* (voir annexe 5).

Que la position de la femme sur l'homme eût été le fin du fin de l'amour extra-conjugal grec ne surprend plus après l'observation des pièces dont il vient d'être question. Même s'il ne s'agissait pas d'un acte acceptable dans les relations conjugales, il ne semble pas avoir été proscrit ou même réprouvé et rares sont les représentations négatives l'illustrant ou le censurant. Il existe cependant un cas intéressant qui mérite d'être observé plus attentivement. Il s'agit d'un relief montrant un fermier ou un pâtre endormi assailli par un démon femelle (voir planche 16). Selon un des auteurs du livre *Studies in erotic art* Otto J. Brendel, cette sirène ailée, qui est à la fois charmante et répugnante, serait un émissaire de Pan venu profiter du jeune homme pendant sa sieste du midi, qui est précisément l'heure associée à ce dieu<sup>21</sup>. Il est d'ailleurs possible de voir la fameuse flûte nommée d'après ce dernier reposant près du dormeur. Celle-ci n'est cependant pas l'unique interprétation. En effet, cette image n'est pas sans rappeler l'iconographie du sceau-cylindre mésopotamien et le mythe de l'Ardat-lilî. C'est aussi l'avis de Robert Graves et de Raphael Patai dans leur ouvrage intitulé *Hebrew myths : the book of Genesis*. Selon eux, la femme nue et ailée pourrait aussi être la Lamia, la reine libyenne délaissée par Zeus et dont les enfants auraient été dérobés par Héra. Après s'être vengées, la Lamia et ses suivantes, les Lamiae, auraient séduit les hommes endormis et auraient sucé leur sang et mangé leur chair<sup>22</sup>. Cette version négative du *kéles* serait quant à elle caractéristique des civilisations où les femmes sont traitées comme des objets et où la position supérieure lors des relations sexuelles, celle du dessus, doit être réservée à l'homme, ce que l'Ardat-lilî babylonienne et la Lilith des Hébreux refusèrent<sup>23</sup>. Il semble d'ailleurs que les sorcières grecques vénérant Hécate préféreraient elles aussi être par-dessus durant le coït, c'est du moins ce que rapporte le poète Apulée (vers 123-125 à vers 170)<sup>24</sup>. Si cette thèse est juste, cette

---

<sup>21</sup>T. BOWIE *et al*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>22</sup>R. GRAVES et R. PATAI. *Hebrew myths : the book of Genesis*, New York, Greenwich House, 1983, p. 68.

<sup>23</sup>*Ibid.*, pp. 68-69.

<sup>24</sup>Mentionné par *ibid.*, p. 69.

version négative du «cheval érotique» reflète peut-être le renforcement du contrôle de la liberté féminine qui s'opéra en Grèce après le IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C.<sup>25</sup> et augure peut-être aussi le changement d'opinion face à la position de la femme sur l'homme durant l'amour, qui allait tranquillement se former et prendre place dans la mentalité des Romains des premiers siècles de la chrétienté.

Le *kéles* grec avait en effet une version romaine qui portait le nom d'*equus eroticus*<sup>26</sup>, laquelle évoquait aussi la métaphore de l'homme à cheval et était aussi réservée à l'amour extra-conjugal<sup>27</sup>. La sexualité pratiquée à l'intérieur et à l'extérieur du mariage romain suivait en fait des règles semblables à celles évoquées précédemment pour la Grèce antique<sup>28</sup>. Cependant, sous la République romaine (509-31 av. J.-C.), comme la femme mariée était une mineure gouvernée par son mari ; qu'elle et sa dot étaient en quelque sorte prêtées par le père de cette dernière à son gendre et que l'argent dotal retournait dans la famille de la femme lors d'un divorce ou après sa mort et que d'être cocu ne faisait pas partie des angoisses du mari, lequel se souciait guère des agissements de son épouse, cette «petite créature sans conséquence»<sup>29</sup>, il était malaisé de déterminer quelles femmes avaient ou n'avaient pas la liberté de «chevaucher»<sup>30</sup>. Cette pratique laissa quant à elle sa trace dans l'art et la littérature de cette époque. Le «catalogue des positions sexuelles», qui avait connu le succès chez les Hellènes, fut aussi populaire auprès des Romains et, encore une fois, l'*equus* fit partie de la série. Plusieurs objets usuels en furent décorés, comme les lampes (voir planche 17), les pièces de monnaie et les poteries (voir planche 18), ainsi que les murs des villas ou des bordels (voir planches 19-26). Souvent, l'*equus*, tout comme les autres positions composant la série, était numéroté<sup>31</sup>, formant

---

<sup>25</sup>C. MOSS. «Sapho de Lesbos», dans P. ARIÈS *et al*, *op. cit.*, p. 44.

<sup>26</sup>C'est précisément de l'*equus eroticus* ou «cheval érotique» romain qu'est issue l'appellation retenue par ce travail pour nommer la position de la femme sur l'homme pendant les relations sexuelles.

<sup>27</sup>R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 162.

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 165.

<sup>29</sup>P. VEYNE. «La famille et l'amour sous le Haut Empire romain», *Annales*, XXXIII, n° 1, janvier-février 1978, pp. 40-41.

<sup>30</sup>R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 165.

<sup>31</sup>T. BOWIE *et al*, *op. cit.*, p. 62.

ainsi une suite d'images inter-reliées se complétant les unes les autres<sup>32</sup> et étant probablement issues d'un même prototype aujourd'hui perdu, comme les ouvrages de Philainis et d'Éléphantis par exemple<sup>33</sup>.

Pour ce qui est de la littérature latine, l'exemple le plus fameux de cette «variation sur un même thème» est sans doute l'*Art d'aimer* d'Ovide (43 av. J.-C.-17). Le poète explique en effet que l'*equus eroticus* convenait spécialement aux femmes de petite stature, mais non aux grandes comme Andromaque, femme d'Hector, qui ne pratiquait jamais cette position à cause de sa haute taille (voir annexe 6). Le poète Martial (40-104) n'était cependant pas de cet avis: il affirmait effectivement le contraire (voir annexe 7). À Rome, l'*equus* était d'ailleurs parfois qualifié d'*hectoreus*<sup>34</sup>.

Cette indulgence envers le «cheval érotique» ne tarda cependant pas à se resserrer. Entre l'époque de Cicéron (106-43 av. J.-C.) et la dynastie des Antonins (96-192), il y eut une transformation des relations sexuelles et conjugales<sup>35</sup>. Pour Paul Veyne, dans son article intitulé *La famille et l'amour sous le Haut Empire romain*, cette situation serait peut-être la conséquence d'un changement dans la structure de la société :

La réponse probable est qu'elle est en rapport avec le passage d'une aristocratie concurrentielle (sorte de féodalité où les rivalités entre clans sont féroces) à une aristocratie de service, où l'on fait carrière en étant en bons termes avec ses pairs. D'où une mutation du type humain : un chef de clan a plus d'audace, d'autorité, de capacité d'auto-affirmation, qu'un noble, serviteur de son prince, qui doit faire des sourires à ses pairs. Le premier sabre sans remords sa femme, ses servantes et ses pages, petits (*peadagogia, capillati*) ou grands (*exoleti*) ; le second, n'ayant pas d'ordres à donner à l'extérieur, dans la société globale, n'a pas non plus la force d'en donner à lui-même : il faut qu'il s'invente une morale conjugale et sexuelle, afin que la discipline lui vienne de nouveau de l'extérieur et qu'il ne soit pas en proie à une autonomie qui lui fait peur ; et puis, maintenant qu'il n'est plus qu'un noble comme les autres, respectueux de ses pairs, comment le prendrait-il du haut de sa femme, qui, après tout, est aussi noble que lui ? On passe ainsi, de l'âge des forbans ou des capitaines d'industries, à un âge de fonctionnaires impériaux qui cultivent la respectabilité [...].

Comme on le voit, cette morale est due à une médiation proprement psychologique. [...] Elle est une réaction psychologique à la condition sociale ; elle n'a rien de stratégique. N'ayant plus d'autorité garantie par les valeurs de la société globale, le haut fonctionnaire devient timide : il se cherche une loi morale (qui découpera la sexualité sur le patron des institutions), et il n'ose plus donner d'ordres à sa femme : alors il invente le mythe de l'amour conjugal, afin qu'on lui obéisse par amour, sans qu'il

---

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 63.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 60. Voir par exemple la ressemblance entre les planches 15, 16, 19, 25 et 26.

<sup>34</sup>R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 165.

<sup>35</sup>P. VEYNE, *op. cit.*, p. 35.

ait à commander<sup>36</sup>.

Cette obligation à l'amour conjugal entraîna quant à elle l'émergence de la vertu de chasteté en dehors du mariage, ce que la *Lex Julia de adulteriis coercendis* (17 av. J.-C.) d'Auguste (63 av. J.-C.-14) promut en rendant l'adultère féminin passible de la peine de mort<sup>37</sup>, et l'idée de la sexualité destinée à la reproduction et non au plaisir, lequel devint irrationnel<sup>38</sup>. L'*equus eroticus*, summum du plaisir sexuel extra-conjugal, n'avait évidemment plus sa place dans une telle société. De plus, il y eut opposition entre la notion d'activité, principe mâle, à celle de passivité, principe femelle<sup>39</sup>. La femme, en étant par-dessus pendant les relations sexuelles, devenait le partenaire actif et remettait en doute le statut de l'homme en risquant de passer pour son égal<sup>40</sup> (voir annexe 8). Commença alors la répression contre le «cheval érotique». Apulée fut peut-être parmi les derniers à croire encore que la femme qui chevauche était au service de son amant<sup>41</sup> (voir annexe 9), mais la norme fut celle exprimée par des auteurs latins comme Sénèque le Jeune (vers 4 av. J.-C. -65) et Juvénal (fin du I<sup>e</sup> siècle-début du II<sup>e</sup> siècle). Le premier s'offusquait de constater que le sexe féminin luttait d'excès avec le masculin (voir annexe 10) et qu'avec l'*equus*, c'était «les femmes qui baisent les hommes<sup>42</sup>». Pour lui, «une femme qui se prend pour un homme, c'est le monde renversé. Horreur égale à celle des femmes qui «chevauchent» les hommes<sup>43</sup>». Quant au second, il reprochait aux matrones de tenter de rivaliser avec les prostituées dans l'art de chevaucher et de les battre<sup>44</sup> et il les accusait

---

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 37.

<sup>37</sup>R. ZAPPERI, *op. cit.*, pp. 165-166.

<sup>38</sup>P. VEYNE, *op. cit.*, p. 48.

<sup>39</sup>P. VEYNE. «L'homosexualité à Rome», dans P. ARIÈS *et al.*, *op. cit.*, p. 72.

<sup>40</sup>P. VEYNE. «La famille et l'amour sous le Haut Empire romain», *op. cit.*, p. 54.

<sup>41</sup>Quoiqu'il semble que ce dernier se soit inspiré de l'opuscule de Lucien de Samosate (120- après 180) *Lucius ou l'Âne*, lui-même issu du récit aujourd'hui perdu de Lucius de Patras (?) intitulé *Onos ou L'Âne*. Mentionné dans *Google, Recherche de livres, Dictionnaire historique et critique de Pierre Bayle*, (page consultée le 5 janvier 2008), <http://books.google.com/books?id=EpqGGLcYBgIC&printsec=titlepage&hl=fr>.

<sup>42</sup>«*Viros ineunt*», cité par *ibid.*, p. 54.

<sup>43</sup>Cité par P. VEYNE. «L'homosexualité à Rome», dans P. ARIÈS *et al.*, *op. cit.*, p. 75.

<sup>44</sup>R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 166.

même de faire «l'amour en grec» (voir annexe 11).

### 1.3 *L'equus eroticus* dans l'art et la littérature des premiers chrétiens, du Moyen-Âge et du début des temps modernes

Ce fut cependant avec le christianisme que la lutte contre le «cheval érotique» devint la plus virulente. Les nouvelles valeurs favorisant la sexualité maritale et le refus du plaisir, lesquelles étaient déjà en vogue chez les sociétés païennes gréco-romaines des premiers siècles, furent probablement à la source de la morale chrétienne du mariage, laquelle devint l'affaire de tous après que le christianisme eût été proclamé religion d'état au début du IV<sup>e</sup> siècle<sup>45</sup>. Les chrétiens inventèrent alors la notion de sexualité «contre nature» en opposition à celle «naturelle», c'est-à-dire voulue par Dieu<sup>46</sup>, et cette idée fit son chemin au cours du Moyen-Âge, de la Renaissance et au début des temps modernes. Ce fut d'abord saint Paul (vers 10-vers 65) qui dénonça dans *Romains I*, 26 les femmes des Gentils, qu'il accusa d'avoir «changé l'usage naturel en celui qui est contre nature<sup>47</sup>». Les Pères de l'Église, comme Clément d'Alexandrie (vers 150-vers 220) (voir annexe 12), saint Jérôme (vers 340-420) et saint Augustin (354-430) (voir annexe 13), condamnèrent eux aussi les actes contre nature. Le Pseudo-Méthode (VII<sup>e</sup> siècle) affirma quant à lui que l'inversion des rôles sexuels serait une des causes de la fin des temps (voir annexe 14). Alexandre de Hales (1180-1245) dans sa *Summa theologica* écrit pour sa part que le coït marital était proscrit s'il ne s'effectuait pas selon la manière naturelle<sup>48</sup> et le canoniste Hostiensis (vers 1200-1271) le confirma aussi dans sa *Summa aurea* (voir annexe 15), tout comme Thomàs d'Aquin (vers 1225-1274) (voir annexe 16), Peraldus (XIII<sup>e</sup> siècle), Monaldus (?-1286), Pierre de La Palud (1275-1342) (voir annexe 17), Astenasus (XIV<sup>e</sup> siècle)

<sup>45</sup>P. VEYNE. «La famille et l'amour sous le Haut Empire romain», *op. cit.*, p. 35.

<sup>46</sup>*Ibid.*, p. 59.

<sup>47</sup>Saint Paul. *Romains I*, 26, (page consultée le 16 mai 2007), <http://www.regard.eu.org/0Bible.Segond/Romains1-5.html>. Saint Paul faisait sans doute allusion à la sodomie, mais certains auteurs, comme R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 166, affirment qu'il pourrait être question du «cheval érotique». Ce n'est d'ailleurs pas la première fois que ce passage des *Romains I* est utilisé pour dénoncer cette position. Cela fut aussi le cas de Méthode (voir annexe 24) et du Pseudo-Méthode (voir annexe 14).

<sup>48</sup>A. de HALES. *Summa theologica*, 3-2-3<sup>21</sup>26.8<sup>3</sup>, cité par J. T. Jr. NOONAN. *Contraception : a history of its treatment by the Catholic theologians and canonists*, Édition Enlarged, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, (1<sup>re</sup> édition : 1965), 1986, p. 224.

et Jean Charlier de Gerson (1363-1429) le firent dans leurs écrits<sup>49</sup>.

Dès lors, seule la position dite «du missionnaire», laquelle imitait les labours en comparant la matrice féminine à la terre fertile et la semence masculine aux graines, et les pratiques visant la procréation furent considérées comme naturelles. Le *more canum*<sup>50</sup>, l'onanisme et bien sûr la sodomie, furent prohibés. Pour interdire la *mulier super virum*<sup>51</sup>, ce fut encore une fois l'idée que la femme se trouvant dessus est dans une position active et supérieure, laquelle est contraire à sa nature passive et subordonnée, qui fut utilisée<sup>52</sup>. De plus, il y eut association entre la chair et le péché et toutes les formes de ce vice furent associées en trois notions spécifiques : la concupiscence, qui fut d'abord amenée par les Pères de l'Église<sup>53</sup> comme source même de la sexualité ; la fornication, c'est-à-dire, toute relation sexuelle extra-conjugale, ainsi que tout accouplement ne visant pas la procréation à l'intérieur même du mariage, laquelle apparut dans l'Ancien Testament et fut confirmée vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle comme le sixième commandement «Tu ne forniqueras point», et la luxure, qui rassembla tous les péchés de chair en un seul péché capital au cours de l'élaboration du système des péchés capitaux (entre le V<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle)<sup>54</sup>. L'*equus eroticus* fit donc partie du péché capital de luxure en guise de rapport sexuel contre nature et fut traité en conséquence. Toute déviation à la norme (rapport sexuel «naturel» : hétérosexuel, marital, homme dessus, femme dessous avec insémination) représentait une offense directe envers Dieu, la nature, l'espèce humaine et la vie qui pouvait être présente dans toute semence<sup>55</sup>.

L'interdit porta fruit. En effet, toute allusion spécifique à la position de la femme sur

---

<sup>49</sup>PÉRALDUS. *Summa de vitiis*, II.III.VI, MONALDUS. *Summa* : «*The goods of marriage*», fol. 136, ASTENASUS. *Summa*, VIII, IX et J. C. de GERSON. *Opusculum tripartitum, De praeceptis decalogi*, c. XI et *Compendium theologiae* VIII cités par J. T. Jr. NOONAN, *op. cit.*, p. 238. Pour une liste plus précise des hommes d'Église ayant traité des positions contre nature, voir J. A. BRUNDAGE. «*Let me count the ways canonists and theologians contemplate coital positions*», *Journal of Medieval History*, vol. 10, i. 2, 1984, pp. 81-93.

<sup>50</sup>C'est-à-dire, «à la manière du chien».

<sup>51</sup>C'est-à-dire, «la femme sur l'homme».

<sup>52</sup>A.A.V.V. *A history of women in the West : Renaissance and Enlightenment paradoxes*, Volume 3, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1992, p. 70.

<sup>53</sup>Entre autres saint Augustin.

<sup>54</sup>J. LE GOFF. «*Le refus du plaisir*», dans P. ARIÈS *et al*, *op. cit.*, p. 179.

<sup>55</sup>J. T. Jr. NOONAN, *op. cit.*, p. 246.

l'homme durant le coït semble avoir disparu de la littérature et de l'art au moins jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup>. C'est dans l'oeuvre de Pierre le Mangeur (?-vers 1178) intitulée *Historia scholastica* que l'*equus eroticus* refit surface. Ce dernier réutilisa les écrits du Pseudo-Méthode afin de déconseiller de nouveau cette position (voir annexe 18). Il est cependant possible que ce qui provoqua le retour du «cheval érotique» dans les débats des théologiens à partir du XII<sup>e</sup> siècle fut, comme le suggère John Thomas Jr. Noonan dans son livre *Contraception : a history of its treatment by the Catholic theologians and canonists*, la traduction en latin des oeuvres du Perse Avicenne (980-1037)<sup>57</sup>. Celui-ci, dans son *Canon de la médecine*, avançait qu'il était probable que la position renversée *mulier super virum* dérange et peut-être même empêche la fécondation. Selon lui, lorsque la femme est par-dessus l'homme pendant les rapports sexuels, sa matrice est renversée et la rétention de la semence masculine est alors très faible. De plus, l'éjection de cette même semence est plus laborieuse et risque de blesser les organes génitaux mâles<sup>58</sup> en causant une hernie, une inflammation ou une ulcération<sup>59</sup>. Les fluides de l'éjaculation féminine risquent quant à eux de s'introduire dans les orifices du sexe masculin et d'efféminer celui-ci<sup>60</sup>. Cette hypothèse eut une influence certaine sur les penseurs des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Pour Albert le Grand (entre 1193 et 1206-1280), dans son *De animalibus*, ce qui était un doute devint une certitude : si l'utérus était renversé, il perdait son contenu<sup>61</sup>. Bernardin de Sienne (1380-1444) renchérit en écrivant que tout acte séminal qui est produit d'une façon dont il est impossible de concevoir est péché puisqu'il frustre la fonction naturelle des organes génitaux, laquelle est la procréation<sup>62</sup>. Cette prédication servit d'argument à son confrère Chérubin dans ses *Regole della vita matrimoniale* quant au mode juste d'accouplement des époux (voir annexe 19). Magnino de Milan (XIV<sup>e</sup> siècle), dans son *Regimen sanitatis*, ajouta quant à lui une liste

---

<sup>56</sup>R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 166.

<sup>57</sup>J. T. Jr. NOONAN, *op. cit.*, p. 239.

<sup>58</sup>Avicenna. *Canon of medicine*, 3<sup>20.1.10</sup>, «Harmfulness of coitus, Its Arrangements, and the evil of forms» cité par *Ibidem*.

<sup>59</sup>Mentionné dans C. HART et K. GILLILAND STEVENSON. *Heaven & the flesh : image of desire from the renaissance to the rococo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 32.

<sup>60</sup>*Ibidem*.

<sup>61</sup>Albertus Magnus. *De animalibus, Opera*, Vol. XI, 10.2.1, cité par J. T. Jr. NOONAN, *op. cit.*, p. 206.

<sup>62</sup>Bernardin de Sienne. *Sermons séraphiques*, 19.1, cité par *ibid.*, p. 238.



complète des dangers reliés à la pratique du «cheval érotique»<sup>63</sup> et Antonin (1369-1459), archevêque de Florence, le qualifia aussi de péché mortel dans son *De matrimonio* (voir annexe 20). À la condamnation visant l'inversion des rôles «naturels» attribués à chaque sexe, voilà que venait s'ajouter celle contre la contraception. Le médecin devenait par le fait même l'allié du prêtre.

L'association entre le pouvoir, l'activité et la position du dessus durant le coït versus la soumission, la passivité et la place du dessous ne s'était pas non plus évanouie au cours du Moyen-Âge et de la Renaissance. L'antique idée que la femme qui chevauche risque de passer pour l'égal de l'homme et même de s'approprier la place qui lui revient «naturellement» au sommet de la hiérarchie sociale était d'ailleurs encore bien présente à l'aube des temps modernes. En fait, comme il sera expliqué en détails dans le prochain chapitre, la femme insoumise représentait une menace pour l'ordre établi et il était impératif d'enrayer ce danger afin d'en protéger la société. Plusieurs phénomènes émergèrent de cette crainte et la chasse aux sorcières est peut-être l'exemple le plus significatif. Bien vite, la femme qui chevauche fut associée à la sorcière et l'homme se laissant ainsi soumettre au diable succube. Pierre de La Palud en avait d'ailleurs fait allusion dans ses gloses sur les *Sentences* de Pierre Lombard (voir annexe 21), lequel fut repris par Johannes Nider (1380-1438) dans son *De morali lepra* (voir annexe 22). Alvarus Pelagius (1275-1350), grand pénitencier à la cour d'Avignon, dressa pour sa part un sombre portrait de la femme émissaire de Satan dans le second livre de son ouvrage intitulé *De planctu ecclesiae*, lequel avait été commandé vers 1330 par Jean XXII et ne fut publié pour la première fois qu'à Ulm en 1474, avant d'être réédité à Lyon en 1517 et à Venise en 1560<sup>64</sup>. Selon Jean Delumeau, dans son livre *La peur en occident*, il s'agit peut-être là du document majeur de l'hostilité cléricale envers le sexe féminin et tout ce dont le célèbre *Malleus maleficarum* (1486) d'Heinrich Krämer (1430-1505) et Jacob Sprenger (1435-1495) contiennent de plus misogynne y était déjà mentionné<sup>65</sup>. Dans l'article XLV contenant la litanie des reproches adressés aux filles d'Ève, Pelagius accusa entre autres les femmes de retourner le bien en mal, la nature en son contraire et cela, particulièrement dans la sexualité. Il alla même jusqu'à

---

<sup>63</sup>Magnino de Milan. *Regimen sanitatis*, III, V, cité par R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 168.

<sup>64</sup>J. DELUMEAU. *La peur en Occident (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles): une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978, p. 317.

<sup>65</sup>*Ibid.*, p. 318.

prétendre que l'utilisation de la position *mulier super virum* serait à l'origine du déluge (voir annexe 23), un blâme qui fut réitéré près de deux siècles plus tard par le jésuite espagnol Thomas Sanchez (1550-1610) dans son *De sancto matrimonio sacramento*, lequel se servit des commentaires sur la Genèse de Méthode (260-312) pour appuyer ses dires (voir annexe 24). Les auteurs du livre *Heaven & the flesh : image of desire from the renaissance to the rococo*, Clive Hart et Kay Gilliland Stevenson, font aussi mention d'un texte datant du XV<sup>e</sup> siècle dans lequel la position de l'*equus eroticus* est listée comme étant le troisième de huit péchés souvent commis par les couples mariés. Dans cet extrait est attribué à saint Augustin un passage qui rapporte que plusieurs maris ordonnent à leur épouse de se coucher sur eux sans considérer que d'agir ainsi est un péché plus grave que de commettre la pédérastie avec douze garçons<sup>66</sup>. Enfin, il y est écrit que quand la femme adopte une telle pose, elle est immédiatement possédée et obsédée par des démons et qu'en un seul jour, en Égypte, huit mille hommes périrent et furent damnés à cause de ce péché<sup>67</sup>.

Il serait naïf de prétendre que parce que le «cheval érotique» disparut des représentations artistiques et de la littérature entre le VII<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle, qu'il fut aussi chassé des moeurs. Les manuels enseignant aux prélats la marche à suivre lors de la confession des fidèles ainsi que les pénitentiels du VI<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècles démontrent en tout cas que les péchés contre nature étaient bien présents dans la société à laquelle ils avaient à faire<sup>68</sup>. Ce fut d'ailleurs à partir du XII<sup>e</sup> siècle, qui vit s'élaborer en France et en Allemagne le fameux code de l'amour courtois, lequel s'adressait aux amants et non aux époux et plaçait symboliquement la dame dessus et le chevalier dessous, que pour illustrer l'adultère ou la fornication, les artistes utilisèrent l'image de la femme sur l'homme durant le coït. Les miniatures décorant les manuscrits du *Décret* de Gratien (XII<sup>e</sup> siècle)<sup>69</sup> en sont un exemple, tout comme les fresques que Niccolò Miretto peignit entre 1425 et 1440 dans le *Palazzo della ragione* à Padoue (voir

---

<sup>66</sup>Cité par C. HART et K. GILLILAND STEVENSON, *op. cit.*, p. 32.

<sup>67</sup>*Ibidem*.

<sup>68</sup>Pour un survol des notions touchant la sexualité dans les pénitentiels du Moyen-Âge, voir le livre de Jean-Louis Flandrin *Un temps pour embrasser : aux origines de la morale sexuelle occidentale (VI<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle)*.

<sup>69</sup>Cité par R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 167.

planche 27)<sup>70</sup>. Ce fut aussi à partir de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle que commença à être utilisée pour la première fois dans les arts visuels la fameuse image de la courtisane Phyllis chevauchant le philosophe Aristote (voir planches 28 à 77), un thème qui sera traité exhaustivement dans le troisième chapitre de ce travail. Quant à la littérature moyenâgeuse et renaissante, les personnages féminins chevauchant qui y figurent sont aussi des femmes adultères ou des prostituées. Protagonistes des fabliaux, de la facétie et de la farce, lesquels prisaient les histoires de cocuage ou de bordel, la femme fourbe se plaît à être par-dessus quand elle copule. Le *Decameron* de Jean Boccace (1313-1375) en est peut-être un des recueils les plus riches et colorés (voir annexes 25 et 29), mais son auteur ne fut pas le seul à avoir fait appel à l'*equus eroticus* afin de pimenter son récit. Masuccio de Salerne (vers 1410-1475) l'employa aussi en mettant en scène une riche aristocrate et un nain, lesquels moururent empalés pendant qu'ils commettaient l'acte reprochable (voir annexe 26), tandis que dans *La ballade de la grosse Margot* de François de Villon (vers 1431-?), c'est plutôt une gueuse qui chevauche (voir annexe 27). Dans le cas de Masuccio, le scandale est plus grand puisqu'il s'agit de l'épouse qui est prise en flagrant délit avec son amant, un méfait punissable au XV<sup>e</sup> siècle par la mort.

La farce moyenâgeuse utilisa aussi l'hypothèse avancée par la science médicale selon laquelle l'utérus renversé ne retenait pas la semence masculine pour créer le mythe de l'homme enceint : si la femme était dessus, le contenu de sa matrice retombait dans le ventre de son partenaire, celui en-dessous, le rendant enceint. Un conte inédit provenant de la Finlande en montre d'ailleurs un bel exemple mettant en scène un prêtre et une fille de cultivateur (voir annexe 28). Plusieurs auteurs du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, comme Boccace (voir annexe 29), Nicolas de Troyes (XVI<sup>e</sup> siècle) (voir annexe 30) et Ludovico Carbone (vers 1451 ou 1452-1508) (voir annexe 31), s'en servirent quant à eux pour inventer l'histoire du mari adultère qui, ayant rendu grosse une servante et voulant échapper à la fureur de son épouse, utilisa cette croyance populaire afin de faire croire à cette dernière qu'elle l'avait rendu enceint en le chevauchant et que pour se libérer de son fardeau, il devait s'accoupler avec une vierge, en l'occurrence la fameuse servante, afin de lui retransmettre le fœtus. Malgré l'évidente culpabilité du mari, c'était sur sa femme que retombait le blâme et, cela, parce qu'elle avait voulu être par-dessus durant les relations sexuelles, inversant ainsi l'ordre «naturel» des choses

---

<sup>70</sup>*Ibidem*. Miretto illustre ici l'influence du signe astrologique du Capricorne sur l'amour mercenaire.

et menaçant par le fait celui de la société. La nouvelle enseignait par conséquent aux dames que si elles s'employaient à reproduire cette pratique, elles ne récolteraient que honte et diffamation<sup>71</sup>.

Au début des temps modernes, les chevauchées féminines lors des relations sexuelles adultères continuèrent d'inspirer la littérature. Cela fut entre autres le cas des écrits «légers», comme les nouvelles de Nicolas de Troyes dont il vient d'être question, et ceux de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme (vers 1540-1614). Ce dernier rapportait en effet dans *Les dames galantes* une liste de tous les cas de lui connus ou ouïs de l'utilisation par l'aristocratie de cette position controversée, en montrant parfois de la réticence face à cette pratique qu'il jugeait odieuse à Dieu, monstrueuse et surnaturelle<sup>72</sup>, mais aussi une forme de respect envers la femme voulant triompher sur l'homme à cette bataille amoureuse (voir annexe 32). Il affirmait en effet : «Si avoit-elle raison pourtant ; car c'est une fascheuse souffrance que d'estre subjuguée, ployée, foulée, et mesmes quand l'on pense quelquefois à part soy, et qu'on dit : «Un tel m'a mis sous luy et foulé», par maniere de dire, sinon aux pieds, mais autrement : cela vaut autant à dire<sup>73</sup>». La métaphore de la guerre pour représenter les ébats entre amants revient d'ailleurs à plusieurs reprises chez Brantôme et la quête du pouvoir, de l'honneur du vainqueur, en est souvent la motivation, qu'il s'agisse du point de vue masculin ou féminin. En faisant part au lecteur d'une discussion qu'il entendit à propos du dilemme entre qui des deux sexes avait la plus grande gloire lors des relations sexuelles, il cita le témoignage d'une dame qui croyait que les femmes en étant dessous se faisaient servir de leur amant comme d'un serviteur ou d'un esclave<sup>74</sup>. Malgré le fait qu'elle fasse exception face aux autres récits de l'ouvrage, lesquels associent la position du dessus au «guerrier» dominant, cette opinion n'est pas sans intérêt. Elle rappelle en fait le *kéles* grec où l'homme passif se faisait servir par sa partenaire active. Peut-être était-ce là une des conséquences de la redécouverte du savoir antique qui s'opérait au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, un phénomène qui sera expliqué sous peu.

---

<sup>71</sup>*Ibid.*, p. 197.

<sup>72</sup>P. de BOURDEILLE, seigneur de BRANTÔME. *Les dames galantes*, Paris, Éditions Beaudelaire, (1<sup>re</sup> édition : 1665?), 1965, p. 61.

<sup>73</sup>*Ibid.*, p. 67.

<sup>74</sup>*Ibid.*, p. 68.

\*\*\*

Depuis l'Antiquité, la réputation de l'*equus eroticus* n'avait donc cessé de s'envenimer, même si le statut de la femme, au contraire, s'était lentement amélioré. Il semble en effet que les Mésopotamiennes ayant vécu plus de 3000 ans avant J.-C., aient été plus libres de chevaucher leur mari et amant que les Européennes à l'aube des temps modernes. Cette liberté n'avait pas tardé à être restreinte aux femmes adultères ou prostituées, comme cela fut le cas chez les Grecs antiques et les Romains de la République. Si on en croit l'hypothèse de Paul Veyne, ce serait précisément le passage d'une aristocratie où les hommes sont en constante rivalité ; où ils exercent une grande autorité sur les gens dont ils sont les chefs et où l'infériorité féminine est telle que la supériorité masculine n'est jamais remise en doute, à une aristocratie où la gens masculine est soumise à un prince ; où elle doit alors être en bons termes avec ses pairs et où l'amélioration de la condition de la femme l'oblige à inventer une politique sexuelle restrictive afin de préserver sa position dans la hiérarchie maritale et sociale par extension, qui serait à l'origine de la transformation des relations sexuelles et conjugales au début de l'Empire romain. Dans une société qui prône la sexualité maritale ayant comme seule fin la procréation et qui dénonce le plaisir comme étant irrationnel, une position comme celle de la femme sur l'homme ne peut avoir sa place. Cette perception ne s'améliora pas avec la venue du christianisme, bien au contraire. La répression du «cheval érotique» devint plus forte que jamais avec l'invention du péché contre nature et de la découverte de sa soi-disant vertu contraceptive durant le Moyen-Âge et la Renaissance. Bien que pendant le premier millénaire l'interdiction d'adopter cette position durant le coït se fit sentir dans l'art et la littérature, elle ne quitta pas pour autant les mœurs et cette transgression ressurgit progressivement dans les oeuvres des artistes et écrivains à partir du XII<sup>e</sup> siècle. Réservées à l'élite et symbole de plaisir illicite et d'amour extra-conjugal, les représentations moyenâgeuses et renaissantes de l'*equus eroticus* allaient bientôt être utilisées pour un tout autre dessein et l'invention des caractères mobiles par Gutenberg en 1440 en est une des causes.

Cette innovation eut en effet une répercussion importante sur l'édition, sur la diffusion du savoir et sur la liberté d'expression et profita non seulement au monde du livre, mais aussi à celui de l'art. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, toutes sortes d'ouvrages commencèrent à circuler en nombre croissant, devenant par le fait même disponibles à un public sans cesse grandissant. Les Saintes Écritures, les traités de théologie, de médecine ou juridiques côtoyèrent sur les places

publiques les recueils de proverbes, de farces, les manuels de bonne conduite et les oeuvres érotiques. Les éditions des ouvrages des siècles passés partagèrent les étagères avec celles du présent. Cette effervescence permit à certains de faire fortune et devint pour d'autres le terrain idéal pour faire de la propagande. À travers l'écriture et la gravure, l'élite tenta ainsi d'imposer ses idées au peuple et ce dernier lui exprima à son tour son assentiment ou son mécontentement. Parmi ce flot de mots et d'images, se retrouva aussi le thème du «cheval érotique», mais pourvu d'une toute autre signification. Afin d'interpréter adéquatement l'image de l'*equus eroticus* au début des temps modernes, il est nécessaire pour le moment de mieux comprendre ce qui fut à l'origine de la mutation de sa signification. Il est par conséquent utile d'étudier le contexte historique et la nature de la condition de la femme européenne au XVI<sup>e</sup> siècle avant de tenter d'en tirer des conclusions.

## **Chapitre second**

**Le XVI<sup>e</sup> siècle : contexte historique et image de la femme  
en Europe occidentale**

## 2.1 XVI<sup>e</sup> siècle : de la prospérité au temps des crises

L'an 1500 advint en Europe dans un climat de paix relative, lequel s'était rétabli au cours du siècle précédent et dont la sécurité avait favorisé la reprise de la vie rurale et urbaine. Les paysans avaient enfin pu recommencer à cultiver les campagnes, soustrayant à la friche de nouveaux lopins de terre afin d'en faire croître les céréales, si vitales aux populations de l'époque. L'économie s'était remise à tourner, stimulée par la conjoncture favorable, les inventions technologiques et les grandes conquêtes, et avait ainsi encouragé les échanges entre les différents marchés et la circulation des capitaux. Cette situation avait quant à elle provoqué une hausse des naissances, qui allait se transformer en véritable boom démographique<sup>1</sup>. Cet essor entraîna à son tour une plus forte consommation qui fit en sorte d'augmenter de façon significative la demande et, par conséquent, la production. La première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle fut donc déterminée par une certaine prospérité dans les principaux «pays» européens occidentaux, qui étaient l'Espagne, la France, le Portugal, les Pays-Bas, l'Italie, l'Allemagne et l'Angleterre.

Le «beau XVI<sup>e</sup> siècle» fut en effet caractérisé par une économie en pleine croissance, laquelle répondait aux nouveaux besoins liés à l'augmentation de la population, à l'évolution des goûts, à l'élargissement des marchés, à la nécessité des armées et aux motivations psychologiques comme l'affirmation de l'individu, de son autonomie morale et de sa vertu<sup>2</sup>. Pour les premières décennies, l'offre put répondre à cette frénésie parce qu'elle détenait de nouveaux moyens d'actions, comme ceux du point de vue monétaire : l'affluence de métaux ainsi que le développement du crédit ; des moyens techniques : l'imprimerie, la métallurgie, la construction navale, etc. ; de l'amélioration des travaux publics et du contrôle de l'État sur la quantité et la qualité de sa monnaie<sup>3</sup>. Cela ne fut cependant pas le cas pour la seconde partie du siècle. La croissance économique et démographique demeurait extrêmement sensible aux variations de la conjoncture et pouvait ainsi être rapidement freinée par des crises, lesquelles furent fréquentes, surtout après 1570. Les épidémies de peste, de typhus, de variole, de

---

<sup>1</sup>B. BENNASSAR et J. JACQUART. *Le XVI<sup>e</sup> siècle*, Coll. «U : Série Histoire moderne», Paris, Armand Colin, (1<sup>re</sup> édition : 1972), 1997, p. 254. Dans de nombreux endroits en Europe occidentale, la population doubla entre 1480 et 1560.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 35.

<sup>3</sup>*Ibid.*, pp. 36-37.



rougeole et de coqueluche additionnées aux mauvaises récoltes céréalières en partie causées par le «petit âge glaciaire»<sup>4</sup>, aux famines et aux ravages de la guerre entraînent dans leurs passages de plus en plus rapprochés de nombreux morts et finirent par anéantir l'essor qui avait caractérisé le début du siècle. De plus, comme la production agricole représentait la branche la plus importante de l'économie et que les techniques de productions étaient encore primitives, le gonflement trop rapide de la population et de la demande provoquèrent un dangereux déséquilibre<sup>5</sup>. Bien vite, il n'y eut plus assez de grains pour nourrir les populations et cette situation créa une rareté qui fut entre autres à l'origine de la flambée spectaculaire du prix du blé dans le dernier tiers du siècle<sup>6</sup>. Comme le salaire réel ne cessa de diminuer et que le nombre de chômeurs et les exigences fiscales de l'État augmentèrent, ces fluctuations firent en sorte de multiplier le nombre de pauvres, de mendiants et d'errants et provoquèrent les nombreuses tensions sociales qui affectèrent la seconde partie du siècle<sup>7</sup>.

Culturellement, la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle vit s'intensifier la révolution spirituelle de l'humanisme et celle artistique de la Renaissance, lesquelles visaient à organiser la vie de l'Homme en fonction de certaines valeurs, comme par exemple l'ordre et l'harmonie ; à exalter la *dignitas hominis* dont l'étude devenait un art de vivre qui rendait l'être humain éternel ; à modeler la vie contemporaine sur une époque lointaine considérée comme idéale<sup>8</sup> et à atteindre la connaissance du réel par la contemplation de la beauté<sup>9</sup>. L'intérêt des humanistes face à l'Antiquité stimula la reconquête de l'héritage classique et ceux-ci poursuivirent les travaux commencés deux siècles auparavant par des gens comme Boccace et Pétrarque, qui avaient sillonné l'Europe dans le but de retrouver les manuscrits des oeuvres antiques, d'en faire la traduction ou d'épurer les versions latines des ajouts faits par la scolastique. De plus, grâce à l'arrivée des Grecs chassés par les Turcs après la prise de Constantinople en 1453, lesquels avaient emporté avec eux plusieurs manuscrits et l'enseignement de leur langue et aux premières

---

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 56.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 53. Certains pays virent le prix du blé se multiplier par 5 en l'espace de quelques années seulement.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 56.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 59.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 67.

fouilles «archéologiques», qui avaient fait connaître au monde les trésors du passé<sup>10</sup>, le savoir de l'époque s'enrichit considérablement. Aux enseignements d'Aristote vinrent alors s'ajouter ceux de Platon, des auteurs alexandrins, de Pline, de Végèce, de Pythagore, de Ptolémée, d'Euclide, etc. et l'imprimerie se chargea quant à elle de faire la diffusion des idées nouvelles, non plus destinées seulement à la formation des théologiens, mais aussi à celle des laïcs<sup>11</sup>. Les crises et les déchirements de la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle eurent cependant raison des courants spirituel et artistique que furent l'humanisme et la Renaissance<sup>12</sup>.

La volonté d'épurer et de retourner aux sources se fit aussi sentir au sein des sphères religieuses, provoquant ainsi la célèbre rupture entre l'Église catholique et celle réformée. Suite à l'incapacité de l'Église officielle à trouver des réponses adéquates aux interrogations et à apaiser les craintes des fidèles face au salut de leur âme, certains se mirent à la recherche de nouvelles voies. De cette réflexion individuelle naquit la Réforme implantée d'abord en Allemagne par Luther, laquelle prônait le salut par la seule présence de la foi ; l'inutilité des oeuvres ; l'égalité entre tous dans l'exercice du culte, niant ainsi la primauté romaine et l'autorité des conciles, et la nécessité de rendre intelligible pour le peuple les Saintes Écritures, qui étaient le contenu de la foi<sup>13</sup>. Ce mouvement entraîna avec lui la montée de plusieurs autres comme ceux des sacramentaires, de Calvin, de Bucer, des anabaptistes, des anglicans<sup>14</sup>, etc. L'Église catholique fut aussi entraînée dans ce courant. Mue par l'exaltation des aspirations spirituelles des clercs et des fidèles ; par la volonté de combler ses carences en ce qui a trait à son message, aux abus faits par ses membres et à l'ignorance et l'absence de tout souci pastoral à cause de la formation déficiente du clergé rural responsable de la presque totalité de la population et par l'échec des tentatives précédentes de réformes<sup>15</sup>, l'Église officielle s'efforça de revoir et de corriger sa doctrine et sa discipline afin de reprendre le dessus sur la crise l'affectant et le Concile de Trente en fut une des conséquences.

---

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 61.

<sup>11</sup>*Ibid.* pp. 61 et 66.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 88.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 95.

<sup>14</sup>*Ibid.*, pp. 99-111.

<sup>15</sup>*Ibid.*, pp. 89-92.

C'est sans doute au niveau politique que le désir de contrôle fut le plus fort. L'Europe, mais aussi l'Asie, l'Afrique et les Amériques, étaient en fait convoitées par de grandes puissances monarchiques, qui étaient entre autres celles de l'Empereur Charles Quint (voir planche 78) ; du roi de France François I et, plus tard, Henri II ; du Portugal, laquelle possédait plusieurs comptoirs commerciaux en Afrique et en Asie ; de l'Empire ottoman et de l'Angleterre d'Élisabeth. L'Italie, quant à elle, était riche, mais handicapée par le souci de maintenir l'équilibre entre ses cinq états régionaux : le duché de Milan, la république de Venise, celle de Florence, l'État pontifical et le royaume de Naples<sup>16</sup>. De plus, elle était protégée par des milices composées de mercenaires qui n'étaient pas nécessairement d'origine locale et qui tiraient leurs revenus par la maintenance des conflits. Le territoire italien était donc dans la mire de ses voisins, plus pauvres, mais bien plus puissants. Seule la république de Venise pouvait s'enorgueillir de posséder une véritable armée ainsi qu'une force navale, laquelle lui était utile afin de lutter contre les pirates et de repousser les avancées turques. Afin de consolider leur base, de se donner les moyens nécessaires à leurs ambitions et d'écartier les obstacles à leur réussite, ceux qui détenaient le pouvoir cherchèrent depuis les dernières décennies du XV<sup>e</sup> siècle à renforcer leur autorité et cela s'amplifia au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>. Dans leur quête d'absolutisme, ces monarchies centralisatrices s'occupèrent à la fois de restreindre la puissance des grandes familles, lesquelles représentaient une menace en quoi elles possédaient de l'argent et des terres, mais aussi de l'influence sur les gens qui leur étaient fidèles et pouvaient par le biais de mariages réunir encore davantage de fiefs ; de mettre à l'écart les organes représentatifs en diminuant les sessions des parlements et des *cortès* ; de mieux contrôler les corps sociaux par des menaces, des persuasions et des récompenses<sup>18</sup> et de faire du conseil du roi la plus haute instance de l'État en le renforçant et le spécialisant<sup>19</sup>. La crise qui caractérisait l'Église catholique permit aux puissances temporelles de s'immiscer et d'intervenir plus directement dans les élections du haut clergé et de contrer l'empiétement de la Curie afin de conserver leurs privilèges traditionnels. Elles s'occupèrent aussi des villes, en plaçant à la direction des conseils des gens leurs étant

---

<sup>16</sup>G. UGO. *Piccola storia d'Italia*, Perugia, Guerra Edizioni, 1994, p. 53.

<sup>17</sup>B. BENNASSAR et J. JACQUART, *op. cit.*, p. 14.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 16.

alliées<sup>20</sup>. Parallèlement, cette tendance centralisatrice toucha aussi les structures du commerce. L'État intervint davantage dans les affaires des métiers, de la production et des échanges par le biais de nouvelles réglementations, de taxes, de prohibitions et en octroyant des monopoles d'importation à certaines firmes<sup>21</sup>. Le domaine de l'artisanat vit quant à lui s'accroître l'influence des marchands sur les producteurs, lesquels avaient les ressources financières nécessaires à l'achat de l'équipement et contrôlaient de plus en plus les matières premières et le marché où il était possible d'écouler les produits<sup>22</sup>.

Le XVI<sup>e</sup> siècle fut donc caractérisé par deux tendances opposées : l'essor économique, démographique et culturel de sa première moitié et les crises violentes de ses dernières décennies. Il fut aussi le théâtre de l'effort croissant des classes dirigeantes de contrôler et de maintenir leur population dans l'obéissance. De cette façon, elles cherchaient à préserver la paix et l'unité nécessaires à la réalisation de leurs ambitions. Elles employèrent d'ailleurs plusieurs moyens pour y arriver, comme la peur, la pauvreté<sup>23</sup> et le renforcement des hiérarchies sociale et familiale. La famille, qui était le reflet de cette société monarchique centralisatrice, en reprenait les mêmes principes en faisant de l'homme le roi et de la femme et des enfants les sujets devant se soumettre à son autorité<sup>24</sup>. Comme ce code créait une certaine forme de stabilité sur laquelle la société ébranlée pouvait s'appuyer, il fut valorisé et diffusé par les médias de l'époque. À la femme, qui, comme il sera expliqué sous peu, représentait une menace voilée à l'ambition masculine, fut réservée une attention toute particulière.

---

<sup>20</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>21</sup>*Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>22</sup>*Ibid.*, p. 45.

<sup>23</sup>J. DELUMEAU, *op. cit.*, p. 5. Thomas More (1478-1535), lequel contestait la société de son temps, affirmait en effet que : «L'indigence et la misère enlèvent tout courage, abrutissent les âmes, les accommodent à la souffrance et à l'esclavage et les oppriment au point de leur ôter toute énergie pour secouer le joug».

<sup>24</sup>À ce modèle fait écho celui de l'Église affirmant que la femme doit être soumise à l'homme comme l'Église l'est au Christ.

## 2.2 L'image de la femme dans la société européenne au XVI<sup>e</sup> siècle

La Renaissance hérita de la misogynie médiévale, laquelle était principalement née au sein du clergé monachiste suite à l'imposition du célibat et de la chasteté à ses membres. Afin de se protéger contre la constante menace de la concupiscence, les théologiens du Moyen-Âge avaient récupéré l'antique notion du refus du plaisir, les enseignements d'Aristote, les écrits de personnages comme saint Paul<sup>25</sup>, saint Augustin et Thomas d'Aquin<sup>26</sup> et avaient contribué à former une image toujours plus négative de la femme en la rendant responsable des maux de l'humanité. L'Église, dans son désir de codifier et de contrôler la société, avait aussi valorisé les textes de la Genèse comme étant une justification valable à la subordination du sexe féminin à celui masculin. En effet, les textes yahvistes de la Création et de la Chute sont clairs. Dans *L'épreuve de la liberté : le paradis*, il est possible de lire :

Alors Yahvé Dieu fit tomber une torpeur sur l'homme, qui s'endormit. Il prit une de ses côtes et referma la chair à sa place. Puis, de la côte qu'il avait tirée de l'homme, Yahvé Dieu façonna une femme et l'amena à l'homme. (Gn 2, 21-23)

Et dans celui de *La chute* :

À la femme, il [Yahvé Dieu] dit : «Je multiplierai les peines de tes grossesses, dans la peine tu enfanteras des fils. Ta convoitise te poussera vers ton mari et lui dominera sur toi.» (Gn 3, 16)

Pour la théologie médiévale, le fait qu'Ève ait été créée à partir de la côte d'Adam légitimait déjà sa soumission envers ce dernier et la punition pour le péché originel venait le confirmer. Puisque les Saintes Écritures avaient été «révélées», rien ne pouvait les remettre en question. Ève était donc responsable de la chute de l'humanité et était par conséquent la cause de la mort<sup>27</sup>. Elle n'avait pas été capable de respecter la consigne du Créateur. Au lieu de cela, elle s'était laissée tenter par le serpent et avait entraîné Adam à sa perte. La convoitise dont il est question dans la *Genèse* 3, 16 est le désir d'acquérir le discernement, de voir ses yeux s'ouvrir et d'être comme des dieux : de connaître le bien et le mal (Gn 3, 5). Elle est après la Chute la volonté de la femme de devenir comme l'homme ou de le surpasser. Puisqu'Ève est

<sup>25</sup>J. DELUMEAU, *op. cit.*, p. 309.

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 312.

<sup>27</sup>A.A.V.V. *A history of women in the West : Renaissance and Enlightenment paradoxes*, *op. cit.*, p. 226.

la mère de toutes les femmes et qu'elle leur a transmis le péché originel de génération en génération, on avait alors cru bon de se méfier du sexe féminin. La sexualité et la fragile beauté de ce dernier étaient devenues dangereuses et c'est de cette menace que les hommes devaient se protéger en soumettant leur compagne.

Cette méfiance moyenâgeuse envers les femmes était encore bien présente au XVI<sup>e</sup> siècle et, comme il fut avancé précédemment, l'invention de l'imprimerie contribua à en faire la promotion et cela, non seulement à l'aide des ouvrages littéraires, mais aussi grâce au nouveau média qu'était l'estampe. Des gravures circulèrent ainsi aux quatre coins de l'Europe, diffusant le portrait d'une féminité imaginée par les hommes, lequel montrait à la fois une image positive et négative du «sexe faible». Avec les quelques 891 textes élaborés sur la question féminine entre 1500 et 1600<sup>28</sup>, les estampes datant du XVI<sup>e</sup> siècle qui sont parvenues jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle représentent un moyen fort utile pour comprendre de quelle façon les femmes étaient perçues au début des temps modernes. Il est cependant impossible d'affirmer avec certitude que la vie de celles-ci ressemblait réellement au modèle véhiculé dans les médias de l'époque, puisque ceux-ci étaient en majorité l'oeuvre d'une élite masculine souvent antiféministe. Peu de témoignages laissés par la gent féminine sont disponibles à ce jour pour pouvoir reconstruire avec exactitude ce que fut le quotidien de ces dernières et ceux qui ont réussi à traverser le temps ne sont guère représentatifs des femmes du peuple. La paysanne illettrée, qui devait consacrer son énergie au dur labeur, n'avait aucun moyen d'exprimer et de transmettre ses impressions sur sa condition. Seules les religieuses, les bourgeoises et les aristocrates en eurent la capacité. Le violent réquisitoire qui a pour titre *La Semplicità Ingannata o Tirannia Paterna* (1654), ouvrage de la soeur vénitienne Arcangela Tarabotti, est un des rares exemples où une femme exprime son mécontentement face à l'autorité paternelle, laquelle fut responsable de son «enfermement» dans la vie monastique, et son regret devant les difficultés que devait affronter celle qui désirait exprimer ses idées publiquement<sup>29</sup>, démontre bien que la subordination féminine au patriarcat était toujours tangible, même au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Malgré l'incapacité de recréer le quotidien des Européennes au XVI<sup>e</sup> siècle, il est

---

<sup>28</sup> Nombre donné par Ruth Kelso dans son livre *Doctrine of the lady of the Renaissance* in M. ALBISTUR et D. ARMOGATHE. *Histoire du féminisme français : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions des femmes, 1977, p. 80.

<sup>29</sup> A. A. V. V. *Rewriting the Renaissance : the discourses of sexual difference in early modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. xv.

néanmoins possible de reconstruire avec une précision acceptable l'image que la société s'attendait qu'elles adoptent.

### 2.2.1 Les sources : le livre et l'estampe

Avant de poursuivre plus loin cette étude, il convient de préciser certains aspects à propos des sources qui servirent à recréer la perception qu'on avait des femmes au début des temps modernes. Le renforcement des distinctions entre les différentes classes composant la hiérarchie sociale de l'Europe du XVI<sup>e</sup> siècle se fit aussi sentir en ce qui a trait aux lectures et aux gravures destinées à ses populations. Il est en effet possible de diviser la société en trois aires culturelles distinctes, qui sont l'aristocratie humaniste, la bourgeoisie citadine et l'artisanale populaire<sup>30</sup>. Aux deux premières était réservé le livre ou *emblemata*, moyen de communication, d'expression, de culture et de propagande coûteux, composé à la fois de textes et d'illustrations tirées à partir de plaques en cuivre<sup>31</sup>. À la dernière, qui n'avait pas les moyens de s'offrir les beaux ouvrages, s'adressait la feuille volante, laquelle répondait aux besoins d'un vaste auditoire puisqu'elle était abordable, son court texte était en langue vernaculaire et elle était pourvue d'images<sup>32</sup>. Celles-ci furent tirées en d'innombrables exemplaires à partir de plaques en bois. Contrairement aux livres des classes supérieures, les estampes sur feuille ne connurent pas une longue existence. Elles étaient fragiles et n'avaient pas une grande valeur artistique. Elles finirent donc plus souvent qu'autrement comme combustible ou emballage<sup>33</sup>.

Le rapport quantitatif entre les estampes «nobles» et «populaires» qui sont parvenues jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle n'est par conséquent aucunement représentatif de la réalité d'autrefois. Ce qui est disponible aujourd'hui est néanmoins suffisant pour observer les différences qui caractérisaient les trois niveaux hiérarchiques dont il fut question plus haut. Le premier, celui de l'aristocratie, profitait des gravures en «taille-douce» d'inspiration italienne et allemande, lesquelles arboraient des thèmes comme l'allégorie néoplatonicienne, les *Amours des Dieux* et

---

<sup>30</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO. *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1991, p. 45.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 415.

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 44.

autres scènes galantes dans un contexte mythologique et, quoique moins fréquemment, l'art religieux<sup>34</sup>. Pour sa part, la classe bourgeoise utilisa d'abord des estampes tirées à partir de plaques en bois pour illustrer ses oeuvres littéraires dont le sujet principal était le «Livre d'heures»<sup>35</sup>. Par la suite, vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, elle eut aussi accès à la «taille-douce» et les ouvrages mettant en scène les protagonistes des mythes antiques devinrent le *nec plus ultra* de l'élite dirigeante<sup>36</sup>. Les pauvres, quant à eux, durent se contenter de la gravure sur feuille ou, au mieux, des livres xylographiques qui recyclaient les vieilles plaques en bois démodées ou trop usées. Leurs thèmes principaux étaient religieux, moraux<sup>37</sup> et politiques et servirent rapidement une propagande provenant autant de l'État que de l'Église<sup>38</sup>.

C'est dans cet univers que se forma lentement l'iconographie visant à colporter un portrait spécifique de la féminité. Encore une fois, ce dernier ne fut pas le même en haut et en bas de la pyramide sociale. L'aristocratie, suite à l'influence du néoplatonisme et de l'amour courtois, eut tendance à diffuser une image divinisant la femme, ce qui ne fut pas le cas de la bourgeoisie et du peuple, qui firent véhiculer un modèle contraignant toujours un peu plus le «deuxième sexe» à une vie cloîtrée à l'intérieur du mariage ou de l'Église, écartée de la sphère publique. À tous les niveaux, régnaient cependant une méfiance et une «répugnance viscérale<sup>39</sup>» du sexe féminin, un portrait péjoratif issu d'un passé misogyne ecclésiastique et maintenu en vie par le discours des théologiens, des légistes, des médecins et des moralistes<sup>40</sup>. Ceux-ci entretenirent l'idée qu'il n'existait plus que de rares exemples de femmes vertueuses, exceptions dans un monde féminin soupçonné d'être enclin aux pires vices<sup>41</sup>. Afin de freiner la malice du «sexe faible» et de lui fournir un comportement à imiter, ils firent alors circuler des images «positives», lesquelles arboraient la vertu féminine, et des images «négatives», qui montraient

---

<sup>34</sup>*Ibid.*, p. 45.

<sup>35</sup>*Ibid.*, p. 47.

<sup>36</sup>*Ibid.*, p. 49.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 53.

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 55.

<sup>39</sup>*Ibid.*, p. 67.

<sup>40</sup>*Ibid.*, p. 69.

<sup>41</sup>*Ibid.*, p. 103.



les attitudes à éviter.

### 2.2.2 La femme vertueuse : virginité, maternité et bonne ménagère

La grande majorité des représentations positives du sexe féminin véhiculées au XVI<sup>e</sup> siècle se classe parmi trois catégories qui sont : la vierge, la mère charitable et la bonne ménagère.

La première, la virginité, fut héritée de la tradition chrétienne, laquelle se basait sur l'enseignement des Pères de l'Église, et fut exaltée par le clergé du Moyen-Âge qui s'était vu imposer le célibat au XII<sup>e</sup> siècle<sup>42</sup>. De ce dernier était aussi issue la dévalorisation du mariage, état acceptable pour ceux qui n'avaient pas la force morale de vivre dans la complète chasteté. Être vierge signifiait être pur, comme le furent Adam et Ève avant la Chute. C'était la plus vénérable condition que le genre féminin pouvait espérer atteindre, puisqu'elle lui permettait d'être reconnu comme ayant une supériorité morale<sup>43</sup>. Cette idée ne fut pas abandonnée au XVI<sup>e</sup> siècle, même si l'union conjugale fut de nouveau valorisée grâce aux humanistes et aux réformés. L'image moyenâgeuse de la vierge à la licorne ou sa variante renaissante montrant Diane et le cerf continuèrent d'être utilisées jusqu'au milieu du siècle pour illustrer la femme chaste, pudique et passive. Elles se transformèrent ensuite, chez les aristocrates, en une allégorie de l'amour néoplatonicien<sup>44</sup>. Ceux-ci idéalisèrent la beauté du corps féminin, par laquelle ils croyaient possible de communiquer avec Dieu<sup>45</sup>. Le beau était source de bonté et le laid, de méchanceté. Le sexe féminin était perçu comme supérieur au masculin, lequel devait être à son service. La belle était souvent représentée vêtue à l'antique, n'appartenant pas au présent, mais faisant plutôt partie du mythe, renforçant par conséquent l'impression de sa rareté.

---

<sup>42</sup>J. DELUMEAU, *op. cit.*, p. 313.

<sup>43</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, p. 132.

<sup>44</sup>*Ibid.*, p. 107.

<sup>45</sup>I. MACLEAN. *The Renaissance notion of woman : a study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life*, Cambridge, [Eng.], Cambridge University Press, 1980, p. 17.

Son regard devait pointer vers le ciel ou être pudiquement baissé<sup>46</sup> et sa tête recouverte<sup>47</sup>. Ces dernières caractéristiques furent d'ailleurs admirablement illustrées par Dürer dans un dessin intitulé *Une femme de Nuremberg vêtue pour l'Église* (voir planche 79). Plus tard, après 1550, ce fut le tour de la vierge guerrière, armée pour lutter contre les vices qui peuplent le monde, accompagnée du dragon ou du serpent symbole de volupté et arborant parfois les traits de Pallas, de sainte Marguerite ou de la Vierge Marie<sup>48</sup>, d'orner les beaux livres de la classe supérieure de la société. L'iconographie de la combattante se rapportait en fait à la nécessité pour la femme de rejeter sa propre sexualité, laquelle découlait de sa nature en partie animale<sup>49</sup>. Celle-ci ne devenait «raisonnable» qu'en se réprimant. Une gravure exécutée en 1590 par Philippe Galle pour la *Prosopographia* de Cornelis Van Kiel en fournit un bel exemple (voir planche 80). Dans ce cas, c'est le désir pernicieux incarné par un satyre qui est vaincu par la Virginité. Enfin, si le viol venait dérober sa vertu à la pucelle, c'est à l'instar de Lucrèce le suicide seul qui pouvait en réparer la souillure (voir planche 81). La supériorité morale et la beauté physique de la vierge en firent aussi une figure toute indiquée pour personnifier des valeurs abstraites comme les vertus chrétiennes, les arts, les sciences, etc. Le livre d'emblèmes, prisé par l'aristocratie et la bourgeoisie, et l'estampe sur feuille diffusèrent ces représentations irréelles de la féminité. Dépourvues de personnalité propre et placées sur un piédestal, ces femmes incitaient à un idéal de plus en plus isolé de la vie sociale bien réelle quant à elle. Dans l'ouvrage de Georgette de Montenay intitulé *Emblèmes ou devises chrestienne* se trouve une allégorie de la vertu tout à fait intéressante (voir planche 82). Cette dernière est placée sur un rocher, dominant ainsi la scène et un homme qui tente tant bien que mal de la rejoindre. Il faut cependant noter que ce ne fut qu'auprès des aristocrates que circula le thème de la sagesse du «beau sexe», faisant de celui-ci une muse ou le divinisant<sup>50</sup>. Les autres classes sociales refusèrent d'accorder au «sexe faible» la supériorité sur le «sexe fort».

La seconde représentation positive du sexe féminin au début des temps modernes fut

---

<sup>46</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, p. 442.

<sup>47</sup>*Ibid.*, p. 130.

<sup>48</sup>*Ibid.*, pp. 111-112.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 119.

<sup>50</sup>*Ibid.*, pp. 144-145.

celle qui mettait en scène la maternité «contrôlée» par l'homme. Les grossesses répétées et les douleurs de l'enfantement avaient été le châtement d'Ève, mère de toutes les femmes. La procréation était pour cette dernière l'équivalent du travail masculin. Les grands penseurs du Moyen-Âge s'étaient inspirés de cet épisode de la Genèse pour répondre à certaines de leurs interrogations à propos de la raison d'être du «deuxième sexe». Plusieurs, comme Thomas d'Aquin par exemple, ne purent trouver une fonction plus valable que celle de la perpétuation de l'espèce et cette idée était encore bien encrée dans les mentalités au XVI<sup>e</sup> siècle. Avec entre autres la revalorisation du mariage, qui prit de plus en plus d'importance durant la Renaissance, le nombre des naissances connut une recrudescence et les estampes qui circulèrent entre 1500 et 1600 ne manquèrent pas d'y faire allusion.

La majeure partie de l'existence de la femme durant cette période fut donc consacrée à sa progéniture. C'est ce pourquoi elle avait été créée et, enceinte, elle était espoir d'abondance, de richesse et de bonheur. Semblable aux sillons de la terre d'où croît le blé, source de vie initialement déposée par l'homme sous la forme d'une semence, elle s'assimilait à une nature domestiquée dont elle était plus près que son compagnon masculin. Cette image fut promue autant par les gravures des classes supérieures que celles destinées au petit peuple<sup>51</sup> (voir planche 83). La vie maritale et la procréation étaient l'idéal de la femme qui ne choisissait pas la virginité ; le foyer l'endroit où elle devait demeurer et s'enfermer volontairement<sup>52</sup> et la soumission à son mari l'état auquel elle devait se plier avec enthousiasme. À l'image de la Vierge Marie, qui représentait l'exemple le plus vertueux<sup>53</sup>, l'épouse-mère devait être «douce, honneste & naturelle<sup>54</sup>» et le bonheur conjugal et l'harmonie familiale en étaient les récompenses. Cette atmosphère tendre et paisible s'organisait autour de la mère, centre de la vie domestique, et n'était possible que si cette dernière était bien encadrée par l'homme. Avec le passage de la société féodale à celle capitaliste, lequel avait entraîné la transformation de la famille, qui évolua peu à peu vers un modèle nucléaire, le *pater familias* devint le noyau d'où

---

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 167.

<sup>52</sup>*Ibid.*, p. 220.

<sup>53</sup>*Ibid.*, p. 197.

<sup>54</sup>*Ibid.*, p. 194.

émanait toute autorité<sup>55</sup>. La hiérarchie familiale, qui était le reflet de la société, devait quant à elle être respectée afin de garantir l'ordre social inspiré de l'univers créé et voulu par Dieu<sup>56</sup>. La feuille volante ainsi que le livre d'emblèmes du XVI<sup>e</sup> siècle transmirent donc l'idée que le sexe féminin était vertueux s'il s'occupait de la tâche qui lui avait été assignée. Cette vocation devait cependant se dérouler sous le contrôle de l'homme, car sans lui, la nature instable et dangereuse de la femme pouvait ressurgir à tout moment et instaurer le chaos<sup>57</sup>. Afin d'éviter cette disgrâce, le sexe féminin devait être constamment occupé par le travail, ce qui l'empêchait de s'adonner à l'oisiveté et à des pensées malveillantes<sup>58</sup> et cette idée fut véhiculée par la troisième catégorie de représentations positives de la féminité : celle de la bonne ménagère.

Le passage de la société féodale à celle capitaliste n'eut pas que des répercussions sur la structure de la famille. Il contribua aussi à transformer celle du travail citadin. Comme il fut avancé précédemment, l'État se fit plus présent dans les affaires des corporations en se donnant le droit de rédiger des statuts et en réglementant plus sévèrement l'accès à la maîtrise<sup>59</sup>. Devenir chef d'oeuvre coûta de plus en plus cher et cette situation eut pour effet d'empêcher les femmes et les pauvres d'y accéder<sup>60</sup>. Malgré cela, le nombre de travailleuses au XVI<sup>e</sup> siècle fut supérieur à celui du siècle précédent et ces dernières furent vite considérées comme une concurrence déloyale envers les hommes<sup>61</sup>. Comme la différence entre les salaires des deux sexes ne cessa de s'amplifier, les patrons eurent tout à gagner à employer le «deuxième sexe», ce qui provoqua la colère des mâles et finit par éliminer ses concurrents féminins<sup>62</sup>. Plus que jamais, la place des femmes devait être à la maison.

Ce fut surtout l'estampe destinée à la bourgeoisie et au petit peuple qui fit la promotion

---

<sup>55</sup> A.A.V.V. *Rewriting the Renaissance : the discourses of sexual difference in early modern Europe*, *op. cit.*, pp. xvii-xviii.

<sup>56</sup> S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, p. 218.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>59</sup> M. ALBISTUR et D. ARMOGATHE, *op. cit.*, p. 75.

<sup>60</sup> *Ibidem.*

<sup>61</sup> *Ibidem.*

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 76.

de l'épouse s'occupant du ménage, de l'éducation des jeunes enfants, de la cuisine et, en milieu plus aisé, de la surveillance des serviteurs<sup>63</sup>. L'église, le marché, le four, le lavoir et le puits étaient les seuls motifs qui justifiaient ses sorties à l'extérieur de la maison<sup>64</sup>. Parmi les représentations illustrant des femmes vertueuses, figurent celles de la fileuse et de la couturière (voir planche 84). Il importait d'encadrer ces activités qui faisaient partie d'une des sphères où la gent féminine pouvait détenir un réel pouvoir. Les trois dernières corporations exclusivement féminines qui restaient en France à la fin du siècle étaient en effet celles des lingères, des boutiquières et des linières-chambrières<sup>65</sup>. La quenouille, le fuseau et l'aiguille devinrent donc les symboles de l'art féminin de toutes les classes sociales, servant à venter les mérites de la travailleuse assidue et à évoquer la tranquillité et l'harmonie du foyer<sup>66</sup>.

Une autre occupation positive valorisée par le livre d'emblèmes et l'estampe sur feuille était celle qui se déroulait autour de la préparation des aliments et des tâches ménagères. Il revenait à la femme de s'occuper de la cuisine, de faire les courses au marché, d'aller puiser l'eau et de nettoyer l'espace domestique. À la maison, il lui incombait de prendre soin des enfants de bas âge, de leur éducation et de leur santé et, dans la société, de soigner les malades et d'accompagner les mourants<sup>67</sup>. Avec la vie monastique, qui avait donnée la chance aux femmes d'obtenir des postes relativement élevés comme celui d'abbesse par exemple, le travail dans les hôpitaux était un des rares endroits où il était possible pour ces dernières d'exercer une certaine autorité<sup>68</sup>. Leur présence fut cependant de plus en plus dénigrée par les médecins masculins, qui firent en sorte d'exclure le «deuxième sexe» du savoir médical. Pour eux, sa condition naturelle, son ignorance et son incompétence justifiaient son isolement de la sphère active de la société vers celle passive de l'univers domestique et cette méfiance fut surtout

---

<sup>63</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, p. 220.

<sup>64</sup>*Ibid.*, pp. 220-221.

<sup>65</sup>M. ALBISTUR et D. ARMOGATHE, *op. cit.*, p. 75.

<sup>66</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, pp. 229-230.

<sup>67</sup>*Ibid.*, p. 235.

<sup>68</sup>A.A.V.V. *A history of women in the West : Renaissance and Enlightenment paradoxes*, *op. cit.*, p. 169.

véhiculée à travers l'emblématique<sup>69</sup>. Dans les milieux ruraux dépendants de l'agriculture, la nature des tâches assignées aux femmes fut aussi influencée par la hiérarchie des genres. Au «sexe fort» revenaient les travaux lourds, spécialisés et plus valorisants comme le labourage, le soin des vignes, la coupe du blé, etc. Au «sexe faible» étaient réservés les ouvrages légers comme ceux reliés à la maison, à la basse-cour, à la traite des vaches (voir planche 85), à la moisson, à la vendange et à la tonte de la laine<sup>70</sup>.

Enfin, l'auteur du livre *Ange et Diablesse*, Sara F. Matthews Grieco, rapporte la quasi absence d'estampes affichant une image positive du travail féminin dans le milieu urbain en dehors des murs de la maison. Il existe en effet des exemples de servantes, mais très peu de ces lingères, boutiquières et linières-chambrières dont il fut question plus haut (voir planche 86). Matthews Grieco affirme qu'il «est fort probable que les silences de la gravure au sujet du travail féminin reflètent la réduction progressive de leur autonomie sociale et professionnelle - phénomène qui s'intensifie au cours du XVI<sup>e</sup> siècle -, tout en faisant écho aux préceptes de la culture dominante selon laquelle la place de la femme était au foyer<sup>71</sup>». En fait, l'unique travail urbain qui apparaît à plusieurs reprises dans l'estampe ne peut être associé à la femme vertueuse. Il s'agit en effet de celui qui porte les noms de prostituée, de fille de joie ou de courtisane. Véritable «troisième sexe», ces dernières bénéficièrent d'une liberté qui ne fut en rien commune aux autres membres de la féminité. Ayant la possibilité de gérer leurs propres affaires, certaines d'entre elles réussirent à s'immiscer au sein de la société masculine et à acquérir une autorité non négligeable<sup>72</sup>. Les courtisanes honnêtes, qui représentaient la forme la plus noble des travailleuses du sexe de l'époque, avaient l'avantage de jouir d'une excellente instruction qui n'avait d'égale qu'auprès des princesses et des grandes dames de la cour. Veronica Franco (1546-1591), qui fut sans doute la plus célèbre des *cortigiane oneste*, publia deux recueils de poésies intitulés *Terze rime* (1575) et *Lettere familiari a diversi* (1580)<sup>73</sup>.

---

<sup>69</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, p. 235.

<sup>70</sup>*Ibid.*, p. 238.

<sup>71</sup>*Ibid.*, pp. 240-241.

<sup>72</sup>G. ROMANO et P. ARETINO. *I Modi ed i Sonetti lussuriosi secondo l'edizione clandestina stampata a Venezia nel 1527 : a cura di Riccardo Braglia*, Mantova, Editoriale Sometti, 2000, p. 10.

<sup>73</sup>M. F. ROSENTHAL. *Franco, Veronica (1546-1591), Venetian Courtesan Poet, Italian Women Writers library*, 2003, (page consultée le 21 octobre 2008),

Que les prostituées fussent l'objet d'un contrôle toujours plus sévère n'est pas une surprise. Si elles virent leur aire de travail se restreindre à des quartiers spécifiques souvent malfamés<sup>74</sup> et si elles furent parfois poursuivies, arrêtées et trop fréquemment violentées, c'est qu'elles ne respectaient en rien le portrait de la féminité voulu et diffusé à travers l'image de la vierge, de la mère ou de la ménagère. Par leur attitude, elles remettaient en doute la hiérarchie des genres et l'ordre social. Non soumises à l'autorité masculine, elles représentaient une menace dont il fallait se protéger et les représentations négatives du « sexe faible » contribuèrent à les dénoncer, elles ainsi que toute femme moindrement émancipée, en montrant les pires vices.

### 2.2.3 La femme vicieuse : sa nature, ses vices et ses défauts

Ève était responsable de la chute de l'humanité parce qu'elle n'avait pu résister à la tentation du serpent. C'était en fait sa nature qui était la véritable responsable. Le Créateur, lorsqu'il façonna celle-ci, ne se servit pas d'une partie d'un pied ou de la tête d'Adam, mais bien d'une côte, un os courbe, ce qui expliquait que la femme ne soit pas destinée à être l'esclave ou l'égal de son mari, mais plutôt sa compagne<sup>75</sup> et que son esprit soit tordu, ce qui la rendait plus facilement influençable, inconstante, changeante, méchante et lunatique<sup>76</sup>.

Cette théorie servit de justification aux accusations formulées par les théologiens et les moralistes du Moyen-Âge, lesquels blâmaient le genre féminin d'être à l'origine des maux qui accablaient l'humanité et soutenaient qu'il fallait protéger les hommes, la société et la morale du « sexe faible ». Ceux-ci ne se contentèrent pas uniquement des Saintes Écritures comme source à leurs condamnations, ils s'appuyèrent aussi sur les écrits profanes pour démontrer les différences entre les hommes et les femmes. Thomas d'Aquin s'était en effet inspiré des enseignements d'Aristote pour former ses propres théories, dont celle de la femme comme être

---

<http://www.lib.uchicago.edu/efts/TWW/BIOS/A0017.html>

<sup>74</sup>Le pape Clément VIII (1592-1605), ne voulant pas croiser sur son chemin les nombreuses prostituées qui peuplaient alors les rues de Rome, les obligea à opérer uniquement à l'intérieur d'une zone bien délimitée : le quartier *dell'Ortaccio* in R. ZAPPERI. *Eros e Controriforma : preistoria della galleria Farnese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 46-47.

<sup>75</sup>I. MACLEAN, *op. cit.*, p. 19.

<sup>76</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, p. 371.

manqué<sup>77</sup>. Cette hypothèse était encore valable chez les érudits de la Renaissance, quoique, comme il sera étudié plus bas, le XVI<sup>e</sup> siècle vit s'accroître le débat concernant la notion de perfection et d'imperfection des sexes. Malgré la présence de ce questionnement, l'image de la femme véhiculée par la gravure fut davantage inspirée par le courant de pensée issu des siècles précédents. Cette dernière était généralement perçue comme une oeuvre incomplète, ayant «une pathologie spécifique dérivant de ses fonctions biologiques<sup>78</sup>» et ne servant par conséquent qu'à la reproduction de l'espèce. Physiologiquement, elle ne pouvait pas appartenir à l'univers intellectuel et spirituel : ses humeurs ne lui permettaient que de faire partie du monde physique et terrestre<sup>79</sup>. Elle n'était pas unanimement considérée comme un être humain. Plusieurs croyaient que sous son enveloppe charnelle, se cachait un être diabolique et perfide. Cette dualité qui caractérisait la gent féminine est très bien illustrée par une gravure anonyme intitulée *La vraie femme* (voir planche 87). Grâce à sa beauté superficielle, elle séduisait les hommes afin de dérober leur pouvoir et ainsi renverser l'ordre de la société ou, en sorcière qu'elle était, de les remettre dans les bras de Satan<sup>80</sup>.

La vilénie attribuée au sexe féminin traduisait la méfiance des hommes envers une nature qui échappait à leur entendement et à leur contrôle. Ce corps mystérieux, véritable passage entre deux mondes, celui de Dieu ou du diable à celui humain, était à la fois béni et craint<sup>81</sup>. L'estampe destinée aux plus hautes sphères de la société mit l'accent sur l'aspect magique et puissant de la matrice féminine<sup>82</sup>, tandis que celle s'adressant au petit peuple dénonça de plus en plus les dangers qui en émanaient<sup>83</sup>. L'utérus, longtemps imaginé comme un animal indépendant et capable de se déplacer de façon autonome à l'intérieur même du ventre de la

---

<sup>77</sup> Aristote. *Histoire des animaux*, 7, 3, 583b., *Politique*, 1259-1260, *De la génération des animaux*, 1, 728. Mentionnée dans P. SNYDER. *La femme selon Jean-Paul II : lectures des fondements anthropologiques et théologiques et des applications pratiques de son enseignement*, Montréal, Éditions Fides, 1999, pp. 45-46, note 26. Je remercie M. Patrick Snyder pour m'avoir indiqué cette source.

<sup>78</sup> S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, p. 70.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pp. 83 et 451.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 210.



femme (voir citation des pages 46-47 de ce travail), était la source de ce malaise. Insatiable, il devait être systématiquement comblé pour en assurer la tranquillité, autrement, il accablait son hôte, lui imposant ses appétits et ses humeurs<sup>84</sup> et rendant plus puissants ses paroles et ses sens<sup>85</sup>. La femme, vase à remplir et instrument de génération<sup>86</sup>, plus près de la nature et inspirant le doute, pouvait donc s'avérer dangereuse si elle n'était pas occupée à la fonction qui justifiait son existence et si le mystère de la procréation n'était pas supervisé par le sexe masculin. Laisée à elle-même, elle pouvait vite sombrer dans les pires vices.

Par conséquent, les fillettes qui n'étaient pas destinées à la vie monacale recevaient dès leur plus jeune âge une éducation leur indiquant les étapes à suivre pour devenir de bonnes épouses. Cette précaution contribuait par le fait même à prévenir les écarts qu'elles étaient susceptibles de commettre dans un futur prochain. Les gravures, qui contenaient souvent des informations didactiques jouaient le rôle de manuel de comportement à imiter et à éviter. Certaines d'entre elles représentaient par exemple les différents âges de la vie de la femme avec les attitudes adéquates pour chaque période. Il y était aussi illustré ce qui attendait les récalcitrantes ne respectant pas ces consignes (voir planche 88 coin supérieur droit et centre inférieur droit).

Nombreuses furent les estampes qui circulèrent au début des temps modernes et qui affichèrent comme thème principal les vices et les défauts de la gent féminine. Parmi ceux-ci figuraient entre autres les sept péchés capitaux. Comme cela fut le cas pour les vertus, la luxure, l'envie, la vanité, l'avarice, l'orgueil, la gourmandise et la paresse furent souvent personnifiés à l'aide de figures féminines, associant rapidement ce sexe à ces vices. La gravure savante et davantage celle destinée au peuple dardèrent les populations européennes d'exemples accusant le «sexe faible» d'être le plus coupable<sup>87</sup>. La luxure reteint d'ailleurs une attention toute particulière, puisqu'elle était reconnue comme étant le péché féminin par excellence<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup>A.A.V.V. *Rewriting the Renaissance : the discourses of sexual difference in early modern Europe*, op. cit., p. 33.

<sup>85</sup>N. Z. DAVIS. *Society and culture in early modern France : eight essays by Natalie Zemon Davis*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1975, p. 124.

<sup>86</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO, op. cit., p. 209.

<sup>87</sup>*Ibid.*, p. 256.

<sup>88</sup>*Ibid.*, p. 249.

Suivaient ensuite de près l'envie, la vanité et l'orgueil.

Dans cette société qui interprétait la beauté corporelle d'une femme comme étant le reflet de son âme<sup>89</sup>, il est fort possible que l'apparence physique détint une importance notoire et que les moyens disponibles pour en corriger les défauts fussent grandement employés. De plus, suite à certains facteurs déterminants, comme par exemple les épidémies de pestes et de syphilis, lesquelles décimèrent régulièrement les populations de l'Europe depuis le XIV<sup>e</sup> siècle et en transformèrent les moeurs, les frontières entre les différentes classes sociales se délimitèrent de plus en plus. En fait, la peur de la contagion, qui, croyait-on, s'effectuait par le biais des émanations pestilentielles qui voyageaient dans l'air<sup>90</sup> et pouvaient pénétrer dans le corps humain par sa peau perméable si cette dernière était mal protégée ou si ses pores étaient béants à cause de la chaleur<sup>91</sup>, provoqua des changements au niveau de l'hygiène corporelle et des habitudes vestimentaires<sup>92</sup>. L'eau tiède, laquelle dilatait les orifices cutanés, avait déjà la réputation de laisser s'échapper les humeurs et d'ainsi affaiblir les organes de celui qui s'y plongeait<sup>93</sup>. Elle fut vite crainte comme étant propice à transmettre la peste et finit par ne plus être employée dans la toilette quotidienne<sup>94</sup>. Au lieu de se laver, les gens changeaient de vêtements<sup>95</sup>. La blancheur du lin remplaça la propreté de la peau : grâce à elle, la crasse s'effaçait. La fermeture des bains publics et des étuves<sup>96</sup>, l'augmentation du nombre de chemises<sup>97</sup> et la disparition de la quasi totalité des cuves à bain dans les inventaires des familles nobles<sup>98</sup> témoignent de cette évolution dans les habitudes de vie au cours des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup>

---

<sup>89</sup>I. MACLEAN, *op. cit.*, p. 17.

<sup>90</sup>G. VIGARELLO. *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen-Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, p. 16.

<sup>91</sup>*Ibid.*, p. 17.

<sup>92</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>93</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>94</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>95</sup>*Ibid.*, p. 49.

<sup>96</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>97</sup>*Ibid.*, pp. 76-77.

<sup>98</sup>*Ibid.*, p. 34.

siècles. La toilette sèche entraîna aussi une attention plus accrue envers les normes de netteté et de civilité, lesquelles influencèrent la bienséance et le bon goût de la cour<sup>99</sup>. Comme les pauvres ne pouvaient s'offrir d'habits en quantité suffisante à cause de leur coût élevé, le linge blanc et, par conséquent, la propreté et la décence devinrent plus que jamais l'affaire des riches<sup>100</sup>, ce qui entraîna le désir de ces derniers de se distancer pour mieux se dissocier de la masse populaire et aussi de la bourgeoisie<sup>101</sup>. Des lois somptuaires régirent alors les codes vestimentaires des différentes classes sociales, interdisant le port de tenues et de bijoux trop luxueux à ceux ne faisant pas partie de la noblesse<sup>102</sup>.

Il convenait donc à la femme vertueuse d'être sobre et de ne pas porter de fard et de maquillage, qui masquaient ce que Dieu avait créé et voulu comme tel<sup>103</sup>. Celle-ci devait être belle pour son mari sans avoir recours aux artifices, lesquels stimulaient la concupiscence et la luxure<sup>104</sup>, le désir illégitime et risquaient de détourner l'homme de son devoir chrétien<sup>105</sup> et de semer le chaos. Si l'épouse n'était pas contrôlée, elle risquait de dilapider l'avoir de sa famille et de mettre en péril la vie de ses enfants<sup>106</sup>, de ne plus respecter son mari et de ne plus s'occuper des tâches qui lui incombait. Cette forme de «monde à l'envers» fut un sujet particulièrement apprécié dans tous les milieux de la gravure du XVI<sup>e</sup> siècle. À la fois comiques et morales, ces estampes mettant en scène l'inversion des rôles étaient en fait utilisées afin de renforcer les valeurs sociales et l'ordre établi<sup>107</sup>. Parmi les principaux thèmes figuraient «la

---

<sup>99</sup>*Ibid.*, pp. 74-78.

<sup>100</sup>*Ibid.*, p. 85.

<sup>101</sup>*Ibid.*, p. 83.

<sup>102</sup>*Ibidem.*

<sup>103</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, p. 261.

<sup>104</sup>*Ibid.*, p. 256.

<sup>105</sup>*Ibid.*, p. 259.

<sup>106</sup>*Ibid.*, p. 276.

<sup>107</sup>N. Z. DAVIS, *op. cit.*, p. 130.

dispute pour la culotte<sup>108</sup>», «la poule qui chante devant le coq<sup>109</sup>», «la confrérie des maris martyrs<sup>110</sup>» (voir planche 89), «le mari salé<sup>111</sup>», «les hommes de ménages<sup>112</sup>» et «la loterie du mariage<sup>113</sup>».

Hormis les sept péchés capitaux, d'autres tares furent aussi considérées comme étant propres au genre féminin : la mélancolie, l'inconstance, l'avidité, la violence, la jalousie, la volubilité, la calomnie, la fraude, l'hypocrisie, etc. En fait, la tromperie faisait partie de la nature féminine même et cette idée venait du fait que la première femme, Ève, avait été façonnée à partir d'un os courbe et non droit et avait transmis ses défauts à ses filles<sup>114</sup>. Les mensonges et les subterfuges du «beau sexe», lequel se servait de sa langue babillarde et de sa beauté irrésistible pour convaincre et séduire les hommes, furent aussi des sujets prisés par les gravures du XVI<sup>e</sup> siècle. Ainsi, les paroles de Marborde, qui avait été évêque à Rennes au XI<sup>e</sup> siècle et qui écrivit : «La femme, doux mal, à la fois rayon de cire et venin, qui d'un glaive enduit de miel perce le coeur même des plus sages», n'avaient pas perdu de leurs sens<sup>115</sup>. Derrière l'éphémère beauté féminine pouvaient donc se cacher le mal, le vice, le démon et le chaos et les images montrant ses vices et ses défauts en rappelaient les dangers : des craintes issues d'un passé encore bien présent dans les mentalités.

#### 2.2.4 L'évolution de la notion féminine : d'Aristote à Galien

Comme il fut démontré jusqu'ici dans ce chapitre, l'image du sexe féminin véhiculée dans la gravure au XVI<sup>e</sup> siècle faisait en général la promotion d'une féminité soumise à l'autorité masculine et, cela, au niveau de la religion, de la société et de la morale. Ou la femme était

---

<sup>108</sup>L. BEAUMONT-MAILLET. *La guerre des sexes : XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Albin Michel, 1984, p. 14.

<sup>109</sup>*Ibid.*, p. 70.

<sup>110</sup>*Ibid.*, p. 95.

<sup>111</sup>*Ibid.*, p. 58.

<sup>112</sup>*Ibid.*, p. 96.

<sup>113</sup>*Ibid.*, p. 98.

<sup>114</sup>*Ibid.*, p. 283.

<sup>115</sup>J. DELUMEAU, *op. cit.*, p. 313.

enfermée dans la virginité et la vie monacale ou elle l'était dans le mariage et la vie familiale. Elle devait être surveillée et contrôlée à cause de son infériorité physique et morale. Ce portrait s'était aussi inspiré de la définition moyenâgeuse du «deuxième sexe», laquelle s'était formée à partir d'un recueil de textes théologiques, mystiques et occultes sous la forme d'un collage de citations favorables et défavorables où apparaissaient les mots *mulier* et *femina*<sup>116</sup>. À cela, la philosophie d'Aristote avait contribué à fournir une justification à la subordination de la femme à l'homme et cette idée validée par la scolastique était encore valable durant la Renaissance. Selon Aristote, les différences entre les sexes masculins et féminins reposaient sur la notion de supériorité et d'infériorité. Le principe mâle dans la nature est actif, formateur, il génère dans l'autre et présente des caractéristiques parfaites, tandis que le principe femelle est passif, matériel, dépourvu et requérant la présence du mâle pour devenir complet et pour concevoir dans lui-même<sup>117</sup>. Thomas d'Aquin, comme il fut expliqué plus haut, s'était inspiré de ces idées pour former la théorie du mâle manqué. Durant la Renaissance, cette affirmation ne fit pas l'unanimité et provoqua la colère de certains. Martin Luther, par exemple, s'opposa à cette hypothèse en affirmant que la femme ne pouvait être en aucun cas un mâle manqué et que ceux l'accusant ainsi étaient eux-mêmes des monstres en quoi ils dénigraient des créatures conçues par Dieu<sup>118</sup>. Cependant, le réformateur ne s'empêcha pas, comme bien d'autres théologiens et commentateurs de son époque, de proclamer l'infériorité du genre féminin, lequel l'était même avant la Chute causée par Ève<sup>119</sup>. Selon eux, la femme n'était pas tout à fait égale à l'homme à cause de la façon dont elle avait été créée, mais cette différence s'estompait au paradis<sup>120</sup>.

La théorie du mâle manqué commença à être de plus en plus débattue au cours du XVI<sup>e</sup> siècle à cause des travaux des humanistes, qui étudièrent de près les oeuvres d'Aristote, d'Hippocrate et de Galien, de facteurs politiques, sociaux et économiques en dehors de la vie intellectuelle et des progrès de la science, comme l'anatomie expérimentale par exemple<sup>121</sup>. Les

---

<sup>116</sup>I. MACLEAN, *op. cit.*, p. 6.

<sup>117</sup>*Ibid.*, p. 8.

<sup>118</sup>*Ibid.*, p. 9.

<sup>119</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>120</sup>*Ibid.*, p. 27.

<sup>121</sup>*Ibid.*, p. 4.

découvertes à propos du corps humain contribuèrent en effet à remettre en doute le principe de dualité d'Aristote à propos de la perfection du mâle et de l'imperfection de la femelle. Tranquillement, ce furent les théories de Galien qui s'imposèrent pour former une nouvelle définition de la notion féminine<sup>122</sup>, qui passa de *species privata* à *species relativa*<sup>123</sup>.

Durant le XVI<sup>e</sup> siècle, on croyait donc de plus en plus que l'homme et la femme étaient également parfaits dans leur propre sexe ; qu'ils étaient tous deux nécessaires à la procréation; que les humeurs dominantes du premier étaient chaudes et sèches et celles de la deuxième froides et humides et que les deux produisaient une semence<sup>124</sup>. La femme était cependant moins développée à cause d'un manque de chaleur durant la conception, ce qui expliquait que ses organes génitaux n'aient pas pu être expulsés à l'extérieur de son corps<sup>125</sup>. L'utérus était une sorte de pénis inversé et les ovaires des testicules intérieures<sup>126</sup> (voir planche 90). Mme Anne Carol, dans son article *Esquisse d'une topographie des organes génitaux féminins : grandeur et décadence des trompes (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, en explique le fonctionnement en se référant aux *Oeuvres anatomiques* du médecin et chancelier de l'université de Montpellier André du Laurens (1558-1609) :

La description des parties génitales de la femme commence par les «vaisseaux préparans» qui élaborent la semence ; au nombre de quatre -deux veines et deux artères- ils ne vont pas tous, comme dans le cas des hommes, vers les testicules : une partie seulement s'y dirige, «entrelacée de force replis et anfractuosités pour l'ébauchement et délinéation de la semence» ; l'autre portion se dirige vers le fond de la matrice. Du Laurens n'est pas très clair : en effet, il ajoute un peu plus loin que chaque vaisseau préparans qui va au testicule est prolongé, au-delà de celui-ci, par deux «vaisseaux éjaculatoires», qui amènent la semence féminine jusqu'à la matrice, où elle se mélange avec la semence masculine. L'un va vers la corne de la matrice (le fond) : «Par ce premier là, les femmes non enceintes font éjaculation de leur semence au fond de la matrice» ; l'autre aboutit au commencement du col (c'est-à-dire à l'entrée) de la matrice quand elle est pleine de l'enfant. [...] Le système des vaisseaux, dans sa complexité et son ingéniosité, semble jouer le premier rôle dans la fabrication de la semence; le passage par les ovaires n'est pas même clairement explicité.

[...][L]a matrice, «cette partie [...] très noble, est comme un brasier caché sous la cendre chaude». Cette supériorité se lit dans la façon dont le reste des organes génitaux est introduit, comme autant de dépendances de celle-ci. Elle se lit aussi dans l'insistance sur les connexions que la matrice entretient avec le reste du corps, par l'intermédiaire des nerfs : ainsi cette «sympathie admirable de la

---

<sup>122</sup>*Ibid.*, p. 29.

<sup>123</sup>*Ibid.*, p. 45.

<sup>124</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>125</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>126</sup>*Ibid.*, p. 33.

matrice avec le cerveau». Cette importance est en outre renforcée par sa mobilité supposée. [...] «La matrice quand elle est fertile erre et vague souvent par tout le ventre, montant tantôt vers le diaphragme et le foie fontaine de vapeur gracieuse, courant tantôt vers les côtés et tantôt aussi agitée des fureurs d'amour descendant vers le bas». Cette extrême mobilité explique, selon une vision finalisée de l'anatomie, la présence de ligaments qui la fixent en plusieurs points. La matrice semble douée d'une vie propre, d'une capacité à sentir les odeurs, bonnes ou mauvaises, à réagir aussi, lorsque la fécondation est en jeu : «son mouvement est naturel quand elle attire la semence (de l'homme) de son col vers la cavité, et qu'elle lui court tout au devant, quand elle se ferme pour la conception, et quand elle se resserre pour pousser hors l'enfant, l'arrière-faix et autres choses étranges en l'enfantement»<sup>127</sup>.

En général, on pensait que si la semence masculine provenait du testicule droit (le plus chaud et le plus sec) et se déposait dans la partie droite de la matrice (la plus chaude et la plus sèche), c'était un embryon mâle qui était conçu et, inversement, si tout se passait à gauche (plus froid et plus humide), se formait une femelle<sup>128</sup>. S'il arrivait que la semence éjectée de la bourse gauche se logeât dans le côté droit de l'utérus, des dérèglements comme la formation d'une fillette plus masculine ou d'un garçon plus féminin, si le contraire se produisait, pouvaient survenir. Ce phénomène expliquait les problèmes éthiques et politiques comme ceux des femmes dominantes et des reines comme Élisabeth d'Angleterre et Catherine de Médicis<sup>129</sup>. On croyait aussi que l'enfant femelle, comparativement au mâle, croissait plus lentement dans la matrice ; que sa peau était plus légère et plus mole ; qu'il était moins hirsute, moins capable d'endurer des températures extrêmes, moins robuste et plus sensible aux maladies ; qu'il avait des artères et des veines plus petites ; que sa voix était moins profonde ; qu'il atteignait une pleine maturité moins rapidement, mais vieillissait plus vite ; qu'il était rarement ambidextre ; qu'il n'avait pas de qualité morale comme le courage, la libéralité, la force d'esprit et l'honnêteté<sup>130</sup> et que ses facultés mentales étaient plus restreintes, ce qui le rendait psychologiquement inférieur<sup>131</sup>. La combinaison des humeurs froides et humides étaient aussi à l'origine de la plus grande mémoire

---

<sup>127</sup> A. CAROL. *Esquisse d'une topographie des organes génitaux féminins : grandeur et décadence des trompes (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, *Clio*, numéro 17/2003, *Prostitués*, mis en ligne le 27 novembre 2006, (page consultée le 20 avril 2007), <http://clio.revues.org/document590.html>.

<sup>128</sup> I. MACLEAN, *op. cit.*, p. 32.

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>130</sup> *Ibidem.*

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 35.

du «deuxième sexe», laquelle était considérée comme *intellectus passibilis*<sup>132</sup>. Puisque les choses froides et humides étaient plus sujettes à se métamorphoser, on pensait que la femme avait une imagination plus fertile et était moins constante et fidèle<sup>133</sup>. Toutes ces particularités pouvaient être attribuées à son corps plus froid, lequel consommait les aliments plus lentement et laissait par conséquent des résidus de gras dans le sang devant servir par la suite à nourrir le fœtus et à produire le lait maternel<sup>134</sup>.

Le portrait que les médecins dressèrent de la femme européenne au XVI<sup>e</sup> siècle, en lui attribuant une faiblesse psychologique et physique, contribua à fournir une justification naturelle aux arguments doctrinaux de l'Église. La théorie des humeurs servit alors de base à l'éthique, à la politique et à la loi<sup>135</sup> et les droits civils et canons firent du sexe féminin un individu incapable d'exercer une quelconque autorité. Ce dernier fut qualifié de *lunata levitas*, de *inconstantia mentis* et de *consilii incertitudo et imbecillitas*<sup>136</sup>. Pour celle qui ne choisissait pas la vie monastique, il n'y avait aucune autre possibilité que le mariage, obstacle de taille à tout changement, et cet état lui imposait de se plier aux volontés et au statut de son époux. Celle-ci ne retrouvait une certaine autonomie qu'en devenant veuve. Légalement, la femme ne pouvait demander justice qu'avec le consentement de son mari et la valeur de son témoignage était moindre que celui d'un homme<sup>137</sup>. Au niveau criminel, la punition était la même pour les deux sexes, mais le jugement envers le genre féminin était souvent plus clément à cause de sa prétendue irresponsabilité<sup>138</sup>.

Le passage de la notion féminine inspirée des enseignements d'Aristote à ceux de Galien n'eut peut-être pas beaucoup d'influence sur les droits des femmes, mais il fut néanmoins à l'origine d'une amélioration quant à la définition de la nature du «beau sexe». Ce fut aussi au cours de cette période que certains, comme Cornelius Agrippa avec son *De la noblesse et*

---

<sup>132</sup>*Ibid.*, p. 42.

<sup>133</sup>*Ibidem.*

<sup>134</sup>*Ibid.*, p. 33.

<sup>135</sup>*Ibid.*, p. 46.

<sup>136</sup>*Ibid.*, p. 72.

<sup>137</sup>*Ibid.*, p. 78.

<sup>138</sup>*Ibid.*, p. 79.



*préexcellence du sexe féminin* (1509)<sup>139</sup>, Martin le Franc avec son *Champion des dames* (1530)<sup>140</sup>, François de Billon avec *Le fort inexpugnable de l'honneur du sexe féminin* (1555)<sup>141</sup> et les dames Des Roches avec leurs recueils (1578 et 1583)<sup>142</sup>, suivant l'initiative lancée par d'autres comme Christine de Pisan (1364- vers 1430) par exemple, commencèrent à protester contre la soi-disant infériorité du «sexe faible»<sup>143</sup>. Le XVI<sup>e</sup> siècle vit en effet s'accroître la réflexion à propos de la possibilité que la gent féminine ait autant de vertus et de capacités intellectuelles que les hommes et que si elle avait les mêmes opportunités que son double, elle serait sans doute capable de le rejoindre et de le surpasser<sup>144</sup>. Ceux-ci ajoutèrent que son infériorité était d'origine sociale et ne dépendait que du fait qu'elle ne reçût pas la même éducation et instruction<sup>145</sup>. Même Montaigne, malgré le fait qu'il ne fût pas toujours constant à propos de cette affirmation, confirma cette injustice en écrivant : «Je dis que les mâles et femelles sont jetés en même moule ; sauf l'institution et l'usage, la différence n'y est pas grande»<sup>146</sup> et encore : «Les femmes n'ont pas du tout tort quand elles refusent les règles qui sont introduites au monde, d'autant plus que ce sont les hommes qui les ont faites sans elles»<sup>147</sup>.

\*\*\*

Ce survol de la gravure et de la littérature qui furent produites en Europe au cours du XVI<sup>e</sup> siècle et qui traitèrent de la question féminine permet ici de dresser un portrait général de

---

<sup>139</sup>M. ALBISTUR et D. ARMOGATHE, *op. cit.*, pp. 92-94.

<sup>140</sup>*Ibid.*, p. 64.

<sup>141</sup>*Ibid.*, pp. 102-105.

<sup>142</sup>*Ibid.*, pp. 111-112.

<sup>143</sup>*Ibid.*, p. 60.

<sup>144</sup>I. MACLEAN, *op. cit.*, p. 64.

<sup>145</sup>M. ALBISTUR et D. ARMOGATHE, *op. cit.*, p. 61.

<sup>146</sup>*Ibid.*, p. 115.

<sup>147</sup>S. de BEAUVOIR. *Le deuxième sexe*, Tome 1, Collection : Idées, Paris, Gallimard, 1949, p. 25.

la façon dont on percevait la femme au début des temps modernes. Cette étude ne couvre évidemment qu'une infime partie de la documentation qui est disponible à ce jour. Malgré sa brièveté, elle met quand même en lumière une certaine tendance : celle de l'incessante volonté du « sexe fort » d'isoler le « sexe faible » de la vie publique et active. Qu'il s'agisse des images montrant la femme vertueuse à travers la vierge et l'allégorie, la mère charitable et la ménagère assidue ou que ce soit par la dénonciation de ses défauts et vices, la nécessité d'enfermer le sexe féminin dans la vie monastique ou dans le mariage est présente au sein de toutes les aires culturelles de la société. Le désir de surveiller, de contrôler et d'asservir le « deuxième sexe » trouva sa justification dans la nature même de ce dernier. Pour les hommes qui vécurent à cette époque, la femme était un être mystérieux et inquiétant. Loin d'être libéré de la misogynie cléricale médiévale, dont les protagonistes redoutaient de succomber à la séduction féminine et par conséquent à la tentation du diable, le sexe masculin craignait encore que son double ne fût pas entièrement humain et que son enveloppe charnelle recouvrât un danger toujours prêt à ressurgir. Cette crainte cachait en fait un malaise bien plus profond : celui d'une population ébranlée par l'instabilité de son temps et qui cherchait à trouver un responsable à ses malheurs. Pour ces gens, la femme laissée à elle-même finissait tôt ou tard par enfreindre le système social, par violer l'ordre moral et par transgresser le domaine religieux<sup>148</sup>. Elle menaçait autant les structures de la société que le système éthique et elle entraînait les hommes à la perte<sup>149</sup>.

La hiérarchie des genres et des classes, qui représentait peut-être le seul élément encore stable sur lequel il était possible de s'appuyer au XVI<sup>e</sup> siècle et dont la stabilité favorisait le contrôle de l'élite sur les masses populaires, devait donc être protégée contre toute mutation. Malgré la montée de ce qui pourrait être qualifié de mouvement féministe en quoi les personnages le composant faisaient la promotion des qualités intellectuelles et morales féminines égales à celles masculines et dénonçaient les causes d'origine sociale de sa subordination, la majeure partie des textes et des gravures diffusés en Europe à l'époque traduisit cette hostilité envers les femmes<sup>150</sup>. Les ouvrages qui ne présentaient pas cette caractéristique se contentaient de valoriser, comme il fut étudié plus tôt, une féminité soumise et cloîtrée. Là était la norme et tout écart à cette dernière n'était pas toléré. La création du premier Index par Paul IV en

---

<sup>148</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, p. 382.

<sup>149</sup>*Ibid.*, p. 386.

<sup>150</sup>J. DELUMEAU, *op. cit.*, pp. 335 et 340.

1559<sup>151</sup> et son amélioration par Clément VIII en 1596, qui ajouta aux livres prohibés les estampes arborant des images licencieuses ou immorales<sup>152</sup>, ne sont que des exemples de l'intolérance des autorités dirigeantes envers ceux qui osaient défier la règle.

La censure qui toucha au début des temps modernes certaines oeuvres à caractère érotique où la femme occupait une position dominante face à l'homme n'est donc pas un fait trop surprenant. Ces dernières allaient en tout point à l'encontre du modèle de féminité véhiculé à l'époque et devaient par conséquent être soustraites afin de ne pas influencer négativement les masses populaires, de favoriser la paix et la stabilité de l'État, de maintenir la hiérarchie sociale, point de repère pour les âmes éplorées, et d'ainsi permettre aux puissances la réalisation de leurs ambitions. Cette situation fut bien évidemment le lot des estampes montrant l'*equus eroticus*. Cependant, comme il fut avancé plus tôt, ce ne furent pas toutes les oeuvres affichant cette image qui subirent la persécution. En effet, certaines versions du «cheval érotique» ne furent pas censurées ni même pointées du doigt. Leur iconographie renfermait donc un message leur permettant d'être épargnées de toute critique. C'est précisément la mise à nu de la nature de ce dernier qui est l'objectif du troisième et dernier chapitre de ce travail. Celui-ci tentera ainsi d'expliquer pour quelles raisons furent épargnées des images allant à l'encontre du modèle valorisé et diffusé par les classes dirigeantes temporelles et ecclésiastiques de la société du XVI<sup>e</sup> siècle, lesquelles cherchaient par tous les moyens à renforcer leur emprise sur la population et, cela, en s'attaquant à ce qu'elles croyaient être à l'origine de la menace au statu quo, comme par exemple la femme insoumise source du chaos ou émissaire de Satan. Pour y arriver, chaque version de l'*equus eroticus* produite dans la gravure entre 1500 et 1599 sera analysée de façon exhaustive afin d'en isoler la signification ainsi que le message qu'elle pouvait renfermer.

---

<sup>151</sup>P. FINDLEN. «Humanism, politics and pornography», dans L. A. HUNT, *op. cit.*, p. 55.

<sup>152</sup>B. TALVACCHIA. *Taking positions : on the erotic in Renaissance culture*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1999, p. 74.

## Chapitre troisième

La représentation de l'*equus eroticus* dans la gravure en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle : à la recherche de sa véritable signification

### 3.1 *L'equus eroticus* dans les *Modi* de Jules Romain et de Marcantonio Raimondi et dans les *Sonetti lussuriosi* de Pierre l'Arétin

#### 3.1.1 *L'equus eroticus* dans les *Modi*

Au commencement de l'an 1525, Marcantonio Raimondi (vers 1480-vers 1534) fut emprisonné pour avoir mis sous presse et ensuite diffusé des images malhonnêtes<sup>1</sup>. Il s'agissait là d'une sentence exemplaire et inhabituelle pour ce genre de délit<sup>2</sup>. Les gravures de lui produites, seize eaux-fortes représentant des couples performant l'acte sexuel en usant de diverses positions, furent alors condamnées à être détruites et quiconque en faisait la reproduction fut passible de la peine de mort<sup>3</sup>. Ces estampes avaient pour nom *Modi*<sup>4</sup> et étaient issues de l'oeuvre de Jules Romain (vers 1499-1546), autrefois pupille de Raphaël. Ce dernier avait en effet produit les seize<sup>5</sup> dessins originaux et les avait remis à Raimondi en automne 1524, juste avant de quitter Rome pour la cour de Frédéric Gonzague à Mantoue<sup>6</sup>. Il n'est pas possible, faute de preuve, d'affirmer que ces esquisses furent le fruit d'une commande privée<sup>7</sup> et le mythe voulant que Romain, ennuyé d'attendre en vain la paie du pape Clément VII, ait tracé en 1523 sur les murs de la Sala di Constantino une série de dessins érotiques afin de provoquer le pontife et, après que des amis et connaissances aient vu et apprécié ces fresques obscènes, ait eut l'idée d'en faire une version papier afin d'en tirer profit<sup>8</sup>, serait, selon Bette Talvacchia auteur du livre *Taking positions : on the erotic in Renaissance culture*, faux<sup>9</sup>. L'intérêt de l'artiste pour l'Antiquité et son habitude de la «variation à l'Antique», qui valut à sa manière les

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 83.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>3</sup>G. ROMANO et P. ARETINO, *op. cit.*, p. 8.

<sup>4</sup>C'est-à-dire «les modes» ou «les positions».

<sup>5</sup>Vasari affirmait quant à lui dans la *Vita* de Marcantonio Raimondi qu'il y avait 20 dessins. Cité par B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 6.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 83.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. xi.

<sup>8</sup>G. ROMANO et P. ARETINO, *op. cit.*, p. 7.

<sup>9</sup>B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 230, note 7.

qualificatifs d'*anticamente moderna e modernamente antica*<sup>10</sup>, sont plus plausiblement à l'origine de la création des fameux dessins. Pour ce dernier, d'explorer les différentes compositions possibles de la combinaison de deux corps nus enlacés devait être un défi fort intéressant. Celles-ci sont en effet une version renaissante du «catalogue des positions adoptables durant le coït», lequel connut un vif succès dans le passé idéalisé par les humanistes au temps de Jules Romain.

Cette forme de représentation des relations sexuelles était d'ailleurs bien connue au XVI<sup>e</sup> siècle. Brantôme, dont il fut question au premier chapitre de ce travail, fit par exemple allusion au livre mythique d'Éléphantis dans ses écrits (voir annexe 33). Bien que l'auteur des *Dames galantes* ne soit pas son contemporain, il est possible que Romain ait aussi vu une copie de ce manuel érotique. Bette Talvacchia affirme quant à elle qu'une des sources d'inspiration de l'élève de Raphaël ait pu être les *Spintriae*, de petites pièces métalliques s'apparentant à de la monnaie et où est imprimé sur leur droit un couple copulant dans une position extravagante et sur leur revers un nombre entre I et XVI<sup>11</sup>. Celles-ci étaient utilisées à l'époque de Tibère (42 av. J.-C.-37 ap. J.-C.) soit pour payer les prostituées<sup>12</sup>, soit comme jetons à jouer<sup>13</sup>. Il semble même que Romain en ait fait collection<sup>14</sup>, tout comme plusieurs autres, dont Frédéric Gonzague<sup>15</sup>. Pour Raymond B. Waddington, auteur du livre *Aretino's satyr : sexuality, satire and self-protection in sixteenth-century art*, ce serait peut-être aussi l'*Art d'aimer* d'Ovide qui aurait inspiré Jules Romain<sup>16</sup>. Des huit positions décrites par le poète (voir annexe 6), six sont effectivement reproduites dans les *Modi*.

Posséder des oeuvres à caractère érotique n'était pas un fait isolé auprès de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie. Nombreux étaient ceux qui en firent la commission aux artistes de

---

<sup>10</sup>C'est-à-dire «antiquement moderne et modernement antique». Cité par G. ROMANO et P. ARETINO, *op. cit.*, p. 20.

<sup>11</sup>B. TALVACCHIA, *op. cit.*, pp. 56-63.

<sup>12</sup>Selon *ibid.*, p. 62.

<sup>13</sup>R. B. WADDINGTON, *Aretino's satyr : sexuality, satire and self-protection in sixteenth-century art*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, p. 173, note 96.

<sup>14</sup>B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 62.

<sup>15</sup>*Ibid.*, p. 63.

<sup>16</sup>R. B. WADDINGTON, *op. cit.*, p. 24.

leur temps et cela était socialement accepté, tant que ces dernières demeuraient cachées, à l'abri des regards non préparés à ce type de vision. C'est précisément cette précaution que venait menacer le nouveau média de l'imprimerie, lequel rendait accessible à tous ce qui était jusqu'alors demeuré le privilège d'une minorité. En publiant les *Modi*, Marcantonio Raimondi avait précisément enfreint cette règle et le successeur du pape Léon X, Clément VII, qui était aux prises avec la crise gangrenant l'Église catholique, laquelle menaçait la suprématie du siège pontifical<sup>17</sup> et dont les acteurs accusaient la Curie romaine d'être encline aux pires vices<sup>18</sup>, se servit de l'occasion pour montrer l'exemple<sup>19</sup>. La répression contre les seize gravures fut alors virulente. Les dessins originaux de Romain furent détruits et les épreuves de Raimondi lacérées. La vitesse et l'ampleur de la diffusion des oeuvres imprimées à travers l'Europe de l'époque sauva cependant de l'anéantissement complet cette série controversée. Les imprimeurs français, anglais et hollandais publiaient en effet des copies des *Modi* au XVI<sup>e</sup> siècle au moment même où celles-ci étaient interdites en Italie<sup>20</sup>.

En plus de la question de la diffusion sans restriction dans la sphère publique d'un produit normalement réservé au privé<sup>21</sup>, plusieurs autres raisons servirent à justifier cette répression. Il y eut celle liée au fait que les *Modi* offrirent en spectacle des scènes luxurieuses sans le couvert de la mythologie classique, laquelle créait une distance dans le temps entre le spectateur et le moment de l'acte fictif, donnant ainsi l'impression que les protagonistes pouvaient être des gens du voisinage, des amants ou, pire, des couples mariés et non les dieux d'un passé lointain et mythique<sup>22</sup> ; il y eut la notion du «voyeurisme», que ce soit par une troisième personne ou par l'observateur lui-même ; il y eut aussi celle que les parties génitales des hommes et des femmes fussent clairement visibles et il y eut enfin le fait que fussent

---

<sup>17</sup>G. ROMANO et P. ARETINO, *op. cit.*, p. 8.

<sup>18</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>19</sup>C'était l'opinion de Vasari dans la *Vita* de Marcantonio Raimondi selon B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 8.

<sup>20</sup>D. O. FRANTZ. *Festum voluptatis : a study of Renaissance erotica*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, pp. 141-142.

<sup>21</sup>B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 10.

<sup>22</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO et S. REVAGLIERI. *Monaca, moglie, serva, cortigiana : vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Introduzione di C. Acidini Luchinat, Firenze, Morgana Edizioni, 2001, p. 193.

représentés des personnages féminins actifs lors des ébats amoureux. Comme il fut démontré précédemment, l'élite temporelle et ecclésiastique du XVI<sup>e</sup> siècle cherchait à imposer une image spécifique de la féminité, laquelle devait être soumise et passive et, cela, en toute circonstance. La majorité des femmes illustrées dans les seize gravures ne respecte pas cette norme. Leur regard qui croise celui de l'homme, leurs gestes qui ne sont pas freinés par la vergogne habituellement associée à cette pratique et leur participation directe à l'acte sexuel sont tous des comportements inhabituels pour le «sexe faible» au début des temps modernes<sup>23</sup>. Selon Bette Talvacchia, un des exemplaires les plus osés et provocateurs de la série serait d'ailleurs le numéro XIV<sup>24</sup>, qui n'est nul autre que celui montrant une version compliquée de l'*equus eroticus* (voir planche 91<sup>25</sup>). Les positions VI, X, XV et XVI (voir planches 92 à 96<sup>26</sup>) présentent aussi les caractéristiques du «cheval érotique» : le partenaire féminin est par-dessus le masculin et c'est lui qui agit. En plus d'être actives, les femmes représentées sur ces gravures dominent ouvertement leur compagnon. Elles occupent la place réservée à l'homme et renversent par conséquent l'ordre «naturel» des genres, menaçant par le fait même celui de la société. Il n'est donc pas surprenant que ces dernières aient provoqué l'ire des autorités de l'époque et aient subi une telle censure. L'*equus eroticus* recevait par conséquent le même traitement qu'il s'était vu administrer depuis les premiers siècles de la chrétienté.

Ironiquement, c'est précisément de cette époque que Jules Romain semble avoir puisé son inspiration dans la conception des dessins montrant des femmes qui chevauchent. C'est fort probablement le bas-relief ornant un sarcophage romain datant du second siècle qui servit de modèle à l'artiste (voir planche 97). Cette pièce antique était aussi connue de Marcantonio Raimondi. Ce dernier en avait d'ailleurs incisé deux versions sur cuivre (voir planche 98).

---

<sup>23</sup>G. ROMANO et P. ARETINO, *op. cit.*, p. 26.

<sup>24</sup>B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 121.

<sup>25</sup>L'exemple illustré à la planche 91 fait partie d'un petit livre nommé *The Toscanini book*. Il s'agit d'une édition clandestine imprimée à Venise vers 1527. Celle-ci renferme quatorze des seize positions des *Modi* accompagnées de sonnets composés par Pierre l'Arétin, dont il sera question sous peu. Comme il n'existe plus aucune trace des versions originales des positions X, XIV, XV et XVI, il faut donc se baser sur ces quatre xylographies pour l'étude de l'*equus eroticus* dans les *Modi*.

<sup>26</sup>La position VI, laquelle est représentée sur les planches 92 et 93, est une reproduction du *Toscanini book* qu'exécuta au XIX<sup>e</sup> siècle le comte Jean-Frédéric-Maximilien de Waldeck. Encore une fois, comme le dessin original de Jules Romain ainsi que l'estampe de Marcantonio Raimondi et la xylographie du *Toscanini book* montrant le mode VI sont aujourd'hui perdus, il ne reste plus que cette version pour réfléchir sur l'*equus eroticus* dans les *Modi*.



L'observation attentive du groupe qui se trouve à l'extrême gauche sur le sarcophage et à l'extrémité droite sur l'estampe de Raimondi et sa comparaison avec la posture adoptée par les femmes des xylographies X et XIV montrent en effet des ressemblances (voir planches 99 à 102). Dans les quatre cas, le personnage féminin se penche en avant, tout en se tenant en équilibre sur une jambe et en ayant l'autre pliée à angle aigu. Son regard pointe en direction des organes génitaux de son partenaire en même temps qu'il s'appuie sur celui-ci d'une main, le bras déployé vers l'arrière, et empoigne de l'autre le phallus en passant la main entre ses propres jambes. Contrairement aux femelles satyres, qui tentent de s'accoupler à des Priape dont la virilité a été amputée, les deux femmes nues peuvent s'exercer sur des hommes vivants et bien pourvus. L'iconographie des modes X et XIV diffère aussi des frises bachiques par la quasi absence d'autres personnages. Le couple X est seul dans ce qui semble être une pièce à l'intérieur d'un édifice, alors que le XIV est tiré par un enfant ailé s'apparentant à Cupidon et est placé dans une chambre dont la fenêtre offre une vue sur la campagne. La présence du putto est d'ailleurs fort intéressante. Dans la série des *Modi*, la posture XIV est l'unique exemplaire incluant une référence à la mythologie classique. Pour Bette Talvacchia, la présence de Cupidon servirait peut-être à atténuer l'impact causé par la représentation de l'*equus eroticus*, lequel était déjà en lui-même assez provocateur, en distançant ainsi l'action dans le temps<sup>27</sup>. L'auteur ajoute qu'il pourrait aussi s'agir d'une métaphore de ce qui se produit simultanément sur la charrette tirée par l'enfant : celui-ci personnifie le cheval, lequel fait allusion à la position choisie par les amants<sup>28</sup>. Cette forme de jeux d'esprit, qui était appréciée de son temps, fut utilisée à plusieurs reprises par Jules Romain. Sur la toile *Deux amants*, qu'il peignit vers 1525 pour Frédéric Gonzague dans le Palazzo del Te à Mantoue, se trouve par exemple la métaphore du verbe italien ancien *chiavare*, c'est-à-dire «fermer à clef». Ce dernier est aussi employé comme un synonyme de *fottere*, qui signifie «forniquer»<sup>29</sup>. Une autre allusion à l'acte sexuel utilisée par cet artiste est le geste de prendre le partenaire par le menton<sup>30</sup>. Un dessin qu'il exécuta au XVI<sup>e</sup> siècle et qui se trouve présentement au Musée du Louvre en montre un exemple (voir planche

---

<sup>27</sup>*Ibidem*.

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 122.

<sup>29</sup>Pour plus de détails, voir P. BAROLSKY. *Infinite jest : wit and humor in Italian Renaissance art*, Columbia, University of Missouri Press, 1978, pp. 132-133.

<sup>30</sup>Mentionné dans *ibid.*, p. 44.

103). Ce qui est particulièrement intéressant dans cette esquisse, est que c'est la femme qui fait ce mouvement. Comme l'homme repose sur le dos et qu'il a les mains liées derrière la tête, il n'a d'autre choix que de se laisser faire et d'être passif. Lorsque la position prise par la femme est comparée à celle du sarcophage romain dont il fut question plus haut (voir planches 104 et 105), il est aussi possible de remarquer des ressemblances. Un seul aspect diffère largement : au lieu de tenir de la main les organes génitaux de son compagnon et de pointer le regard en direction de ceux-ci, c'est vers le menton que l'intérêt de la demoiselle est porté. Si ce geste se rapporte à l'acte sexuel, ce dessin peut alors être considéré comme une représentation voilée de l'*equus eroticus*. C'est peut-être la même intention qui fut à l'origine de l'oeuvre *Vénus qui observe Mars endormi* de Léon Davent d'après Luca Penni. Celui-ci reprit en effet la tradition de «la nymphe endormie» et l'inversa pour créer sa propre version. Il mit ainsi en scène la déesse de l'amour qui surprend son amant dormant sur un lit (voir planche 106). Ce dernier est représenté dans une position habituellement réservée au sujet de sexe féminin. Son corps nu est bien à la vue et son armure repose sur le sol, inutile. Le chat aux pieds de Vénus, symbole de la domesticité, renforce l'idée de soumission<sup>31</sup>. Comme l'habituelle issue de l'histoire est le viol de la dormeuse par un satyre, il est tentant d'en tirer ici la même conclusion. À la déesse est alors imputé le rôle actif et dominant et à Mars celui passif et soumis, inversant ainsi les rôles traditionnels des genres et sous-entendant par le fait même l'usage de la position du «cheval érotique». Enfin, Paul Barolsky, dans son livre *Infinite jest : wit and humor in Italian Renaissance art*, avance que Romain, en mettant en scène dans les *Modi* des personnages au physique athlétique faisant l'amour en usant des positions qu'il qualifie «d'improbables», aurait peut-être parodié les nus de Michel-Ange<sup>32</sup>.

Le vaste succès que connurent les *Modi* en Europe permit donc de sauver la série de la destruction. En les voyant, plusieurs artistes voulurent en faire leur propre version, mais ils tirèrent cependant une leçon de la réponse qu'avait reçue les originaux. Parmi les positions représentées, figurait toujours celle de l'*equus eroticus*, mais son impact était atténué par un couvert mythologique et les organes génitaux étaient soigneusement cachés<sup>33</sup>. Perino del Vaga

---

<sup>31</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO et S. REVAGLIERI, *op. cit.*, p. 213.

<sup>32</sup>P. BAROLSKY, *op. cit.*, p. 132.

<sup>33</sup>Si la verge est apparente, elle n'est pas représentée en érection.

(1501-1547), dans ses *Amours des Dieux*, en fit d'ailleurs un très bel exemple montrant Jupiter et Sémélé, lequel fut gravé sur cuivre par Jacopo Caraglio (vers 1500-1565) (voir planche 107). René Boyvin reprit lui aussi ce mode dans la décoration d'un modèle d'orfèvrerie (voir planche 108). Il utilisa ainsi l'image de la femme qui chevauche l'homme durant le coït afin d'illustrer la puissance de la féminité régnant sur un monde où elle domine et les êtres humains et les animaux<sup>34</sup>. D'autres plus téméraires, comme Pierre l'Arétin (1492-1556) et Agostino Carracci (1557-1602), ne se laissèrent pas intimider par la menace de la censure. Le second produisit en effet une adaptation des *Modi* et, pour illustrer sa position numéro 5, il récupéra l'iconographie du mode XIV de Jules Romain gravé par Marcantonio Raimondi (voir planche 109). Malgré l'apparence provocatrice de cette estampe, l'artiste crut quand même bon d'en tempérer le contenu en lui donnant un titre projetant la scène dans le passé. En la nommant *Julie avec un athlète*, il fit allusion à la fille du grand Alexandre, laquelle avait la réputation d'être libertine. Il utilisa aussi le prétexte des amours de Mars et de Vénus et d'Angélique et de Médor dans deux autres représentations du «cheval érotique», lesquelles n'ont cependant pas d'égal dans la série du Romain (voir planches 110 et 111). Le premier mérite quant à lui un examen plus approfondi.

### 3.1.2 *L'equus eroticus* dans les *Sonetti lussuriosi*

Durant le mois de mars de l'an 1525, après que Marcantonio Raimondi eût été emprisonné pour avoir publié les *Modi*, Pierre l'Arétin prêcha en faveur de sa libération<sup>35</sup>. En avril, éclata alors la fameuse querelle l'opposant au dataire du pape Clément VII. Le poète avait en effet accusé Gian Matteo Giberti d'avoir fait martyriser et incarcérer le graveur<sup>36</sup>. Le conflit s'envenima alors à un tel point que l'homme d'Église commanda l'assassinat de son adversaire. Durant la nuit du 28 juillet 1525, l'Arétin fut effectivement attaqué à coups de couteau par Achille della Volta. Ayant survécu à ses blessures, il choisit de fuir Rome au cours du mois d'octobre de la même année, pour aller se réfugier à la cour de Frédéric Gonzague ; l'endroit

---

<sup>34</sup>S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, pp. 180-181.

<sup>35</sup>B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 83.

<sup>36</sup>Les prochaines lignes concernant les étapes de l'histoire de Pierre l'Arétin et de la création des *Sonetti lussuriosi* sont toutes tirées de *ibid.*, pp. 13-19.

même où Jules Romain avait séjourné peu de temps auparavant. Loin d'être intimidé par son agression et plus prolifique que jamais, il utilisa son talent d'écrivain afin d'insulter le pape et sa cour et c'est probablement durant cette période qu'il composa les *Sonetti lussuriosi*<sup>37</sup>, seize sonnets donnant une voix aux *Modi* de Romain gravés par Marcantonio Raimondi. Ses provocations l'obligèrent cependant à quitter la cour du marquis de Gonzague pour se rendre en 1527 à Venise, qui n'était alors pas sous le contrôle de la Curie romaine. Enfin, durant le mois de novembre de la même année<sup>38</sup>, à l'abri dans la Sérénissime, il publia pour la première fois le recueil comprenant les tout premiers sonnets portant sur un sujet érotique<sup>39</sup>.

Bien évidemment, ce dernier fit aussitôt scandale à sa sortie des presses. Dans une lettre à Battista Zatti da Brescia, Pierre l'Arétin expliqua ce qui l'avait motivé à créer les seize sonnets (voir annexe 34). Selon ses dires, il avait été frappé par le même esprit qui poussa Romain à mettre sur papier les *Modi*. Il avait par conséquent travaillé à les agrémenter d'une description en vers et, cela, dans le but de déplorer l'hypocrisie d'une société qui se divertissait avec le sexe, mais qui en proscrivait la représentation<sup>40</sup>. Cette justification n'était sans doute pas la seule. Les *Modi* et les *Sonetti lussuriosi* représentaient une bien trop belle occasion de s'en prendre aux puissances qui gouvernaient la Rome de son temps. Messer Arétin n'était d'ailleurs aucunement étranger à ce type de pratique. Écrire des obscénités afin de calomnier le pouvoir séculier et / ou ecclésiastique n'était pas non plus une nouveauté. Plusieurs, comme Boccace par exemple, avaient utilisé cette arme depuis le XIV<sup>e</sup> siècle<sup>41</sup>. L'Arétin avait quant à lui débuté sa carrière d'écrivain en participant au «festival» des pasquinades et ce afin de favoriser la candidature de son ami Jules de Médicis au siège pontifical<sup>42</sup>. Le jeu consistait à apposer sur la statue de Pasquin à Rome des billets en vers souvent obscènes critiquant les gens importants du moment tout en étant protégé par l'anonymat. Les *Sonetti lussuriosi* représentaient donc pour leur auteur une occasion de se payer la tête des grands et peut-être aussi de se venger de l'homme

---

<sup>37</sup>C'est-à-dire «Sonnets luxurieux».

<sup>38</sup>*Ibid.*, p. 83.

<sup>39</sup>D. O. FRANTZ, *op. cit.*, p. 47.

<sup>40</sup>B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 13.

<sup>41</sup>*Ibid.*, p. 87.

<sup>42</sup>R. B. WADDINGTON, *op. cit.*, p. xxi.

à l'origine de l'agression qui avait failli lui coûter la vie. Celui-ci inventa alors seize sonnets mettant en scène les courtisanes les plus fameuses de Rome au XVI<sup>e</sup> siècle et des hommes importants et connus du public<sup>43</sup> et il les ajouta aux seize gravures des *Modi*<sup>44</sup>. Afin de rehausser l'impact créé par la série, le poète attribua à ses personnages des comportements qui accentuèrent l'impression d'inversion de la hiérarchie des genres. Il donna la parole aux femmes, les faisant fortes, dominatrices, instigatrices dans le désir d'user avec les hommes des positions contre nature et s'adressant à eux en les tutoyant, et réserva à ces derniers une attitude timide, désireuse et les faisant souvent vouvoyer leurs compagnes<sup>45</sup>. Pour choquer davantage et défier l'enseignement de l'Église à propos de la procréation comme seule justification valable à la sexualité<sup>46</sup>, il insista aussi sur l'emploi de la sodomie, laquelle était considérée à l'époque comme un péché capital, ce qui n'avait pas été le cas des *Modi*. Enfin, il fit s'exprimer les protagonistes en langue vernaculaire et non plus en latin, comme l'imposait la norme visant à empêcher les gens moins cultivées, les femmes et les enfants d'en comprendre le contenu<sup>47</sup>.

Les sonnets accompagnant les positions représentant l'*equus eroticus* suivent pour la plupart ces règles. Seul celui au bas du mode XIV fait exception. Contrairement aux numéros VI, X, XV et XVI (voir annexe 35), et aussi à tous les autres de la série, il n'est composé que de la parole du personnage masculin. Celui-ci s'en prend à Cupidon. Il veut que ce dernier cesse de tirer la charrette dont le mouvement pourrait lui faire commettre par erreur la sodomie. Il se plaint aussi de l'inconfort de sa posture. Pour Bette Talvacchia, en faisant l'homme commander à l'enfant et exprimer son mécontentement, l'Arétin atténua l'impression de soumission qui se crée autour de celui-ci lors de l'observation de l'image. Elle ajoute qu'il est possible que l'auteur ait tu la voix féminine au profit de celle masculine afin de tempérer l'impact déjà suffisamment controversé de la femme qui chevauche, comme le fit probablement Romain dans son dessin<sup>48</sup>. Mais son opinion n'est pas partagée par Raymond B. Waddington. Ce

---

<sup>43</sup>G. ROMANO et P. ARETINO, *op. cit.*, pp. 8-9.

<sup>44</sup>L'unique exemplaire parvenu jusqu'à aujourd'hui est le *Toscanini book*.

<sup>45</sup>B. TALVACCHIA, *op. cit.*, pp. 89-90.

<sup>46</sup>R. B. WADDINGTON, *op. cit.*, p. 29.

<sup>47</sup>Cela fut entre autres le cas de la *Cazzaria* (1525-1526) d'Antonio Vignali.

<sup>48</sup>B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 121.

dernier prétend que les *Sonetti lussuriosi* seraient plutôt une forme d'anti-pétrarquisme, une caractéristique qui aurait émergée dans la production littéraire de l'Arétin à partir de son oeuvre *La cortigiana* (1525)<sup>49</sup> et que le sonnet XIV serait l'exception qui confirme la règle. Carlo Simiani, dans son livre *Nicolò Franco : la vita e le opere*, précise que dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle, Pétrarque jouissait d'une véritable dévotion de la part de l'élite intellectuelle. Il représentait l'unique modèle valable de la poésie lyrique et nombreux étaient ceux qui dénigraient les écrivains qui ne se conformaient pas au style du grand maître. Ce dernier inspirait une foule d'interprètes, de commentateurs, d'admirateurs et, cela, particulièrement dans la ville de Venise. Son oeuvre intitulée *Il canzoniere* servait même comme une sorte de code de l'amour<sup>50</sup>. Se moquer de celui-ci revenait donc à s'éloigner de la pensée commune. Waddington avance ensuite que Pierre l'Arétin aurait peut-être tiré l'idée d'agrémenter les *Modi* avec des sonnets dans le recueil anonyme d'épigrammes latines intitulé *Carmina Priapea*, dont les vers «Obscaenas rigido deo tabellas / ductas ex Elephantidos libellis / dat donum Lalage rogatque temptes / si pictas opus edat ad figuras<sup>51</sup>» invitent Priape à recréer l'oeuvre d'Éléphantis en reproduisant les positions de son catalogue et en leur donnant vie à travers un texte rapportant leurs paroles. L'Arétin aurait donc fait de lui ce dieu et donné une voix aux gravures de Raimondi, adaptant le vocabulaire sexuel de Pasquin et de Priape pour écrire les *Sonetti lussuriosi*. En créant des «images parlantes», il aurait par conséquent réfuté implicitement Pétrarque, à qui l'invention et l'établissement des conventions de base du sonnet qui commente ou décrit une oeuvre d'art sont imputées<sup>52</sup>. Contrairement au maître du XIV<sup>e</sup> siècle, lequel décrivit en vers la beauté de Laura en s'appuyant sur sa vertu, l'Arétin révéla les émotions, les traits de caractère et l'esprit des protagonistes à partir de leur apparence physique. Faisant comme si la fiction était en fait la réalité, il utilisa la réaction psychologique produite par

---

<sup>49</sup>R. B. WADDINGTON, *op. cit.*, p. 21.

<sup>50</sup>Mentionné dans C. SIMIANI. *Nicolò Franco : la vita e le opere*, Torino, L. Roux e C. Editori, 1894, pp. 94-95.

<sup>51</sup>C'est-à-dire «Lalage gives to the hard-membered god / Pictures obscene from Elephantis' books, / And in return requests that he should try / With her to bring the deeds they show to life». Traduction de R. B. Waddington dans R. B. WADDINGTON, *op. cit.*, p. 25.

<sup>52</sup>À cause des Rime 77 et 78 du *Canzoniere* où Pétrarque décrit le portrait de Laura que fit Simone Martini. Mentionné dans *ibid.*, p. 26.

l'observation des estampes (la luxure) pour écrire les sonnets<sup>53</sup>. Waddington suggère que l'élève aurait surpassé le maître avec lequel il était en compétition, comme Simone Martini le fit un jour face à Polyclète ou comme la gravure le fit devant la peinture au XV<sup>e</sup> siècle :

[...]the *Sonetti lussuriosi* respond to the elements of artistic competition and innovation with which Petrarch stamped the type, praising Simone Martini's painting for surpassing the sculpture of Polycletus. Painting, the new technology of the trecento, is now outdone by engraving, the novelty of the quattrocento, just as -in the unstated correlation- Petrarch is outdone by Aretine<sup>54</sup>.

Selon lui, l'Arétin aurait aussi défié l'oeuvre de Pétrarque en composant des sonnets avec des dialogues<sup>55</sup>, qui sont le fruit des échanges entre les personnages masculins et féminins pendant leurs ébats, et en donnant par le fait même une voix aux femmes, ce qui n'était pas le cas du maître<sup>56</sup>. Pour ce dernier, les protagonistes de sexe féminin étaient presque toujours demeurés muets. Dans les *Sonetti lussuriosi*, seul le numéro XIV donne exclusivement la parole à l'homme (voir annexe 35, sonnet XIV) et c'est par cette exception que Waddington confirme son hypothèse. Pour lui, la gravure XIV regrouperait en fait deux traditions bien connues au XVI<sup>e</sup> siècle : celle d'*Aristote et Phyllis*, dont il sera question dans la prochaine partie de ce chapitre, et celle des *Triumphes* de Pétrarque<sup>57</sup>, dont l'iconographie fut fixée au cours du XV<sup>e</sup> siècle. Il explique que l'Arétin aurait parodié le *Triomphe de l'Amour* afin de satiriser le poète du XIV<sup>e</sup> siècle :

«[E]ach trionfo was assigned a chariot, each depicted an allegorical figure sitting atop that chariot, and each included throngs of victims surrounding the chariot». The woodcut downgrades chariot to cart,

<sup>53</sup>*Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>54</sup>*Ibid.*, p. 27.

<sup>55</sup>Paula Findlen affirme que l'origine de l'utilisation des dialogues entre prostituées dans les *Sonetti lussuriosi* peut être retracée jusqu'aux *Dialogues des courtisanes* du Grec Lucien de Samosate. P. FINDLEN. «Humanism, politics and pornography», dans L. A. HUNT, *op. cit.*, p. 53.

<sup>56</sup>R. B. WADDINGTON, *op. cit.*, p. 28.

<sup>57</sup>Le *Triomphe de l'Amour* est un long poème en *terza rima* qui fut probablement rédigé au cours de la quatrième décennie du XIV<sup>e</sup> siècle par Pétrarque. Il est le premier *Triomphe* de l'auteur, lequel fut suivi de celui de la Pudicité, de la Mort, de la Renommée, du Temps et de l'Éternité. Il débute par le poète perturbé, endormi et rêvant qu'il voit un char triomphant suivi d'une grande foule composée de personnages historiques et légendaires faisant entre autres partie de la Bible, de la tradition poétique provençale, du *Dolce stil novo* et même de ses propres amis et qu'il reçoit les explications d'un guide à propos de ce qui se passe. Il apprend qu'il s'agit des cent soixante-quatorze victimes de l'amour. A. JACOBSON-SCHUTTE. ««Trionfo delle donne» : tematiche di rovesciamento dei ruoli nella Firenze rinascimentale», *Quaderni Storici*, n° 44, Agosto 1980, p. 482. Les planches 46 et 47 en montrent une version.

appropriately drawn by Cupid, with the figure of Love not only atop the cart but atop her victim, while the viewer stands in for the surrounding throngs. Distinctly a Triumph of Love, rewritten in an idiom that might have made Petrarch blush<sup>58</sup>.

[...]Sonnet 14, illustrating the parodic Triumph of Love, satirizes Petrarchan love conventions the most overtly of all. It is first, a lover's complaint : «Don't pull the cart, dickhead of a Cupid. Hold up, you stubborn mule.» Second, the lover's feelings are expressed in combinations that burlesque the familiar pleasure-and-pain, happiness-and-sadness oxymorons. Although furious with Cupid, this lover is laughing at the same time. Pleasure and pain are present with equal intensity, but pure physicality : the pleasure of the sexual union and the pain of maintaining the bizarrely cramped posture, which causes him to break wind alarmingly. The next target is the narcissism of the Petrarchan gaze, which makes the beloved both mirror and window. In Dolce's dialogue on painting, «Aretino» quotes Petrarch's verse, «E spesso ne la fronte il cor si legge» («Oft one may read the heart upon the brow»). By simple inversion, not *fronte* but *parte posteriori* becomes the two-way glass in which one both reads the heart and soul and sees one's image reflected. The lover mirrors himself in her *culo* (backside) -«if I weren't looking into your rump as into a mirror»- and sees it, «Oh ass of milk-white and royal purple,» as the ultimate object of desire<sup>59</sup>.

L'auteur renchérit en écrivant que l'utilisation du nom «Beatrice» pour nommer le personnage féminin du sonnet XIV, lequel fut associé à la courtisane Beatrice de Bonis, ferait quant à lui allusion à la Béatrice de Dante comme personnification de l'Amour<sup>60</sup>. Carlo Simiani explique quant à lui que Dante, dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle, était accusé d'âpreté, d'obscurité, d'inélégance et même d'avoir employé des mots vides de sens et tyrannisés par les rimes<sup>61</sup>. D'utiliser l'idéal de Dante plutôt que celui de Pétrarque, le poète modèle, pour jouer le rôle de l'allégorie de l'Amour devait être aussi une forme d'affront. Enfin, Waddington ajoute que le choix du *sonetto caudato*, qui est une déviation du sonnet de Pétrarque, pour l'écriture des *Sonetti lussuriosi*, démontre aussi l'intention anti-pétrarquiste de leur auteur. Le nom italien *coda* ou *cauda*, c'est-à-dire «queue», pouvait aussi servir dans la langue familière de l'époque à nommer les organes génitaux masculins et féminins<sup>62</sup>. En choisissant la forme littéraire du sonnet «pourvu d'une queue», l'Arétin utilisait donc la métaphore à caractère obscène associée à cet adjectif et celle du texte comme d'un corps sexué, lesquelles étaient d'ailleurs bien connues

---

<sup>58</sup>R. B. WADDINGTON, *op. cit.*, p. 25.

<sup>59</sup>*Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>60</sup>*Ibid.*, p. 174, note 104.

<sup>61</sup>C. SIMIANI, *op. cit.*, p. 95.

<sup>62</sup>R. B. WADDINGTON, *op. cit.*, p. 29.



au XVI<sup>e</sup> siècle<sup>63</sup>.

Les *Sonetti lussuriosi*, tout comme les *Modi*, connurent un vaste succès, lequel permit à la série de survivre à la répression qui fut lancée contre elle. Des copies circulèrent aux quatre coins de l'Europe et, bien vite, non seulement Pierre l'Arétin fut célèbre pour ses seize sonnets, mais les images les accompagnant furent aussi associées à son nom<sup>64</sup>. Brantôme en fit allusion dans ses *Dames galantes*, rapportant la réaction des femmes qui s'adonnaient à l'observation de ce qu'il nomma «les figures de l'Arétin» (voir annexe 36). L'Arétin, qui n'avait pas écrit son dernier mot, poursuivit son oeuvre et publia plusieurs autres ouvrages, comme le *Ragionamento della Nanna e della Antonia* (1534) et le *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* (1536), dont certaines caractéristiques se rapportent aux *Sonetti lussuriosi*. Il utilisa par exemple l'usage des dialogues donnant la parole à des femmes qui sont de nature déterminée, dominante et indépendante et il y intégra à sa façon le «catalogue des positions érotiques». Il fit en effet la Nanna enseigner à sa jeune élève le métier de prostituée en lui expliquant les différentes façons de copuler. Parmi les possibilités, était bien évidemment présente celle de l'*equus eroticus*, qu'elle nomme *alla giannetta*<sup>65</sup> (voir annexe 37). Cette appellation fut aussi utilisée par Nicolò Franco (vers 1515-1570), un disciple du poète, dans sa version intitulée *La puttana errante*. La protagoniste Giulia, en renommant les trente-cinq positions sexuelles que la courtisane Maddalena lui avait enseignées, affirme : «Il *decimonono* è quando l'uomo giace col corpo in su e la donna gli sta sopra, e questo si chiama *alla giannetta*»<sup>66</sup>.

Que les *Sonetti lussuriosi* aient été le véhicule par lequel Pierre l'Arétin dénonça l'hypocrisie de la société de son temps, laquelle se divertissait par le sexe tout en prohibant sa représentation ; par lequel il se moqua du pape et de sa cour, en l'occurrence le dataire Gian Matteo Giberti, ou par lequel il défiait l'oeuvre du grand Pétrarque, il n'en reste pas moins que ces derniers furent sévèrement censurés. Sans doute renfermaient-ils une voix contestant trop ouvertement une tradition établie, laquelle était chère parce qu'utile aux puissances gouvernant

---

<sup>63</sup>*Ibid.*, pp. 30 et 177, note 128.

<sup>64</sup>D. O. FRANTZ, *op. cit.*, p. 47, note 8.

<sup>65</sup>C'est-à-dire «à l'espagnole».

<sup>66</sup>«Le dix-neuvième est quand l'homme est couché avec le corps tourné vers le haut et la femme est sur lui et cela se nomme *alla giannetta*». Cité en Italien par D. O. Frantz dans *ibid.*, p. 99, note 15. Traduction de l'italien au français par V. Lieutenant-Duval.

l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle, et celle-ci s'exprimait dans un langage accessible à tous, s'appuyant non seulement sur des images habituellement réservées à l'élite, mais affichant aussi un monde renversé où la femme prostituée est au sommet de la pyramide sociale. Peut-être que celui-ci ne fut pas l'objectif recherché par Jules Romain lorsqu'il mit sur papier les *Modi*. Ce dernier, qui se plaisait à faire des variations sur un même thème et dont la manière était qualifiée d'*anticamente moderna* et de *modernamente antica*, pouvait très bien avoir conçu les seize esquisses afin de créer sa propre version du mythique livre d'Éléphantis et l'*equus eroticus*, dans son cas, s'insérait dans la série comme une position parmi les autres. Ses dessins, d'abord imaginés dans l'intimité de son atelier, n'avaient peut-être pas été élaborés dans l'espérance d'une diffusion internationale, mais plutôt celle restreinte au cercle privé auquel était habituellement destiné ce genre de représentation. Le «cheval érotique», lequel est illustré aux modes VI, X, XIV, XV et XVI, en plus de fournir un exercice artistique intéressant à leur auteur, avait sans doute pour but d'exciter sexuellement celui qui l'observait. Celui-ci est d'ailleurs l'objectif de toute image érotique, comme l'affirme Carlo Ginzburg dans son livre *Clues, myths, and the historical method*<sup>67</sup>. Ce dernier explique que si l'acte sexuel est représenté explicitement, ce qui est le cas non seulement de ces cinq modes, mais de presque tous les autres des *Modi*, le spectateur (homme exclusivement dont le rôle est celui du voyeur) s'identifie au personnage masculin le performant. Ce processus psychologique prend alors différentes formes selon la relation qui s'établit entre la réalité dans laquelle le voyeur se trouve et celle où l'image qu'il regarde est illustrée et cette relation est conditionnée par les codes culturels et stylistiques avec lesquels celle-ci fut formée<sup>68</sup>. Dans le cas des *Modi*, comme Romain enleva délibérément pratiquement toute référence à la mythologie classique (la seule exception étant le numéro XIV), laquelle avait pour résultat de créer une distance entre l'époque du spectateur et celle du protagoniste, la relation voyeur-acteur est plus intense. La réalité se confond donc avec la fiction et vice versa. Que Jules Romain ait cru bon de retrouver cette distance temporelle dans le dessin XIV afin de tempérer l'impact de l'*equus eroticus* est difficile à dire. L'hypothèse de la parodie du *Triomphe de l'Amour* de Pétrarque et celle de la métaphore du cheval par Cupidon tirant sa charrette semblent davantage plausibles, surtout si l'idée que ces seize images étaient

---

<sup>67</sup>C. GINZBURG. *Clues, myths, and the historical method*, Translated by J. and A. C. Tedeschi, Baltimore, Johns Hopkins University Press, (1<sup>st</sup> edition : 1986), 1992, pp. 77-78.

<sup>68</sup>*Ibid.*, p. 78.

d'abord destinées à une élite intellectuelle habituée et friande de ces jeux d'esprit est prise en compte. Si les *Modi* étaient demeurés strictement l'exclusivité de cette minorité, peut-être n'auraient-ils subi aucune répression. D'oeuvre unique, d'exercice artistique et de jeux d'esprit sous le crayon de Romain, ils sont devenus commodité accessible, populaire et promesse de gain sous le burin de Raimondi et outil de calomnie et de vengeance sous la plume de l'Arétin. Devenant publiques, la série et, par conséquent, les positions représentant la femme qui chevauche l'homme se virent alors octroyer une nouvelle fonction et signification.

Pour les puissances qui gouvernaient l'Italie de Clément VII et qui étaient aux prises avec plusieurs crises et espéraient dans le renforcement des structures sociales une solution à ses problèmes, ces gravures étaient une menace réelle et celles affichant la *mulier super virum*, la femme jouant le rôle de l'homme dans les relations sexuelles et y prenant plaisir, étaient sans doute les plus dangereuses et c'est pourquoi elles furent sévèrement corrigées. Dans les deux prochaines parties de ce troisième chapitre, seront étudiées des estampes représentant l'*equus eroticus*, lesquelles furent produites en Europe au même moment mais, contrairement à celles qui viennent d'être observées, ne subirent pas la censure. Elles sont regroupées en deux groupes: celui montrant *Aristote chevauché* et celui représentant la vie des sorcières.

### 3.2 *L'equus eroticus* dans l'oeuvre *Aristote et Phyllis* de Hans Baldung Grien

Élève d'Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien (1484 ou 1485-1545) fut un des artistes les plus créatifs de l'Allemagne de son temps<sup>69</sup>. Sans doute fut-il un témoin privilégié des perturbations apportées par l'élaboration de la Réforme religieuse, laquelle vit le jour dans le nord de l'Europe alors qu'il était dans la trentaine, et non seulement les tensions ainsi créées imprégnèrent son oeuvre, mais aussi d'autres phénomènes comme celui de la chasse aux sorcières par exemple. Il s'intéressa en effet aux forces surnaturelles défiant l'entendement et le contrôle de l'Homme<sup>70</sup> et la femme détint une grande importance dans nombre de ses travaux.

---

<sup>69</sup>J. H. MARROW et A. SHESTACK. *Hans Baldung Grien, prints & drawings* : National Gallery of Art, Washington, from January 25 through April 5 [and] Yale University Art Gallery, New Haven, April 23 through June 14, 1981 : exhibition, New Haven, Yale University Art Gallery, 1981, p. vii.

<sup>70</sup>*Ibid.*, p. 19.

Il explora la féminité à travers sa nature démoniaque, morbide et érotique et en fit une image puissante et sensuelle, à la fois prédatrice<sup>71</sup> et vulnérable<sup>72</sup>. Ces qualités ne sont cependant pas exclusivement l'apanage de ses gravures arborant des personnages sataniques. Pour preuve, la façon dont il traita des sujets bibliques comme celui d'Adam et Ève, en représentant cette dernière tout à fait consciente de l'attraction qu'elle exerce sur son compagnon<sup>73</sup>, le démontre bien. La manière dont il choisit de rendre le protagoniste féminin dans l'estampe qu'il exécuta en 1513 et qui est intitulée *Aristote et Phyllis* est encore plus révélatrice. L'apparence dominatrice et voluptueuse de la dame, confortablement assise sur le dos du vieillard qui lui tient lieu de monture, est incontestable (voir planche 112). Malgré une certaine ressemblance avec le numéro XIV des *Modi ed i Sonetti lussuriosi* en ce qui a trait au chevauchement d'un homme âgé et nu par une femme jeune et pareillement privée de ses vêtements (voir planches 113 et 114), un détail qui fut observé par Raymond B. Waddington<sup>74</sup>, cette gravure de Baldung ne semble pas avoir souffert d'aucune forme de censure. Pourtant, comme la xylographie XIV du livre de Toscanini, elle affiche une image de la féminité contraire en tout lieu à celle promue à l'époque et la nudité et la pose prise par les personnages renvoient immédiatement à l'esprit du spectateur l'image de l'*equus eroticus*, cette position sexuelle prohibée autant du point de vue politique que moral. À première vue, l'immunité dont jouit cette oeuvre semble incongrue. Elle prend néanmoins tout son sens lorsque le thème mettant en relation Aristote et Phyllis est étudié attentivement.

### 3.2.1 La tradition d'*Aristote chevauché* : son histoire

Hans Baldung Grien grava donc sur bois les mésaventures du philosophe Aristote et de Phyllis, l'amante du célèbre conquérant grec. Alexandre, qui délaissait les affaires de l'État et passait auprès de sa maîtresse (ou femme selon les variantes) et les jours et les nuits, se fit remettre à l'ordre par le sage Aristote. Ses conseillers s'étaient en effet aperçus du

---

<sup>71</sup>*Ibid.*, p. 4.

<sup>72</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>73</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>74</sup>Voir p. 63 de ce travail.

désintéressement soudain de leur chef et avaient chargé son tuteur de le raisonner. Le maître eut raison de l'empereur, qui retourna à ses devoirs. La belle Phyllis, qui n'apprécia guère d'être ainsi négligée, décida de se venger. Elle usa de ses charmes et séduisit le vieux philosophe, qui fut en peu de temps à sa merci. Avant de consentir à lui donner ce qu'il réclamait, elle le contraignit à se faire chevaucher d'elle, sellé et bridé, dans le jardin et la scène se déroula sous les yeux d'Alexandre, qu'elle avait pris soin de prévenir. En voyant le sage ainsi humilié, le roi lui reprocha de ne pas mettre en pratique ses propres conseils. Aristote lui répondit cependant que c'était là ce qu'il avait craint pour son élève. Une réplique qui plut au souverain.

Ce conte était bien connu au XVI<sup>e</sup> siècle et jouissait depuis au moins trois cents ans d'une grande popularité. Son origine était quant à elle bien plus ancienne. Comme la plupart des récits et des légendes, il avait vu le jour en Extrême-Orient et avait voyagé d'Est en Ouest par le biais de la tradition orale. Certains auteurs, comme J. L. Speyer, retrace ses débuts en Inde à une époque antérieure au X<sup>e</sup> siècle dans une fable mettant en scène le chevauchement du sage et poète bouddhiste Aṣvaghosa, dont le nom est composé d'une part de l'élément «cheval» et de l'autre de «hennissement»<sup>75</sup>. Pour George Sarton, dans son article *Aristotle and Phyllis*, c'est dans la série des fables didactiques indiennes *Pañcatantra*, les histoires bouddhistes *Fātaka* et celles contenues dans le *Kanjur*<sup>76</sup>, que peuvent être retrouvées les plus anciennes versions. Il affirme que les héros des *Pañcatantra* seraient le roi Nanda, sa femme et son ministre Vararuci et que cette histoire se référerait à une époque tout juste antérieure ou contemporaine de l'expédition d'Alexandre le Grand en Inde (327-325 av. J.-C.)<sup>77</sup>. Selon d'autres sources<sup>78</sup>, ce serait plutôt le conte arabe d'Amr ibn Bahr al Ġahir (actif entre 767 et 868), lequel se trouve dans le *Kitāb al-musammā bi'l-Mahāsin wa-l-addād* et daterait de la première moitié du IX<sup>e</sup> siècle, qui en serait le point de départ connu<sup>79</sup>. Celui-ci aurait été repris à son tour dans d'autres recueils et *Le vizir sellé et bridé* du *Nefh'at el Yemen* d'Ah'medech Chirouāni en serait un

---

<sup>75</sup>Mentionné par M. Delbouille dans Henri d'Andeli. *Le lai d'Aristote : publié d'après tous les manuscrits par Maurice Delbouille*. Coll. «Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège», Fascicule CXXIII, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 56.

<sup>76</sup>G. SARTON. «Aristotle and Phyllis», *Isis*, vol. 14, n° 1, May, 1930, p. 9.

<sup>77</sup>*Ibidem*.

<sup>78</sup>Comme Maurice Delbouille.

<sup>79</sup>Henri d'Andeli, *op. cit.*, pp. 54-55.

exemple (voir annexe 38).

Ayant vraisemblablement passé de l'Inde aux pays arabes, l'histoire du sage chevauché fit ensuite son entrée dans le monde occidental, sans doute elle aussi véhiculée par la tradition orale. Elle est en effet absente de la littérature qui explique souvent l'origine de plusieurs contes, comme les écrits indiens traduits en arabe, les *Kalila wa-Dimna*, le *Barlaam et Ioasaph*, les *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso et le *Directorium vitae humanae* de Jean de Capoue<sup>80</sup>. C'est peut-être aussi grâce à plusieurs intermédiaires, entre autres en Sicile où l'influence arabe était forte, qu'elle aurait été transmise<sup>81</sup>. Les premières versions européennes connues sont quant à elles celle contenue sur les fragments d'un texte écrit en langue allemande et intitulé *Märe*<sup>82</sup> (vers 1200)<sup>83</sup> (voir annexe 39) ; celle du *Lai d'Aristote* d'Henri d'Andeli (avant 1230 et peut-être même avant 1225<sup>84</sup>) (voir annexe 40) et celle de l'*exemplum* de Jacques de Vitry (entre 1228 et 1240)<sup>85</sup> (voir annexe 41). Dans les trois cas, jamais leur auteur ne prétend en être l'inventeur. Au contraire, ceux-ci affirment tous avoir repris et adapté un conte déjà en usage. Il est aussi intéressant de constater qu'aucune des sources indiennes et arabes utilise le nom d'Aristote ou de Phyllis pour nommer ses protagonistes. De plus, il n'y a pas d'évidence de cette histoire dans la littérature antique classique, ni dans les biographies d'Aristote et les romances médiévales mettant en scène le philosophe et l'empereur Alexandre<sup>86</sup>. Pourtant, les trois plus anciennes versions européennes ont toutes comme personnages Aristote et Alexandre. L'identité de la femme diverge quant à elle : ou elle se prénomme Phyllis, ou elle n'a tout simplement pas de nom. Selon Sarton, ce serait peut-être la traduction latine de *Sirr al-asrâr*, que Jean de Séville fit au XII<sup>e</sup> siècle et nomma *Secreta secretorum*, qui serait à l'origine de l'attribution du sage humilié dans *Le vizir sellé et bridé* à Aristote. Il y était en effet question

---

<sup>80</sup>G. SARTON, *op. cit.*, p. 9.

<sup>81</sup>S. L. SMITH. *The power of women : a topos in Medieval art and literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 69.

<sup>82</sup>Il arrive aussi que «fragments *Benediktbeurer*» soient utilisés comme appellation.

<sup>83</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 69.

<sup>84</sup>Henri d'Andeli, *op. cit.*, p. 29.

<sup>85</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 67.

<sup>86</sup>*Ibidem.*

de la reine des Indes qui envoya à Alexandre une jeune servante, laquelle avait consommé du venin de serpent dans l'espérance d'empoisonner l'empereur. Ce dernier échappa de justesse au piège grâce à l'avertissement d'Aristote<sup>87</sup>. Maurisse Delbouille quant à lui attribue le choix d'Aristote au sentiment anti-aristotélicien présent au temps d'Henri d'Andeli à l'université de Paris<sup>88</sup>. Smith fait pour sa part mention d'un poème latin datant d'environ 1220 et qui aurait peut-être eu une influence sur l'identité du sage. Il s'agit de la *Parisiana Poetria* composée par Jean de Garlande, qui raconte le conflit entre Alexandre et Aristote, ainsi que le refus de la nymphe Phyllis, c'est-à-dire «Chair», de succomber aux avances du vieux Corydon, alias «Raison», pour plutôt accepter celles d'un plus jeune dont le nom est «Monde»<sup>89</sup>. Pour ce qui est de la dame, le nom Phyllis est peut-être issu de l'histoire moyenâgeuse des clercs en opposition aux chevaliers, une hypothèse qui sera examinée sous peu.

Des trois sources européennes, le conte *Märe* est le plus ancien et est aussi celui qui ressemble le plus au *Vizir sellé et bridé* dont il fut question plus haut. Il est aussi l'unique qui précise l'identité du protagoniste féminin en le nommant Phillis. Selon Hellmut Rosenfeld, lequel publia la nouvelle en 1970, les *Heroides* d'Ovide en seraient une des sources d'inspiration<sup>90</sup>. Il y est en effet raconté l'histoire de Phyllis de Thrace, laquelle aimait Demophon et décida de s'enlever la vie en découvrant que ce dernier l'avait abandonné<sup>91</sup>. Le *Märe* aurait ensuite inspiré d'autres auteurs, comme le frère trouvère normand Henri d'Andeli et celui qui composa un poème en moyen-haut-allemand intitulé *Aristoteles und Fillis* et qui date de la fin du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>92</sup>. Ce dernier fut inséré entre 1283 et 1287 par Ulrich von Eschenbach dans le dixième livre de son *Alexandreis*<sup>93</sup> et fut repris de nouveau en 1394 par Heinz Sentlinger dans son *Weltkronik* et au début du XVI<sup>e</sup> siècle dans une vie néerlandaise d'Alexandre le Grand, pour enfin être le sujet d'une pièce de théâtre en Allemagne : les *Fastnachtspiele* et d'une comédie

---

<sup>87</sup>G. SARTON, *op. cit.*, p. 11.

<sup>88</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 69.

<sup>89</sup>*Ibid.*, p. 221, note 29.

<sup>90</sup>*Ibid.*, p. 71.

<sup>91</sup>*Ibidem.*

<sup>92</sup>*Ibid.*, p. 68.

<sup>93</sup>Henri d'Andeli, *op. cit.*, p. 38.

de Hans Sachs en 1547<sup>94</sup>. Comme le titre l'indique, le personnage féminin d'*Aristoteles und Fillis* se prénomme aussi Fillis, une particularité qui ne se répète pas dans les deux autres sources européennes, ni dans plusieurs variantes inspirées par celles-ci. Au lieu de cela, l'amante d'Alexandre porte parfois le nom de Campaspe<sup>95</sup>, de Candacis, d'Orsina, de Viola, de Regina, de Rosa<sup>96</sup>, de Silarin, de Perrones<sup>97</sup> ou, la plupart du temps, n'est pas nommée du tout. Cela est entre autres le cas du *Lai d'Aristote* d'Henri d'Andeli. Ce poème en vers écrit en langue française et comptant 579 lignes met en scène le roi grec Alexandre, le philosophe Aristote et une demoiselle indienne dont le nom n'est pas indiqué. L'identité des personnages suit quant à elle le même prototype que le *Mère*, qu'*Aristoteles und Fillis* et que le texte d'Ulrich von Eschenbach : la dame n'est pas l'épouse légitime d'Alexandre ; la scène de la séduction se déroule en un seul et même épisode, dans le jardin et sous les yeux du roi grec se trouvant non loin de là à épier d'une fenêtre, et Aristote est contraint à se seller et à se brider.

Pour ce qui est de l'*exemplum* que le frère dominicain Jacques de Vitry inclut dans ses *Sermones feriales et communes*, ce dernier serait aussi issu du *Mère*. Il connut pour sa part une grande diffusion et fut à l'origine de plusieurs autres versions, comme celles des *exempla* contenus dans le *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* (1250-1261) du prédicateur dominicain Étienne de Bourbon<sup>98</sup> ; dans un recueil anonyme composé dans le sud de la France entre 1251 et 1295 et se trouvant présentement dans la Bibliothèque d'Arras<sup>99</sup> ; dans la *Scala Celi* du dominicain français Jean Gobi le Jeune (entre 1320 et 1330) et dans le *Promptuarium exemplorum* (vers 1440) du dominicain allemand Jean Hérolt<sup>100</sup> et celle incluse dans une biographie flamande d'Alexandre le Grand, laquelle est écrite en prose et n'est pas datée<sup>101</sup>. Il

---

<sup>94</sup>*Ibid.*, p. 5.

<sup>95</sup>G. SARTON, *op. cit.*, p. 10.

<sup>96</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 71.

<sup>97</sup>A. JACOBSON-SCHUTTE, *op. cit.*, p. 489, note 3.

<sup>98</sup>Pour consulter les versions latines des *exempla* de Vitry, Bourbon, Arras, Gobi et Hérolt, voir Henri d'Andeli. *op. cit.*, pp. 39-42 et 46.

<sup>99</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>100</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 219, note 8 et p. 68.

<sup>101</sup>Henri d'Andeli, *op. cit.*, p. 38.



est peut-être aussi la source d'une anecdote moralisatrice écrite par Pierre de Paris dans sa traduction en français de la *Consolatio philosophiae* de Boethius (début du XIV<sup>e</sup> siècle)<sup>102</sup>. Les *exempla* de Vitry, Bourbon, Arras, Gobi et Hérolt et la version flamande ont tous en commun de faire de la jeune fille l'épouse d'Alexandre<sup>103</sup> ; de faire s'échelonner l'épisode de la séduction en deux moments distincts ; de ne pas faire mention de la selle et de la bride lors du chevauchement<sup>104</sup> et de faire l'empereur menacer de mort Aristote<sup>105</sup>. Il semble cependant qu'Étienne de Bourbon et l'auteur de l'*exemplum* d'Arras se soient aussi inspirés directement du *Lai d'Aristote* d'Henri d'Andeli<sup>106</sup>.

De la littérature, le conte *Aristote chevauché* passa ensuite aux arts visuels au cours de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>107</sup>. Pour illustrer l'histoire au complet, seulement un seul épisode fut retenu : celui de la scène du chevauchement et le personnage du philosophe fut identifiable grâce à son chapeau et son habit d'universitaire. Suffisamment révélateur pour rappeler en un seul coup d'oeil au spectateur de quelle histoire il était question, le motif de l'homme chevauché par une femme commença d'abord par orner les marges des manuscrits religieux (voir planches 30 et 31). Du contour des textes, il s'étendit à la décoration intérieure et extérieure des églises. Il servit en effet à agrémenter les portes et portails (voir planches 28 et 32), les chapiteaux des colonnes (voir planches 33, 48 et 49) et les reliefs en bois sculpté des miséricordes ou autres éléments architecturaux<sup>108</sup> (voir planches 35, 58, 66 et 67). Du lieu sacré, il passa ensuite au début du XIV<sup>e</sup> siècle à l'univers public, ornant des objets usuels comme les coffrets servant à conserver les bijoux ou autres choses précieuses (voir planches 29, 36 à 39 et 42), les poteries (voir planche 34), les tapisseries (voir planches 43 à 45), les plateaux d'accouchée (voir planches 46 et 47) et les aquamaniles (voir planches 50 et 51). À partir du XV<sup>e</sup> siècle, *Aristote chevauché* fit aussi son apparition dans la gravure (voir planches 52, 53, 56,

---

<sup>102</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 68.

<sup>103</sup>Quoique Gobi le Jeune ne mentionne pas le nom du personnage attribué à Alexandre.

<sup>104</sup>Henri d'Andeli, *op. cit.*, p. 38.

<sup>105</sup>*Ibid.*, p. 42.

<sup>106</sup>Pour une étude exhaustive du sujet, voir *ibid.*, pp. 42-43.

<sup>107</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 103.

<sup>108</sup>*Ibid.*, p. 104.

59, 60, 62 et 65), le dessin (voir planches 57, 61, 64 et 68), la peinture (voir planche 69) et les émaux et vitraux (voir planches 54 et 55). Sa popularité fut en constante croissance en Europe du XIII<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle et commença à s'essouffler tranquillement au cours du XVI<sup>e</sup> siècle. Elle demeura néanmoins en vogue jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>109</sup>.

### 3.2.2 La tradition d'*Aristote chevauché* : sa signification

Les deux directions que prirent les versions plausiblement inspirées du *Mære*, celles suivant *Le lai d'Aristote* d'Henri d'Andeli et l'*exemplum* de Jacques de Vitry, détiennent aussi leur propre signification. Il n'était d'ailleurs pas rare pour l'auteur moyenâgeux de reprendre un texte connu, de le réécrire en le transformant à sa guise et même de lui donner un nouveau sens en fonction du message qu'il désirait transmettre<sup>110</sup>. C'est ce qui advint lorsque Henri et Vitry s'approprièrent le conte du sage chevauché. Dans les deux cas, cependant, il est possible d'affirmer que l'histoire s'apparente à la tradition du motif du pouvoir de la femme<sup>111</sup>, un thème qui avait été élaboré au début de la période patristique, qui était toujours populaire au XIII<sup>e</sup> siècle<sup>112</sup> et qui mettait en scène des personnages comme Adam et Ève, Samson et Dalila, Salomon et Ydumée, David et Bethsabée, Loth et ses filles, Judith et Holophérne, etc. Au Moyen-Âge, les acteurs de la poésie lyrique, comme Tristan et Iseut, Lancelot et Guenièvre et Iwein et Laudine, vinrent s'ajouter aux héros bibliques<sup>113</sup> et à la Renaissance, avec l'humanisme et la redécouverte du monde antique, d'autres protagonistes, comme Hercule et Omphale, Virgile et la fille de l'empereur Hadrien, Diane et Orion (voir planche 115), Vénus et Adonis (voir planche 116) et même une nymphe et un satyre (voir planche 117), complétèrent à leur tour la liste. À chaque fois, il s'agissait de raconter les mésaventures d'un héros historique ayant traversé les pires dangers et vaincu les pires ennemis et se faisant soumettre et perdre par la faute d'une femme et, cela, dans le but de montrer à quel point le sexe féminin pouvait être dangereux. Plus grand était le personnage floué, plus puissante semblait la femme. Dans une époque comme

<sup>109</sup>A. JACOBSON-SCHUTTE, *op. cit.*, p. 476.

<sup>110</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 73.

<sup>111</sup>Ce que Smith nomme *The power of women topos*.

<sup>112</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>113</sup>*Ibid.*, p. 44.

celle où évoluait Jacques de Vitry, où la chasteté imposée aux clercs, mais aussi favorisée à l'intérieur même du mariage des laïcs, battait son plein, la fable *Aristote chevauché* fournissait un argument de choix pour démontrer et dénoncer la malice et la fourberie féminine et inciter les hommes à la méfiance. En effet, si le plus sage des hommes<sup>114</sup> s'était laissé ensorceler par les charmes du «beau sexe», comment le commun des mortels pourrait y échapper ? Les Dominicains, auxquels appartenait Vitry, se servaient de ce type d'anecdote, ces *exempla*, dans leurs sermons et les combinaient afin de mieux prouver à leur assistance la véracité des idées qu'ils désiraient lui transmettre<sup>115</sup>. Aristote fit donc partie de la série des hommes perdus par la faute des femmes. C'est cette signification qui accompagna la tradition d'*Aristote chevauché* dans les représentations autant littéraires qu'artistiques diffusées par le monde ecclésiastique. Ce motif servait à rappeler aux fidèles en les faisant rire l'omniprésence de la concupiscence et les dangers qu'elle pouvait entraîner pour qui s'y laissait prendre. Dans certaines églises, comme la cathédrale d'Auxerre, il arrivait même que l'homme chevauché par la femme soit inséré parmi des images représentant le péché capital de luxure<sup>116</sup> (voir motif central planche 28).

Celle-ci n'est cependant pas l'unique interprétation. Le motif du sage chevauché utilisé dans les *exempla* renvoie aussi à l'enseignement d'Aristote et surtout à celui contenu dans le livre VII de l'*Éthique nicomachéenne* à propos de la raison dépassée par les passions comme un recul de l'homme au rang des bêtes<sup>117</sup>. La position dans laquelle se trouve le philosophe, lequel est associé à la raison, et la dame, qui symbolise les passions, montrent bien que celle-ci gouverne celui-la. Il est intéressant de noter que leur posture ressemble à celle du cavalier mâle et du cheval servant au Moyen-Âge à représenter le besoin de maintenir le corps sous le contrôle de l'esprit avec le mors et les rênes de la continence et que cette dernière se rapportait par

---

<sup>114</sup>G. Sarton précise en effet au sujet d'Aristote : «[...]during the earlier part of the Middle Ages, Aristotle had been known in western Europe almost exclusively as a great teacher of logic, but by the beginning of the thirteenth century he was finally coming into his own as the most learned and wisest man of all times, the very personification of all knowledge, the Master-by excellence.». Dans G. SARTON, *op. cit.*, p. 11.

<sup>115</sup>*Ibid.*, p. 12.

<sup>116</sup>J. CAMPBELL HUTCHISON. «The Housebook Master and the folly of the wise man», *The Art Bulletin*, vol. 48, n° 1, March 1966, p. 75.

<sup>117</sup>Voir Aristotele. *Etica nicomachea*, A cura di A. Plebe, Bari, Editori Laterza, (1a edizione 1957), 1965, III, ii, 3-5 ; III, x, 8 ; VII, i, 1-3.

extension à la domination de la femme par l'homme<sup>118</sup>. Pour saint Augustin, le fait de se tenir debout était effectivement lié à l'esprit et d'abandonner cette pose signifiait s'éloigner de la raison<sup>119</sup>. L'apparence de la position prise par les deux protagonistes se rapproche aussi du physique du centaure, cette créature mi-homme mi-cheval. Ce monstre mythique était en fait un être humain devenu animal à cause de la concupiscence et servait de symbole pour illustrer ce passage. Il arrive en effet qu'Adam et Ève soient représentés ainsi dans les miniatures médiévales montrant ce qu'il advint d'eux après la Chute<sup>120</sup>. Montré comme une monture menée par une cavalière, Aristote ressemble d'ailleurs davantage à un animal qu'à un être humain. À quatre pattes et sous le contrôle de la femme synonyme de ses passions<sup>121</sup>, il est vraiment devenu une bête. Le motif du sage chevauché, de la soumission du sexe masculin (être humain et raison) par celui féminin (animal et passions), et la position du quadrupède empruntée par le philosophe équivaut par conséquent au renversement de l'ordre de la création divine, lequel réservait à l'homme la gouverne des animaux, et la conséquence pour celui-ci est celle de devenir lui-même bête.

Il n'y a donc rien de surprenant à retrouver l'image d'*Aristote chevauché* dans la tradition du «monde à l'envers», un thème bien connu au Moyen-Âge et à la Renaissance. Sa présence est effectivement notable dans plusieurs estampes didactiques affichant un monde complètement inversé, pris de folie et chaotique (voir planches 77 et 118) ou arborant le miroir des vices et des vertus et les proverbes (voir planches 74 à 76). Comme au moment du carnaval, où les rôles sociaux temporairement renversés contribuaient à renforcer les structures hiérarchiques<sup>122</sup>, ces gravures avaient la fonction de favoriser l'ordre établi en montrant son contraire. C'était aussi le cas des plateaux d'accouchée, lesquels arboraient parfois pour compléter le *Triomphe* de Pétrarque, l'homme chevauché par la femme (voir planches 46 et 47). Le but de tout cela était de célébrer le pouvoir temporaire de la féminité lors de la procession

---

<sup>118</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, pp. 119-121.

<sup>119</sup>Mentionné dans *ibid.*, p. 232, note 54.

<sup>120</sup>C'est par exemple le cas dans une miniature illustrant le *Roman de Fauvel* et se trouvant à la Bibliothèque Nationale à Paris. Voir la figure 5 dans *ibid.*

<sup>121</sup>Il est même juste de parler ici de ses passions charnelles, voire bestiales.

<sup>122</sup>Pour plus de précision, voir le texte «Women on top» de Natalie Zemon Davis dans N. Z. DAVIS, *op. cit.*, pp. 124-151.

de la future épouse et de la naissance du premier enfant<sup>123</sup>, une position privilégiée qui était rapidement écrasée par le retour de l'autorité patriarcale tout de suite après que ces deux événements se soient passés. Ce processus de restauration contribuait alors à réaffirmer la validité du système de valeur préconisé par les puissances du temps<sup>124</sup>. Pour la planche 118, une gravure anonyme intitulée *Così va il mondo alla riversa*<sup>125</sup> datant de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le symbolisme va encore plus loin. Le motif central est celui d'une femme vêtue avec des habits masculins tenant de la main droite une lance et prenant une pose rendant bien l'impression du pouvoir. Devant elle, se trouve un homme en robe, maintenant sous son bras gauche un balais et une quenouille, les outils féminins par excellence, et faisant peut-être une révérence ou implorant son maître. Tout juste à gauche de ce groupe illustrant l'inversion des rôles sociaux est représentée une poule qui s'accouple à un coq en montant sur son dos<sup>126</sup>. Cette image, qui sert sans doute à montrer les rapports sexuels inversés chez les animaux, crée par sa proximité un rapprochement avec celle de la femme et de l'homme à sa droite et la position contre nature de l'*equus eroticus*. Jacques Revel, dans son essai intitulé «Masculin / Féminin : sur l'usage historiographique des rôles sexuels», explique ainsi la présence d'une telle inversion :

[...]l'échange des rôles sexuels devient un moyen de représenter publiquement le fonctionnement de la société, de dire la vérité collective, mais en la mettant à l'envers. [...]ces rituels ont une fonction de protection ou de propitiation[...]. En simulant le bouleversement, terme à terme, de l'ordre social, en remettant en cause les distinctions fondamentales sur lesquelles il se fonde (et l'identité sexuelle est bien évidemment l'une d'elles), en organisant sur le mode de la représentation -et parfois du jeu- sa mort, le groupe garantit en fait sa propre reproduction ; dans un temps de plus grande fragilité, il conforte l'ordre établi alors même qu'il feint de le subvertir radicalement. [...]l'inversion sexuelle est mise en parallèle avec des inversions de type «naturel» (la mer échange sa place avec le ciel ; le soleil brille dans la nuit ; le haut et le bas permutent ; les agneaux poursuivent les loups). Ce faisant, la représentation imagée tend à naturaliser les rapports qui régissent les statuts et les rôles sexuels, et laisse entendre que tout déplacement des valeurs sexuelles (et, d'ailleurs, plus généralement sociales) est aussi impensable qu'un bouleversement des propriétés du monde physique<sup>127</sup>.

<sup>123</sup>A. JACOBSON-SCHUTTE, *op. cit.*, p. 488.

<sup>124</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 99.

<sup>125</sup>C'est-à-dire : «Comme ça va le monde à l'envers».

<sup>126</sup>Il y a aussi un autre exemple de cette inversion en haut à gauche, à côté du titre, lequel met en scène deux oiseaux de proie.

<sup>127</sup>J. REVEL. «Masculin / Féminin : sur l'usage historiographique des rôles sexuels», dans M. PERROT, *et al. Une histoire des femmes est-elle possible?* Paris, Rivages, 1984, pp. 131-135. À la page 134, M. Revel explique aussi que les nouvelles mettant en scène l'homme qui croit être enceint parce qu'il s'est laissé chevaucher par sa femme (voir annexes 28-31) font aussi partie du «monde à l'envers» et que leur objectif est le même que celui des gravures didactiques dont il est question ici : celui de renforcer l'ordre établi.

Le sous-entendu de la position sexuelle normale inversée, celle du «cheval érotique», est aussi présent dans l'image d'*Aristote chevauché*. En effet, dans l'*exemplum* de Jacques de Vitry, lorsqu'Alexandre menace de mort le philosophe après l'avoir surpris se faisant chevaucher comme une bête par sa jeune épouse, c'est plausiblement au verbe *equitare*<sup>128</sup> et donc à la métaphore de l'homme à cheval pour illustrer les relations sexuelles qu'il pense<sup>129</sup>. Ce jeu d'esprit faisait en effet partie du répertoire de la tradition folklorique médiévale<sup>130</sup>. Comme dans ce cas c'est la femme qui joue le rôle du cavalier, il est difficile de ne pas associer l'acte implicite à l'*equus eroticus*. De plus, comme il fut expliqué au premier chapitre de ce travail, ce mode servait à l'époque à représenter les amants adultères, un délit qui pouvait être vengé par le sang des fautifs. Lorsque cet aspect est pris en considération, il apparaît alors probable que le motif du sage chevauché dans l'*exemplum* de Vitry signifie aussi que le pouvoir féminin et la concupiscence peuvent entraîner la mort<sup>131</sup> et que de les montrer en exemple contribue à renforcer l'idée que la juste voie est en fait son contraire, c'est-à-dire l'autorité des hommes et la chasteté, comme l'enseigne l'Église catholique.

La seconde direction prise par les versions inspirées du *Mære* est celle indiquée par *Le lai d'Aristote* d'Henri d'Andeli. Ce dernier récupéra comme Vitry le fit de son côté le conte du sage chevauché et la tradition du motif du pouvoir de la femme, mais à des fins différentes de celles du dominicain. Pour lui, si de grands personnages avaient été perdus par la faute des femmes, ce n'était pas tant à cause de la vilenie de ces dernières et de leur sexe en général, mais plutôt grâce à l'irrésistible force du dieu Amour. Nul, pas même le plus sage des hommes, ne pouvait lui échapper et les victimes étaient autant féminines que masculines. Sans doute dans le but d'augmenter l'impression de pouvoir du dieu ailé, le trouvère normand choisit de représenter Aristote dans la peau d'un vieillard débile, une tendance qui n'avait débuté en Occident qu'à partir de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle et qui n'était aucunement représentative de la tradition antique, laquelle fixait l'âge du philosophe entre 43 et 46 ans, ce qui en faisait un

---

<sup>128</sup>C'est-à-dire : «chevaucher».

<sup>129</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 79.

<sup>130</sup>*Ibid.*, p. 99.

<sup>131</sup>*Ibid.*, p. 80.

homme encore jeune au moment où il s'occupa de l'instruction d'Alexandre<sup>132</sup>. Comme Vitry, il fit aussi de ce conte un *exemplum*, mais au lieu de prouver l'existence de la puissance des femmes afin d'avertir la gent masculine d'être vigilante envers leur double, c'est des joies de l'amour, la source du véritable bonheur, qu'il faisait la promotion<sup>133</sup>. Contrairement au texte de Vitry, où la dignité du philosophe humilié est restituée en même temps que de fournir la morale de l'histoire, dans le poème d'Henri, c'est Alexandre et la dame qui sont les grands vainqueurs. Les amoureux réussissent en effet à se venger et démontrent qu'un cœur pur ne peut être empêché d'aimer. Aristote, quant à lui, est épargné de la dérision car il a la bonne excuse d'avoir été sous l'emprise de l'Amour, dont la puissance est irrésistible, lorsqu'il se laissa soumettre<sup>134</sup>. Henri n'était cependant pas l'initiateur de cette exaltation : des protagonistes de ce genre, profitant de semblables sentiments, enrichissaient déjà la littérature courtoise destinée à l'aristocratie. À première vue, il semble que ce fût pour ces mêmes gens qu'Henri versifia l'anecdote d'Aristote. La forme d'écriture qu'il utilisa et ses intentions en sont des preuves. Dans son poème, il affirmait en effet qu'il désirait exalter la toute-puissance de l'Amour ; disculper Aristote entraîné à l'erreur « par nature droite et fine » et proposer à ses lecteurs un enseignement précieux, une sorte de leçon à retenir<sup>135</sup>. Certains, comme Delbouille, doutent cependant de la sincérité de l'auteur quant à ses réels desseins. Pour lui, Henri désirait plutôt s'attaquer à la dignité de la philosophie<sup>136</sup>, laquelle était au XIII<sup>e</sup> siècle fortement influencée par

---

<sup>132</sup>Henri d'Andeli, *op. cit.*, pp. 58-59.

<sup>133</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 81.

<sup>134</sup>*Ibid.*, p. 92.

<sup>135</sup>Henri d'Andeli, *op. cit.*, p. 17.

<sup>136</sup>*Ibidem.*

la pensée d'Aristote<sup>137</sup>, et aurait par conséquent destiné son lai aux milieux universitaires<sup>138</sup>. L'auteur du *Lai d'Aristote* fréquentait d'ailleurs les écoles parisiennes, lesquelles étaient le théâtre d'un conflit opposant les défenseurs de la théologie et ceux de la philosophie<sup>139</sup>. Parmi les premiers se serait même trouvé, à côté des papes, un certain Jacques de Vitry, qui aurait utilisé lui aussi son *exemplum* sur les mésaventures d'Aristote pour assurer sa position dans la querelle<sup>140</sup>. De son côté et avec son poème, Henri avait peut-être voulu fournir aux théologiens des preuves de la faiblesse de l'érudition laïque<sup>141</sup> et provoquer par le fait même les protestations des philosophes ses adversaires<sup>142</sup>.

Que le conte *Aristote chevauché* ait été créé en réponse à la querelle universitaire des théologiens et des philosophes du XIII<sup>e</sup> siècle n'est cependant qu'une hypothèse. Le sujet du lai d'Henri d'Andeli avait en effet de fortes chances de plaire aussi à l'aristocratie et, cela, non pas uniquement à cause de l'écriture soutenue qui l'embellissait, mais grâce au rapprochement qui était possible d'être fait entre ce poème et celui relatant l'opposition entre les clercs et les chevaliers. Aristote était en effet le protagoniste d'une autre histoire fameuse au Moyen-Âge, laquelle rapportait la dispute de deux femmes cherchant à départir qui, entre le plus grand des clercs et des chevaliers, était le champion des amoureux. L'adversaire du philosophe grec, qui personnifiait le plus vertueux des clercs, n'était nul autre qu'Alexandre le Grand, lequel représentait le summum des vertus chevaleresques. L'issue de cette bataille était quant à elle la victoire flamboyante du conquérant au désavantage du sage humilié. Ce poème courtois

---

<sup>137</sup>Delbouille explique en effet : «Jusqu'aux dernières années du XII<sup>e</sup> siècle, le mouvement philosophique de l'Occident avait été commandé par la seule *Logique*, mais à partir de 1200 environ la pensée du maître grec commença d'exercer une action nouvelle par l'introduction dans les écoles de ses ouvrages de sciences naturelles et de sa *Métaphysique*. Cette innovation suscita bientôt une vive effervescence et l'on vit se former, notamment à Paris, des clans pour ou contre l'enseignement philosophique. Interdite en 1210, puis en 1215, l'explication des oeuvres de sciences naturelles d'Aristote le fut à nouveau en 1228 par une bulle du pape Grégoire IX (1227-1241), adversaire aussi convaincu de la philosophie que son prédécesseur Honorius III (1216-1227). Les doctrines aristotéliennes continuèrent pourtant de pénétrer dans l'enseignement et, à partir de 1230, elles s'imposèrent définitivement, en dépit des prohibitions dont elles étaient frappées officiellement». *Ibid.*, p. 58.

<sup>138</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>139</sup>*Ibidem*.

<sup>140</sup>*Ibidem*.

<sup>141</sup>G. SARTON, *op. cit.*, p. 11.

<sup>142</sup>Henri d'Andeli, *op. cit.*, p. 20.



contenait lui aussi plus d'une signification. Delbouille affirme qu'il se référait entre autres aux discussions orageuses qui avaient lieu dans les écoles et les cours depuis le début du XII<sup>e</sup> siècle à propos des titres respectifs des clercs et des chevaliers à la faveur des femmes<sup>143</sup>. Il est intéressant de noter que dans un des premiers manuscrits français du conte *Aristote chevauché*, le *E*, le personnage féminin représenté par une jeune indienne dans le texte d'Henri est nommé Blanceflor<sup>144</sup>, celui du *Märe Phillis* et d'*Aristoteles und Fillis Fillis*<sup>145</sup>. La plus ancienne version latine de l'histoire opposant les clercs et les chevaliers, l'*Altercatio Phyllidis et Florae*, qui date du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, met pour sa part en scène le plus grand des clercs, Aristote, lequel a pour amie Flora, et Paris, le plus grand des chevaliers, qui a de son côté pour compagne la belle Phillis<sup>146</sup>. Dans la plus ancienne version française de ce même récit, la femme du clerc se prénomme plutôt Blanceflor et celle du chevalier Florence<sup>147</sup>. En observant la similitude des noms, il semble alors évident qu'il y avait au Moyen-Âge une corrélation entre le poème de l'opposition entre clercs et chevaliers et le conte *Aristote chevauché* illustrant le pouvoir de l'Amour. Dans la réalité, cette querelle entre les clercs et les chevaliers était aussi présente. En effet, dans son désir de contrôle, l'Église était devenue de plus en plus sévère en ce qui a trait aux divorces et aux remariages, mais aussi envers les comportements sexuels des laïcs<sup>148</sup>, ce qui ne plaisait guère aux grandes familles. Linda L. Carroll, dans son article «Who's on top ? Gender as societal power configuration in Italian Renaissance drama», explique le phénomène comme suit :

Hegemonic families in medieval and Renaissance Italy [mais cette condition peut aussi s'appliquer à la France d'Henri d'Andeli] developed a patrilineal system stressing the concentration of power in a single male, perhaps to overcome the fragmentation caused by widespread commercial travel. Control over the society at large was handled in a similar manner, a small group of patrician males dominating the political process. The passage of goods and entitlements to the men's offspring entailed careful attention to paternal identity, assured through the choice of a chaste woman of equivalent social status to serve as a vessel of the husband's patriline, though not to be incorporated into it. [...]She was thus both susceptible to control by male relatives and provided them with a powerful financial tool for the

---

<sup>143</sup>*Ibidem*.

<sup>144</sup>Pour consulter cette version, voir Henri d'Andeli. *Le lai d'Aristote*, <http://gallica.bnf.fr/Catalogue/noticesInd/FRBNF30592665.htm>, 1901.

<sup>145</sup>Henri d'Andeli, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>146</sup>*Ibid.*, p. 21.

<sup>147</sup>*Ibidem*.

<sup>148</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 100.

aggregation of family youths<sup>149</sup>.

Si par malheur aucun héritier mâle n'était conçu, un nouveau mariage pouvait alors être envisageable afin d'assurer la succession, entraînant par le fait même le divorce de la première épouse. Cette coutume était cependant en opposition avec l'enseignement de l'Église et fut de plus en plus prohibée, ce qui créa des tensions entre le monde ecclésiastique et les familles nobles. Un conte satirisant le représentant du clergé avait par conséquent toutes les chances d'être bien reçu à la cour et devant les aristocrates.

Selon la lecture qui était faite du *Lai d'Aristote* d'Henri d'Andeli, il était donc possible de tirer des conclusions différentes. Ce dernier pouvait devenir un lai courtois à l'honneur de l'Amour, un conte à rire, un *exemplum* prouvant la fourberie féminine, une satire de la philosophie et du savoir laïc ou un poème ridiculisant l'Église au profit de l'aristocratie. Parmi toutes ces significations implicites, il n'en reste pas moins que le message explicite véhiculé par le conte demeurait celui visant à montrer la puissance de la femme sur l'homme qui se faisait prendre au jeu de l'Amour. Ce pouvoir, lequel représentait une menace à l'autorité masculine puisqu'il subjuguait l'esprit de sa victime, était encore une fois issu de la sexualité féminine et employé par le biais de la séduction. Le chevauchement d'Aristote par la jeune indienne dans le lai d'Henri se rapporte donc lui aussi, comme cela fut le cas pour l'*exemplum* de Vitry, à la lutte entre la raison et les passions et la conséquence est semblable. Cette fois, il s'agit d'opposer la force de l'Amour, de la nature et de l'instinct sexuel à la logique et au savoir<sup>150</sup> et qui s'y laisse prendre risque de perdre la raison et d'ainsi régresser au rang des bêtes<sup>151</sup>. C'est d'ailleurs ce qu'Aristote dit à Alexandre aux vers 164 à 170 lorsqu'il vient l'avertir au début de l'histoire en disant : «Or croi que vos ne veez goute, / Rois, fait Aristotes ses maistre, / Si vos porra on mener paistre / Ausi com une beste en pré ! / Trop avez le sens destanpré / Quant por une pucelle estrange / Voz cuers si malement se change / Qu'on n'i puet mesure trover». Dans ce conte, la métaphore du chevauchement pour illustrer les relations sexuelles et par extension l'*equus eroticus* est aussi présente, mais l'emphase est mise davantage sur l'aspect ridicule de

---

<sup>149</sup>L. L. CARROLL. «Who's on top ? Gender as societal power configuration in Italian Renaissance drama», *Sixteenth Century Journal*, XX, n° 4, 1989, p. 544.

<sup>150</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 86.

<sup>151</sup>*Ibid.*, p. 90.

la situation plutôt que sur l'implication morale de la position du vieillard<sup>152</sup>. Alexandre ne menace effectivement pas de mort le philosophe, mais il profite quand même de l'occasion pour se moquer de lui.

### 3.2.3 *Aristote et Phyllis* de Hans Baldung Grien

Le lai d'Henri d'Andeli et l'*exemplum* de Jacques de Vitry sont donc tous les deux à l'origine de plusieurs autres versions du conte du sage chevauché autant dans la littérature que dans les arts visuels. La gravure *Aristote et Phyllis* d'Hans Baldung Grien est sans doute elle aussi issue indirectement de ces deux prototypes, même si certains détails de son iconographie ne respectent ni l'une ni l'autre de ces deux sources, et son titre, quant à lui, semble suivre ceux des sources allemandes du *Märe* et d'*Aristoteles und Fillis*. La composition dans laquelle s'insère cet *exemplum* nouveau genre est aussi fort différente de celle des premières illustrations montrant le chevauchement d'Aristote : à partir de la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle, ce motif, qui avait toujours été combiné dans la décoration des oeuvres d'art depuis le XIII<sup>e</sup> siècle avec d'autres *exempla* du pouvoir de la femme dans un même cadre, commença à être représenté seul<sup>153</sup>. Dans la gravure, par exemple, chaque *exemplum* était illustré sur une feuille différente, formant le plus souvent une série de quatre images<sup>154</sup>, un peu comme une «variation sur un même thème». Aristote et Phyllis étaient parfois accompagnés des couples Salomon et Ydumée, comme c'est le cas dans les deux *tondi* du Housebook Master (voir planches 119 et 120), d'Adam et Ève, de Virgile et la fille d'Hadrien, de David et Bethsabée ou de Samson et Dalila<sup>155</sup>. Ces deux derniers groupes ainsi que celui formé par Aristote et Phyllis sont visibles dans un dessin préparatoire qu'Albrecht Dürer fit en 1521 pour la décoration du mur sud de la mairie de Nuremberg<sup>156</sup> (voir planche 64). Pour ce qui est de la version de Baldung, il n'est pas possible d'affirmer avec certitude que cette gravure faisait partie d'une série puisqu'il n'y a aucune trace

---

<sup>152</sup>*Ibid.*, p. 89.

<sup>153</sup>*Ibid.*, p. 104.

<sup>154</sup>J. CAMPBELL HUTCHISON, *op. cit.*, p. 73.

<sup>155</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 193.

<sup>156</sup>C. W. TALBOT *et al.* *Dürer in America : his graphic work*, Washington, National Gallery of Art, 1971, p. 92.

d'une estampe de cet artiste montrant un autre épisode du motif du pouvoir de la femme et ayant des ressemblances quant au format et au traitement de celle-ci. Le dessin *Hercule et Omphale* (voir planche 121) qu'il exécuta en 1533 ne peut être considéré comme tel entre autres à cause de sa date trop éloignée de celle de la création de la gravure *Aristote et Phyllis* (1513). L'absence d'évidence n'est cependant pas un argument suffisant pour en prouver l'inexistence. Enfin, au XVI<sup>e</sup> siècle, en plus d'être représentée seule, l'image du sage chevauché fut illustrée avec de plus en plus de détails, lesquels permettaient de fixer dans le temps et dans un endroit précis l'événement qui était jusqu'alors demeuré relativement universel et atemporel<sup>157</sup>.

En ce qui a trait à l'iconographie d'*Aristote et Phyllis* de Baldung, celle-ci se rapporte davantage au *Lai d'Aristote* d'Henri qu'à l'*exemplum* de Vitry en quoi lors du chevauchement du philosophe par la dame, cette dernière porte un chapeau et Aristote est contrôlé à l'aide d'un mors et d'une bride. Mais là prennent fin les ressemblances. En effet, contrairement au lai, Alexandre n'observe pas la scène d'une fenêtre, mais du toit ; il n'a pas l'air de rire ; Phyllis n'est pas assise sur une selle, mais tient de la main un fouet et, bien sûr, les deux personnages sont presque complètement nus (Phyllis porte un chapeau et un voile). Cette dernière caractéristique est à elle seule très intéressante. Elle n'est en tout cas pas issue de la tradition du sage chevauché où aucune autre source connue n'en fait mention<sup>158</sup>. Certains détails ont aussi été ajoutés, comme les fruits dans le pommier à gauche de la femme ; la souche devant le philosophe et une jarre placée dans une niche pratiquée dans le mur encerclant la propriété. Ces divergences peuvent peut-être s'expliquer grâce à la même pratique qui caractérisa la récupération du *Vizir sellé et bridé* pour créer le conte *Aristote chevauché*. Comme les écrivains, les artistes interprétaient à leur façon des sujets qui existaient déjà en y ajoutant ou enlevant des détails à leur guise<sup>159</sup>. Il est donc probable que Baldung fit de même dans ce cas. Ce n'était d'ailleurs pas la première fois qu'il traitait ce thème, il l'avait en effet exploré une première fois en 1503 dans un dessin dont la composition et l'iconographie étaient traitées différemment (voir planche 61) : Aristote était présenté de face plutôt que de profil ; Phyllis était placée de façon à regarder vers la gauche au lieu de la droite ; les protagonistes étaient tous les deux vêtus et se trouvaient

---

<sup>157</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 112. Il arriva même que le motif du sage chevauché soit récupéré pour illustrer les déboires de personnages n'ayant absolument rien à voir avec Aristote, Phyllis et Alexandre (voir planches 71 à 73).

<sup>158</sup>G. SARTON, *op. cit.*, p. 16.

<sup>159</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 110.

en dehors de la ville et non dans le verger adjacent à la demeure de l'empereur Alexandre. La présence de ce dernier sur le toit dans la gravure de 1513 peut quant à elle être comparée à la version du Housebook Master (voir planche 119), lequel le disposa avec une seconde personne de l'autre côté du mur du jardin pour regarder la scène. Jane Campbell Hutchison, dans son article «The Housebook Master and the folly of the wise man», affirme que la source du maître pourrait bien être la *Fastnachtspiel* intitulée *Ain Spil von Maister Aristotiles* et datant du XV<sup>e</sup> siècle<sup>160</sup>, mais cela ne peut être le cas pour Baldung puisque trop d'éléments diffèrent. De plus, elle ajoute que le Housebook Master aurait conçu sa version pour un auditoire semblable à celui présumé pour Henri d'Andeli dans la querelle entre les philosophes et les clercs : celui des partisans de la *Via Antiqua* et de la *Via Moderna* :

[...]By the mid-fifteenth century a neo-Thomist movement had attained considerable strength in Germany, particularly in university circles. The adherents of this movement formed a reactionary party, siding with the popes against the conciliar movement. Led by the Basel scholastic, Johann Heynlin vom Stein, this party, labeled the *Via Antiqua*, defended the philosophical position taken by St. Thomas Aquinas -the core of which was, of course, based on the logic of Aristotle. The *Via Antiqua* had materialized in opposition to the so-called *Via Moderna*, the international Occamist movement led by Pierre d'Ailly and Johannes Gerson. The *Via Moderna* numbered among its ranks such proto-humanists as Rudolf Agricola, Sebastian Brant, and Geiler von Keisersperg. It was the program of the Modernists, with its emphasis on stoic ethics, natural philosophy and terminal logic, which eventually paved the way for the Reformation. [...]At the University of Heidelberg, the students were divided into two opposing factions, [...]and the controversy frequently became so heated as to result in armed combat in the streets and taverns. Theses were submitted on such topics as «Whether a Thomist is Stupidest Person in the World», or «Whether There is Any Difference Between a Realist and a Chimera»<sup>161</sup>.

Toujours selon cette auteur, cette gravure et celle l'accompagnant montrant Salomon, serviraient à se moquer des défenseurs de la *Via Antiqua*. Cette théorie est cependant controversée : Smith, par exemple, n'y adhère pas<sup>162</sup>, ce qui rend aussi son rapprochement avec l'oeuvre de Baldung difficile.

Charles W. Talbot, dans son texte intitulé «Baldung and the female nude», fait pour sa part un lien entre le besoin de représenter *Aristote et Phyllis*, qui est avant tout une image montrant le pouvoir de la femme, et le changement soudain autour de 1500 dans la mode

<sup>160</sup>J. CAMPBELL HUTCHISON, *op. cit.*, p. 76. Pour un extrait de la pièce en version originale allemande, voir p. 76, notes 36-38.

<sup>161</sup>*Ibid.*, pp. 77-78.

<sup>162</sup>S. L. SMITH. «To women's wiles I fell» : the power of women «topos» and the development of medieval secular art, Dissertation (Ph.D.), University of Pennsylvania, 1978, Retrieved March 31, 2008, From ProQuest Digital Dissertations database, (Publication No. AAT 7824758), pp. 297-298.

vestimentaire allemande, qui se voulait un outil de promotion de la supériorité masculine<sup>163</sup>. Par exemples, le goût pour les habits conçus afin de mettre en valeur une silhouette élancée et gracieuse se tourna davantage vers ceux favorisant le corps avec de la masse et la forme des souliers, dont le bout pointu et aussi plus féminin des poulaines ou *Schnabelschuhe* à la mode au Moyen-Âge, fut amputé pour celui carré et plus masculin des «pied d'ours» ou «bec de canard», les *Kuhmaulschuhe*<sup>164</sup>. Même les prostituées, qui s'habillaient parfois en homme durent revêtir des tenues féminines moins luxueuses et furent réprimandées si elles ne se conformaient pas à cette nouvelle norme<sup>165</sup>. Cette transformation du code vestimentaire est un indice que la tendance européenne du renforcement de la hiérarchie sociale et familiale dont il fut question au second chapitre de ce travail était aussi en vigueur en Allemagne. Diffuser des gravures montrant cette histoire connue de tous, celle de cette femme ayant le dessus de cet homme dont la réputation séculaire était d'être le plus grand des philosophes, pouvait en effet contribuer à renforcer l'idée de la fourberie féminine et en même temps insister sur la nécessité de contrôler ce sexe. Au temps de Baldung, des personnages comme Ève, laquelle était reconnue comme la première des femmes et la responsable de la Chute de l'humanité, connurent d'ailleurs une grande popularité dans les arts visuels et la façon de les représenter, souvent en mettant l'accent sur leur nudité et leur sexualité qui se voulaient à l'origine même de leur pouvoir, mais aussi de la destruction qu'ils provoquaient<sup>166</sup>, servait à faire ressortir leur tempérament malicieux. Baldung apprécia le thème pour l'avoir illustré à trois reprises<sup>167</sup>. Ce qui l'intéressait était d'ailleurs, comme il fut avancé plus haut, ce pouvoir inné d'attraction que le sexe féminin détenait en dehors même de sa volonté. Dans sa version d'*Aristote et Phyllis*, il fit émaner du protagoniste féminin cette sombre force. La pose de la dame, confortablement assise sur le dos du vieillard, le dos droit et la poitrine projetée en avant sans l'ombre de la vergogne, sa

---

<sup>163</sup>C. W. TALBOT. «Baldung and the female nude», dans J. H. MARROW et A. SHESTACK, *op. cit.*, p. 20.

<sup>164</sup>*Ibidem*.

<sup>165</sup>A.A.V.V. *A history of women in the West : Renaissance and Enlightenment paradoxes*, *op. cit.*, p. 462.

<sup>166</sup>J. WILTENBURG. *Disorderly women and female power in the street literature of Early Modern England and Germany*, Charlottesville and London, University of Virginia, 1992, p. 17.

<sup>167</sup>Il est question ici du dessin *Ève* (1510), des panneaux *Ève et le serpent et la mort* (vers 1525) et *La Chute de l'homme* (vers 1525).

corpulence et son sourire satisfait en donnent l'impression. De plus, elle porte son chapeau comme s'il s'agissait d'une couronne, un détail qui avait déjà été illustré sur des coffrets en ivoire et une tapisserie au Moyen-Âge (voir planches 36, 38 et 44) et qui contribuait à renforcer l'idée de sa domination sur Aristote<sup>168</sup>. Il en est de même pour le fouet qu'elle tient de la main droite et qui sert à son contrôle<sup>169</sup>. Sa puissance est aussi évoquée par la nature qui l'environne. Le pommier à sa gauche est en force : son tronc est épais, comme l'abdomen de la femme ; ses branches sont larges, feuillues et lourdes de fruits, lesquels ressemblent par leur forme à la poitrine généreuse de Phyllis tout en la liant implicitement à Ève, son lointain ancêtre, et son écorce est pourvue d'une fente qui rappelle un peu les replis du sexe féminin, mais aussi la concavité de «l'arbre de la connaissance» du jardin du Paradis<sup>170</sup>. Il est aussi possible de découvrir des rapprochements semblables en ce qui a trait au philosophe. Le coin du verger vers lequel il se dirige est bien à son image : au fond se trouve un arbre privé de vie puisqu'il est sans feuille en plein été et tout juste devant lui est une souche, l'indice d'une irrévocable stérilité<sup>171</sup> ou de la vieillesse et ainsi de la fin proche du maître. La cruche dans la niche est quant à elle un motif commun dans les illustrations des «jardins d'amour», comme symbole d'ivresse et de perte de la raison<sup>172</sup>.

Malgré tous les détails servant à renforcer l'idée de la domination de Phyllis sur Aristote dont il vient d'être question, c'est quand même la grande nouveauté que Baldung ajouta dans le traitement de ce thème, qui est celle de la nudité des deux personnages, qui rend le mieux à la fois la puissance de la femme, un pouvoir qui est montré comme jamais auparavant en lien étroit avec l'attraction sexuelle de celle-ci, et la faiblesse de la raison masculine quand vient le temps de lui résister. Les sous-entendus présents dans l'*exemplum* de Jacques de Vitry ainsi que *Le lai d'Aristote* d'Henri d'Andeli le sont ici aussi : le philosophe par sa pose est semblable à l'animal parce qu'il est soumis par ses passions, qui sont dans ce cas son appétit sexuel

---

<sup>168</sup>S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 110.

<sup>169</sup>J. H. MARROW et A. SHESTACK, *op. cit.*, p. 171.

<sup>170</sup>*Ibidem*. Il n'est pas interdit d'aller plus loin et de se souvenir de «l'arbre de la vie» du jardin du paradis d'Inanna-Ishtar dans l'*Épopée de Gilgamesh* où l'Ardat-lili des Babyloniens avait établi son antre.

<sup>171</sup>*Ibidem*.

<sup>172</sup>Selon *ibidem*.

symbolisé par la femme et l'allusion au verbe *equitare* pour illustrer les relations sexuelles et par extension l'*equus eroticus* est mise en évidence par la nudité des corps. En associant les pommes et la concavité de l'arbre à l'histoire d'Ève, la position quadrupède à celle de l'homme devenu bête à cause de la concupiscence et le chevauchement de ce dernier par une femme au verbe *equitare* synonyme de relation sexuelle (inversée dans ce cas donc d'*equus eroticus*), il est alors tentant d'interpréter en conséquence l'image ici illustrée : si l'homme se laisse dominer par la femme, autant moralement que sexuellement, rien d'autre que le même sort que fut celui d'Adam et d'Aristote sera le sien : la mort, non pas tant celle du corps, mais celle de l'esprit, ce qui est bien pire. Grâce à cette analyse, il est ainsi possible de comprendre pourquoi une telle oeuvre ne fut pas censurée. Contrairement aux images du «cheval érotique» extraits des *Modi* et des *Sonetti lussuriosi* étudiés plus tôt, cette dernière ne remettait pas en question l'ordre de la société, elle contribuait plutôt à le maintenir en fournissant aux hommes un «exemple» du pouvoir de la femme et les encourageait à se méfier des représentants de ce sexe, mais surtout à redouter leur sexualité source de tous les maux. Le visage sérieux d'Alexandre, observateur passif de la scène, au lieu d'accentuer le ridicule de la situation, comme cela fut le cas dans le lai d'Henri d'Andeli, reflète peut-être en quelque sorte l'anxiété des hommes du XVI<sup>e</sup> siècle face à la fragilité du patriarcat.

### **3.3 L'*equus eroticus* dans les représentations de la vie des sorcières**

Le second groupe de gravures européennes du XVI<sup>e</sup> siècle affichant l'image de la femme qui chevauche l'homme lors des relations sexuelles et n'ayant subi aucune censure est celui ayant trait à la vie des sorcières. Celui-ci est à son tour divisé en deux directions : celle montrant l'accouplement des sorcières avec les diables succubes et celle illustrant la tradition de la sorcière qui chevauche et qui vole pour se rendre au Sabbat.

#### **3.3.1 L'*equus eroticus* dans la gravure *Scènes de la vie des sorcières* de Hans Leonhard Schäuufflein**

Coéquipier de Baldung dans l'atelier de Dürer, Hans Leonhard Schäuufflein (vers 1483-entre 1538 et 1540) partageait avec celui-ci la même passion pour le thème des sorcières.



Comme Grien, il avait aussi participé à l'illustration d'un traité sur le sujet<sup>173</sup>. Ses estampes embellissaient en effet le *Der neü Layenspiegel*<sup>174</sup>, l'édition posthume du livre de droit romain intitulé *Layenspiegel*<sup>175</sup> du juriste allemand Ulrich Tengler (entre 1435 et 1445-1511), laquelle fut publiée par son fils Christoff<sup>176</sup>. Cette version reprenait l'ouvrage original, qui avait connu une grande popularité (il fut réédité quatorze fois entre 1509 et la fin du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>177</sup>) et qui s'inspirait du *Speculum iudiciale* de Guilielmus Durantis (seconde partie du XIII<sup>e</sup> siècle), du *Malleus maleficarum* d'Heinrich Krämer et Jacob Sprenger (1486), de la *Constitutio Criminalis Bambergensis* (1507) et peut-être des *Droits de Magdebourg*, et était complétée par une nouvelle section portant sur la sorcellerie<sup>178</sup>. C'est précisément de l'édition de 1511 du *Der neü Layenspiegel* que provient l'exemple de gravure montrant l'*equus eroticus* qui intéresse ce travail. Ce que Schäuufflein grava sur bois aurait dû être la représentation du «cheval érotique» la plus controversée du siècle puisqu'elle montre sans artifice une femme fornicant avec un homme, qui est en fait le diable, en étant couchée sur lui (voir planche 122, coin supérieur droit). Leur pose n'a rien en commun avec l'extravagance de celle prise par les protagonistes de la xylographie XIV des *Modi* (voir planche 91) et n'est pas sous-entendue comme cela fut le cas dans *Aristote et Phyllis* de Baldung (voir planche 112). L'artiste a dessiné dans sa forme la plus réaliste la position inversée du «missionnaire» et impliqua dans cet acte des individus de l'époque plutôt que ceux issus de quelques mythes. Comme il fut expliqué plus tôt, ce mode de copulation était prohibé puisqu'il allait à l'encontre de la nature, il nuisait à l'insémination et il retournait l'ordre hiérarchique des genres et de la société et de le montrer librement dans les oeuvres d'art n'était pas non plus permis. L'immunité dont jouit cette estampe est alors matière

---

<sup>173</sup>Certains chercheurs attribuent à Baldung les illustrations du premier traité sur la sorcellerie en langue allemande : le *Die Emeis* (1517). Mentionné par M. R. MILES. *Carnal Knowing : female nakedness and religious meaning in the Christian West*, Boston, Beacon Press, 1989, p. 217, note 24.

<sup>174</sup>C'est-à-dire : «Nouveau miroir des laïcs».

<sup>175</sup>«Miroir des laïcs».

<sup>176</sup>C. ZIKA, *op. cit.*, p. 382, note 12.

<sup>177</sup>Tengler Ulrich, *Der Neü Layenspiegel*, *Vialibri Resources for Bibliophiles*, (page consultée le 20 octobre 2008), [http://www.vialibri.net/item\\_pg/145094-1512-tengler-ulrich-der-ne%FC-layenspiegel.htm](http://www.vialibri.net/item_pg/145094-1512-tengler-ulrich-der-ne%FC-layenspiegel.htm).

<sup>178</sup>*Ibidem*.

à réflexion. Comme pour les images illustrant la tradition d'*Aristote et Phyllis*, il est évident que celles montrant les moeurs sexuelles des sorcières et des démons devaient renfermer une double signification permettant à cette gravure d'échapper à la censure. Il est donc nécessaire d'étudier la perception que les érudits avaient de la sexualité diabolique au début des temps modernes afin de mieux comprendre le message véhiculé à travers la représentation de l'*equus eroticus* dans l'estampe *Scènes de la vie des sorcières* de Hans Leonhard Schäuufflein.

Comme il fut avancé au cours du premier chapitre de ce travail<sup>179</sup>, à partir du Moyen-Âge, la femme qui chevauche l'homme fut parfois associée dans la littérature à la sorcière et son compagnon masculin au démon succube. Dans les arts visuels, il semble bien que la gravure de Schäuufflein ait été le premier exemplaire montrant ce rapprochement. Ce qui est embêtant, c'est que cette position va tout à fait à l'encontre de la tradition entourant les démons incubes et succubes. L'origine de ces derniers est pour sa part fort ancienne et partagée. Certains, comme l'auteur du livre *The dangerous sex : the myth of feminine evil* Hoffman R. Hays, prétendent qu'il y aurait un lien entre l'idée primitive de la Magicienne noire, de l'Ardat-lilî des Babyloniens, de la Lilith des Hébreux, de l'Empusa des Grecs, de la mythique Lamia, des vampires et des succubes de la théologie médiévale à cause de leur pouvoir de destruction sur les Hommes<sup>180</sup>. D'autres situent plutôt la naissance des premiers démons au temps de Lilith<sup>181</sup> ou à celui d'Adam et Ève<sup>182</sup>. L'Église catholique, quant à elle, jeta son dévolu sur l'histoire des

<sup>179</sup>Voir p. 17.

<sup>180</sup>H. R. HAYS. *The dangerous sex : the myth of feminine evil*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1964, p. 142.

<sup>181</sup>Selon R. E. L. Masters, une version rabbinique explique que Dieu aurait castré Satan après avoir prévu que celui-ci voulait procréer avec sa femme Lilith. Mais le Malin aurait quand même réussi à concevoir des enfants par les actes répressifs des Hommes, puisque chaque fois qu'est commise une méchanceté, il est dit que naît un démon. Mentionné dans R. E. L. MASTERS. *Eros and evil : the sexual psychopathology of witchcraft*, New York, Julian Press, 1962, p. 5.

<sup>182</sup>R. E. L. Masters affirme que selon les interprètes hébreux de l'Ancien Testament, Adam et Ève aurait été séparés pendant le siècle entre la naissance d'Abel et de Seth et que les deux auraient eu des relations sexuelles avec des esprits. La progéniture issue d'Ève serait les démons succubes et celle d'Adam les incubes. Masters rapporte aussi plusieurs autres versions où Lilith fut l'épouse d'Adam, dont celle citée à l'annexe 3, et que les incubes et succubes seraient les enfants de cette démonsse. Il fait aussi mention d'une source expliquant que Lilith serait la personnification de «l'imagination morbide» et que le sperme d'Adam, ayant été libéré par la masturbation, à cause de fantasmes ou par pollutions nocturnes, n'aurait pas fécondé un être réel, mais aurait plutôt retombé sur le sol. Cette semence aurait germé et de ces graines seraient nés les démons incubes et succubes. Ces derniers auraient eu par conséquent un père humain, mais une mère issue des fantasmes d'Adam. Enfin, il traite de l'hypothèse faisant de Pan le premier incubes, de Lilith le premier succube et de cette dernière comme la reine de ce type de démon. *Ibid.*, pp. 5 et 174.

anges déchus. Selon la confession d'un hérétique albigeois (vers 1321<sup>183</sup>), laquelle servit aux théologiens médiévaux pour fonder leur propre version, Satan, qui désirait augmenter ses troupes, recrutait des anges. Pour les tenter, il leur fit voir des effigies montrant les filles des Hommes et l'extase des relations sexuelles. Comme la réponse ne fut pas celle espérée, il pratiqua un trou dans le mur du paradis et plaça tout juste de l'autre côté une femme. Quand les anges la virent, ils furent gagnés par la concupiscence et se précipitèrent hors de l'enceinte. Lorsque Dieu se rendit compte de ce qui se passait, il craignit que l'entière population du ciel ne fut perdue et décida de refermer la fissure. Les malheureux qui se trouvaient toujours à l'extérieur ne purent regagner leur royaume et devinrent alors les servants de Satan<sup>184</sup>. Les enfants qui naquirent de l'union des anges déchus avec les filles des Hommes sont les démons. Cette idée en elle-même n'était pas nouvelle. Plusieurs l'avaient déjà soutenu, comme par exemples : Justin Martyr (II<sup>e</sup> siècle), lequel avait contribué à faire inclure dans la liste des diables les dieux païens de l'Antiquité et particulièrement ceux des Grecs et des Romains, Tertullien (vers 160-220), Lactance (vers 250-vers 325)<sup>185</sup>, saint Augustin et Thomas d'Aquin. Ce dernier écrivait en effet dans sa *Summa theologica* :

S. Augustin répond : «Beaucoup assurent avoir expérimenté ou avoir entendu dire par ceux qui l'avaient expérimenté, que les sylvains et les faunes (ceux que le vulgaire appelle incubes) se sont souvent présentés à des femmes et ont consommé l'union avec elles ; aussi vouloir le nier paraît de l'impudence. Mais s'il s'agit des saints anges de Dieu, ils n'ont pu en aucune manière tomber ainsi avant le déluge. Il faut donc entendre par «fils de Dieu» les fils de Seth qui étaient bons ; et par «filles des hommes» l'Écriture désigne celles qui étaient nées de la race de Caïn. Il n'y a pas à s'étonner que des géants soient nés de telles unions ; au surplus, ils n'étaient pas tous géants ; mais les géants étaient alors beaucoup plus nombreux que dans les temps postérieurs au déluge.» Cependant, si parfois certains hommes naissent des démons, ce n'est pas au moyen d'une semence émise par ceux-ci, mais par la semence d'un autre homme qu'ils ont recueillie, de telle sorte que le démon qui est succube d'un homme se fasse l'incube d'une femme. De même ils utilisent les semences d'autres êtres pour produire certaines générations, comme dit S. Augustin ; et ainsi celui qui est engendré n'est pas fils du démon, mais de l'homme dont on a recueilli la semence (Partie I, Q. 51, art. 3, S. 6)<sup>186</sup>.

Certains, cela fut entre autres le cas de Paracelse (vers 1493-1541), prétendaient que les démons étaient plutôt formés par la semence de ceux qui pratiquaient la masturbation<sup>187</sup>. Les incubes

---

<sup>183</sup>Cette confession pourrait aussi être celle d'un Manichéen. La date serait alors plus ancienne, mais n'est pas spécifiée. Selon *ibid.*, p. 268, note 4.

<sup>184</sup>*Ibid.*, p. 6.

<sup>185</sup>*Ibid.*, pp. 7-8.

<sup>186</sup>Thomas d'Aquin. *Somme théologique*, Tome 1, Paris, Éditions du Cerf, 1984, p. 522.

<sup>187</sup>R. E. L. MASTERS, *op. cit.*, p. 8.

et les succubes visitaient les gens durant leur sommeil et provoquaient chez-eux des rêves érotiques, ce qui entraînait chez les sujets mâles les dites pollutions nocturnes et ces dernières étaient récupérées pour créer d'autres diables. Il était aussi avancé que les démons pouvaient s'approprier les émissions perdues lors du coït interrompu ou en «trayant» le membre des cadavres récemment décédés ou celui des pendus<sup>188</sup>. Cette hypothèse était cependant controversée : le sperme ainsi émis était, croyait-on, de moins bonne qualité et intéressait par conséquent moins les esprits maléfiques<sup>189</sup> et la thèse voulant que ceux-ci soient issus de l'imagination n'était pas non plus unanime<sup>190</sup>.

La sexualité des démons fut elle aussi la source de bien des débats et de nombreuses questions occupèrent les érudits depuis la période patristique. On discutait à savoir si la progéniture des anges déchus avait un sexe ; si elle avait un corps de chair ou n'était qu'un spectre ; si elle pouvait être atteinte par la concupiscence ; si elle avait à son tour la capacité de s'accoupler et de se reproduire entre elle ou avec les Hommes ; si elle avait le même appareil génital que les êtres humains ; si elle possédait une propre semence ou si elle devait utiliser celle des autres ; si les enfants nés de leurs rapports étaient les leurs ou ceux de celui à qui appartenait le sperme volé ; etc. À l'époque où Schäuffelein exécuta la gravure *Scène de la vie des sorcières*, il était cependant généralement accepté et, cela, grâce aux travaux de la démonologie, que les démons avaient à la fois un corps physique qu'ils créaient à l'aide de vapeur condensée ou de gaz ; qu'ils avaient la capacité de se transformer ; d'animer des cadavres ou d'user du corps des gens ivres, drogués, en transe ou ensorcelés<sup>191</sup> ; qu'ils n'avaient ni sexe, ni sperme ; qu'ils ne pouvaient pas non plus engendrer leur propre descendance, mais qu'ils arrivaient à s'approprier la semence humaine et à la retransmettre et qu'ils n'avaient pas de désir face aux mortels. Thomas d'Aquin, à l'opposé de saint Augustin<sup>192</sup>, l'affirma dans sa *Somme* : «Les démons ne se plaisent pas aux obscénités des péchés de la chair, comme s'ils étaient attirés par

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 34.

<sup>189</sup> (Partie II, ch. IV) dans H. INSTITTORIS et J. SPRENGER. *Le marteau des sorcières, Malleus maleficarum [1486]*, Coll. «Collection Atopia», Traduit du latin et précédé de L'inquisiteur et ses sorcières par A. Danet, Grenoble, Jérôme Millon, (1<sup>re</sup> édition 1973), 1990. p. 300.

<sup>190</sup> R. E. L. MASTERS, *op. cit.*, pp. 9-10.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 49.

les délectations charnelles (Partie I, Q. 63, art. 2, S. 1)<sup>193</sup>» et son opinion fut retenue par ses successeurs. Pour eux, les diables copulaient avec les êtres humains non pas pour rechercher l'extase mais pour les perdre devant Dieu et pour acquérir plus de pouvoir<sup>194</sup>. Les auteurs du *Malleus maleficarum*, lequel traité ferait d'ailleurs partie des sources utilisées par Schäuffelein dans le processus de création de la gravure dont il est question ici, en font aussi mention dans leur ouvrage. Ils écrivent en effet : «La raison pour laquelle les démons se font incubes ou succubes, ce n'est pas le plaisir, puisque l'esprit n'a ni chair ni os ; la raison principale, c'est de porter atteinte à la double nature corporelle et spirituelle de l'homme, afin de rendre ainsi les hommes plus inclinés à tous les vices (Partie I, Q. III)<sup>195</sup>». Depuis le Moyen-Âge, les chrétiens croyaient aussi que c'était de l'union entre une femme et un démon que devait naître l'Antéchrist<sup>196</sup>.

Pour inséminer la race humaine, les démons, pensait-on, utilisaient une technique particulière. Ils prenaient d'abord la forme d'une femme, d'un succube<sup>197</sup>, et s'unissaient avec un homme afin de lui dérober son sperme. Comme ces mauvais esprits voyageaient très rapidement, la précieuse semence n'avait pas le temps de se détériorer<sup>198</sup>. C'est aussi ce que confirme le *Malleus* : «Il n'y a pas de doute par ailleurs que sous certaines constellations ils [les démons] savent garder vivantes des semences pour la conception d'hommes qui vivront toujours plongés dans le mal (Partie I, Q. III)<sup>199</sup>». Les démons se transformaient ensuite en homme, en incube<sup>200</sup>, et visitaient alors une femme et lui retransmettaient le sperme volé dans le but de la

---

<sup>193</sup>Thomas d'Aquin, *op. cit.*, p. 583. Voir aussi la citation de Thomas d'Aquin à la page 91 de ce travail.

<sup>194</sup>R. E. L. MASTERS, *op. cit.*, p. 22.

<sup>195</sup>H. INSTITORIS et J. SPRENGER, *op. cit.*, pp. 145-146.

<sup>196</sup>R. E. L. MASTERS, *op. cit.*, p. 42.

<sup>197</sup>Le dictionnaire Le Robert retrace l'origine du mot dans la langue latine : de *succuba* «concubine», de *sub* «sous» et *cupare* «coucher». Ce mot pour désigner les démons femelles serait utilisé au moins depuis le XIV<sup>e</sup> siècle.

<sup>198</sup>R. E. L. MASTERS, *op. cit.*, p. 35.

<sup>199</sup>H. INSTITORIS et J. SPRENGER, *op. cit.*, p. 146.

<sup>200</sup>Selon le dictionnaire Le Robert, ce mot est issu du latin *incubus* «cauchemar» et *incubare* «être couché dans ou sur, reposer sur» et serait en usage pour désigner les démons mâles depuis au moins 1372.

féconder et les enfants issus de cet acte, lesquels appartenaient à celui de qui provenait la semence, étaient contaminés avant même leur naissance. Pour celui qui subissait l'assaut d'un démon, ce dernier pouvait ou non lui être visible, mais cela n'était pas toujours le cas pour les témoins de la scène. De plus, comme ces anges maléfiques pouvaient prendre les formes qui leur plaisaient, personne n'était tout à fait en mesure d'affirmer avec certitude que son partenaire était bel et bien l'authentique ou s'il s'agissait plutôt d'un subterfuge diabolique et le doute pesait sur la nature de l'enfant dans le ventre de sa mère jusqu'au jour même de sa naissance. Ceux nés avec des malformations passaient souvent pour le résultat du péché ou du coït avec le diable<sup>201</sup>.

En ce qui a trait au mode selon lequel se déroulait l'accouplement, la plupart des sources sont unanimes. Comme leur nom l'indique, les diables qui forniquaient avec les femmes, les incubes, prenaient l'apparence d'un homme et observaient en général la même position que celle considérée comme convenable par l'Église catholique : celle où le partenaire masculin est par-dessus, tandis que les démons s'unissant avec les hommes, les succubes, se couchaient en-dessous d'eux. Jusqu'à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, il était admis que ceux qui copulaient avec les démons le faisaient contre leur gré et que cette union était désagréable, voire même très douloureuse à cause de la nature même des organes génitaux des êtres démoniaques<sup>202</sup>. Après cette date, cette idée commença à changer. Non seulement il y eut davantage de femmes souffrant de ce mal, mais elles furent de plus en plus accusées de provoquer ces rencontres et d'y prendre plaisir. Les auteurs du *Malleus* l'expliquent clairement :

[...] dans le passé les démons incubes ont assailli des femmes contre leur volonté, comme le rapportent et Nider dans sa *Fourmilère* et Thomas (de Brabant) dans son *livre du bien universel* ou *des abeilles*. Quant à la position qui affirme que les sorcières d'aujourd'hui sont infectées de ces turpitudes diaboliques, ce n'est pas tant notre conviction qui la garantit que le témoignage vécu des sorcières elles-mêmes ; tout cela elles l'ont rendu croyable non plus comme jusqu'ici en le subissant malgré elles, mais en se soumettant volontairement à cette misérable servitude repoussante (Partie II, ch. IV)<sup>203</sup>.

Et plus loin ils ajoutent : «Pourtant stérile ou non, il [le démon] peut s'approcher d'elle en vue du plaisir à procurer à la sorcière (Partie II, ch. IV)<sup>204</sup>». Pic de la Mirandole (1469-1533), dans son traité intitulé *La strega* (1524), va même jusqu'à écrire que les sorcières et les sorciers

<sup>201</sup>R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 12.

<sup>202</sup>R. E. L. MASTERS, *op. cit.*, pp. 17-20.

<sup>203</sup>H. INSTITTORIS et J. SPRENGER, *op. cit.*, pp. 297-298.

<sup>204</sup>*Ibid.*, p. 300.

éprouvaient une jouissance plus intense en s'accouplant avec les démons<sup>205</sup>, mais son avis ne diffère pas de celui de ses confrères lorsqu'il décrit la nature des ébats : les femmes avec les incubes et les hommes avec les succubes. Il ajoute que le diable pouvait rendre les relations sexuelles avec lui plus agréable les jours de fêtes chrétiennes (Noël en particulier<sup>206</sup>) puisque cela déplaisait encore plus à Dieu<sup>207</sup>. Pour lui, cependant, le sexe masculin était souvent capable de résister aux esprits maléfiques, tandis que son double féminin, plus luxurieux et naturellement enclin aux vices, n'y échappait pas<sup>208</sup>.

Ce changement de perception face au comportement des démons et des êtres humains est très intéressant. Celui-ci ne se résume d'ailleurs pas uniquement au fait que la victime soit ou non consentante dans son interaction avec le diable : la nature même de ses actes subit une transformation et celle-ci est visible dans les arts visuels. Avant la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, très peu d'illustrations montraient les rapports entre les démons et la race humaine et, lorsque cela arrivait, l'esprit diabolique était au service de l'Homme afin de l'aider à accomplir son oeuvre maléfique<sup>209</sup>. Au XIII<sup>e</sup> siècle, ce sont d'abord les hérétiques qui furent représentés en commerce avec le diable en forme de bouc<sup>210</sup>. Les images où figuraient les sorciers et les sorcières les illustraient plutôt seuls ou en petits groupes occupés à faire des maléfices et elles contenaient autant des personnages masculins que féminins<sup>211</sup>. De plus, leur pouvoir ne semblait pas dériver

---

<sup>205</sup>R. E. L. MASTERS, *op. cit.*, pp. 60 et 273, note 20.

<sup>206</sup>Dans le *Malleus*, il est aussi question des fêtes de Pâques et de Pentecôte. Les auteurs invoquent trois raisons pour lesquelles ces temps sont choisis : «*Premièrement pour qu'ainsi les sorciers ne tombent pas seulement dans la perfidie (trahison) par l'apostasie de la foi mais dans le péché de sacrilège (où sont aussi les démons), pour que le Créateur lui-même soit davantage offensé et pour que les sorcières soient plus lourdement condamnées dans leurs âmes. Deuxièmement pour que Dieu étant plus gravement offensé, il lui soit laissé davantage de pouvoir de sévir contre les hommes et de les punir, même les innocents, soit dans leurs corps soit dans leurs biens. [...] La troisième raison, c'est pour qu'ainsi ils aient davantage de chances de faire tomber des personnes, surtout des jeunes, qui étant ces jours de fêtes plus livrées à l'oisiveté et aux curiosités, se laissent plus facilement séduire par de vieilles femmes (sorcières) (Partie II, ch. IV)*». H. INSTITORIS et J. SPRENGER, *op. cit.*, pp. 300-301.

<sup>207</sup>R. E. L. MASTERS, *op. cit.*, p. 60.

<sup>208</sup>*Ibid.*, p. 27.

<sup>209</sup>J. KLAITS, *Servants of Satan : the age of the witch hunts*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 50.

<sup>210</sup>C. ZIKA, *op. cit.*, p. 376.

<sup>211</sup>J. KLAITS, *op. cit.*, p. 53.

de Satan et encore moins de leur sexualité<sup>212</sup>. Avec la bulle du pape Jean XXII en 1326, laquelle associa la sorcellerie à l'hérésie et permit ainsi de la pourchasser, et celle d'Innocent VII en 1484, le tribunal de l'Inquisition obtint carte blanche dans son travail de répression<sup>213</sup>. Les sorciers et les sorcières devinrent donc des hérétiques au service du Malin<sup>214</sup> et devaient être anéantis puisqu'ils étaient responsables des maux du temps et menaçaient de faire sombrer la société dans le chaos. Depuis des siècles, les populations accusaient en effet ces derniers d'être la cause des mauvaises récoltes, de provoquer les tempêtes, de faire se tarir les denrées alimentaires, d'interagir avec le monde des morts et, surtout, de rendre les gens stériles. Après le tournant du XV<sup>e</sup> siècle, les relations sexuelles entre les humains (surtout les femmes) et les diables commencèrent à acquérir une plus grande importance et devinrent la principale caractéristique de la sorcellerie dans le célèbre traité *Malleus maleficarum* (1486), lequel eut une grande influence sur l'art. À partir de ce moment, le sexe féminin fut associé à la sorcellerie: chaque femme était à surveiller car elle pouvait devenir sorcière à cause de sa nature et son pouvoir dérivait directement de son corps et de sa sexualité<sup>215</sup>. De plus, selon R. E. L. Masters, dans son livre *Eros and evil : the sexual psychopathology of witchcraft*, la croyance voulant que les sorcières ne soient plus prises de force par les démons, mais au contraire les invitent dans le but de forniquer, coïnciderait avec le moment où les érudits cessèrent d'appuyer la thèse des diables attirés sexuellement par les mortels : sans le désir, le viol n'avait plus aucun intérêt<sup>216</sup>. L'acte sexuel se faisait donc volontairement afin de sceller le pacte avec le diable, de fournir le pouvoir surnaturel au sorcier ou à la sorcière<sup>217</sup> et celui qui y prenait part était alors coupable de péché grave.

La gravure de Hans Leonhard Schäuuffelein *Scène de la vie des sorcières* illustre peut-être la transition entre ces deux façons de percevoir la sorcellerie et son rapport avec le diable. C'est du moins l'avis de Charles Zika dans son livre *Exorcising our demons : magic, witchcraft and*

---

<sup>212</sup>C. ZIKA, *op. cit.*, p. 289.

<sup>213</sup>P. SNYDER. *Représentations de la femme et chasse aux sorcières XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles : lecture des enjeux théologiques et pastoraux*, Montréal, Fides, 2000, p. 26.

<sup>214</sup>J. KLAITS, *op. cit.*, p. 50.

<sup>215</sup>C. ZIKA, *op. cit.*, p. 244.

<sup>216</sup>R. E. L. MASTERS, *op. cit.*, p. 64.

<sup>217</sup>H. R. HAYS, *op. cit.*, p. 155.



*visual culture in Early Modern Europe*<sup>218</sup>. Il est en effet possible de retrouver dans la composition de cette estampe la présence des croyances populaires face aux pratiques des sorcières et des magiciens mâles (entre autres les sorts affectant le temps ainsi que la nécromancie) et celles entourant les nouvelles moeurs sexuelles de ces dernières avec les démons (l'accouplement sorcière/diable et le chevauchement du bouc<sup>219</sup>). Sur la partie gauche de cette gravure, en haut, est dessinée la «sorcière au chaudron<sup>220</sup>». Cette dernière est entourée des outils qui lui sont communément attribués : elle tient le bâton fourchu servant à la cuisson des aliments ; ses cheveux déliés volent au vent de façon désordonnée ; à ses pieds reposent des cranes et des ossements, symboles de destruction<sup>221</sup>, et au-dessus de sa tête éclate le résultat de son rituel maléfique : un orage et même de la grêle. Sur le côté droit, en haut, est illustrée une sorcière s'accouplant avec un diable. Juste au-dessus de celle-ci et de sa consoeur à la marmite s'envolent à dos de bouc des sorcières tenant le bâton de cuisson et une jarre. Toujours à droite, mais au centre, est représentée la sorcière tarissant les cultures. En-dessous d'elle, figure un estropié faisant allusion au pouvoir de ces dernières à causer des torts ou à affaiblir les gens. Enfin, au centre même de l'oeuvre, président les magiciens pratiquant la nécromancie ou quelque autre rituel parodiant la liturgie chrétienne. L'iconographie dont Schäufler se servit pour représenter les protagonistes dans cette gravure est sans doute issue de celle instaurée par son coéquipier Hans Baldung, mais aussi de celle inventée par Albrecht Dürer<sup>222</sup>. L'estampe du Grien *Un groupe de sorcières* pourrait en effet être à l'origine de sa version des sorcières au chaudron et qui chevauchent des boucs (voir planche 123). Baldung aurait quant à lui tiré ce motif de la célèbre oeuvre de Dürer *Une sorcière chevauchant un bouc à l'envers* (voir planche

---

<sup>218</sup>C. ZIKA, *op. cit.*, p. 245.

<sup>219</sup>Cette question sera étudiée au chapitre 3, partie 3.2 de ce travail.

<sup>220</sup>Charles Zika fait aussi mention du chaudron sur le feu comme symbole sexuel et de domination féminine : «The cauldron on the fire is sexual desire, the desire of sexual gratification proffered by women to bring about the subordination and subjection of men». C. ZIKA, *op. cit.*, p. 275.

<sup>221</sup>*Ibid.*, p. 271.

<sup>222</sup>Zika explique en effet qu'avant le XVI<sup>e</sup> siècle, l'iconographie de la sorcière n'était pas encore fixée. À partir de ce siècle, un code par lequel ces dernières pouvaient être reconnues fut peu à peu établi dans les arts visuels comme la peinture et la gravure. Dürer et Baldung en furent les instigateurs et le *Malleus maleficarum* d'Heinrich Krämer et de Jacob Sprenger et le *De laniis et phitonicis mulieribus* (première édition : 1489) d'Ulrich Molitor en furent les sources littéraires majeures. *Ibid.*, pp. 319, 321 et 323.

124) et il n'est pas non plus exclu que Schäuufflein ait pris lui aussi l'idée directement du maître dont il était l'élève. La source à partir de laquelle il puisa l'inspiration de la sorcière fornicant avec le diable en étant sur lui demeure cependant mystérieuse. Elle n'est pas issue de l'enseignement du *Malleus maleficarum*, qui au contraire semble démontrer que les fantaisies sexuelles n'étaient pas l'affaire des démons :

[...]quoique l'Écriture parle de fléaux à propos des femmes incubes et succubes, nulle part là où l'on nomme les vices contre nature, non seulement la *sodomie* mais tout autre péché commis *extra vas debitum*, nulle part on ne lit qu'ils sont commis par incubes et succubes. Voilà qui fait apparaître l'énormité de ces crimes, puisque les démons de tous les ordres détestent de les commettre, les estimant honteux (Partie I, Q. IV)<sup>223</sup>.

Roberto Zapperi, auteur du livre *L'homme enceint*, tente pour sa part d'expliquer cette image en avançant que lorsque le diable désire féconder une sorcière, il se place sur elle, tandis que quand il veut lui donner du plaisir, il se couche en-dessous<sup>224</sup>. Comme la position de l'*equus eroticus* avait la réputation séculaire d'être plus extatique et d'empêcher la génération, cette thèse peut être prise en considération. Schäuufflein a peut-être aussi utilisé le «cheval érotique» afin de faciliter la lecture de son oeuvre et de rendre davantage explicite l'idée que la femme n'est plus une victime, mais bien celle qui incite le démon à s'unir avec elle dans le but de jouir des plaisirs illicites. En étant dessus son partenaire, c'est elle qui agit et qui domine. Il ne fait aucun doute qu'elle n'est pas en train de subir un viol et qu'elle est entièrement d'accord avec ce qui se passe.

À la lumière de ce qui vient d'être expliqué concernant la sexualité des diables, l'image de la femme qui chevauche l'homme dans la représentation des sorcières en relation avec les démons et, cela, même si celle-ci va à l'encontre de la tradition des incubes et des succubes servait sans doute à renforcer l'impression de danger qui caractérisait les sorcières. L'*equus eroticus* était synonyme d'indépendance, de contrôle de soi et d'autonomie du sexe féminin, d'activité et donc d'inversion des rôles sexuels, de la hiérarchie des genres et de la société. La sorcière qui chevauche le diable se rapportait par conséquent à l'insubordination féminine par rapport à l'autorité masculine et illustre une autre voie par laquelle Satan exécutait son dessein diabolique : celui d'attirer les hommes par l'irrésistible sexualité féminine, de les dominer et de les détruire, comme il le fit un jour avec les anges. Cette gravure, à l'instar de celles montrant

---

<sup>223</sup>H. INSTITORIS et J. SPRENGER, *op. cit.*, p. 153.

<sup>224</sup>R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 169.

la tradition du pouvoir de la femme, avisait probablement les hommes de se méfier des femmes, qui pouvaient avoir conclu un pacte avec le diable, et que d'accepter de se soumettre à leur volonté, autant moralement que sexuellement, risquait de leur faire perdre le pouvoir associé à leur sexe et, par le fait même, de les entraîner à la perdition et de subir la damnation. En observant l'iconographie de la *Scène de la vie des sorcières* de Schäuuffelein dans le livre juridique d'Ulrich Tengler, le spectateur, en l'occurrence un juge ou un inquisiteur, était en mesure d'identifier les comportements des sorcières et de les reconnaître dans la société et, tout cela, dans le but de les éradiquer. En intégrant l'*equus eroticus* dans les actes commis par les sorcières et les diables et en associant ainsi ceux qui s'y adonnaient à ces personnages, l'autorité ecclésiastique et séculière du XVI<sup>e</sup> siècle intensifiait encore davantage son contrôle sur la population et en illustrant le mode de la femme sur l'homme durant le coït de façon réaliste, Hans Leonhard Schäuuffelein contribuait quant à lui à faciliter le processus d'identification et de répression et c'est sans doute pour cette raison que cette image fut épargnée.

### 3.3.2 L'*equus eroticus* dans la gravure *Une sorcière chevauchant un phallus du Parmesan*

La seconde direction prise par le groupe des gravures européennes du XVI<sup>e</sup> siècle affichant l'*equus eroticus* n'ayant subi aucune censure et se rapportant à la vie des sorcières est celle montrant ces dernières chevauchant et volant pour se rendre au Sabbat.

Roberto Zapperi, dans son livre *L'homme enceint*, émet l'hypothèse suivante : «L'image de la femme qui se rend au sabbat, à cheval sur un diable transformé en bouc ou sur un bâton, devait donc, par la force des choses, évoquer la femme qui chevauche [l'homme durant les relations sexuelles]<sup>225</sup>». Cette thèse n'est pas dépourvue d'intérêt et mérite de s'y attarder. L'estampe dont il est question ici et qui complète cette étude est sans doute le spécimen de l'époque illustrant le mieux le transport diabolique des sorcières en lien avec la position du «cheval érotique». Il s'agit en fait d'une gravure sur cuivre datant d'environ 1530 et exécutée d'après un dessin perdu de Francesco Mazzuoli<sup>226</sup> (1503-1540), laquelle fut redécouverte grâce

<sup>225</sup>*Ibid.*, pp. 169-170.

<sup>226</sup>Selon Guy Tal, l'identité du graveur n'est pas certaine. Peut-être s'agit-il du Parmesan, mais il est aussi possible qu'elle soit de la main d'un autre artiste. G. TAL. *Witches on top : magic, power, and imagination in the art of Early Modern Italy*, Dissertation (Ph.D.), Indiana University, 2006, From ProQuest Digital Dissertations database, (Publication No. AAT 3230548), p. 89.

aux travaux de Peter Webb, qui la publia dans son livre *The erotic arts* en 1975. Cet artiste de Parme, dont l'origine valut le surnom, dessina en effet une sorcière à cheval non sur un bouc ou un balai, mais sur un énorme phallus, le symbole du pouvoir masculin par excellence<sup>227</sup> (voir planche 125). Celle-ci est placée au centre de la composition, dans un univers nocturne et lugubre, éclairé par un mince quartier de lune ; elle est vêtue d'une tunique dont le capuchon couvre la moitié de son visage et chausse des bottes ; elle tient sous son bras droit une quenouille sur laquelle est enroulée de la laine et est planté un fuseau ; un félin<sup>228</sup> pourvu de cornes l'assaille par derrière pendant qu'elle guide de sa main gauche à l'aide de rênes le gigantesque phallus lui servant de monture. Celui-ci, qui vit par lui-même, possède une queue et sa «tête» est soutenue par un diable ailé et cornu dont la queue pend entre ses jambes. En haut à droite sont illustrés deux hiboux et, à gauche, parmi des témoins qui discutent, marche en procession ce qui semble être une famille : le père, dont la tête est coiffée de deux fuseaux en guise de cornes, la mère et l'enfant. En bas à droite figurent un crâne humain et l'os de la mâchoire inférieure d'un animal (probablement celle d'un cheval<sup>229</sup>). Peter Webb interpréta cette estampe comme étant l'illustration des visions cauchemardesques des dernières années du Parmesan<sup>230</sup>. Mais cette opinion ne fait pas l'unanimité : Guy Tal, dans sa thèse de doctorat intitulée *Witches on top : magic, power, and imagination in the art of Early Modern Italy* suggère plutôt que Mazzuoli aurait inversé la gravure de Dürer *Une sorcière chevauchant un bouc à l'envers* (voir planche 124) suivant la méthode artistique utilisée par les Maniéristes et, cela, dans le but d'atténuer le pouvoir émanant de la vieille femme de l'oeuvre originale en une sorte de fantaisie sexuelle sur la sorcellerie tout en compliquant la signification de la scène<sup>231</sup>. Afin de vérifier l'hypothèse proposée par Roberto Zapperi en ce qui a trait au lien unissant la sorcière qui chevauche et l'*equus eroticus* et de tirer ses propres conclusions à propos de l'interprétation de cette position,

---

<sup>227</sup>*Ibid.*, p. 90.

<sup>228</sup>Roberto Zapperi suggère qu'il s'agit d'un diable symbolisant la luxure ayant pris les traits d'un animal fantastique : une lionne avec des cornes de bouc. R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 170.

<sup>229</sup>La forme des os formant cette mâchoire est en tout point la même que celle illustrée dans G. STUBBS. *The anatomy of the horse*, New York, Dover Publications, Inc., 1976, pp. 86 et 87 et dans A.A.V.V. *Grand cours d'anatomie artistique : homme-animaux-anatomie comparée*, Dessins de A. Szunyogy, Texte de G. Fehér, Köln, Könemann, 1996, pp. 220, 222, 258-259, 264 et 292.

<sup>230</sup>P. WEBB, *op. cit.*, p. 121.

<sup>231</sup>*Ibid.*, p. 95.

si elle est bel et bien sous-entendue dans cette estampe, ce travail tentera de retracer les sources d'où le Parmesan tira son inspiration et étudiera par conséquent l'évolution de la tradition de la sorcière qui chevauche pour se rendre au Sabbat.

Comme il fut expliqué précédemment, l'iconographie servant à illustrer les sorcières ne s'est fixée dans les arts visuels qu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle. C'est aussi au cours de cette période que l'image de la sorcière qui chevauche devint une des principales caractéristiques de ce thème, en partie grâce aux oeuvres d'Hans Baldung Grien et d'Albrecht Dürer et des traités de démonologie comme le *Malleus maleficarum* d'Heinrich Krämer et Jacob Sprenger et le *De laniis et phitonicis mulieribus* d'Ulrich Molitor, des ouvrages qui furent publiés en de nombreuses éditions et qui furent diffusés aux quatre coins de l'Europe. Dans le *Malleus maleficarum*, par exemple, il était possible de s'instruire sur la façon dont se transportaient les sorcières d'un endroit à un autre :

[...] (les sorcières) sur l'instruction du diable, font un onguent avec le corp des enfants, surtout de ceux tués par elles avant le baptême ; elle enduisent de cet onguent une chaise ou un morceau de bois. Aussitôt elles s'élèvent dans les airs, soit de jour soit de nuit ; soit visiblement soit (à volonté) invisiblement ; [...]. À la vérité, c'est par le moyen de cet onguent, réalisé afin de priver des enfants de la grâce du baptême et du salut, que le démon opère la plupart du temps ; cependant il semble plusieurs fois avoir effectué les mêmes transports sans cela. Parfois il transporte les sorcières sur des animaux qui ne sont pas des animaux, mais des démons sous ces formes ; ou même elles se transportent sans aucune aide extérieure, simplement par la puissance du diable opérant visiblement (Partie II, ch. III)<sup>232</sup>.

Il est fort probable que le Parmesan ait vu ces sources ou qu'il ait pu consulter des versions italiennes, comme *La strega* que Pic de la Mirandole produisit en 1524. Guy Tal affirme pour sa part que la gravure de Dürer *Une sorcière chevauchant un bouc à l'envers* inspira cet artiste dans la composition d'*Une sorcière chevauchant un phallus* et il se justifie en écrivant : «Both prints employ a vertical format, are almost identical in size [...], and portray an old witch in profile. She holds a distaff and dominates men by riding on a male symbol<sup>233</sup>». Il fait aussi allusion à la littérature du temps comme source potentielle. Il traite des *Sonetti lussuriosi* (1527) de Pierre l'Arétin, dont le sonnet VI raconte les fantasmes d'amoureux s'imaginant être «entièrement con» et «toute queue» (voir annexe 35) et de la *Cazzaria* (1525 ou 1526) d'Antonio Vignali, qui est une parodie de la politique siennoise où les protagonistes sont

<sup>232</sup>H. INSTITORIS et J. SPRENGER, *op. cit.*, pp. 290-291.

<sup>233</sup>G. TAL, *op. cit.*, p. 94.

personnifiés par des organes génitaux<sup>234</sup>.

Bien qu'ils aient contribué à former une image standardisée des sorcières, les Molitor, Krämer, Sprenger, de la Mirandole, Dürer, Baldung et autres n'étaient cependant pas les inventeurs de cette dernière. Ils composèrent plutôt avec un motif déjà existant, celui-là même que l'Église catholique avait un jour refusé de reconnaître et qui était enraciné dans la culture populaire depuis des lustres<sup>235</sup>. Comme cela fut le cas des relations entre les êtres humains et les démons, les protagonistes des oeuvres montrant une femme chevauchant un objet ou un animal furent d'abord des hérétiques. Les plus anciennes gravures les illustrant datent des années 1440 et mettent en scène des Vaudoises<sup>236</sup>. Selon Charles Zika, ce serait les exégèses des *Canons episcopi* (X<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle) qui seraient à l'origine de cette tradition dans la littérature et les arts visuels<sup>237</sup>. Il y était en effet écrit que des femmes, trompées par des illusions diaboliques, croyaient être sorties le soir et avoir parcouru de grandes distances à cheval sur des animaux sauvages en compagnie de Diane, Hérodiade et plusieurs femmes<sup>238</sup>. D'autres histoires populaires connues dans toute l'Europe médiévale avaient peut-être aussi joué un rôle dans l'élaboration du modèle de la sorcière qui chevauche. Il s'agit de celles concernant les Hordes furieuses, le voyage au mont Venusberg du folklore allemand<sup>239</sup> et les bacchantes de la mythologie classique. Les Hordes furieuses étaient en fait la procession d'esprits diaboliques et de spectres des gens morts avant leur temps et ne reposant pas en paix (les enfants, les condamnés et les soldats morts au combat par exemples). Celle-ci était conduite par des personnages mythiques, comme la déesse germanique Holda ou Perchta ; les déesses antiques Diane, Proserpine (Artémis et Perséphone pour les Grecs) ou Hécate ; la mystérieuse Dame Abundia ou Satia ou encore par Hérodiade, mère de Salomé<sup>240</sup>. Ceux-ci se manifestaient surtout

---

<sup>234</sup>*Ibid.*, p. 97.

<sup>235</sup>P. SNYDER, *op. cit.*, p. 19.

<sup>236</sup>C. ZIKA, *op. cit.*, p. 237, note 1.

<sup>237</sup>*Ibid.*, p. 295.

<sup>238</sup>Mentionné dans *ibid.*, p. 344.

<sup>239</sup>*Ibid.*, p. 295.

<sup>240</sup>*Ibidem.*

les jours des *Quatuor Tempora*<sup>241</sup> et pour les apaiser, les habitants des villages plaçaient des victuailles à l'extérieur et s'enfermaient pour la nuit dans leur maison. À partir du XV<sup>e</sup> siècle, les Hordes furieuses furent associées aux plaisirs sexuels et à la licence morale et Paracelse, au XVI<sup>e</sup> siècle, prétendait que celles-ci étaient des rassemblements de sorcières<sup>242</sup>. Le voyage au Venusberg était quant à lui l'expédition de femmes chevauchant des animaux sauvages et entraînant une victime de sexe masculin vers la montagne fabuleuse où était située la grotte de la déesse Vénus. Le captif, qui avait été attiré après avoir été séduit par la sexualité, y devait être enfermé pour un an. Cet endroit était souvent qualifié de royaume infernal par plusieurs moralistes du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>243</sup>. Pour ce qui est des bacchanales, il s'agit bien sûr des fameuses fêtes orgiaques nocturnes en l'honneur du dieu grec Dionysos ou du romain Bacchus, lesquelles étaient synonymes d'excès de tout ordre et surtout d'ivresse, de débauche et de désordre moral. Saint Augustin avait par ailleurs associé les satyres participant à ces festivités aux démons incubes<sup>244</sup>. Il est possible de retrouver ces images où des femmes, mais aussi des hommes, volent dans les airs en chevauchant des animaux sauvages dans une série de peintures de Lucas Cranach l'Ancien, lesquelles montrent les visions ou les fantasmes créés par la mélancolie (voir planche 126, coin supérieur gauche). Selon Charles Zica, les chevauchées sauvages illustrées dans ces oeuvres auraient aussi influencé le portrait des sorcières au début des temps modernes<sup>245</sup>. Il explique que les cavaliers étaient en fait des esprits diaboliques envoyés par le diable dans l'imagination des mélancoliques et qu'ils contribuaient à créer un lien entre la sorcellerie, la sexualité et le désordre sexuel et social<sup>246</sup>. D'ailleurs, ce tempérament, pensait-on, était à l'origine des hallucinations des sorcières prétendant avoir été assaillies par des démons

---

<sup>241</sup> Les *Quatuor Tempora* sont quatre ensembles distincts de trois jours (le mercredi, le vendredi et le samedi) dans la même semaine, lesquels sont distribués de façon à peu près égale au cours de l'année et sont réservés pour le jeûne et la prière. Il s'agit de la semaine entre le troisième et le quatrième dimanche de l'Avent, de celle entre le premier et le deuxième dimanche de Carême, de celle entre la Pentecôte et le dimanche de la Trinité et de celle après la Journée de la Sainte-Croix (le 14 septembre).

<sup>242</sup> C. ZIKA, *op. cit.*, pp. 295 et 345.

<sup>243</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>244</sup> Voir page 91 de ce travail.

<sup>245</sup> C. ZIKA, *op. cit.*, p. 333.

<sup>246</sup> *Ibid.*, pp. 333 et 336.

incubes ou s'être rendues au Sabbat<sup>247</sup> et, fait intéressant, selon Peter Webb, c'était de ce mal que le Parmesan souffrait au moment où il imagina *Une sorcière chevauchant un phallus* à la fin de sa vie. Il reprend en effet Vasari en décrivant l'artiste : «[he] became at length strange and melancholy<sup>248</sup>».

L'iconographie utilisée pour illustrer le vice de la luxure est sans doute aussi à l'origine de celle de la sorcière qui chevauche le bouc. Cette allégorie était souvent représentée depuis le Moyen-Âge assise sur le dos de cet animal et il est entre autres possible de retrouver ce motif dans la décoration des églises médiévales (voir planche 127). Cette image serait quant à elle issue d'une source bien plus ancienne. Dans l'Antiquité, pour personnifier Aphrodite Pandemos, la déesse de l'amour, de l'attraction physique et des plaisirs charnels, était utilisée une femme assise sur un bouc (voir planche 128). Au XVI<sup>e</sup> siècle, cette divinité était reliée au pouvoir diabolique<sup>249</sup>. La ressemblance entre Aphrodite, la Luxure et la sorcière qui chevauche favorise l'échange mutuel de leur signification propre : les caractéristiques de la première deviennent alors celles des autres et vice versa. À partir de la fin XV<sup>e</sup> siècle, au même moment où l'iconographie de la sorcière à cheval sur le bâton ou le bouc se fixait dans les arts visuels était aussi associée cette dernière avec la sexualité, d'où dérivait son pouvoir. Elle ne fit alors qu'un avec la personnification de la luxure et l'antique Aphrodite et devint l'incarnation des vices humains, surtout ceux en lien avec le péché de chair, comme l'expression par excellence du désordre moral et sexuel. À l'image de la sorcière à dos de bouc, de bâton et, dans le cas présent, de phallus fait aussi écho celle de la tradition d'*Aristote et Phyllis* dont il fut question plus tôt et du *topos* du pouvoir de la femme et il est possible d'apporter les mêmes conclusions à propos de l'*equus eroticus* sous-entendu<sup>250</sup>. Dans l'estampe d'après le Parmesan *Une sorcière chevauchant un phallus*, la femme se promène sur le dos non d'un homme, mais de son symbole par excellence. Le verbe *equitare* synonyme de «forniquer» peut aussi s'appliquer dans ce cas et la position dominante de la vieille par rapport au sexe masculin ne peut qu'évoquer le «cheval

---

<sup>247</sup>G. TAL, *op. cit.*, p. 123.

<sup>248</sup>P. WEBB, *op. cit.*, p. 121.

<sup>249</sup>C. ZIKA, *op. cit.*, p. 314.

<sup>250</sup>Il est intéressant de noter que la personnification de la luxure était parfois complétée du groupe montrant *Aristote chevauché* dans la décoration des églises médiévales. Mentionné dans S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 129.



érotique». La façon dont le félin se tient derrière la sorcière, qui ressemble à la pose que cet animal adopte pour s'accoupler, confirme par ailleurs l'allusion à l'acte sexuel<sup>251</sup>.

Une autre image pourrait aussi avoir eu sa part d'influence, non pas nécessairement dans la tradition des sorcières qui chevauchent en général, mais précisément dans l'oeuvre d'après le dessin de Francesco Mazzuoli. Il s'agit de l'antique effigie de la femme à cheval sur un oiseau-phallus (voir planches 129 et 130). Ce volatile mythique était sans doute une version plus compliquée du phallus utilisé lors de certaines fêtes. En Attique avait en effet lieu un festival fort ancien et très populaire appelé «dionysiaque», durant lequel était porté en procession un énorme phallus et auxquels des sacrifices étaient offerts<sup>252</sup>. La forme de cette pièce votive était simple: elle était construite à partir d'une grosse branche d'arbre dont une des extrémités était taillée de façon à représenter le gland et sur lequel était peint un oeil<sup>253</sup>. Parfois, le phallus était transporté à bras d'hommes, mais il arrivait aussi qu'il fût placé sur un char. Avec le temps, entre le IV<sup>e</sup> et le II<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, la décoration du phallus se complexifia : le bois était toujours sculpté et peint, mais peu à peu y furent ajoutées des traverses, des broches de métal, de la cire, le tout jusqu'à prendre la forme d'une sorte d'oiseau monstrueux avec des pattes et des ailes<sup>254</sup>. Pour les Grecs de l'Antiquité, ce dernier était associé à Priape, le fils d'Aphrodite Pandemos et de Dionisos, qui était le dieu de la fertilité, même si, ironiquement, il ne connaissait pas le plaisir et n'était pas non plus fécond. Toujours en érection, il était l'obscénité incarnée. Il détenait aussi un pouvoir de protection : il pouvait éloigner le mauvais oeil, favoriser la bonne santé et aussi porter chance et prospérité<sup>255</sup>. Au début des temps modernes, l'image de l'oiseau-phallus-Priape était bien connue et plusieurs exemples peuvent être observés dans les arts visuels<sup>256</sup> et

---

<sup>251</sup> Les deux hiboux ululant dans le coin supérieur droit de la gravure rappellent la démons Lilith, laquelle ne voulait s'unir avec Adam qu'en étant par-dessus lui, un lien qui ne devait cependant pas être intentionnel de la part du Parmesan. Voir les pages 6 et 7 de ce travail.

<sup>252</sup> J. MARCADÉ, *op. cit.*, p. 68.

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>254</sup> *Ibidem.*

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>256</sup> Pour des exemples, voir G. TAL, *op. cit.*, fig. 78, 84 et 88.

dans la littérature<sup>257</sup>. De plus, le mot «oiseau» dans le langage familier pouvait aussi signifier «pénis»<sup>258</sup>. Il est intéressant de constater qu'il existe une seconde version de l'estampe d'après le Parmesan qui prouve en quelque sorte le lien entre le gigantesque phallus chevauché par une sorcière et l'oiseau-phallus d'origine grecque. Il s'agit de celle exécutée par le graveur français Bernard Picard entre 1731 et 1732 (voir planche 131). Celle-ci reprend la même composition que celle d'*Une sorcière chevauchant un phallus*, mais transforme la monture en un monstre pourvu des pattes d'une poule et d'une tête d'animal. Si cette association est juste, la vieille femme dans ces deux gravures domine et contrôle un symbole qui aurait dû au contraire protéger contre elle. Par extension, elle maîtrise aussi la fertilité dont Priape est le dieu. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle et, cela, grâce aux traités de démonologie comme le *Malleus maleficarum*, les sorcières avaient en effet la réputation de causer l'impotence<sup>259</sup>. Elles pouvaient «nouer les aiguillettes» et faire disparaître le membre des hommes. Guy Tal explore aussi l'hypothèse de la castration dans son interprétation de cette estampe. Il avance que les trois personnages en arrière-plan, lesquels s'apparentent à une famille, auraient été en ce sens victime de la sorcière. L'homme, qui porte sur sa tête des fuseaux en guise de cornes aurait été trompé par sa femme, laquelle participa au Sabbat. Elle l'aurait fait cocu ou, plutôt, «cornu». En italien, l'expression *fare le corne* fait allusion à l'adultère parce que le bouc dont les cornes dérivent accepte que sa femelle connaisse d'autres mâles<sup>260</sup>. Le pénis géant peut aussi se rapporter à la castration que la sorcière a pu effectuer sur ce même homme<sup>261</sup>. En acceptant d'être cocu, en laissant sa femme prendre ses libertés et se donner à d'autres et en étant amputé de sa virilité, celui-ci perd son honneur et le pouvoir qui lui revient par «nature» à cause de son sexe, lequel est en revanche repris par les deux femmes présentes dans cette gravure. Dans le groupe familial, l'épouse ne suit pas son mari : elle ouvre la marche. La sorcière qui chevauche est aussi une cavalière, une

---

<sup>257</sup> C'est le cas de la *Cazzaria* d'Antonio Vignali. Le *Malleus Maleficarum* contient aussi un passage où il est question des sorcières dérobant des pénis et les mettant dans des filets pour oiseaux ou des boîtes. Ceux-ci continuent de vivre, de bouger et même de se nourrir malgré le fait d'avoir été amputés du corps. Mentionné dans *ibid.*, pp. 127 et 132.

<sup>258</sup> Cela est entre autres le cas pour l'italien et les mots *uccello* (oiseau) et *gallo* (coq). *Ibid.*, p. 126.

<sup>259</sup> (Partie I, Q. XVI et Partie II, ch. VI-VII) dans H. INSTITTORIS et J. SPRENGER, *op. cit.*, pp. 241-245 et pp. 410-433. Je remercie M. Patrick Snyder pour m'avoir indiqué ces sources.

<sup>260</sup> G. TAL, *op. cit.*, p. 117.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 119.

activité liée au pouvoir, laquelle était réservée aux nobles de sexe masculin<sup>262</sup>, et ses attributs le confirment. La façon dont elle tient la quenouille et le fuseau n'est aucunement conforme au bon usage de ces outils, qui devaient être maintenus sous le bras gauche, pour la première, et dans la main droite, pour le second, comme le montre la planche 132<sup>263</sup>. Dans le cas présent, la quenouille devient une lance et le fuseau une sorte de décoration, non plus des instruments de couture symboles du travail féminin cloîtré à l'intérieur de la maison et de la soumission à l'autorité patriarcale, mais des armes servant normalement aux guerriers et se rapportant au pouvoir masculin<sup>264</sup>. En trafiquant le mode d'utilisation des outils de couture, ceux-ci ne représentent plus la femme vertueuse, mais plutôt l'insubordination féminine. Enfin, la quenouille, dans ce cas, devient peut-être aussi le pénis qui manquait à la sorcière, puisque le phallus géant la remplace en guise de moyen de transport. Ces deux femmes se sont donc emparées du pouvoir masculin et de sa sexualité, ce qui sous-entend par conséquent l'utilisation de l'*equus eroticus* puisque l'homme qu'elles sont devenues doit prendre la position supérieure durant le coït.

Le thème de la castration peut aussi avoir une autre signification. Plus haut, il fut question des visions produites par la mélancolie. À l'époque qui intéresse ce travail, ce mal, qui était le résultat d'un surplus de bile noire, avait la réputation d'être causé par l'influence de la planète saturne. Or, cet astre était en lien avec le dieu romain Saturne (Chronos pour les Grecs), lequel avait acquis son pouvoir en castrant son père Uranus avant de subir lui-même ce sort. Des parties génitales d'Uranus amputées et jetées dans la mer était d'ailleurs née la déesse Vénus (l'Aphrodite grecque). Saturne était pour sa part identifié à la violence physique et sexuelle<sup>265</sup>. Dans l'astrologie, c'est la figure du capricorne (un bouc à queue de poisson) qui représente ce signe. Dans la gravure de Dürer *Une sorcière chevauchant un bouc à l'envers* qui, selon Guy Tal, sert de modèle au Parmesan, c'est fort probablement sur un capricorne que la sorcière est assise : la partie postérieure de l'animal n'est pas celle du mâle de la chèvre. Elle s'allonge

---

<sup>262</sup>C. ZIKA, *op. cit.*, p. 328.

<sup>263</sup>L'unique raison pour laquelle cette sorcière aurait pu tenir de la bonne main la quenouille est que cette dernière ait été gauchère, ce qui est peu probable.

<sup>264</sup>Il est possible de retrouver la lance dans les mains d'une femme dans la planche 118, laquelle montre le monde à l'envers.

<sup>265</sup>C. ZIKA, *op. cit.*, p. 317.

anormalement et n'est pas recouverte de poils. Selon Tal, dans l'oeuvre *Une sorcière chevauchant un phallus*, le pénis saturnien remplace le capricorne<sup>266</sup> et associe sa violence au pouvoir de destruction et de castration de la sorcière. De plus, il est possible de relier le signe zodiaque du capricorne et la position de l'*equus eroticus*, ce qui prolonge l'action destructrice jusque dans la racine même des rôles sexuels homme-femme. La fresque que Niccolò Miretto peignit au Palazzo della Ragione à Padoue au XV<sup>e</sup> siècle en est une preuve (voir planche 27). Ce dernier représenta les effets du capricorne sur l'amour mercenaire et pour illustrer cette idée, il utilisa le «cheval érotique».

L'image de la sorcière qui chevauche un énorme phallus dans la gravure d'après le Parmesan, pourrait donc être issue à la fois de l'antique Aphrodite Pandemos, de l'oiseau-phallus-Priape, de l'allégorie de la luxure, des hallucinations de femmes décrites dans les *Canons episcopi*, de la littérature folklorique allemande (Hordes furieuses et voyage au Venusberg), des chevauchées sauvages dans les visions mélancoliques, de l'influence du capricorne et du dieu-planète Saturne, des traités de démonologie et des oeuvres d'artistes comme Dürer, Baldung et autres. Dans tous les cas, ces sources offrent une version d'un pouvoir dévastateur en lien avec la sexualité et la beauté physique, par lesquelles le protagoniste dominant (la plupart du temps de sexe féminin) réussit à soumettre l'autre dans le but de s'appropriier son sexe et, par extension, la place qui lui revient dans la société. Partout, le désordre sexuel et la licence morale ressortent comme le résultat de cette entreprise. Aussi en lien avec une des rares autres représentations de la femme qui chevauche l'homme au XVI<sup>e</sup> siècle, la tradition d'*Aristote et Phyllis* et par extension le motif du pouvoir de la femme, il semble bien que l'*equus eroticus* sous-entendu dans cette dernière, l'ait de même été dans la gravure qui clôt cette étude, comme l'a suggéré Roberto Zapperi. Comme celle-ci, sa présence montrait peut-être le contraire de l'ordre établi dans le but de renforcer et d'assurer le modèle de société voulu par les autorités de l'époque, un univers interdit au sexe féminin, et pour cette raison elle ne fut pas censurée. Comme Guy Tal le suggère, l'estampe *Une sorcière chevauchant un phallus* accusait peut-être la sorcière, qui était en fait tout membre de la gent féminine, d'avoir un comportement désordonné et avertissait sans doute les spectateurs masculins du danger de perdre leur autorité sur leur femme et soulignait leur culpabilité en permettant à ce désordre de survenir en se laissant

---

<sup>266</sup>G. TAL, *op. cit.*, p. 120.

soumettre autant moralement que sexuellement<sup>267</sup>. De plus, en dominant leur épouse, ces hommes sauvaient celle-ci en l'empêchant de s'allier à Satan<sup>268</sup> et d'être calomniée comme l'est la famille par les témoins qui la suivent dans l'oeuvre. Cette gravure illustre en fait les craintes d'une société masculine anxieuse devant la fragilité de sa position dominante et la présence d'une sexualité féminine dangereuse parce qu'incomprise et difficilement contrôlable.

---

<sup>267</sup>*Ibid.*, p. 101.

<sup>268</sup>*Ibid.*, p. 106.

## Conclusion

Le survol historique de la présence de la position sexuelle où la femme chevauche l'homme dans les arts visuels et dans la littérature de la période séparant l'ancienne Mésopotamie et le début des temps modernes avait fait ressortir une corrélation négative entre l'émancipation féminine et la liberté sexuelle des représentants de ce genre. L'évolution des sociétés étudiées avait influencé la façon dont le pouvoir s'exerçait sur l'ensemble de leur population, mais aussi la manière dont il était utilisé à l'intérieur même des familles. Une politique sexuelle plus restrictive avait émergé comme une des conséquences du besoin mâle de préserver sa position dans la hiérarchie maritale et sociale et, lentement, les hommes, mais surtout les femmes s'étaient vus restreindre leur liberté. Cette tendance s'était poursuivie et renforcée avec la venue du christianisme, lequel limita l'usage du sexe à la procréation et à la position «du missionnaire», et elle avait atteint un sommet au début des temps modernes. Les troubles qui avaient marqués le XVI<sup>e</sup> siècle et le désir de contrôle des autorités dirigeantes avaient contribué à promouvoir l'assujettissement du sexe féminin à celui masculin et le nouveau média de l'époque, l'imprimerie, avait grandement facilité la diffusion de ce discours contraignant à travers l'écriture, mais aussi à l'aide d'images. Les représentations artistiques montrant l'*equus eroticus* s'étaient faites de plus en plus rares au fur et à mesure que la «décence» sexuelle gagnait en influence, pour disparaître presque complètement à certains moments ou n'être qu'en circulation dans l'univers privé de l'élite intellectuelle en d'autres temps. Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'imprimerie modifia profondément ces réseaux de distribution : le peuple eut alors accès à ce qui lui avait été refusé jusqu'alors et le potentiel de ce média servit non seulement à la première pornographie comme catégorie distincte à voir le jour, mais aussi à une propagande morale, politique et religieuse d'étendre ses tentacules d'une façon inespérée. Les autorités dirigeantes furent pour leur part rapidement confrontées à un nouveau mal : celui d'une diffusion de l'information sans distinction. Devant le danger d'une éventuelle perte de contrôle de la société, celles-ci se donnèrent les moyens de contenir ce flot par une censure sévère. Bien entendu, les gravures dont le contenu ne préconisait pas leurs valeurs furent attaquées et celles en faisant la promotion encouragées, comme Angela Carter le notait dans son livre *The Sadeian woman : an exercise in cultural history*. Comme le «cheval érotique» dans les *Modi* de Jules Romain et de Marcantonio Raimondi et dans les *Sonetti lussuriosi* de Pierre

l'Arétin allait à l'encontre de la norme, il fut censuré. Même si cela n'avait pas nécessairement été l'intention de leurs auteurs, ces images montraient la femme dans une situation en tout point contraire à celle voulue par le système de valeurs de l'époque et ce portrait risquait d'avoir une influence négative sur les populations. C'est donc pour une raison morale et non à cause de son indécence que la célèbre série fut détruite et les exemples de l'*equus eroticus* qu'elle contenait avec elle. Pour le cas du «cheval érotique» dans l'oeuvre de Hans Baldung Grien, de Hans Leonhard Schäuffelein et du Parmesan, celui-ci fut épargné parce qu'il servait au contraire à renforcer l'ordre établi en montrant un exemple de ce qui risquait de survenir si le sexe féminin n'était pas maintenu en laisse : le désordre moral et sexuel régnerait ; le monde serait complètement bouleversé ; les hommes retourneraient au rang des bêtes gouvernées par leurs passions et Satan serait roi et maître.

Voilà le message qui était transmis en Europe au XVI<sup>e</sup> siècle à travers la gravure arborant l'image de la femme qui chevauche l'homme ayant été épargnée par la censure et celui-ci a tous les attributs d'une propagande antiféministe, voire même misogyne. Ce discours fut quant à lui la conséquence de plusieurs phénomènes. D'abord, il y eut l'imposition du célibat aux clercs à partir du Moyen-Âge et la discutée réussite de son implantation, une situation qui avait créé un sentiment de répulsion envers la gent féminine dans le monde ecclésiastique et qui avait fini par transpirer dans celui des laïcs. Il y eut l'impact des nombreuses difficultés auxquelles furent confrontées les populations au début des temps modernes, lesquelles avaient une grande volonté de trouver un coupable à ses malheurs, ce qui favorisa le renforcement de la croyance au diable, à l'imminence de la venue de l'Antéchrist et à la fin des temps. L'association de la sorcellerie, de la sexualité et des femmes et la peur de l'émasculatation et de l'impotence eurent aussi leur part de responsabilité. Enfin, il y eut l'anxiété de l'autorité dirigeante mâle face à la fragilité de sa position dans la hiérarchie sociale. Charles Zika, dans son livre *Exorcising our demons : magic, witchcraft and visual culture in Early Modern Europe*, explique en effet : «[...]when power was so visibly, and desperately, linked to the sexual, it is maybe no surprise that threats to that power would also be expressed in aggressively sexualized terms<sup>269</sup>». Pour freiner la menace qui pesait sur le statu quo et le règne du patriarcat, il fallait s'attaquer à ce qui était à l'origine du mal : la femme, sa mystérieuse sexualité et son soi-disant désir de s'emparer du pouvoir revenant «naturellement» au sexe masculin. Le contrôle devait

---

<sup>269</sup>C. ZIKA, *op. cit.*, p. 303.

être instauré en cloîtrant la féminité par les voeux où cela était possible ou à l'aide du mariage et, dans l'intimité, en supprimant toute forme de supériorité féminine comme la pratique de l'*equus eroticus* par exemple.

L'étude de la société et de la perception de la femme véhiculée dans l'estampe européenne au XVI<sup>e</sup> siècle a donc permis d'avancer une hypothèse en ce qui a trait à l'interprétation de chaque version de l'image de la femme qui chevauche l'homme produite au cours de ce siècle. Dans le cas des gravures n'ayant subi aucune censure, celle qui paraît la plus juste est la propagande antiféministe afin d'avertir la gent masculine de la menace que représentait son double féminin en lui montrant le résultat d'une éventuelle domination par les femmes. Celle-ci n'était peut-être pas nécessairement l'intention de l'artiste, mais il n'en reste pas moins que des images comme celles d'*Aristote et Phyllis* ou d'*Une sorcière chevauchant un phallus* véhiculaient un portrait péjoratif de la féminité. Pour ce qui est des versions du «cheval érotique» ayant été censurées, celles contenues dans les *Modi*, les *Sonetti lussuriosi* et leurs dérivés, il semble que leur vertu d'attiser le désir sexuel n'ait pas été leur principale fonction. Pour Jules Romain, Marcantonio Raimondi et ceux qui s'inspirèrent des *Modi*, l'*equus* ne devait pas détenir une signification bien différente des autres positions de la série : il faisait partie d'un tout et était un défi artistique intéressant. Pour Pierre l'Arétin, il devint une belle occasion de calomnier vicieusement ses adversaires en les associant avec des hommes qui se laissaient dominer par des prostituées.

Enfin, la conclusion qui ressort de cette étude est que l'image de la femme qui chevauche l'homme dans les xylographies des *Sonnets luxurieux* ne serait en rien une forme de féminisme «avant la lettre<sup>270</sup>» et ne contribuerait pas non plus à promouvoir l'émancipation féminine, même si elle montre le sexe féminin dans une position de supériorité face au masculin. Le message misogyne qu'elle contenait habituellement aurait plutôt été utilisé par l'Arétin afin de critiquer et de dénigrer avec une force accrue l'autorité politique, ecclésiastique et aussi artistique et littéraire. Les courtisanes qu'il illustra étaient en fait les pires représentantes du sexe faible. Doubles des sorcières, source de contamination syphilitique et êtres infâmes provoquant la ruine des bonnes familles elles étaient ce qu'il y avait de plus vil selon le système de valeurs de l'époque. Identifier à l'aide de sonnets érotiques les protagonistes masculins des gravures composant les *Modi* avec des hommes politiques et ecclésiastiques connus et leur donner comme

---

<sup>270</sup>Pour reprendre l'expression qu'utilise Hunt dans L. A. HUNT, *op. cit.*, p. 44.



partenaires celles-ci, devait sans doute constituer une grande offense pour les intéressés. De plus, l'Arétin ne ridiculisait pas seulement ces personnages, il s'en prenait aussi à l'ensemble du système social, comme si derrière les grands gouvernaient en réalité les femmes de la pire espèce. La touche humoristique présente dans ces xylographies rappelait cependant les illustrations du «monde à l'envers» ou le carnaval et révélait par le fait même l'absurdité et l'impossibilité d'une telle situation.

\*\*\*

Bien que les siècles qui suivirent virent tranquillement s'adoucir l'opinion générale face à la pratique de l'*equus eroticus*, il n'en reste pas moins que sa mauvaise réputation comme position contre nature et menace à la santé des gens la pratiquant continua à être véhiculée jusqu'à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle. En 1891, dans son livre intitulé *La génération universelle : lois, secrets et mystères chez l'homme et la femme*, le docteur Paul-Émile Garnier écrivait en effet :

«Sans nous faire le narrateur complaisant de la position horizontale, usitée dans l'espèce humaine, nous devons mettre en garde contre les autres positions illégitimes, les attitudes forcées et capricieuses, inventées par la prostitution et le libertinage.

Décrites par les fameuses courtisanes grecques, -Cyrène en inventa jusqu'à douze,- dont la peinture décorait les alcôves de Tibère et que l'obscénité a perpétuées plus ou moins clandestinement, par le burin ou la lithographie, jusqu'à nos jours, ces positions contre nature sont toujours fatigantes et la source d'accidents, de lésions ou de maladies graves. Les animaux n'en ont qu'une, et c'est conseillé par la satiété, la lasciveté impuissante et corrompue, sinon le vice, que l'homme a pu violenter la nature de plusieurs manières. Aussi ces égarements et ces abus de la liberté morale sont-ils toujours cruellement punis.

«Celle où l'on se parle bouche à bouche en s'embrassant par devant, l'homme prenant l'empire qu'il a sur sa femme, selon les lois de la nature, est encore la plus commode et la plus voluptueuse, dit Venette en son *Tableau de l'amour conjugal*. Il est bien lâche à lui de se soumettre à une femme, quand ils veulent prendre ensemble des plaisirs amoureux. C'est une atteinte à son privilège et une honte qu'il s'attire par cette complaisance.» (Cologne, 1696.)<sup>271</sup>

Pour ce qui est de l'*equus* comme le synonyme du renversement du pouvoir masculin au profit de celui féminin, ce dernier nourrit toujours la farce au XXI<sup>e</sup> siècle, même si l'égalité des sexes semble pratiquement atteinte. Celui-ci sera cependant le sujet de notre thèse de doctorat.

---

<sup>271</sup>P.-É. GARNIER. *La génération universelle : lois, secrets et mystères chez l'homme et la femme*, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, (1<sup>re</sup> édition : 1891), 1894, pp. 285-286.

## Bibliographie

### Monographies et ouvrages collectifs :

- A.A.V.V. *A history of women in the West : Renaissance and Enlightenment paradoxes*, Volume 3, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1992, 595 p.
- A.A.V.V. *Grand cours d'anatomie artistique : homme-animaux-anatomie comparée*, Dessins de A. Szunyogy, Texte de G. Fehér, Köln, Könemann, 1996, 603 p.
- A.A.V.V. *Rewriting the Renaissance : the discourses of sexual difference in early modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, 426 p.
- ALBISTUR, Maïté et ARMOGATHE, Daniel. *Histoire du féminisme français : du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Éditions des femmes, 1977, 508 p.
- Anonyme, *Les caquets de l'accouchée*, Publié par D. Jouaust, Préface de L. Ulbach, Eaux-fortes de A. Lalauze, Paris, Librairie des bibliophiles, 1888, 226 p.
- ARIÈS, Philippe et al. *Amour et sexualité en Occident*, Coll. «Points Histoire», Introduction de G. Duby, Paris, Seuil, 1991, 335 p.
- ARSICCIO, Intronato. *La cazzaria*, Testo critico e note a cura di P. Stoppelli, Introduzione di N. Borsellino, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984, 171 p.
- Aristotele. *Etica nicomachea*, A cura di A. Plebe, Bari, Editori Laterza, (1a edizione 1957), 1965, 289 p.
- BAROLSKY, Paul. *Infinite jest : wit and humor in Italian Renaissance art*, Columbia, University of Missouri Press, 1978, 224 p.
- BARTRUM, Giulia. *German renaissance prints, 1490-1550*, London, British Museum Press for the Trustees of the British Museum, 1995, 240 p.
- BEAUMONT-MAILLET, Laure. *La guerre des sexes : XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris, Albin Michel, 1984, 109 p.
- BEAUVOIR, Simone de. *Le deuxième sexe*, Tome 1, Coll. «Idées», Paris, Gallimard, 1949, 510 p.
- BENASSAR, Bartolomé et JACQUART, Jean. *Le XVI<sup>e</sup> siècle*, Coll. «U : Série Histoire moderne», Paris, Armand Colin, (1<sup>re</sup> édition : 1972), 1997, 359 p.

- BOHLIN, Diane DeGrazia. *Prints and related drawings by the Carracci family : a catalogue raisonné*, Washington, National Gallery of Art, 1979, 533 p.
- BORRENSSEN, Kari Elisabeth. *Subordination and equivalence : the nature and role of woman in Augustine and Thomas Aquinas*, Translated by C. H. Talbot, Washington, University Press of America, (1<sup>st</sup> edition : 1979), 1981, 369 p.
- BOUREAU, Alain *et al.* *Les usages de l'imprimé : (XV<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Fayard, 1987, 446 p.
- BOWIE, Theodore *et al.* *Studies in erotic art*, New York, London, Basic Books, 1970, 395 p.
- BRANTÔME, Pierre de Bourdeille, seigneur de, *Les dames galantes*, Paris, Éditions Beaudelaire, (1<sup>re</sup> édition : 1665?), 1965, 598 p.
- BURY, Michael. *The print in Italy, 1550-1620*, London, British Museum, 2001, 248 p.
- CARTER, Angela. *The Sadeian woman : an exercise in cultural history*, London, Virago Press, (1<sup>st</sup> edition : 1979), 2006, 181 p.
- Cherubino da Sienna. *Regole della vita matrimoniale*, A cura di F. Zambrini e C. Negroni, Bologna, Romagnoli dall'Acqua, 1888, 119 p.
- CONTENAU, Georges. *La magie chez les Assyriens et les Babyloniens*, Paris, Payot, 1947, 298 p.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Society and culture in early modern France : eight essays by Natalie Zemon Davis*, Stanford, Calif., Stanford University Press, 1975, 362 p.
- DAX, Lionel et BUTLER, Augustin de. *Les lascives : Augustin Carrache*, Paris, L'Amateur, 2003, 141 p.
- DELUMEAU, Jean. *La peur en Occident (XIV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles) : une cité assiégée*, Paris, Fayard, 1978, 485 p.
- DETIENNE, Marcel. *Les jardins d'Adonis : la mythologie des parfums et des aromates en Grèce*, Interprétation de J.-P. Vernant, Lecture de C. Lévi-Strauss, Paris, Gallimard, (1<sup>re</sup> édition : 1972), 2007, 346 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 2000, 332 p.
- FEBVRE, Lucien Paul Victor. *Le problème de l'incroyance au XVI<sup>e</sup> siècle : la religion de Rabelais*, Coll. «L'Évolution de l'humanité», Paris, Albin Michel, (1<sup>re</sup> édition : 1942), 1962, 547 p.

- FERGUSON, Margaret W. *et al. Rewriting the Renaissance : the discourses of sexual difference in early modern Europe*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, 426 p.
- FLANDRIN, Jean-Louis. *Le sexe et l'Occident : évolution des attitudes et des comportements*, Coll. «Points Histoire», Paris, Seuil, (1<sup>re</sup> édition : 1981), 1986, 375 p.
- FLANDRIN, Jean-Louis. *Un temps pour embrasser : aux origines de la morale sexuelle occidentale (VI<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle)*, Coll. «L'univers historique», Paris, Seuil, 1983, 249 p.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*, Vol. 1, Coll. «Bibliothèque des histoires», Paris, Gallimard, (1<sup>re</sup> édition : 1976), 2006, 211 p.
- FRANTZ, David O. *Festum voluptatis : a study of Renaissance erotica*, Columbus, Ohio State University Press, 1989, 275 p.
- FREEDBERG, David. *The power of images : studies in the history and theory of response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, 534 p.
- GAETA BERTELA, Giovanna. *Incisori bolognesi ed emiliani del sec. XVII*, Bologna, Associazione per le arti Francesco Francia, 1973, 450 p.
- GARNIER, Paul-Émile. *La génération universelle : lois, secrets et mystères chez l'homme et la femme*, Paris, Garnier Frères, Libraires-Éditeurs, (1<sup>re</sup> édition : 1891), 1894, 503 p.
- GERHARD, Poul. *Pornography in fine art from ancient times up to present*, Copenhagen, Gerhard Eriksen, 1969, 187 p.
- GINZBURG, Carlo. *Clues, myths, and the historical method*, Translated by J. and A. C. Tedeschi, Baltimore, Johns Hopkins University Press, (1<sup>st</sup> edition : 1986), 1992, 231 p.
- GRAVES, Robert et PATAI, Raphael. *Hebrew myths : the book of Genesis*, New York, Greenwich House, 1983, 315 p.
- HALE, J. R. *Renaissance Europe, 1480-1520*, Coll. «Fontana History of Europe», London, Collins, (1<sup>st</sup> edition : 1971), 1977, 350 p.
- HART, Clive, GILLILAND STEVENSON, Kay. *Heaven & the flesh : image of desire from the renaissance to the rococo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, 237 p.
- HAYS, Hoffman R. *The dangerous sex : the myth of feminine evil*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1964, 316 p.
- Henri d'Andeli. *Le lai d'Aristote : publié d'après tous les manuscrits par Maurice Delbouille*, Coll. «Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège», Fascicule CXXIII, Paris, Les Belles Lettres, 1951, 109 p.

- HUNT, Lynn Avery. *The Invention of pornography : obscenity and the origins of modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, 411 p.
- INSTITORIS, Henricus et SPRENGER, Jacques. *Le marteau des sorcières, Malleus maleficarum [1486]*, Coll. «Collection Atopia», Traduit du latin et précédé de L'inquisiteur et ses sorcières par A. Danet, Grenoble, Jérôme Millon, (1<sup>re</sup> édition 1973), 1990, 603 p.
- JOHNSON, Geraldine A. et al. *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, (1<sup>st</sup> edition : 1997), 2001, 321 p.
- JONES, Ernest. *On the nightmare*, New York, Grove Press, Inc., (1<sup>st</sup> edition : 1931), 1959, 374 p.
- KLAITS, Joseph. *Servants of Satan : the age of the witch hunts*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, 212 p.
- LÉGMAN, G. *The horn book : studies in erotic folklore and bibliography*, New York, University Books Inc., (1<sup>st</sup> edition : 1964), 1966, 565 p.
- L'épopée de Gilgamesh*, Coll. «Littératures anciennes du Proche-Orient», Introduction, traduction et notes par R. J. Tournay et A. Shaffer, Paris, Éditions du Cerf, 1994, 320 p.
- MACLEAN, Ian. *The Renaissance notion of woman : a study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life*, Cambridge, [Eng.], Cambridge University Press, New York, 1980, 119 p.
- MARCADE, Jean. *Eros kalos : an essay on erotic elements in Greek art*, Geneva, Nagel Publishers, 1965, 167 p.
- MARROW, James H. et SHESTACK, Alan. *Hans Baldung Grien, prints & drawings : National Gallery of Art, Washington, from January 25 through April 5 [and] Yale University Art Gallery, New Haven, April 23 through June 14, 1981 : exhibition*, New Haven, Yale University Art Gallery, 1981, 281 p.
- MASTERS, R. E. L. *Eros and evil : the sexual psychopathology of witchcraft*, New York, Julian Press, 1962, 322 p.
- MATTHEWS GRIECO, Sara F. *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1991, 495 p.
- MATTHEWS GRIECO, Sara F. et BREVAGLIERI, Sabina. *Monaca, moglie, serva, cortigiana : vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Introduzione di C. Acidini Luchinat, Firenze, Morgana Edizioni, 2001, 285 p.

- MCCARTHY, Conor. *Love, sexe and marriage in the Middle Ages*, London, Routledge, 2004, 292 p.
- MILES, Margaret R. *Carnal Knowing : female nakedness and religious meaning in the Christian West*, Boston, Beacon Press, 1989, 254 p.
- MUHLSTEIN, Anka. *La Femme soleil : les femmes et le pouvoir : une relecture de Saint-Simon*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976, 182 p.
- NOONAN, John Thomas Jr. *Contraception : a history of its treatment by the Catholic theologians and canonists*, Édition Enlarged, Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, (1<sup>re</sup> édition : 1965), 1986, 581 p.
- Ovide. *L'art d'aimer*, Traduction par H. de Guerle revue par M.-F. Lemaistre, Union européenne, Maxi-Livres, 2001, 96 p.
- PAGLIA, Camille. *Sexual personae : art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (Réimpression de l'éd. de 1990 publiée par Yale University Press, New Haven), New York, Vintage Books, 1991, 718 p.
- PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*. Direzione scientifica di S. Della Torre, Trascrizione in italiano moderno G. F. Freguglia, Presentazione di C. Chenis, Milano, Città del Vaticano : Libreria Editrice Vaticana, Cad & Wellness, 2002, 285 p.
- PECKHAM, Morse. *Art and pornography : an experiment in explanation*, New York / London, Basic Books Inc. Publishers, 1969, 306 p.
- POMEROY, Sarah B. *Goddesses, whores, wives, and slaves : women in classical antiquity*, New York, Schocken Books, 1975, 265 p.
- REVEL, Jacques. «Masculin / Féminin : sur l'usage historiographique des rôles sexuels», dans PERROT, Michelle *et al. Une histoire des femmes est-elle possible?* Paris, Rivages, 1984, 227 p.
- RICHLIN, Amy. *Pornography and representation in Greece and Rome*, New York, Oxford University Press, 1992, 317 p.
- RIDDLE, John M. *Contraception and abortion from the ancient world to the Renaissance*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1992, 245 p.
- RODOCANACHI, Emmanuel. *La femme italienne avant, pendant et après la Renaissance : sa vie privée et mondaine, son influence sociale*, Paris, Librairie Hachette, 1922, 439 p.

- ROMANO, Giulio. *Giulio Romano, master designer : an exhibition of drawings in celebration of the five hundredth anniversary of his birth*, Edited and with an Introductory essay by J. Cox-Rearick, Contributions by Richard Aste [et al.], New York, The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, Hunter College of the City University of New York, 1999, 168 p.
- ROMANO, Giulio et ARETINO, Pietro. *I Modi ed i Sonetti lussuriosi secondo l'edizione clandestina stampata a Venezia nel 1527 : a cura di Riccardo Braglia*, Mantova, Editoriale Sometti, 2000, 75 p.
- RUSSELL, Helen Diane et BARNES, Bernardine. *Eva / Ave : woman in Renaissance and Baroque prints*, Washington, National Gallery of Art, The Feminist Press at The City University of New York, 1990, 238 p.
- SCRIBNER, R. W. *For the sake of simple folk : popular propaganda for the German Reformation*, Oxford, Clarendon Press, (1<sup>st</sup> edition : 1981), 2004, 331 p.
- SIMIANI, Carlo. *Nicolò Franco : la vita e le opere*, Torino, L. Roux e C. Editori, 1894, 173 p.
- SMITH, Susan L. *The power of women : a topos in Medieval art and literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, 294 p.
- SNYDER, Patrick. *La femme selon Jean-Paul II : lectures des fondements anthropologiques et théologiques et des applications pratiques de son enseignement*, Montréal, Éditions Fides, 1999, 253 p.
- SNYDER, Patrick. *Représentations de la femme et chasse aux sorcières XIII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles : lecture des enjeux théologiques et pastoraux*, Montréal, Fides, 2000, 123 p.
- SNYDER, Patrick. *Trois figures du diable à la Renaissance : l'enfant, la femme et le prêtre*, Saint-Laurent, Québec, Éditions Fides, 2007, 137 p.
- STEPHENS, Walter. *Demon lovers : witchcraft, sex, and the crisis of belief*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, 451 p.
- STUBBS, George. *The anatomy of the horse*, New York, Dover Publications, Inc., 1976, 121 p.
- TALBOT, Charles W. et al. *Dürer in America : his graphic work*, Washington, National Gallery of Art, 1971, 362 p.
- TALVACCHIA, Bette. *Taking positions : on the erotic in Renaissance culture*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1999, 302 p.
- TANNAHILL, Reay. *Sex in history*, New York, Stein and Day, (1<sup>st</sup> edition : 1980), 1982, 480 p.

- TAVIANI-CAROZZI, Huguette et CAROZZI, Claude. *La Fin des temps : terreurs et prophéties au Moyen Âge*, Préface de G. Duby, Coll. «Moyen Âge», Paris, Stock, 1982, 233 p.
- Thomas d'Aquin. *Somme théologique*, Tome 1, Paris, Éditions du Cerf, 1984, 966 p.
- TROYES, Nicolas de. *Le grand parangon des nouvelles nouvelles (choix)*. Introduction et notes par K. Kasprzyk, Paris, Didier, 1970, 370 p.
- UGO, Gianluigi. *Piccola storia d'Italia*, Perugia, Guerra Edizioni, 1994, 134 p.
- VALSECCHI, Franco. *L'Italia nel Seicento e nel Settecento*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1986, 889 p.
- VENETTE, Nicolas et al. *La véritable encyclopédie de l'amour physique sans danger. Trois livres complets en un seul : Tableau de l'amour conjugal. Sécurité des deux sexes en amour. Bréviaire de l'amour expérimental*, Paris, Agence Parisienne de Distribution, Non daté, 510 p.
- VIGARELLO, Georges. *Le propre et le sale : l'hygiène du corps depuis le Moyen-Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1985, 285 p.
- WADDINGTON, Raymond B. *Aretino's satyr : sexuality, satire and self-protection in sixteenth-century art*, Toronto, University of Toronto Press, 2004, 279 p.
- WEBB, Peter. *The erotic arts*, New York, Farrar, Straus & Giroux, (1<sup>re</sup> édition : 1975), 1983, 569 p.
- WILTENBURG, Joy. *Disorderly women and female power in the street literature of Early Modern England and Germany*, Charlottesville and London, University of Virginia, 1992, 352 p.
- WINKLER, John J. *The constraints of desire : the anthropology of sex and gender in ancient Greece*, New York, Routledge, 1990, 269 p.
- ZAPPERI, Roberto. *Eros e Controriforma : preistoria della galleria Farnese*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, 140 p.
- ZAPPERI, Roberto. *L'homme enceint : l'homme, la femme et le pouvoir*, Coll. «Chemins de l'histoire», Traduit de l'italien par M.-A. Maire Vigueur, Paris, PUF, 1983, 255 p.
- ZIKA, Charles. *Exorcising our demons : magic, witchcraft and visual culture in Early Modern Europe*, Vol. 91, Coll. «Studies in Medieval and Reformation Thought», Boston, Brill, 2003, 603 p.
- ZWANG, Gérard. *Le sexe de la femme*, Coll. «Lectures amoureuses de Jean-Jacques Pauvert», Paris, La Musardine, (1<sup>re</sup> édition : 1967), 1997, 347 p.



ZWANG, Gérard, *Le sexe de la femme*, Paris, La Jeune Parque, 1967, 488 p.

---

### Articles de périodique :

BRUNDAGE, James A. «Let me count the ways canonists and theologians contemplate coital positions», *Journal of Medieval History*, vol. 10, i. 2, 1984, pp. 81-93.

CAMPBELL HUTCHISON, Jane. «The Housebook Master and the folly of the wise man», *The Art Bulletin*, vol. 48, n° 1, March 1966, pp. 73-78.

CARROLL, Linda L. «Who's on top ? Gender as societal power configuration in Italian Renaissance drama», *Sixteenth Century Journal*, XX, n° 4, 1989, pp. 531-558.

JACOBSON-SCHUTTE, Anne. ««Trionfo delle donne» : tematiche di rovesciamento dei ruoli nella Firenze rinascimentale», *Quaderni Storici*, n° 44, Agosto 1980, pp. 474-496.

ROSENFELD, Hellmut. «Aristoteles und Phillis : eine neu aufgefundene Benediktbeurer fassung um 1200», *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Band 89, 1970, pp. 321-336.

SARTON, George. «Aristotle and Phyllis», *Isis*, vol. 14, n° 1, May, 1930, pp. 8-19.

VEYNE, Paul. «La famille et l'amour sous le Haut Empire romain», *Annales*, XXXIII, n° 1, janvier-février 1978, pp. 35-63.

---

### Thèses de doctorat :

SMITH, Susan Louise. «*To women's wiles I fell*» : the power of women «topos» and the development of medieval secular art, Dissertation (Ph.D.), University of Pennsylvania, 1978, Retrieved March 31, 2008, From ProQuest Digital Dissertations database, (Publication No. AAT 7824758), 444 p.

TAL, Guy. *Witches on top : magic, power, and imagination in the art of Early Modern Italy*, Dissertation (Ph.D.), Indiana University, 2006, From ProQuest Digital Dissertations database, (Publication No. AAT 3230548), 391 p.

---

### Sources Internet :

*Abbaye Saint Benoît de Port-Valais, Oeuvres complètes de saint Augustin, De ce qui est bien dans le mariage*, XI : De l'usage contre nature. Combien la virginité l'emporte sur le mariage, (page consultée le 29 avril 2008),  
[http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/mariage/index.htm#\\_Toc18382033](http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/mariage/index.htm#_Toc18382033).

*Anthologie Palatine*, V, 55, (page consultée le 16 mai 2007), <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Antho/1-100.htm>.

*Anthologie Palatine, V, 202*, (page consultée le 16 mai 2007),  
<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Antho/201-309.htm>.

*Anthologie Palatine, V, 203*, (page consultée le 16 mai 2007),  
<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Antho/201-309.htm>.

*Apulée. Les métamorphoses, Livre II, XV-XVII*, (page consultée le 1e novembre 2007),  
<http://remacle.org/bloodwolf/apulee/metamorphoses2.htm>.

*Arterotismo, Artcyclopedia, The Guide to Great Art on the Internet*, (page consultée le 19 octobre 2008), <http://www.arterotismo.it/AgostineCaracci/index.htm>.

BAGLEY, Ayers. *Study & Love : Aristotle's fall*, (page consultée le 14 novembre 2007),  
[http://iconics.cehd.umn.edu/lecture\\_hall/aristotle.htm](http://iconics.cehd.umn.edu/lecture_hall/aristotle.htm).

*Bibliotheca Augustana, Martialis, Epigrammaton libri XII, Liber XI, CIV*, (page consultée le 11 août 2007),  
[http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/Martialis/mar\\_ep11.html](http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/Martialis/mar_ep11.html).

BOCCACCIO, Giovanni. *Il Decameron, Nona giornata, Novella terza*, (page consultée le 31 juillet 2007), [http://ilboccaccio.interfree.it/boccaccio\\_decameron\\_non\\_giornata.html](http://ilboccaccio.interfree.it/boccaccio_decameron_non_giornata.html).

BOCCACCIO, Giovanni. *Il Decameron, Nona giornata, Novella quinta*, (page consultée le 31 juillet 2007), [http://ilboccaccio.interfree.it/boccaccio\\_decameron\\_non\\_giornata.html](http://ilboccaccio.interfree.it/boccaccio_decameron_non_giornata.html).

BOCCACE, Jean. *Le Décaméron, Ebook Libres & Gratuits*, Traduit par Sabatier de Castres,  
 (page consultée le 21 octobre 2008),  
[http://www.ebooksgratuits.com/pdf/boccace\\_decameron.pdf](http://www.ebooksgratuits.com/pdf/boccace_decameron.pdf).

BRAMANN, Jorn K. *Gallery of Philosophical Images 2*, (page consultée le 16 novembre 2007), <http://faculty.frostburg.edu/phil/forum/Gallery2.htm>.

CAROL, Anne. *Esquisse d'une topographie des organes génitaux féminins : grandeur et décadence des trompes (XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, *Clio*, numéro 17/2003, *Prostitués*, mis en ligne le 27 novembre 2006, (page consultée le 20 avril 2007),  
<http://clio.revues.org/document590.html>.

CGFA, (page consultée le 22 avril 2007), <http://cgfa.dotsrc.org/l/p-leyden1.htm>.

*Charles Quint, 1500-1558, Animation Renaissance Amboise*, (page consultée le 19 octobre 2008),  
[http://www.renaissance-amboise.com/dossier\\_renaissance/ses\\_personnages/charles\\_quint/charles\\_quint.php](http://www.renaissance-amboise.com/dossier_renaissance/ses_personnages/charles_quint/charles_quint.php).

COMESTOR, Petrus. *Historia Scholastica, Theologiae Disciplinae*, (page consultée le 21 octobre 2008),  
[http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1120-1178\\_Comestor\\_Petrus\\_Historia\\_Scholastica\\_Theologiae\\_Disciplinae\\_LT.doc](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1120-1178_Comestor_Petrus_Historia_Scholastica_Theologiae_Disciplinae_LT.doc).

*Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren, Georgette de Montenay : Cent emblemes chrestiens*, (page consultée le 9 avril 2007),  
[http://www.dbnl.org/tekst/mont022cent01\\_01/mont022cent01\\_01\\_0063.htm](http://www.dbnl.org/tekst/mont022cent01_01/mont022cent01_01_0063.htm).

FERROUL, Yves. *La position amoureuse d'Andromaque, Kamasutra*, (page consultée le 22 octobre 2008), [http://www.doctissimo.fr/html/kamasutra/se\\_1609\\_positions\\_01.htm](http://www.doctissimo.fr/html/kamasutra/se_1609_positions_01.htm).

FUSANO, Diego. *Clemente Alessandrino, Protreptico ai Greci*, (page consultée le 16 mai 2007), <http://www.filosofico.net/protrepticogreci.htm>.

Google, *Recherche de livres, Dictionnaire historique et critique de Pierre Bayle*, (page consultée le 5 janvier 2008),  
<http://books.google.com/books?id=EpqeGLcYBgIC&printsec=titlepage&hl=fr>.

*Guardian Unlimited Arts : Albrecht Dürer and his legacy*, (page consultée le 23 décembre 2007), <http://arts.guardian.co.uk/pictures/image/0,8543,-10404549991,00.html>.

Henri d'Andeli. *Le lai d'Aristote*,  
<http://gallica.bnf.fr/Catalogue/noticesInd/FRBNF30592665.htm>, 1901.

*Insecula, Le Lai d'Aristote*, (page consultée le 15 novembre 2007),  
<http://www.insecula.com/oeuvre/O0007824.html>.

JEROMACK, Paul. *January old masters 2008, Art & Antiques for collectors of the Fine and Decorative arts*, (page consultée le 19 octobre 2008),  
[http://images.artnet.com/images\\_US/magazine/news/jeromack/jeromack1-31-08-5s.jpg](http://images.artnet.com/images_US/magazine/news/jeromack/jeromack1-31-08-5s.jpg).

Juvénal. *Les Satires*, (page consultée le 11 août 2007),  
<http://ugo.bratelli.free.fr/Juvenal/JuvenalSatiresComplet.htm>.

KUTCHINSKY, Berl. *Pornography, sex crime, and public policy*, (page consultée le 20 avril 2007), <http://www.aic.gov.au/publications/proceedings/14/kutchingsky.pdf>, 1991.

*La galerie d'Aristote : des curiosités*, (page consultée le 14 novembre 2007),  
<http://www.aristote.asso.fr/GUSG/Galerie/curiosites.html>.

*Le rituel et le matériel*, Anthropologieenligne.com, (page consultée le 14 novembre 2007),  
<http://www.anthropologieenligne.com/pages/21.51.html>.

*Le Terme Suburbane*, (page consultée le 19 octobre 2008),  
[http://www.marketplace.it/pompeirui/speciali/terme\\_suburbane.htm](http://www.marketplace.it/pompeirui/speciali/terme_suburbane.htm).

- LEWIJSE, Vera. *Musée des Beaux-Arts d'Anvers, Mémoire, La Lettre mensuelle, ExtravagANT, Peintures anversoises pour le marché européen, Novembre 2005*, (page consultée le 16 novembre 2007),  
<http://www.art-mémoires.com/4lmqtro/lm5860/58manvers444.htm>.
- Master of the Housebook*, (page consultée le 19 octobre 2008),  
<http://myra.hem.nu/costume/Documentation/Artist/HousebookMaster.htm>.
- Ministère de la culture-mémoire*, (page consultée le 15 novembre 2007),  
[http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=INSEE&VALUE\\_1=95313](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=INSEE&VALUE_1=95313).
- Musée départementale Dobrée, Aquamanile, le Lai d'Aristote*, (page consultée le 15 novembre 2007), <http://www.culture.cg44.fr/Musee/collections/voir/arts/daqu.html>.
- NISARD, M. *Pétrone, Apulée, Aulu-Gelle : Oeuvres complètes*,  
<http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282077x.langFR>, 1865.
- PAPIO, Michael. *Heliotropia 2.1*, (page consultée le 14 novembre 2007),  
[http://www.brown.edu/Departments/Italian\\_Studies/heliotropia/02-01/papio.shtml](http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/heliotropia/02-01/papio.shtml).
- PARADA, Carlos. *Greek Mythology Link, Erotic album : Veneris figurae*, (page consultée le 27 novembre 2007),  
<http://homepage.mac.com/cparada/GML/000Free/000Erotic/source/6.html>.
- Pompei sepolta, La galleria n°6*, (page consultée le 19 novembre 2007),  
<http://www.pompeisepolta.com/galleria6.htm>.
- Pompei sepolta, Regio VII, Lupanare, Regio VII, Lupanare*, (page consultée le 19 octobre 2008), <http://www.pompeisepolta.com/lupanare.htm>.
- Pompeii tours : Pompeii is the most popular tourist attraction in Italy, Forbidden Pompeii*, (page consultée le 19 novembre 2007),  
[http://www.pompeii.org.uk/popup\\_photogallery.php?struttura=1&img=1030](http://www.pompeii.org.uk/popup_photogallery.php?struttura=1&img=1030).
- ROSENTHAL, Margaret F. *Franco, Veronica (1546-1591), Venetian Courtesan Poet, Italian Women Writers library*, 2003, (page consultée le 21 octobre 2008),  
<http://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/BIOS/A0017.html>.
- Saint Paul. *Romains I, 26*, (page consultée le 16 mai 2007),  
<http://www.regard.eu.org/0Bible.Segond/Romains1-5.html>.
- Saint Thomas. *Somme théologique, Secunda secundae, Question 154 : Les parties de la luxure*, (page consultée le 31 août 2007),  
<http://www2.ac-toulouse.fr/philosophie/phpes/saintthomas.htm>.

SALERNE, Masuccio de. *Le nain et la négresse, nouvelle XXVIII*, (page consultée le 31 juillet 2007), <http://www.europeana.eu/ark:/12148/bpt6k2045862.f133.pagination>.

SENEVIRATNE, Alicia, GAMBONI, Laura. *Exposé d'histoire : L'antiféminisme jusqu'à la fin du 19e siècle*, (page consultée le 15 avril 2007), [www.gymnase-morges.ch/docs/Eleve/Feminisme.html](http://www.gymnase-morges.ch/docs/Eleve/Feminisme.html).

Tengler Ulrich, *Der Neü Layenspiegel*, *ViaLibri Resources for Bibliophiles*, (page consultée le 20 octobre 2008), [http://www.vialibri.net/item\\_pg/145094-1512-tengler-ulrich-der-ne%FC-layenspiegel.htm](http://www.vialibri.net/item_pg/145094-1512-tengler-ulrich-der-ne%FC-layenspiegel.htm).

*The Abraham Cowley Text and Image Archive*, (page consultée le 15 novembre 2007), <http://etext.virginia.edu/kinney/small/phyllis.htm>.

*The Metropolitan Museum of Art, Timeline of art history*, (page consultée le 15 novembre 2007), [http://www.metmuseum.org/toah/hd/bnpr/hod\\_1975.1.1416.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/bnpr/hod_1975.1.1416.htm).

*The National Gallery, London, The Birth Tray : The Triumph of Love*, (page consultée le 15 février 2008), <http://www.nationalgallery.org.uk/.../mfNG3898.jpg>.

VILLON, François de. *La ballade de la grosse Margot*, (page consultée le 31 juillet 2007), <http://poesie.webnet.fr/poemes/France/villon/14.html>.

«*Von Rembrandt bis Menzel*», *Meisterwerke der Zeichenkunst, Die Sammlung Brandes*, (page consultée le 19 octobre 2008), <http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/hd/km/ausstellungen/zeichnungen2.htm>.

## Annexe 1

### *L'Épopée de Gilgamesh, Passage avec Lilith :*

Gilgamesh façonne sa boule et son maillet

Au sujet de ce que lui avait dit sa soeur,  
 Gilgamesh, son frère, la soutenait dans cette affaire.  
 Son ceinturon de cinquante mines, il le sangla à sa taille ;  
 cinquante mines n'étaient pour lui que trente sicles !  
 Sa hache de bronze pour les expéditions,  
 arme de sept talents et sept mines, il la prit à la main.  
 À la racine de l'arbre, il frappa le serpent insensible aux charmes ;  
 dans ses branches, l'oiseau-tempête avait pris ses petits et les avait emmenés vers la montagne ;  
 au centre, la démons Lilith avait abandonné sa demeure et cherché refuge dans le désert<sup>1</sup>.

## Annexe 2

### Incantation de la religion babylonienne contre l'ardat-lilî :

Celui sur qui l'ardat-lilî a jeté les yeux,  
 l'homme que l'ardat-lilî a étendu par terre...  
 L'ardat sur laquelle, comme sur une femme, l'homme ne s'est pas jeté,  
 l'ardat qui, vers son mari n'a pas tourné son sexe,  
 l'ardat qui, devant son mari n'a pas écarté son vêtement, etc<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>*L'épopée de Gilgamesh*, Coll. «Littératures anciennes du Proche-Orient», Introduction, traduction et notes par R. J. Tournay et A. Shaffer, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 254.

<sup>2</sup>G. CONTENAU, *op. cit.*, p. 94.

## Annexe 3

### Création de Lilith dans le mythe hébreux de la Genèse :

#### Adam's Helpmeets

- (b) Some say that God created man and woman in His own image on the Sixth Day, giving them charge over the world ; but that Eve did not yet exist. Now, God had set Adam to name every beast, bird and other living thing. When they past before him in pairs, male and female, Adam -being already like a twenty-year-old man- felt jealous of their loves, and though he tried coupling with each female in turn, found no satisfaction in the act. He therefore cried : 'Every creature but I has a proper mate !', and prayed God would remedy this injustice.
- (c) God then formed Lilith, the first woman, just as He had formed Adam, except that He used filth and sediment instead of pure dust. From Adam's union with this demoness, and another like her name Naamah, Tubal Cain's sister, sprang Asmodeus and innumerable demons that still plague mankind. Many generations later, Lilith and Naamah came to Solomon's judgement seat, disguised as harlots of Jerusalem.
- (d) Adam and Lilith never found peace together ; for when he wished to lie with her, she took offence at the recumbent posture he demanded. 'Why must I lie beneath you ?' she asked. 'I also was made from dust, and am therefore your equal.' Because Adam tried to compel her obedience by force, Lilith, in a rage, uttered the magic name of God, rose into the air and left him.
- Adam complained to God : 'I have been deserted by my helpmeet.' God at once sent the angels Senoy, Sansenoy and Semangelof to fetch Lilith back. They found her beside the Red Sea, a region abounding in lascivious demons, to whom she bore *lilim* at the rate of more than one hundred a day. 'Return to Adam without delay,' the angels said, 'or we will drown you !' Lilith asked : 'How can I return to Adam and live an honest housewife, after my stay beside the Red Sea ?' 'It will be death to refuse !' they answered. 'How can I die,' Lilith asked again, 'when God has ordered me to take charge of all newborn children : boys up to the eighth day of life, that of circumcision ; girls up to the twentieth day. None the less, if ever I see your three names or likeness displayed in an amulet above a newborn child, I promise to spare it.' To this they agreed ; but God punished Lilith by makind one hundred of her demon children perish daily ; and if she could not destroy a human infant, because of the angelic amulet, she would spitefully turn against her own.
- (e) Some say that Lilith ruled as queen in Zmargad, and again in Sheba ; and was the demoness who destroyed Job's sons. Yet she escaped the curse of death which overtook Adam, since they had parted long before the Fall. Lilith and Naamah not only strangle infants but also seduce dreaming men, any one of whom, sleeping alone, may become their victim<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup>R. GRAVES et R. PATAI, *op. cit.*, pp. 65-66.

## Annexe 4

### *Anthologie palatine :*

#### Dioscoride : L'amour épuisant

Sur ma couche écartée, Doris aux tendres fesses,  
 Doris à la peau rose et pareille à la fleur  
 M'a rendu immortel à force de prouesses !  
 Sans défaillance aucune et l'oeil plein de vigueur,  
 Elle a su parcourir la course de Cypris,  
 Moi, me tenant serré entre ses belles cuisses !  
 Elle, avec ses yeux qui, comme la feuille frêle,  
 Bougeant au rythme incessant de sa hanche.  
 Notre jeu ne cessa que lorsque fut venu  
 Le doux épuisement quand notre âme s'épanche ;  
 Et Doris s'endormit, les membres tout rompus<sup>4</sup>.

#### Asclépiade ou Posidippe : Chevauchée d'amour

Ce fouet rutilant, ces rênes magnifiques,  
 Plangone en fait présent à l'équestre portique :  
 Au trot monté il a pu vaincre Philénis  
 Le soir, quand les chevaux commençaient à hennir.  
 Ah ! donne-lui la gloire, ô aimable Cypris,  
 Et que de ta faveur on ait le souvenir<sup>5</sup>.

#### Asclépiade : L'éperon

Cypris, Lysidiké te donne l'instrument  
 Des folles chevauchées, son éperon ardent :  
 Ah ! mазette, il en a épuisé des montures !  
 Mais jamais, je l'assure,  
 Il n'a blessé leurs flancs, car c'était un expert.  
 Pas besoin d'aiguillon !  
 Pour aboutir, il suffisait de laisser faire !  
 Et c'est pourquoi voici consacré l'éperon  
 En ton pieux sanctuaire<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup>*Anthologie Palatine, V, 55, (page consultée le 16 mai 2007),*  
<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Antho/1-100.htm>.

<sup>5</sup>*Anthologie Palatine, V, 202, (page consultée le 16 mai 2007),*  
<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Antho/201-309.htm>.

<sup>6</sup>*Anthologie Palatine, V, 203, (page consultée le 16 mai 2007),*  
<http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Antho/201-309.htm>.



## Annexe 5

Artémidore d'Éphèse, *La clef des songes* :

If the mother is on top and «riding cavalry», some say this means death for the dreamer, since the mother is like earth, earth being the nurturer and progenetrix of all, and it lies on top of corpses and not on top of the living. But I have observed that sick men who have this dream always die, but healthy men live out the remainder of their lives in great ease and just as they choose a correct and logical outcome, for in the other positions the hard work and heavy breathing are for the most part the male's share and the female role is relatively effortless ; but in this posture it is just the opposite -the man takes pleasure without laboring. But it also allows him who is not in the light to be hidden from his neighbors, because most of the telltale heavy breathing is absent.

[...] Thus it is reasonable to think that humans have the frontal position [*proschrôta*] as their proper one [*oikeion*] and have devised the others when they gave into insolence and dissipation<sup>7</sup>.

## Annexe 6

Ovide, *L'art d'aimer* :

Que chaque femme apprenne donc à se connaître, et se présente aux amoureux combats dans l'attitude la plus favorable. La même posture ne convient pas à toutes. Que celle qui brille par les attraits du visage s'étende sur le dos ; que celle qui s'enorgueillit de sa croupe élégante en offre à nos yeux toutes les richesses. Mélanion portait sur ses épaules les jambes d'Atalante : si les vôtres ont la même beauté, placez-les de la même manière. Si vous êtes de petite taille, que votre amant fasse l'office de coursier : jamais Andromaque à la haute stature ne prit cette position avec Hector. Celle qui est remarquable par sa longue taille doit appuyer ses genoux sur le lit, la tête légèrement inclinée. Si vos cuisses ont tout le charme de la jeunesse, si votre gorge est sans défaut, que votre amant, debout, vous voie obliquement étendue devant lui. Ne rougissez pas de délier votre chevelure comme une bacchante thessalienne, et de la laisser flotter éparses sur vos épaules. Si les travaux de Lucine ont sillonné de rides votre flanc, telle que le Parthe agile, combattez en tournant le dos. Vénus a mille manières de prendre ses ébats ; mais la plus simple, la moins fatigante pour vous, c'est de rester à demi penchée sur le côté droit<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup>Cité par J. J. WINKLER, *op. cit.*, p. 214.

<sup>8</sup>Ovide. *L'art d'aimer*, Traduction par H. de Guerle revue par M.-F. Lemaistre, Union européenne, Maxi-Livres, 2001, pp. 95-96.

## Annexe 7

Martial, Livre XI, CIV, Extrait :

Masturbabantur Phrygii post ostia servi,  
 Hectoreo quotiens sederat uxor equo,  
 15 Et quamvis Ithaco stertente pudica solebat  
 Illic Penelope semper habere manum?

Les esclaves phrygiens se masturbaient derrière la porte  
 chaque fois que madame [c.-à-d. Andromaque] montait sur Hector ;  
 15 et même si Ulysse était endormi la chaste  
 Pénélope laissait toujours sa main là<sup>10</sup>.

## Annexe 8

Sénèque l'Ancien (vers 54-vers 39 av. J.-C.), *Controverses*, praef. IV, 10 :

L'*impudicitia* (c'est-à-dire, me semble-t-il, la passivité, homosexuelle aussi bien qu'hétérosexuelle) est un crime chez un homme de naissance libre<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup>*Bibliotheca Augustana, Martialis, Epigrammaton libri XII, Liber XI, CIV*, (page consultée le 11 août 2007),  
[http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/Martialis/mar\\_ep11.html](http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost01/Martialis/mar_ep11.html).

<sup>10</sup>Je tiens à remercier M. Benjamin Victor de l'université de Montréal pour son aide dans la traduction du latin au français de cette épigramme.

<sup>11</sup>Cité par P. VEYNE. «La famille et l'amour sous le Haut Empire romain», *op. cit.*, p. 56.

## Annexe 9

### Apulée, *Les métamorphoses* :

XV Tandis que Milon pérorait ainsi tout à son aise, je gémissais à part moi, et m'en voulais mortellement de lui avoir si mal à propos suggéré ce sujet de conversation. C'était autant de pris sur la soirée, et sur le doux emploi que je m'en étais promis. (2) Enfin, surmontant ma timidité : Que Diophane s'arrange avec le sort, dis-je à Milon ; qu'il aille, tant qu'il lui plaira, risquer encore par terre ou par mer les tributs qu'il a levés sur la crédulité des gens : (3) moi, comme je me ressens encore de ma fatigue d'hier, je vous demande la permission de me retirer de bonne heure. (4) Aussitôt dit, aussitôt fait. J'eus bientôt gagné ma chambre, où je trouvai tous les arrangements d'un souper assez bien entendu. (5) On avait pris soin de faire coucher les domestiques le plus loin possible de ma porte, sans doute afin d'écarter de nos nocturnes ébats toute oreille indiscreète. Près du lit était une petite table, où la desserte du dîner figurait avec avantage. (6) Photis y avait mis deux verres d'honnête dimension, qui, remplis à moitié de vin, ne laissaient de place que pour autant d'eau ; enfin, une de ces bouteilles au long cou évasé, qui se vident si facilement, complétait cet arsenal de l'amoureuse escrime.

XVI À peine étais-je au lit, que ma Photis, qui venait de coucher sa maîtresse, accourt près de moi, balançant dans ses mains des roses tressées en guirlandes. Une rose détachée s'épanouissait entre les charmants contours de son sein. (2) Sa bouche s'unit étroitement à la mienne ; elle m'enlace dans ses guirlandes, et me couvre de fleurs. Puis saisissant l'un des verres, et mêlant au vin de l'eau tiède, me l'offre à boire, (3) me l'ôte doucement des mains avant que j'aie tout bu, et, les yeux fixés sur moi, hume le reste goutte à goutte, avec un doux frémissement des lèvres. (4) Un second verre, un troisième, et plus encore, passent ainsi d'une bouche à l'autre. Enfin, les fumées du vin me montent à la tête, et portent le trouble dans mes sens. Le sixième surtout s'insurge, et met en feu toute la région qu'il habite. J'écarte la couverture, et, étalant aux yeux de Photis toute la turbulence de ma passion : (5) Par pitié, lui dis-je, viens vite à mon secours. Tu le vois, je me présente assez de pied ferme à ce combat que tu m'offres, sans que le fécial s'en soit mêlé. (6) Le traître Cupidon m'a percé d'une de ses flèches jusqu'au fond du cœur. J'ai bandé mon arc en retour, et si fort, qu'il y a danger que la corde ne se rompe. (7) Viens, et, pour me rendre tout à fait heureux, cesse d'emprisonner ta chevelure ; qu'elle flotte en toute liberté sur tes épaules : tes embrassements vont m'en sembler plus doux.

XVII En un clin d'oeil elle a fait disparaître le couvert. Puis elle met à nu tous ses charmes ; et, laissant ondoyer ses cheveux dans le plus voluptueux désordre, la voilà qui s'avance, image vivante de Vénus glissant sur les flots. (2) De sa main rosée, la coquette faisait mine de voiler un réduit charmant qu'aucun ombrage naturel ne dérobaît à ma vue. (3) Ferme ! dit-elle, tiens bon, vaillant guerrier ! Tu as un adversaire qui ne cède, ni ne tourne le dos. Face à face, si tu es homme ; et, coup pour coup, frappe et meurs. Aujourd'hui point de quartier. (4) Elle dit, et, montant sur la couchette, s'arrange de façon que nous nous trouvons elle dessus et moi dessous. Déployant alors l'élastique fermeté de ses reins par des secousses répétées, et toujours plus vives et plus érotiques, elle me fit savourer à longs traits tout ce que les faveurs de Vénus incube ont de plus enivrantes voluptés, tant qu'enfin une molle langueur circule dans nos membres et s'empare de nos sens ; en nous toute force expire, et nous nous laissons aller haletants dans les bras l'un de l'autre. (5) Les premiers rayons du jour vinrent nous surprendre dans nos amoureux ébats, sans que nous eussions fermé la paupière ; nous recourions aux libations de temps à autre. Alors nos forces renaissaient, le désir se ranimait, la lutte recommençait. Ce fut une nuit d'ivresse ; nous eûmes grand soin qu'elle eût plus d'une répétition<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> Apulée, *Les métamorphoses*, Livre II, XV-XVII, (page consultée le 1e novembre 2007), <http://remacle.org/bloodwolf/apulee/metamorphoses2.htm>.

Lucien de Samosate, *Lucius ou l'Âne*, Extrait :

Là je trouvai tout en bel ordre : le lit de mon valet dehors ; près du mien une table, un gobelet, du vin, eau froide, eau chaude ; Palestre avait songé à tout ; davantage, mon lit partout jonché de roses, ou entières ou effeuillées, ou en beaux chapelets arrangées. Voyant toutes choses ainsi prêtes pour le festin, j'attendais mon convive en bonne dévotion.

Elle, sitôt qu'elle eut mis dormir sa maîtresse, s'en vint devers moi sans tarder ; et lors ce fut à nous de boire et de faire carousse de vin ensemble et de baisers ; par où nous étant confortés et préparés au déduit. Palestre se lève et me dit : Songe, jeune homme, comme je m'appelle, et te souviens que tu as affaire à Palestre. Or sus, on va voir en cette joute ce que tu sçais faire, et si tu es appris aux armes comme gentil compagnon. -J'accepte ton défi, lui dis-je, et me dure mille ans que nous soyons aux prises... Lors elle : C'est moi qui suis le maître d'exercices, et qui vais éprouver ton adresse et ta force en divers tours de lutte : toi, fais devoir d'obéir et d'exécuter à point ce que je commanderai. -Commande, lui dis-je... -Dépouille-toi, jourvenceau, et te frotte de cette huile. Allons, ferme, bon pied, bon oeil. Accolle ton adversaire, et d'un croc en jambe le renverse. Bon, bras à bras, corps à corps, flanc contre flanc ; appuie, et toujours tiens le dessus. Ça, ... donne la saccade, redouble, serre, sacque, choque, boute, coup sur coup ; point de relâche ; dès que tu sens mollir, étreins ; là, là, bellement...

Ainsi faisais-je, obéissant comme novice à la parole ; et quand j'eus d'elle congé de reposer sur les armes, je lui dis : Maître, tu vois de quel air je m'y prends, que je n'ai faute d'adresse ni de bonne volonté ; mais toi, qu'il ne te déplaie, tu commandes trop en hâte ; et n'a pas besogne faite qui vent suivre ta leçon. Elle, du revers de sa main me baille gentiment sur la joue : Tu fais le raisonneur, indocile écolier ; tu seras châtié, si tu faux au commandement : attention ! Ce disant, elle se lève en pieds, et après s'être un peu soignée : Voyons, dit-elle, si tu es champion à l'épreuve en toutes joutes et combats jusques à outrance. Puis, tombant à genoux sur le lit : Ce n'était que jeu tout à l'heure, ce que nous faisons ; et pour rompre quelque lance, il ne vaudrait pas la peine d'entrer en champs clos. Maintenant, nous allons combattre à fer émoulu. Elle tombe aussitôt sur ses genoux en s'arrangeant sur le lit... Ça, beau lutteur, me dit-elle, vous voilà en présence, préparez-vous au combat, avancez ; portez-vous encore plus avant. Vous voyez votre adversaire nu, ne l'épargnez pas. Et d'abord il est à propos de l'enlacer fortement ; ensuite, il faut se pencher, fondre sur lui, tenir ferme, et ne laisser aucun intervalle entre vous deux. S'il commence à lâcher prise, ne perdez pas un moment ; enlevez-le, et tenez-le en l'air en le couvrant de votre corps, et continuant de le harceler ; mais surtout ne vous retirez pas en arrière avant que vous ayez reçu l'ordre ; courbez son dos en voûte ; contenez-le par-dessous ; donnez-lui de nouveau le croc-en-jambe, afin qu'il ne vous échappe pas ; tenez-le bien, et pressez vos mouvements : lâchez-le, le voilà terrassé, il est tout en nage. Je partis d'un grand éclat de rire, puis je repris : Notre maître, il me prend fantaisie de vous prescrire à mon tour quelque petit exercice. Songez à m'obéir ponctuellement. Relevez-vous et asseyez-vous ; avancez une main officieuse, caressez-m'en légèrement, et promenez-la sur moi ; enlacez-moi bien, et faites-moi tombez dans les bras du sommeil.

En tels ébats se passa cette nuit, tant doux et plaisants à tous deux, où nous emportâmes le prix des combats nocturnes. Grand plaisir y avais-je de vrai. À peu que je n'en oubliai du tout mon voyage à Larisse, et le désir qui m'avait mû de telles armes entreprendre contre cette gente Palestre<sup>13</sup>.

<sup>13</sup>Extrait tiré de NISARD, M. *Pétrone, Apulée, Aulu-Gelle : Oeuvres complètes*, <http://gallica2.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k282077x.langFR>, 1865.

## Annexe 10

Sénèque le Jeune, *Lettres à Lucilius*, XIV, 95, Extrait :

Changement survenu dans la nature féminine ? Non, victoire des femmes sur leur constitution ; égalant l'homme dans ses débordements, elles s'égalent à lui dans ses misères physiques. Elles veillent tout autant, elles boivent tout autant ; à la gymnastique, à l'orgie, elles défient les hommes. [...] Dans l'amour même elles ne baissent pas pavillon : née pour le rôle passif (veuillent les dieux et déesses exterminer pareille engeance !), elles ont inventé, monstrueuses libertines, de saillir le mâle<sup>14</sup>.

## Annexe 11

Juvénal, *Les Satires* VI, 184-199 :

Il y a d'autres défauts plus menus, mais encore insupportables au mari. Est-il rien de plus désagréable qu'une femme qui ne se juge accomplie que si, toute toscannienne qu'elle est, elle se fait Grecque et, née à Sulmone affiche un air d'Athènes ? Tout à la Grecque ! et pourtant, ce dont nos femmes devraient surtout avoir honte, c'est d'ignorer le latin. Le grec est devenu leur langue pour la peur, les colères, les joies, les soucis, les confidences. Bien mieux ! elles font l'amour en grec<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup>Cité dans G. DIDI-HUBERMAN. *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 2000, p. 77, note 40.

<sup>15</sup>Juvénal, *Les Satires*, (page consultée le 11 août 2007), <http://ugo.bratelli.free.fr/Juvenal/JuvenalSatiresComplet.htm>.

## Annexe 12

Clément d'Alexandrie, *Protreptique* II, 392 :

Taccio, infine, di Dioniso choiropsalas : adorano i Sicioni questo Dioniso, avendolo posto a presiedere agli organi femminili, venerando in questo modo, come ispettore della vergogna, il fondatore della licenza. Tali sono per gli stessi loro adoratori gli dei, e tali sono gli adoratori stessi che si fan giuoco degli dei o piuttosto beffeggiano ed oltraggiano se stessi. E quanto migliori dei Greci, che adorano tali dei, non sono gli Egiziani, che per villaggi e città venerano i bruti animali ? Infatti queste divinità degli Egiziani, sebbene siano degli animali, non sono però adultere, non sono lascive e neppure una di esse va in caccia di piaceri che siano contro natura. Ma di quale natura siano invece le divinità dei Greci, che bisogno c'è ancora di dirlo, quando esse sono state già smascherate a sufficienza <sup>16</sup>?

J'accuse, enfin, à propos de Dionysos choiropsalas : les Sicyoniens adorent ce Dionysos, l'ayant mis à présider aux organes féminins, vénérant de la sorte, en tant qu'inspecteur de la honte, le fondateur de la licence. Il arrive que les dieux eux-mêmes soient les adorateurs, et d'autres fois, que ce soit les adorateurs mêmes qui se jouent des dieux ou bien se moquent et s'insultent eux-mêmes. Et combien meilleurs des Grecs, qui adorent de tels dieux, ne sont-ils pas les Égyptiens, qui par les villages et les villes vénèrent les ignobles animaux ? En effet, ces divinités des Égyptiens, bien qu'elles soient des animaux, ne sont pas pour autant adultères, lascives et même pas une d'entre elles ne va à la chasse de plaisirs qui soient contre nature. Mais de cette nature sont au contraire les divinités des Grecs, quel besoin est-il encore de le dire, quand elles ont déjà été démasquées en suffisance<sup>17</sup>?

## Annexe 13

Saint Augustin, *De ce qui est bien dans le mariage*, XI : De l'usage contre nature. Combien la virginité l'emporte sur le mariage, Extrait :

Quand l'usage du mariage se fait dans l'ordre naturel, mais en dehors de la procréation, il n'est que péché véniel pour l'épouse, mais il est péché mortel pour la concubine. Au contraire, l'usage contre nature, tout horrible qu'il est dans une concubine, le devient bien plus encore pour les époux. Tel est l'ordre établi par le Créateur et imposé à la créature dans les choses dont l'usage est permis, excéder le mode légitime est une faute beaucoup plus pardonnable qu'elle ne l'est si elle se commet dans les choses défendues, lors même que l'abus serait très-rare<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup>D. FUSANO. *Clemente Alessandrino, Protreptico ai Greci*, (page consultée le 16 mai 2007), <http://www.filosofico.net/protrepticogreci.htm>.

<sup>17</sup>Traduction de l'italien au français par V. Lieutenant-Duval.

<sup>18</sup>*Abbaye Saint Benoît de Port-Valais, Oeuvres complètes de saint Augustin, De ce qui est bien dans le mariage*, XI : De l'usage contre nature. Combien la virginité l'emporte sur le mariage, (page consultée le 29 avril 2008), [http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/mariage/index.htm#\\_Toc18382033](http://www.abbaye-saint-benoit.ch/saints/augustin/mariage/index.htm#_Toc18382033).

## Annexe 14

Pseudo-Méthode, *La fin des temps*, XI : Le temps d'Ismaël :

Au dernier millénaire, c'est-à-dire au cours du septième qui se déroule présentement, le règne des Perses disparaîtra. Au cours du septième millénaire, la race d'Ismaël commencera de sortir du désert d'Arabie, et tous se rassembleront à Gabaoth, et ainsi s'accomplira ce que dit le prophète Ézéchiel :

*Fils de l'Homme, dit-il, appelez les animaux des champs et les oiseaux du ciel et exhortez-les par ces mots : rassemblez-vous et venez, car je prépare pour vous un grand sacrifice : mangez la chair des forts et buvez le sang des grands (Ézéchiel, XXXIX, 17).*

Dans Gabaoth, tout tombera sous le glaive de la race d'Ismaël, que l'on appelle race de l'onagre, car, tel un tourbillon de colère et de vengeance, ils seront envoyés sur toute la face de la terre, sur les hommes et les troupeaux et les bêtes des forêts, sur les terres désertes ou cultivées, sur les bois et les vergers : leur venue sera un châtement impitoyable, et ils apporteront sur la terre quatre grands fléaux : le meurtre, le désespoir, la destruction et la désolation. En effet, Dieu dit à Israël par la bouche de Moïse :

*Ce n'est pas parce qu'il vous aime que Dieu vous a introduits dans la terre promise pour que vous en héritiez, mais en raison des péchés de ceux qui l'habitent (Deutéronome IX, 5).*

Ainsi, ce n'est pas en raison de l'amour qu'il leur porterait que Dieu donnera aux fils d'Ismaël cette puissance qui leur confèrera la terre des chrétiens, mais en raison des péchés et des injustices que ces derniers commettent. De telles choses ne se sont jamais vues et elles n'existent pas dans l'histoire, mais alors les hommes seront revêtus des atours des femmes de peu et des courtisanes, ils se seront parés à la manière de ces femmes et s'exhiberont sur les places et dans les lieux publics des cités aux yeux de tous, *et ils changeront les rapports naturels pour ceux qui sont contre nature*, ainsi que le dit l'Apôtre très saint, *et de même les femmes agiront comme les hommes* (Romains I, 26-27). Le père et le fils seront unis à une seule et même femme, ainsi que le frère et tous ceux qui sont alliés par la parenté. Ils seront même méprisés par les prostituées, en raison de ce que le très sage Paul proclama avant le déroulement des temps :

*Aussi Dieu les a-t-il livrés à des passions honteuses. Alors les femmes iront contre le cours de la nature, de même les hommes, abandonnant la fréquentation des femmes, seront enflammés de désir les uns envers les autres, s'adonnant à la turpitude de mâle à mâle, et recevant en leurs personnes le salaire de leur faute (Romains I. id.)<sup>19</sup>.*

---

<sup>19</sup>Cité par H. TAVIANI-CAROZZI et C. CAROZZI. *La Fin des temps : terreurs et prophéties au Moyen Âge*, Préface de G. Duby, Coll. «Moyen Âge», Paris, Stock, 1982, pp. 21-22.

## Annexe 15

Hostiensis, *Summa aurea* V, «Penances and remissions», 49, «What questions can or should be asked by one hearing confession ?» :

[...]the sin occurs «when a woman is known in a different way from what nature requires». What is such an act ? «Everyone naturally knows the way nature demands, and nature itself expounds it». The sin is any semination «outside the vessel» and any departure from the normal mode<sup>20</sup>.

## Annexe 16

Thomas d'Aquin, *Summa theologiae, Secunda secundae*, Question 154 : Les parties de la luxure :

1. Comment diviser les parties de la luxure ? - 2. La fornication simple est-elle péché mortel ? - 3. Est-elle le plus grand des péchés ? - 4. Y a-t-il péché mortel dans les attouchements et les baisers, et dans les autres caresses de ce genre ? - 5. La pollution nocturne est-elle un péché ? - 6. Le stupre. - 7. Le rapt. - 8. L'adultère. - 9. L'inceste. - 10. Le sacrilège. - 11. Le péché contre nature. - 12. L'ordre de gravité entre ces espèces.

Article 1 : Comment diviser les parties de la luxure ?

Objections : 1. Il ne convient pas, semble-t-il, de fixer six espèces de la luxure : «la fornication simple, l'adultère, l'inceste, le stupre, le rapt» et le «vice contre nature». En effet la diversité de la matière ne constitue pas une diversité spécifique. Or la division ci-dessus se prend d'une diversité de la matière selon qu'il y a commerce charnel avec l'épouse d'un autre, ou avec une vierge, ou avec une femme d'une autre condition. Il ne semble donc pas que cela puisse diversifier les espèces de la luxure.

[...]

4. Celui qui est marié pèche non seulement s'il s'approche d'une autre femme que la sienne, mais aussi s'il use de sa propre épouse d'une manière contraire à l'ordre. Or ce péché appartient à la luxure. Il devrait donc être compté parmi ses espèces.

[...]

Réponse : Nous l'avons dit le péché de luxure consiste en ce que l'on use du plaisir sexuel d'une manière qui n'est pas conforme à la droite raison. Ce qui arrive de deux manières : 1<sup>o</sup> selon la matière en laquelle ce plaisir est recherché ; 2<sup>o</sup> lorsque la matière requise étant présente, on n'observe pas les autres conditions requises. Puisque la circonstance, comme telle, ne donne pas son espèce à l'acte moral, mais que son espèce se prend de l'objet, c'est-à-dire de la matière de l'acte, il a donc fallu fixer les espèces de la luxure en partant de la matière ou de l'objet.

Cette matière peut ne pas s'accorder avec la droite raison de deux façons. D'une première façon, quand elle s'oppose à la fin de l'acte sexuel. On a ainsi, lorsque la génération de l'enfant est empêchée, le «vice contre nature», qui a lieu en tout acte sexuel d'où la génération ne peut suivre. - Mais lorsqu'il est

<sup>20</sup>Cité par J. T. Jr. NOONAN, *op. cit.*, p. 226.



seulement porté atteinte à l'éducation et à la promotion requise pour l'enfant qui est né, on a la «fornication simple» qui se commet entre un homme libre et une femme libre. [...]

Ces espèces de luxure se diversifient davantage du côté de la femme que du côté de l'homme, parce que, dans l'acte sexuel, la femme se comporte comme celle qui pâtit par mode de matière, et l'homme comme celui qui agit. Or on a dit que les espèces susdites sont déterminées selon la différence de matière.

Solutions : [...]

4. Le péché d'un homme marié avec son épouse ne se commet pas selon une matière illicite, mais selon d'autres circonstances. Or celles-ci, comme on l'a dit ne constituent pas l'espèce de l'acte moral.
5. Comme dit la Glose, l'impureté est mise là pour la luxure contre nature. Et l'impudicité est la luxure commise avec des femmes qui ne sont pas mariées ; elle semble donc appartenir au stupre. [...]

#### Article 11 : Le péché contre nature

Objections : 1. Il semble que le vice contre nature ne soit pas une espèce de la luxure. En effet, dans l'énumération des espèces de la luxure que donne l'article précédent, on ne fait pas mention du vice contre nature.

2. La luxure s'oppose à la vertu, et c'est de cette manière qu'elle est comprise dans la malice. Or le vice contre nature n'est pas compris dans la malice mais dans la bestialité, comme le montre Aristote. Le vice contre nature n'est donc pas une espèce de la luxure.

3. La luxure porte sur les actes ordonnés à la génération humaine, on l'a dit plus haut. Mais le vice contre nature porte sur des actes qui ne peuvent être suivis de la génération. Le vice contre nature n'est donc pas une espèce de la luxure.

En sens contraire, S. Paul énumère ce vice parmi les autres espèces de luxure, quand il dit (2 Co 12, 21) : «... Ils n'ont pas fait pénitence pour leurs actes d'impureté, de fornication et d'impudicité.» Et la Glose précise : «Impureté, c'est-à-dire luxure contre nature.»

Réponse : Comme on l'a vu plus haut, il y a une espèce déterminée de luxure là où se rencontre une raison spéciale de difformité rendant l'acte sexuel indécent. Mais cela peut exister de deux façons : d'une première façon, parce que cela s'oppose à la droite raison, ce qui est commun à tout vice de luxure ; d'une autre façon, parce que, en outre, cela contredit en lui-même l'ordre naturel de l'acte sexuel qui convient à l'espèce humaine ; c'est là ce qu'on appelle «vice contre nature». Il peut se produire de plusieurs manières.

D'une première manière, lorsqu'en l'absence de toute union charnelle, pour se procurer le plaisir vénérien, on provoque la pollution : ce qui appartient au péché d'impureté que certains appellent masturbation. - D'une autre manière, lorsque l'on accomplit l'union charnelle avec un être qui n'est pas de l'espèce humaine : ce qui s'appelle bestialité. - D'une troisième manière, lorsqu'on a des rapports sexuels avec une personne qui n'est pas du sexe complémentaire, par exemple homme avec homme ou femme avec femme : ce qui se nomme vice de Sodome. - D'une quatrième manière, lorsqu'on n'observe pas le mode naturel de l'accouplement, soit en n'utilisant pas l'organe voulu soit en employant des pratiques monstrueuses et bestiales pour s'accoupler. [...]

#### Article 12 : L'ordre de gravité entre les espèces de la luxure

Objections : 1. Il semble que le vice contre nature ne soit pas le péché le plus grave parmi les espèces de la luxure. En effet, un péché est d'autant plus grave qu'il est plus contraire à la charité. Or l'adultère, le stupre et le rapt, qui portent préjudice au prochain, paraissent plus contraires à la charité envers le prochain que les péchés contre nature, par lesquels on ne porte aucun préjudice à autrui. Le péché contre nature n'est donc pas le péché le plus grand parmi les espèces de la luxure.

2. Les péchés les plus graves paraissent ceux qui se commettent contre Dieu. Or le sacrilège est directement commis contre Dieu, puisqu'il s'attaque au culte divin. Le sacrilège est donc un péché plus grave que le vice contre nature.

[...]

4. Si le vice contre nature est le plus grave, il semble alors qu'il soit d'autant plus grave qu'il est davantage contre nature. Or l'impureté ou masturbation semble être davantage contre nature, puisque ce qui paraît plus conforme à la nature est que l'agent et le patient soient différents. D'après cela l'impureté serait donc le plus grave des péchés contre nature. Or cela est faux. Donc les vices contre nature ne sont pas les plus graves parmi les péchés de luxure.

En sens contraire, S. Augustin dit que «de tous les vices qui relèvent de la luxure, le pire est celui qui se fait contre nature.»

Réponse : En tout genre ce qu'il y a de pire est la corruption du principe dont tout le reste dépend. Mais les principes de la raison sont ce qui est conforme à la nature, car la raison, compte tenu de ce qui est déterminé par la nature, dispose le reste selon ce qui convient. Il en est ainsi dans le domaine spéculatif aussi bien que dans celui de l'action. C'est pourquoi, de même que dans le domaine spéculatif l'erreur concernant ce dont l'homme a naturellement la connaissance constitue l'erreur la plus grave et la plus difforme, de même dans l'action agir contre ce qui est déterminé selon la nature constitue ce qu'il y a de plus grave et de plus difforme. Donc puisque, dans les vices contre nature, l'homme transgresse ce qui est déterminé selon la nature quant aux activités sexuelles, il s'ensuit qu'en une telle matière ce péché est le plus grave. - Après lui vient l'inceste qui, nous l'avons dit est contraire au respect naturel que nous devons à nos proches. [...]

Solutions : 1. De même que l'ordre de la raison droite vient de l'homme, de même l'ordre de la nature vient de Dieu lui-même. C'est pourquoi dans les péchés contre nature, où l'ordre même de la nature est violé, il est fait injure à Dieu lui-même, l'ordonnateur de la nature. Aussi S. Augustin dit-il : " Les turpitudes contre nature doivent être partout et toujours détestées et punies, comme celles des habitants de Sodome. [...]

2. Les vices contre nature sont aussi contre Dieu, on vient de le dire. Et ils l'emportent d'autant plus sur la corruption du sacrilège, que l'ordre de la nature humaine est plus primitif et plus stable que tout autre ordre surajouté.

3. A tout individu la nature de l'espèce est plus étroitement unie que n'importe quel individu. C'est pourquoi les péchés qui se commettent contre la nature de l'espèce sont les plus graves.

4. Le péché par lequel on use mal de quelque chose est plus grave que celui qui omet le bon usage de cette chose. C'est pourquoi, parmi les vices contre nature, le péché d'impureté, qui consiste dans la seule omission de l'union charnelle avec autrui occupe le dernier rang. - Mais le plus grave est la bestialité, où l'on n'observe pas la relation requise avec l'espèce. C'est pourquoi, sur ce passage de la Genèse (37, 2 Vg) : «Il accusa ses frères du crime le plus bas», la Glose ajoute : «Parce qu'ils avaient eu des relations avec les bêtes de leur troupeau.» - Après ce crime se place le vice de l'homosexualité, où l'on ne tient pas compte du sexe requis. - Ensuite, c'est le péché de celui qui n'observe pas le mode qui convient pour l'union sexuelle. Et si l'on n'utilise pas l'organe sexuel qui convient, le vice est plus grave que si le désordre concerne seulement le mode de l'union<sup>21</sup>.

<sup>21</sup>Saint Thomas, *Somme théologique, Secunda secundae*, Question 154 : Les parties de la luxure, (page consultée le 31 août 2007),

<http://www2.actoulouse.fr/philosophie/phpes/saintthomas.htm>.

## Annexe 17

Pierre de La Palud, *Quartum Sentens.*, d. XXXI, q. 3, art. 2, 5<sup>o</sup> :

Certains disent [...] que l'homme qui connaît sa femme d'une manière inaccoutumée, même dans le vase naturel, pèche mortellement, si cela est fait pour rechercher une plus grande volupté<sup>22</sup>.

## Annexe 18

Pierre le Mangeur, *Historia Scholastica*, Libri Genesis, De causa diluvii. Extrait :

[...] Methodius causam diluvii, hominum scilicet peccata, diffusius exsequitur dicens, quia quingentesimo anno primae chiliadis, id est post primam chiliadem, filii Cain abutebantur uxoribus fratrum suorum nimiis fornicationibus. Sexcentesimo vero anno mulieres in vesania versae supergressae viris abutebantur<sup>23</sup>.

[...] Methodius explique en détail la cause du déluge, à savoir les péchés des hommes, en disant que la cinq centième année du premier millénaire après le premier millénaire les fils de Cain maltrahaient les femmes de leurs frères par des fornications à l'excès. La six centième année, en revanche, les femmes, devenues folles, transgressaient et maltrahaient les hommes<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup>Cité et traduit par J.-L. FLANDRIN. *Le sexe et l'Occident : évolution des attitudes et des comportements*, Coll. «Points Histoire», Paris, Seuil, (1<sup>re</sup> édition : 1981), 1986, p. 344.

<sup>23</sup>P. COMESTOR. *Historia Scholastica, Theologiae Disciplinae*, (page consultée le 21 octobre 2008), [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1120-1178\\_Comestor\\_Petrus\\_Historia\\_Scholastica\\_Theologiae\\_Disciplinae\\_LT.doc](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1120-1178_Comestor_Petrus_Historia_Scholastica_Theologiae_Disciplinae_LT.doc).

<sup>24</sup>Traduction du latin au français par M. Benjamin Victor. C. Clive et K. Gilliland Stevenson traduisent quant à eux *mulieres in vesania versae supergressae viris abutebantur* : «wives, thrown into a frenzy, abused their husbands by mounting them» dans C. HART et K. GILLILAND STEVENSON, *op. cit.*, pp. 197-198, note 29.

## Annexe 19

Chérubin de Sienne, *Regole della vita matrimoniale*. Extrait :

Lo secondo modo, che si esercita lo atto matrimoniale e conjugale con peccato, si chiama *indebita situazione*, cioè indebito stato, che non stanno come debbono. Dove nota che nello atto matrimoniale la moglie, secondo li dottori, debbe stare con la faccia verso lo cielo, e lo marito verso la terra ; perchè in questo modo la femmina più leggermente si viene a ingravidare e concipere. Ma oimé ! che mediante la diabolica consuetudine e suggestione, alcune fiata le persone conjugate fanno lo contrario ; imperocchè la femmina sta come dovrebbe stare lo maschio, e lo maschio sta come dovrebbe stare la femmina. Ancora, alcune volte si desvia da questo sito debito, per laterale concubito. Alcune volte si desvia, quando si fa stando in piè ; alcune volte sedendo. E questi modi, desviati da quel debito sito primo, senza dubbio sono peccati, eccetto quando per alcuna legittima cagione si facesse ; chè allora, purchè si faccia tale atto alle parti da Dio a questo ordinate, sono escusati dal peccato mortale. Ma quando le persone conjugate senza alcuna necessità si partono dallo atto matrimoniale nel primo debito sito, per maggiore bestiale dilettazone, o è peccato mortale, o vero segno di peccato mortale, come dice Alberto<sup>25</sup>.

La seconde manière, selon laquelle est exercé l'acte matrimonial et conjugal avec péché, se nomme *situation injuste*, c'est-à-dire état injuste, qu'ils [les époux] ne sont pas comme ils doivent. Où on remarque que dans l'acte matrimonial l'épouse, selon les docteurs, doit se tenir avec la face vers le ciel et le mari vers la terre ; parce que de cette façon la femelle vient fécondée et conçoit plus aisément. Mais hélas ! grâce à l'action et à la suggestion diabolique, quelques fois les personnes mariées font le contraire ; de telle sorte que la femelle se tient comme devrait se tenir le mâle et le mâle se tient comme devrait se tenir la femelle. Encore, quelques fois elles [les personnes mariées] dévient de la juste position en se rencontrant latéralement. Quelques fois elles dévient quand elles le font en étant debout ; quelques fois en étant assises. Et ces modes déviant de cette première juste position sans doute sont péchés, excepté si, pour une certaine cause légitime, ils se faisaient ; parce qu'alors, pourvu que se fasse un tel acte envers Dieu et de lui ordonné, ils sont excusés du péché mortel. Mais quand les personnes mariées sans aucune nécessité s'éloignent de l'acte matrimonial selon la première juste position par une majeure délectation bestiale, ou il y a péché mortel, ou il y a un vrai signe de péché mortel, comme dit Albert<sup>26</sup>.

## Annexe 20

Saint Antonin, *Summae sacrae theologiae*, Extrait :

[...]the woman should lie on her back while the man mounts her belly, and this method is better suited to conception than others. When, therefore, this method is departed from, some say that if the contrary method is used, because the man is covered by the woman (that is, the woman mounts the man), he sin mortally<sup>27</sup>.

<sup>25</sup>Cherubino da Sienna. *Regole della vita matrimoniale*, A cura di F. Zambrini e C. Negroni, Bologna, Romagnoli dall'Acqua, 1888, pp. 88-89.

<sup>26</sup>Traduction de l'italien au français par V. Lieutenant-Duval.

<sup>27</sup>Cité dans C. HART et K. GILLILAND STEVENSON, *op. cit.*, p. 31.

## Annexe 21

Pierre de La Palud, *Lucubrationum opus in Quartum sententiarum*, Résumé par C. Hart, K. Gilliland Stevenson :

Petrus was among the earliest to offer explicit moral comment on inverted intercourse. Among his glosses on the *Sentences* of Peter Lombard is a passage in which he lists six kinds of sexual activity potentially involving mortal sin. The fifth of these, «unnatural» modes of intercourse, includes a man's «acting as wife to his wife [*nubit*], adopting the inferior position, like a demonic succubus»<sup>28</sup>.

## Annexe 22

Johannes Nider, *De morali lepra* xvi, Extrait :

[...]quando abutitur vas culo muliebri, sive quod nubit in feminam secundum situm se supponendo ut demon sucubus mortale est.

[...]when the male organ is used in the female arse or when the man lies with the woman, adopting the inferior position, like a demonic succubus, that is a mortal sin<sup>29</sup>.

## Annexe 23

Alvarus Palagius, *De planctu ecclesiae*, Livre II, Article XLV, Résumé par J. Delumeau :

Elle [la femme] attire les hommes par des appâts mensongers afin de mieux les entraîner dans le gou[f]fre de la sensualité. Or, «il n'est aucune immondicité à laquelle ne conduise la luxure». Pour mieux tromper, elle se peint, elle se farde, elle va jusqu'à placer sur sa tête la chevelure des morts. Fondamentalement courtisane, elle aime fréquenter les danses qui allument le désir. Elle retourne «le bien en mal», «la nature en son contraire», spécialement dans le domaine sexuel. «Elle s'accouple avec le bétail», se met sur l'homme dans l'acte d'amour (vice qui aurait provoqué le déluge), ou, «contre la pureté et la sainteté du mariage», accepte de s'unir avec son mari à la façon des bêtes<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 197, note 22.

<sup>30</sup> Cité par J. DELUMEAU, *op. cit.*, pp. 318-319.

## Annexe 24

Thomas Sanchez, *De sancto matrimonio sacramento*, Livre IX, d. XVI, n° 1 :

Est enim naturale viro agere, feminae vero pati : vir autem succubans, quantum est ex ipsa situs forma patitur, et femina incubans agit : quam matutionem quantum natura ipsa abhorreat, quis non videat ? Quinto, quia in historia scholastica. ca. 31. super Genesim ex Methodio dicitur, diluvii causam fuisse feminas in insaniam versas, abusus fuisse viris, illis incubentibus, his succubis. Et confirmatur. Quia teste Abulense statim referendo, aliqui de hoc modo congresso exponunt locum illum D. Pauli ad Roman. 1. Feminae eorum immutaverunt naturalem usum, in eum qui contra naturam est. Quod inter peccata lethalia Paulus ibi annumerat<sup>31</sup>.

Il est «plus conforme à la nature des choses que l'homme agisse et que la femme subisse». Au contraire, «lorsque l'homme est dessous il subit, par le fait même de cette position, et lorsque la femme est dessus elle agit. Combien la nature a horreur de cette mutation, qui ne le voit ?» D'ailleurs, «Methodius, dans son commentaire de la Genèse, dit que la cause du déluge a été que les femmes, transportées de folie, avaient abusé des hommes, ceux-ci étant couchés dessous et elles dessus». Ce que saint Paul aurait confirmé en écrivant aux Romains : «Leurs femmes changèrent l'usage naturel en celui qui est contre nature»<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup>Version latine citée par J.-L. FLANDRIN. *Le sexe et l'Occident : évolution des attitudes et des comportements*, p. 350.

<sup>32</sup>Cité et traduit par J. DELUMEAU, *op. cit.*, p. 130.

## Annexe 25

Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, nona giornata, novella quinta :

**Calandrino s'innamora d'una giovane, al quale Bruno fa un brieve, col quale come egli la tocca ella va con lui ; e dalla moglie trovato ha gravissima e noiosa quistione.**

Finita la non lunga novella di Neifile, senza troppo rider ne o parlarne passatasene la brigata, la reina verso la Fiammetta rivolta, che ella seguitasse le comandò ; la quale tutta lieta rispose che volentieri, e cominciò:

Gentilissime donne, sì come io credo che voi sappiate, niuna cosa è di cui tanto si parli, che sempre più non piaccia ; dove il tempo e il luogo che quella cotal cosa richiede si sappi per colui, che parlar ne vuole, debitamente eleggere. E per ciò, se io riguardo quello per che noi siam qui, che per aver festa e buon tempo, e non per altro, ci siamo, stimo che ogni cosa che festa e piacer possa porgere qui abbia e luogo e tempo debito; e benché mille volte ragionato ne fosse, altro che dilettar non debbia altrettanto parlandone. Per la qual cosa, posto che assai volte de' fatti di Calandrino detto si sia tra noi, riguardando, sì come poco avanti disse Filostrato, che essi son tutti piacevoli, ardirò, oltre alle dette, di dirvene una novella, la quale, se io dalla verità del fatto mi fossi scostare voluta o volessi, avrei ben saputo e saprei sotto altri nomi comporla e raccontarla; ma per ciò che il partirsi dalla verità delle cose state nel novellare è gran diminuire di diletto negli 'ntendenti, in propria forma, dalla ragion di sopra detta aiutata, la vi dirò.

Niccolò Cornacchini fu nostro cittadino e ricco uomo, e tra l'altre sue possessioni una bella n'ebbe in Camerata, sopra la quale fece fare uno orrevole e bello casamento, e con Bruno e con Buffalmacco che tutto glielie dipignessero si convenne ; li quali, per ciò che il lavorio era molto, seco aggiunsero e Nello e Calandrino, e cominciarono a lavorare. Dove, benché alcuna camera fornita di letto e dell'altre cose opportune fosse, e una fante vecchia dimorasse sì come guardiana del luogo, per ciò che altra famiglia non v'era, era usato un figliuolo del detto Niccolò, che avea nome Filippo, sì come giovane e senza moglie, di menar talvolta alcuna femina a suo diletto, e tenervela un dì o due e poscia mandarla via.

Ora tra l'altre volte avvenne che egli ve ne menò una, che avea nome la Niccolosa, la quale un tristo, che era chiamato il Mangione, a sua posta tenendola in una casa a Camaldoli, prestava a vettura. Aveva costei bella persona e era ben vestita, e, secondo sua pari, assai costumata e ben parlante. E essendo ella un dì di meriggio della camera uscita in un guarnello bianco e co' capelli ravvolti al capo, e a un pozzo che nella corte era del casamento lavandosi le mani e 'viso, avvenne che Calandrino quivi venne per acqua, e dimesticamente la salutò. Ella, rispostogli, il cominciò a guatare, più perché Calandrino le pareva un nuovo uomo che per altra vaghezza. Calandrino cominciò a guatar lei, e parendogli bella, cominciò a trovar sue cagioni, e non tornava a' compagni con l'acqua; ma, non conoscendola, niuna cosa ardiva di dirle. Ella, che avveduta s'era del guatar di costui, per uccellarlo alcuna volta guatava lui, alcun sospiretto gittando ; per la qual cosa Calandrino subitamente di lei s'imbardò, né prima si partì della corte che ella fu da Filippo nella camera richiamata.

Calandrino, tornato a lavorare, altro che soffiare non faceva ; di che Bruno accortosi, per ciò che molto gli poneva mente alle mani, sì come quegli che gran diletto prendeva de' fatti suoi, disse : «Che diavolo hai tu, sozio Calandrino ? Tu non fai altro che soffiare.»

A cui Calandrino disse : «Sozio, se io avessi chi m'aiutassi, io starei bene.»

«Come ?» disse Bruno.

A cui Calandrino disse : «E' non si vuol dire a persona : egli è una giovane quaggiù, che è più bella che

una lammia, la quale è sì forte innamorata di me, che ti parrebbe un gran fatto ; io me n'avvidi testé quando io andai per l'acqua.»

«Oimè ! » disse Bruno « guarda che ella non sia la moglie di Filippo.»

Disse Calandrino : «Io il credo, per ciò che egli la chiamò, e ella se n'andò a lui nella camera; ma che vuol per ciò dir questo ? Io la fregherei a Cristo di così fatte cose, non che a Filippo. Io ti vo'dire il vero, sozio : ella mi piace tanto, che io nol ti potrei dire.»

Disse allora Bruno : «Sozio, io ti spierò chi ella è ; e se ella è la moglie di Filippo, io acconciò i fatti tuoi in due parole, per ciò che ella è molto mia domestica. Ma come farem noi che Buffalmacco nol sappia ? Io non le posso mai favellare ch'e'non sia meco.»

Disse Calandrino : «Di Buffalmacco non mi curo io, ma guardianci di Nello, ché egli è parente della Tessa e guasterebbe ogni cosa.»

Disse Bruno : «Ben di' »

Or sapeva Bruno chi costei era, sì come colui che veduta l'avea venire, e anche Filippo gliela aveva detto. Per che, essendosi Calandrino un poco dal lavorio partito e andato per vederla, Bruno disse ogni cosa a Nello e a Buffalmacco, e insieme tacitamente ordinarono quello che fare gli dovessero di questo suo innamoramento.

E come egli ritornato fu, disse Bruno pianamente : «Vedestila ?»

Rispose Calandrino : «Oimè ! sì, ella m'ha morto.»

Disse Bruno : «Io voglio andare a vedere se ella è quella che io credo ; e se così sarà, lascia poscia far me.»

Sceso adunque Bruno giuso, e trovato Filippo e costei, ordinatamente disse loro chi era Calandrino, e quello che egli aveva lor detto, e con loro ordinò quello che ciascun di loro dovesse fare e dire, per avere festa e piacere dello innamoramento di Calandrino. E a Calandrino tornatosene disse : «Bene è dessa ; e per ciò si vuol questa cosa molto saviamente fare, per ciò che, se Filippo se ne avvedesse, tutta l'acqua d'Arno non ci laverebbe. Ma che vuo'tu che io le dica da tua parte, se egli avvien che io le favelli ?»

Rispose Calandrino : «Gnaffe ! tu le dirai imprima imprima che io le voglio mille moggia di quel buon bene da impregnare ; e poscia, che io son suo servigiale, e se ella vuol nulla ; ha'mi bene inteso ?»

Disse Bruno : «Sì, lascia far me.»

Venuta l'ora della cena, e costoro avendo lasciata opera e giù nella corte discesi, essendovi Filippo e la Niccolosa, alquanto in servizio di Calandrino ivi si posero a stare. Dove Calandrino incominciò a guardare la Niccolosa e a fare i più nuovi atti del mondo, tali e tanti che se ne sarebbe avveduto un cieco. Ella d'altra parte ogni cosa faceva per la quale credesse bene accenderlo, e secondo la informazione avuta da Bruno, il miglior tempo del mondo prendendo de' modi di Calandrino ; Filippo con Buffalmacco e con gli altri faceva vista di ragionare e di non avvedersi di questo fatto.

Ma pur dopo alquanto, con grandissima noia di Calandrino, si partirono ; e venendosene verso Firenze, disse Bruno a Calandrino : «Ben ti dico che tu la fai struggere come ghiaccio al sole ; per lo corpo di Dio, se tu ci rechi la ribeba tua e canti un poco con essa di quelle tue canzoni innamorate, tu la farai gittare a terra delle finestre per venire a te.»

Disse Calandrino : «Parti, sozio ? Parti che io la rechi ?»



«Sì» rispose Bruno.

A cui Calandrino disse : «Tu non mi credevi oggi, quando io il ti diceva; per certo, sozio, io m'avveggiò che io so meglio che altro uomo far ciò che io voglio. Chi avrebbe saputo, altri che io, far così tosto innamorare una così fatta donna come è costei ? A buona otta l'avrebber saputo fare questi giovani di tromba marina, che tutto 'l di vanno in giù e in su, e in mille anni non saprebbero accozzare tre man di noccioli. Ora io vorrò che tu mi vegghi un poco con la ribeba; vedrai bel giuoco ! E intendi sanamente che io non son vecchio come io ti paio, ella se n'è bene accorta ella; ma altramenti ne la farò io accorgere se io le pongo la branca addosso ; per lo verace corpo di Cristo, che io le farò giuoco, che ella mi verrà dietro come va la pazza al figliuolo.»

«Oh !» disse Bruno «tu te la griferai : e'mi par pur vederti morderle con cotesti tuoi denti fatti a bischeri quella sua bocca vermigliuzza e quelle sue gote che paion due rose, e poscia manicarlati tutta quanta.»

Calandrino udendo queste parole gli pareva essere a' fatti, e andava cantando e saltando tanto lieto, che non capeva nel cuoio. Ma l'altro dì, recata la ribeba, con gran diletto di tutta la brigata cantò più canzoni con essa. E in brieve in tanta sista entrò dello spesso veder costei, che egli non lavorava punto, ma mille volte il dì ora alla finestra, ora alla porta e ora nella corte correa per veder costei ; la quale astutamente secondo l'ammaestramento di Bruno adoperando, molto bene ne gli dava cagione. Bruno d'altra parte gli rispondeva alle sue ambasciate e da parte di lei ne gli faceva talvolte ; quando ella non v'era, che era il più del tempo, gli faceva venir lettere da lei, nelle quali esso gli dava grande speranza de' desideri suoi, mostrando che ella fosse a casa di suoi parenti là dove egli allora non la poteva vedere. E in questa guisa Bruno e Buffalmacco, che tenevano mano al fatto, traevano de' fatti di Calandrino il maggior piacer del mondo, facendosi talvolta dare, sì come domandato dalla sua donna, quando un pettine d'avorio e quando una borsa e quando un coltellino e cotali ciance, allo 'ncontro recandogli cotali anelletti contraffatti di niun valore, de' quali Calandrino faceva maravigliosa festa. E oltre a questo n'avevan da lui di buone merende e d'altri onoretti, acciò che solliciti fossero a' fatti suoi.

Ora, avendol tenuto costoro ben due mesi in questa forma senza più aver fatto, vedendo Calandrino che il lavorio si veniva finendo, e avisando che, se egli non recasse a effetto il suo amore prima che finito fosse il lavorio, mai più fatto non gli potesse venire, cominciò molto a strignere e a sollicitare Bruno. Per la qual cosa, essendovi la giovane venuta, avendo Bruno prima con Filippo e con lei ordinato quello che fosse da fare, disse a Calandrino : «Vedi, sozio, questa donna m'ha ben mille volte promesso di dover far ciò che tu vorrai, e poscia non ne fa nulla, e parmi che ella ci meni per lo naso ; e per ciò, poscia che ella nol fa come ella promette, noi gliele farem fare o voglia ella o no, se tu vorrai.»

Rispose Calandrino : «Deh ! sì, per l'amor di Dio, facciasi tosto.»

Disse Bruno : «Daratti egli il cuore di toccarla con un brieve che io ti darò ?»

Disse Calandrino : «Sì bene.»

«Adunque» disse Bruno «fa che tu mi rechi un poco di carta non nata e un vispistrello vivo e tre granella d'incenso e una candela benedetta, e lascia far me.»

Calandrino stette tutta la sera vegnente con suoi artifici per pigliare un vispistrello, e alla fine presolo, con l'altre cose il portò a Bruno. Il quale, tiratosi in una camera, scrisse in su quella carta certe sue frasche con alquante cateratte, e portogliele e disse : «Calandrino, sappi che se tu la toccherai con questa scritta, ella ti verrà incontanente dietro e farà quello che tu vorrai. E però, se Filippo va oggi in niun luogo, accostaletti in qualche modo e toccala, e vattene nella casa della paglia ch'è qui dallato, che è il miglior luogo che ci sia, per ciò che non vi bazzica mai persona; tu vedrai che ella vi verrà; quando ella v'è, tu sai ben ciò che tu t'hai a fare.»

Calandrino fu il più lieto uomo del mondo, e presa la scritta, disse : «Sozio, lascia far me.»

Nello, da cui Calandrino si guardava, avea di questa cosa quel diletto che gli altri, e con loro insieme teneva mano a beffarlo ; e per ciò, si come Bruno gli aveva ordinato, se n'andò a Firenze alla moglie di Calandrino, e dissele : «Tessa, tu sai quante busse Calandrino ti diè senza ragione il dì che egli ci tornò con le pietre di Mugnone, e per ciò io intendo che tu te ne vendichi, e se tu nol fai, non m'aver mai né per parente né per amico. Egli si s'è innamorato d'una donna colassù, e ella è tanto trista che ella si va rinchiudendo assai spesso con essolui : e poco fa si dieder la posta d'essere insieme via via, e per ciò io voglio che tu vi venga e vegghilo e castighil bene.»

Come la donna udì questo, non le parve giuoco, ma levatasi in piè cominciò a dire : «Oimè ! ladro piurrico, fa'mi tu questo ? Alla croce di Dio, ella non andrà così, che io non te ne paghi.»

E preso suo mantello e una femminetta in compagnia, vie più che di passo insieme con Nello lassù n'andò. La qual come Bruno vide venire di lontano, disse a Filippo : «Ecco l'amico nostro.»

Per la qual cosa Filippo andato colà dove Calandrino e gli altri lavoravano, disse : «Maestri, a me conviene andare testé a Firenze : lavorate di forza.» E partitosi, s'andò a nascondere in parte che egli poteva, senza esser veduto, veder ciò che facesse Calandrino.

Calandrino, come credette che Filippo alquanto dilungato fosse, così se ne scese nella corte, dove egli trovò sola la Niccolosa, e entrato con lei in novelle, e ella, che sapeva ben ciò che a fare aveva, accostatagli, un poco di più dimestichezza che usata non era gli fece. **Donde Calandrino la toccò con la scritta; e come tocca l'ebbe, senza dir nulla volse i passi ver so la casa della paglia, dove la Niccolosa gli andò dietro; e, come dentro fu, chiuso l'uscio, abbracciò Calandrino, e in su la paglia che era ivi in terra il gittò, e saligli addosso a cavalcione, e tenendogli le mani in su gli omeri, senza lasciarlosi appressare al viso, quasi come un suo gran desiderio il guardava dicendo : «O Calandrino mio dolce, cuor del corpo mio, anima mia, ben mio, riposo mio, quanto tempo ho io desiderato d'averti e di poterti tenere a mio senno ! Tu m'hai con la piacevolezza tua tratto il filo della camicia ; tu m'hai aggratigliato il cuore colla tua ribeba ; può egli esser vero che io ti tenga ?»**

Calandrino, appena potendosi muover, diceva : «Deh ! anima mia dolce, lasciamiti baciare.»

La Niccolosa diceva : «O tu hai la gran fretta ! lasciamiti prima vedere a mio senno ; lasciami saziar gli occhi di questo tuo viso dolce !»

Bruno e Buffalmacco n'erano andati da Filippo, e tutti e tre vedevano e udivano questo fatto. E essendo già Calandrino per voler pur la Niccolosa baciare, e ecco giugner Nello con monna Tessa, il quale come giunse, disse : «Io fo boto a Dio che sono insieme» ; e all'uscio della casa pervenuti, la donna, che arrabiava, datovi delle mani, il mandò oltre, e entrata dentro vide la Niccolosa addosso a Calandrino ; la quale, come la donna vide, subitamente levatasi, fuggì via e andossene là dove era Filippo.

Monna Tessa corse con l'unghie nel viso a Calandrino, che ancora levato non era, e tutto gliele graffiò e presolo per li capelli, e in qua e in là tirandolo, cominciò a dire : «Sozzo can vituperato, dunque mi fai tu questo ? Vecchio impazzato, che maladetto sia il ben che io t'ho voluto ; dunque non ti pare avere tanto a fare a casa tua, che ti vai innamorando per l'altrui ? Ecco bello innamorato ! Or non ti conosci tu, tristo ? Non ti conosci tu, dolente, che premenloti tutto, non uscirebbe tanto sugo che bastasse a una salsa ? Alla fè di Dio, egli non era ora la Tessa quella che ti 'mpregnava, che Dio la faccia trista chiunque ella è, che ella dee ben sicuramente esser cattiva cosa a aver vaghezza di così bella gioia come tu se'.»

Calandrino, vedendo venir la moglie, non rimase né morto né vivo, né ebbe ardire di far contro di lei difesa alcuna ; ma pur così graffiato e tutto pelato e rabbuffato, ricolto il cappuccio suo e levatosi, cominciò umilmente a pregar la moglie che non gridasse, se ella non volesse che egli fosse tagliato tutto a pezzi, per ciò che colei che con lui era, era moglie del signor della casa.

La donna disse : «Sia, che Idio le dea il mal anno.»

Bruno e Buffalmacco, che con Filippo e con la Niccolosa avevan di questa cosa riso a lor senno, quasi al romor venendo, colà trassero, e dopo molte novelle rappacificata la donna, dieron per consiglio a Calandrino che a Firenze se n'andasse e più non vi tornasse, acciò che Filippo, se niente di questa cosa sentisse, non gli facesse male. Così adunque Calandrino tristo e cattivo, tutto pelato e tutto graffiato a Firenze tornatosene, più colassù non avendo ardir d'andare, il dì e la notte molestato e afflito dai rimbrotti della moglie, al suo fervente amor pose fine, avendo molto dato da ridere a' suoi compagni e alla Niccolosa e a Filippo<sup>33</sup>.

Jean Boccace, *Le Décaméron*, neuvième journée, cinquième nouvelle :

**Le sot amoureux dupe.**

Nicolas Cornaccini, riche bourgeois de Florence, avait, entre ses autres possessions, un fort beau bien à Camérata, où il fit bâtir un superbe château. Pour les peintures dont il voulait l'embellir, il s'adressa à Lebrun et Bulfamaque, et conclut marché avec eux ; et, parce qu'il y avait beaucoup de travail, ces deux artistes s'associèrent Nello et Calandrin. Il ne demeurait dans ce château qu'une vieille servante pour le garder ; comme il y avait déjà quelques meubles, quelques lits et autres choses nécessaires, un fils de Cornaccini, nommé Philippe, profitait quelquefois de cet asile secret, et venait s'y divertir de temps en temps avec des courtisanes, qu'il renvoyait au bout de vingt-quatre heures. Il était jeune et à marier. Un jour, un nommé le Mangione, qui tenait à Camaldoli une maison remplie de ces sortes de filles, lui en céda une pour quelque temps, qu'il emmena à Camérata. On l'appelait Colette ; elle était belle, vêtue richement, et démentait par ses discours et son maintien la profession qu'elle exerçait.

Un matin cette fille, étant sortie de son appartement, vêtue d'un simple jupon, les cheveux négligemment bouclés, pour se laver les mains et le visage à un puits qui était dans la cour du château, rencontra Calandrin qui puisait de l'eau. Le peintre la salua honnêtement. La figure de Calandrin parut à la courtisane si extraordinaire, si nouvelle, qu'elle le considéra longtemps avec une attention mêlée de surprise. Calandrin ne fut pas en reste avec elle, et ne lui épargna pas les coups d'oeil. Sa beauté le frappa tellement que ce qui n'était d'abord que l'effet de la curiosité fut celui de l'amour ; il restait toujours auprès d'elle, mais il n'osait lui parler, parce qu'il ne la connaissait pas. Colette, qui n'avait pas été longtemps à deviner ce que signifiaient des regards si opiniâtres, voulant s'amuser un moment, le lorgnait et soupirait par intervalles. Ce jeu tourna absolument la tête au pauvre Calandrin ; il ne sortit point de la cour que Philippe n'eut rappelé Colette, et qu'elle ne fut montée à sa chambre.

Calandrin, de retour à l'ouvrage, ne faisait que soupirer. Lebrun, qui s'amusait souvent à ses dépens, s'en apercevant, lui dit : «Que diable as-tu donc, Calandrin ? tu ne fais que soupirer. - Ah ! compagnon, si j'avais quelqu'un qui voulût m'aider, que je ferais bien mes affaires ! - Comment ! n'est-il personne à qui tu puisses confier ton secret ? - Il y a dans cette maison une femme plus belle qu'une divinité, qui est si amoureuse de moi, que cela te paraîtrait incroyable ; je viens de m'en apercevoir en allant puiser de l'eau. - Par Notre-Dame ! mon ami, prends garde que ce ne soit la femme de Philippe. - Je crois que c'est elle-même, répondit Calandrin, mais que m'importe ? sur cet article je puis tromper et Philippe et tout le monde. Mon ami, je veux tout t'avouer ; elle me plaît au dernier point. - Je prendrai des informations sur son compte ; je saurai si elle est la femme de Philippe, comme il y a grande apparence, et si notre conjecture se trouve vraie, tu peux être assuré de réussir, parce que je la connais très-particulièrement ; mais, comment nous cacher de Bulfamaque ? Je ne lui parle jamais qu'en sa présence. - Je ne crains pas que Bulfamaque le sache, dit Calandrin : mais pour

<sup>33</sup>G. BOCCACCIO, *Il Decameron, Nona giornata, Novella quinta*, (page consultée le 31 juillet 2007), [http://ilboccaccio.interfree.it/boccaccio\\_decameron\\_non\\_giornata.html](http://ilboccaccio.interfree.it/boccaccio_decameron_non_giornata.html).

Nello, j'exige le plus grand secret : il est parent de ma femme, et capable de l'en instruire. - Fort bien : je suis de ton avis. »

Lebrun savait qui était la belle, il l'avait vue venir, et d'ailleurs Philippe l'avait mis dans sa confiance. Calandrin étant sorti pour voir sa maîtresse, Lebrun ne perdit pas un instant pour conter toute cette histoire à Bulfamaque et à Nello. Ils concertèrent ensemble ce qu'ils devaient faire pour s'amuser de cette nouvelle aventure. Lorsque Calandrin fut de retour à l'atelier, Lebrun lui dit doucement : «L'as-tu vue ? - Hélas ! oui, et j'en ai pensé mourir. - Je veux aller voir si c'est celle que j'imagine, et si effectivement c'est la femme de Philippe : laisse-moi faire, je répons du succès.» Lebrun descendit, alla trouver Philippe et sa maîtresse, leur peignit Calandrin depuis les pieds jusqu'à la tête, et leur conta ce qu'il lui avait dit. Ils résolurent ensemble ce que chacun d'eux devait faire pour s'amuser de la passion de cet imbécile. Lebrun, remonté à l'atelier, lui dit : «C'est celle que j'avais imaginé d'abord : ainsi, il faut que tu te conduises sagement ; car, si Philippe s'apercevait d'une démarche tant soit peu suspecte, toute l'eau de l'Arno ne pourrait suffire pour te laver du crime de l'avoir offensé. Au reste, que veux-tu que je dise à cette aimable femme, s'il arrive que je lui puisse parler ? - Ho, ho ! tu lui diras premièrement que je suis son serviteur ; secondement, que je lui souhaite mille muids de cette divine liqueur qui fait arrondir les femmes ; troisièmement, que je suis prêt à la servir, m'entends-tu ? - Très bien : laisse-moi faire.» À l'heure du souper, nos peintre quittèrent l'ouvrage, descendirent dans la cour où étaient Philippe et Colette, et pour faire plaisir à Calandrin, ils s'y arrêtrèrent quelques moments. Alors Calandrin fut tout yeux. Il lorgnait Colette, faisait des mines, des gestes d'un goût tout nouveau, et d'une manière si mystérieuse, qu'un aveugle s'en fût aperçu. Pour l'enflammer davantage, Colette, de son côté, mettait en jeu les manèges de la coquetterie ; cependant Philippe, Bulfamaque et les autres spectateurs, feignant de causer, comme Lebrun le leur avait recommandé, et de ne point remarquer tout ce qui s'y passait, s'amusaient des grimaces de Calandrin. Enfin, au grand mécontentement de notre amant suranné, il fallut se séparer. Dans le chemin, Lebrun lui dit : «En vérité, mon ami, tu amollis, tu fonds son coeur, comme le soleil dissout la glace. Si tu veux apporter ta guitare, et que tu lui chantes quelques-une de ces chansons amoureuses que tu sais si bien, je ne doute pas que nous ne la voyions franchir les fenêtres et s'élaner dans tes bras. - Tu crois donc nécessaire que j'apporte ma guitare ? - Sans doute. - Je l'apporterai. Convenis donc à présent que je ne t'en imposais point, quand je t'assurais qu'elle était éprise de moi. Je suis un vrai démon pour me faire aimer. Quel autre que moi pouvait, en si peu de temps, inspirer un amour si vif à une aussi aimable femme ? Seraient-ce ces petits freluquets, dont toute la science est de voltiger avec légèreté de côté et d'autre, et qui ne sont pas capables d'assembler trois châteaux de noix dans l'espace de mille ans ? Que je voudrais déjà que tu m'aperçusses avec mon petit rebec ! sur ma foi, tu verrais beau jeu. Je ne suis pas aussi vieux qu'il peut te le paraître ; elle l'a bien senti ; mais si une fois je puis lui mettre la main sur le dos, je le lui ferai bien mieux sentir encore ! - Ah ! avec quels transports tu la saisiras ! Il me semble déjà te voir avec tes dents, faites en chevilles de luth, mordre ses lèvres vermeilles, ses joues de roses, et, petit à petit, la manger tout entière.» À ce discours, Calandrin croyait déjà y être. Il chantait, sautait, était hors de lui-même.

Le lendemain, il apporte sa guitare, il chante tout ce qu'il sait de mieux, et réjouit toute la compagnie. Enfin, il était si amoureux de Colette, qu'il n'en travaillait plus. Continuellement à la fenêtre, à la porte ou dans la cour, et jamais à l'atelier. Colette, instruite par Lebrun, semblait se prêter à ses désirs. Ce même Lebrun, le confident de Calandrin, faisait de part et d'autre les lettres et les réponses ; quelquefois Colette écrivait que, retirée pour quelques jours chez ses parents, elle ne pouvait le voir, mais qu'elle lui permettait les espérances les plus flatteuses. Ainsi, Lebrun et Bulfamaque, qui avaient l'oeil et la main à tout, se divertissaient agréablement aux dépens de leur camarade. Ils se faisaient donner, au nom de l'amante, tantôt un peigne d'ivoire, tantôt une bourse, une autre fois une paire de ciseaux, et d'autres semblables bagatelles, en échange desquelles ils lui donnaient des anneaux en métal faux et de nulle valeur, mais que Calandrin regardait comme des bijoux très-précieux. Ils gagnaient d'ailleurs à cette comédie quelques bons repas par-ci par-là, et d'autres honnêtetés, afin de les encourager à veiller au succès de l'entreprise. Deux mois s'étaient écoulés sans que les affaires de Calandrin fussent plus avancées. L'ouvrage que ses compagnons et lui avaient entrepris allait être fini. Il comprit que, s'il ne hâtait le moment de son bonheur, il pourrait bien ne le trouver jamais. Il sollicita donc Lebrun de travailler à ses affaires plus vivement qu'il n'avait fait encore.

Colette arriva fort à propos. Lebrun s'entretint avec elle et avec Philippe. On convint de ce qu'on devait faire. Alors Lebrun tire Calandrin à part : « Mon ami, lui dit-il, cette femme ne fait rien de ce qu'elle t'a promis ; je crois qu'elle veut te berner ; mais, si tu veux y consentir, je sais un moyen sûr pour l'amener. Qu'elle le veuille ou non, à ce que tu désires. - Hé ! pour l'amour de Dieu, mon ami, ne perds pas un moment. - Auras-tu bien la hardiesse de la toucher avec un morceau de papier que je te donnerai ? - Assurément. - Eh bien, apportez-moi un peu de parchemin vierge, une chauve-souris en vie, trois grains d'encens et une chandelle bénite ; le reste est mon affaire. »

Calandrin passa la nuit suivante à guetter une chauve-souris. Dès qu'il l'eut prise, il l'apporta, avec les autres drogues, à Lebrun. Celui-ci se retira dans une chambre écartée, où il écrivit sur le parchemin ce qui lui passa par la tête et traça quelques caractères singuliers et inconnus. « Calandrin, dit-il en lui remettant l'écrit, sois sûr que si tu la touches avec ce parchemin, elle te suivra sur-le-champ et se rendra à tes désirs. Ainsi, mon cher, si Philippe sort aujourd'hui, fais tous tes efforts pour t'approcher d'elle, de quelque manière que ce soit, et ne manque pas de la toucher. Ensuite va dans la grange, où il y a de la paille ; c'est de toute la maison l'endroit le plus sûr, attendu que personne n'y met jamais le pied : elle t'y suivra ; dès qu'elle sera arrivée, tu sais ce que tu auras à faire. » Calandrin, au comble de la joie, répondit qu'il n'était pas inquiet de ce qu'il ferait, dès qu'il l'aurait en sa possession.

Nello, dont notre amoureux se défiait, était instruit de l'aventure, s'en amusait et travaillait de concert avec les autres, à en amener le dénouement [sic]. Il part, ainsi que Lebrun le lui avait recommandé, va à Florence, arrive chez la femme de Calandrin : « Tesse, lui dit-il, tu n'as pas oublié les mauvais traitements que tu reçus de ton mari, le jour qu'il revint de Mugnon ; il te battit sans pitié et sans justice ; il faut que tu te venges, et, si tu perds l'occasion que je te présente de le faire, ne me regarde jamais comme ton parent et ton ami. Il est devenu amoureux d'une jeune femme qui habite dans la maison où nous travaillons ; il obtient du retour, il voit souvent sa maîtresse, et il doit être avec elle en ce moment. Je veux donc que tu me suives et que tu le tances comme il le mérite. - Le perfide ! le scélérat ! s'écria Tesse ; voilà donc comme il me traite ! Mais, j'en jure Dieu, son crime ne restera pas impuni. » À ces mots, elle prends son manteau, se fait suivre par une servante et se met en chemin avec Nello. Dès que Lebrun les aperçut de loin : « Voici nos gens, dit-il à Philippe ; il est temps de partir. » Philippe va trouver Calandrin, lui dit qu'il est obligé d'aller faire un tour à Florence, et l'exhorte à redoubler d'activité. Il sortit incontinent et alla se cacher dans la grange, de manière qu'il pouvait tout voir, sans être vu. Lorsque Calandrin pensa que Philippe pouvait être un peu loin, il descendit à la cour, où il trouva Colette seule, qui, instruite du rôle qu'elle devait jouer, s'approcha de lui, et l'accueillit plus gracieusement qu'à l'ordinaire. Cet accueil séduisant enhardit Calandrin ; il la touche avec son parchemin, et gagne aussitôt la grange. Colette le suit, entre, ferme la porte, se jette à son col, le renverse sur la paille, se met sur lui à califourchon, et a soin de lui tenir les mains sur les épaules, de manière qu'il ne pouvait approcher son visage du sien. Cependant, elle le fixe, le considère comme le plus cher objet de ses désirs. « Cher Calandrin, lui disait-elle, mon petit cœur, mon repos, mon bonheur, ma vie, qu'il y a longtemps que je désire de te posséder et de pouvoir me rassasier du plaisir de te voir ! Par tes charmes et tes grâces tu as enchanté mes sens, et tu as achevé de me séduire par les sons harmonieux de ta guitare. Est-il bien vrai que je te presse dans mes bras ? » Calandrin, qui avait de la peine à se remuer : « Hé, mon cher ange, lui dit-il, donnez-moi la liberté de vous baiser. - Ciel ! que tu es pressé ! laisse-moi d'abord te voir bien à mon aise ; souffre que je me remplisse de l'aimable image de ces traits si doux, si enchanteurs. » Lebrun et Bulfamaque, qui étaient allés rejoindre Philippe, voyaient et entendaient tout. Cependant Calandrin, ne pouvant plus résister à l'impatience de ses désirs, allait employer la force pour obtenir les faveurs de Colette, lorsque sa femme arrive avec Nello. « Je gage, dit celui-ci, qu'ils sont ensemble là dedans. » Tesse ne prend pas la peine d'ouvrir la porte de la grange, elle l'enfonça, entre avec précipitation, et voit son mari se débattre sous Colette, qui aussitôt lâche prise et court là où était Philippe. Tesse s'élança sur Calandrin, qui n'était pas encore levé, lui déchire le visage avec les ongles, le traîne de côté et d'autre par les cheveux, en disant : « Vieillard insensé ! voilà donc l'outrage que tu me préparais ! que je rougis maintenant de l'amour que j'ai eu pour toi ! Est-ce que tu n'as pas assez d'occupation au logis, pour que tu ailles en chercher ailleurs ? est-ce que tu ne te connais pas malheureux ? ne sais-tu pas que quand on te mettrait dans un mortier on aurait de la peine à tirer trois gouttes de jus de ton individu ? Ce n'est plus moi maintenant qui t'engrosse, maudit original ! Il faut que celle qui se charge de ce soin ne soit pas

difficile en hommes , pour avoir conçu du goût pour un animal de ta sorte.»

À l'aspect inattendu de sa femme, imaginez-vous la consternation de Calandrin : il resta plus mort que vif. Il n'eut pas le courage de prononcer un seul mot pour sa défense. Bien grondé, bien battu, bien harcelé, il ramasse son chapeau, et prie seulement sa femme de ne pas faire tant de bruit, si elle ne voulait pas qu'il fût taillé en pièces : «Car, ajouta-t-il, celle avec qui tu m'as trouvé est l'épouse du maître de la maison. - Je voudrais qu'elle fût celle du diable, et qu'on te mît en pièces, pour être délivrée d'un malheureux tel que toi.»

Lebrun et Bulfamaque, après avoir bien ri de l'aventure avec Philippe et Colette, accoururent au bruit, et firent tant, qu'ils apaisèrent la femme de Calandrin, conseillant à celui-ci de retourner à Florence, de bien se garder de remettre jamais les pieds dans ce château, de peur que Philippe, instruit de l'aventure, ne le rendit victime de son honneur outragé. Ainsi le pauvre Calandrin, molesté, meurtri, retourna à Florence. Il oublia son amour, et ne s'en ressouvint que par les reproches dont sa femme l'accablait jour et nuit. Il ne revint plus au château, où il avait été le jouet de ses compagnons, de Philippe et de Colette<sup>34</sup>.

## Annexe 26

Masuccio de Salerne, *Le nain et la négresse*, nouvelle XXVIII :

**Un Gentilhomme Provençal aime passionnément sa femme qui, enragée de luxure, se fait charnellement connaître par un Nain. Une négresse de la maison les perce tous deux d'une lance, sur le fait ; le mari donne leurs cadavres en pâture aux oiseaux.**

À Marseille, noble cité, peu de temps après que l'eut incendiée le Roi Alphonse d'Aragon, d'heureuse mémoire, vivait un riche et valeureux gentilhomme, de grande renommée, jeune et beau à merveille, appelé messire Pierre d'Orléans. Très fortement épris d'une jeune et belle damoiselle, nommée Ambroisienne et fille d'un haut baron, son compatriote, par l'intermédiaire d'amis communs, il fit aboutir son amour au mariage. Après de splendides cérémonies et de somptueuses fêtes, le Gentilhomme amena Madame Ambroisienne dans sa maison, la vêtit magnifiquement et, comme elle lui semblait d'une beauté extraordinaire, que ses douces manières et gracieux gestes lui plaisaient extrêmement, son amour pour elle redoubla de telle sorte que, s'il n'était pas avec son Ambroisienne, tout contentement et plaisir se changeait pour lui en profonde tristesse. Outre qu'elle était pourvue de riches et précieux bijoux et autres parures plus qu'il ne lui en fallait, environnée d'une foule de serviteurs, mâles et femelles, son mari ne laissait pas de la contenter outre mesure de ce qui plaît uniquement aux femmes, sans que, par honnêteté, elles en disent mot.

La dame menant donc cette agréable vie, sans manquer de la moindre chose, si grande ou si petite qu'elle fût, advint que parmi les gens de la maison, entretenus en grand nombre pour son plaisir par le Gentilhomme, se trouvait un Nain si horrible et si hideux qu'il n'en avait plus forme humaine ; Madame Ambroisienne s'en amusait continuellement, ses gens prenaient plaisir à lui faire exécuter des sauts, des cabrioles, comme les nains savent en faire, et il mettait tout le monde en liesse. Dans ces exercices, la Dame vint à s'apercevoir que la monstrueuse bête était pourvue d'une queue énorme, et, quoiqu'elle eût un si beau et si vaillant mari, qui l'aimait plus que lui-même, qui était doué de tant de qualités et la traitait si excellemment, ne considérant qu'une seule chose, à savoir que deux ouvriers pourraient mieux qu'un seul satisfaire et assouvir son insatiable luxure, il lui vint un désir effréné

<sup>34</sup>J. BOCCACE. *Le Décaméron*, Ebook Libres & Gratuits, Traduit par Sabatier de Castres, (page consultée le 21 octobre 2008), [http://www.ebooksgratuits.com/pdf/boccace\\_decameron.pdf](http://www.ebooksgratuits.com/pdf/boccace_decameron.pdf).

d'essayer si le Nain saurait aussi bien faire la culbute sur son corps délicat, que sur le terrain ferme, et ce désir était si violent qu'elle en dépérissait. Comme de telles idées ne sont pas plus tôt conçues qu'exécutées dès qu'on en trouve l'occasion, la vile ribaude ne laissa point passer beaucoup de temps sans arriver à repaître sa glotonnerie d'un si abominable morceau, et le hideux animal avait beau souvent la rebuter, sa rage la tourmentait si fort qu'elle n'avait qu'une pensée, se retrouver chaque jour plus fraîche avec le Nain pour la bataille.

Elle continuait à persévérer dans ce détestable libertinage, lorsque vint à s'en apercevoir une vieille négresse, restée longtemps au service du père du Gentilhomme, passée depuis à celui du fils auquel elle était tendrement attachée, et qui aurait mieux aimé perdre la vie que de voir manquer à l'honneur et à la considération due à son maître. Elle résolut, si c'était vrai, de plutôt mourir que de supporter une pareille chose, mais en vieille expérimentée qu'elle était, elle voulut d'abord être bien sûre du fait avant d'en rien dire. Un jour que le Gentilhomme s'en était allé hors de la ville se divertir en chassant à l'épervier, elle pensa que la dame profiterait de l'occasion pour se livrer à son jeu habituel et se cacha sous son lit. Comme elle était là aux aguets, elle ne tarda pas à l'entendre donner adroitement un honnête congé aux gens de la maison, puis la vit entrer seule dans la chambre avec le Nain : la porte fermée, sans autre délai, crainte de perdre du temps, ils se jetèrent sur le lit, et se mirent aussitôt en besogne. La vieille Négresse sortit de sa cachette et les vit exécuter à corps perdu une nouvelle danse, la dame cette fois sur le crapaud et le chevauchant à franc étrier ; elle en ressentit une si insupportable douleur et une si vive colère que, sans plus de réflexion, apercevant le long du mur de la chambre une lance au fer aigu et tranchant dont le Gentilhomme se servait pour chasser le sanglier, elle s'en empara, monta sur le lit sans être aperçue, enfonça furieusement la lance dans les reins de la femme et, s'appuyant dessus de toutes ses forces, non seulement la transperça, mais avec elle le Nain qui était dessous et jusqu'aux draps du lit : sans qu'ils pussent se décloquer de la lance et se tenant toujours embrassés, ils ne tardèrent pas à rendre l'âme.

Un peu refroidie par ce qu'elle venait de faire, la Négresse eut bien regret d'avoir ainsi procédé à une vengeance à laquelle elle ne songeait pas ; elle ferma la porte, laissant les deux amans tels qu'ils étaient, et dépêcha aussitôt un valet au Gentilhomme, lui dire que, s'il voulait voir sa femme encore en vie, il se hâtât d'arriver, vu qu'il lui était survenu au coeur un grave malaise et qu'elle allait mourir. Le valet l'ayant trouvé s'acquitta du message, dont il fut vivement troublé le Gentilhomme ; à l'instant même, abandonnant tout, il se mit en chemin et, arrivé près de son logis, trouva la bonne et fidèle Négresse qui accourait à sa rencontre : sans dire un mot, elle le mena à la chambre, lui montra la monstrueuse besogne à laquelle se livrait cette épouse qu'il chérissait si tendrement, puis avec une profonde douleur lui raconta de point en point comment tout s'était passé, comment, aveuglée par son zèle pour l'honneur de son maître, elle s'était laissée aller à commettre ce double homicide. Ce que le Gentilhomme avait sous les yeux lui rendait suffisamment témoignage de la véracité de sa vieille servante ; quelles furent sa douleur, son affliction, son accablante tristesse, en songeant que du même coup il perdait et son honneur et tout ce qu'il avait de joie au monde par la perte d'une femme si belle, qu'il aimait tant, ma plume est impuissante à le traduire, et quiconque n'est hors de sens peut en juger par soi-même ; quant à lui, à chaque minute il croyait que son pauvre coeur allait se briser par morceaux. Après qu'il eût quelque peu soulagé son amer chagrin par des larmes et des soupirs, reprenant possession de lui-même et voyant qu'il n'y avait à l'affaire aucun remède, il songea, en homme prudent, à prendre soin de son honneur. Sur l'heure, il envoya chercher le père et les frères de sa femme, les conduisit dans la chambre et, leur mettant sous les yeux tout à la fois le crime et le châtement de ces deux amoureux si dignes l'un de l'autre, leur déclara qu'il était le meurtrier, qu'il avait de sa main tiré vengeance d'un si horrible et monstrueux forfait. Les parents de la Dame éprouvèrent, non sans cause, une grande douleur, mais voyant que le crime était manifeste, ils ne purent mieux faire que de féliciter hautement le Gentilhomme. Celui-ci, pour aller jusqu'au bout de l'âpre vengeance et du sévère châtement, fit prendre les deux cadavres tels qu'ils étaient, transpercés de la lance ; chargés sur une bête de somme, ils furent portés en un lieu élevé, hors de la ville, et jetés en pâture aux oiseaux et aux bêtes qui en firent leur proie et ne laissèrent que les os<sup>35</sup>.

<sup>35</sup>Masuccio de Salerne, *Le nain et la négresse, nouvelle XXVIII*, (page consultée le 31 juillet 2007), <http://www.europeana.eu/ark:/12148/bpt6k2045862.f133.pagination>.

## Annexe 27

François de Villon, *La ballade de la grosse Margot* :

Se j'aime et sers la belle de bon hait.  
 M'en devez-vous tenir ne vil ne sot ?  
 Elle a en soi des biens à fin souhait.  
 Pour son amour ceins bouclier et passot ;  
 Quand viennent gens, je cours et happe un pot,  
 Au vin m'en vois, sans démener grand bruit ;  
 Je leur tends eau, fromage, pain et fruit.  
 S'ils payent bien, je leur dis que «bien stat ;  
 Retournez ci, quand vous serez en ruit,  
 En ce bordeau où tenons notre état.»

Mais adoncques il y a grand déhait  
 Quand sans argent s'en vient coucher Margot ;  
 Voir ne la puis, mon coeur à mort la hait.  
 Sa robe prends, demi-ceint et surcot,  
 Si lui jure qu'il tendra pour l'écot.  
 Par les côtés se prend cet Antéchrist,  
 Crie et jure par la mort Jésus-Christ  
 Que non fera. Lors empoigne un éclat ;  
 Dessus son nez lui en fais un écrit,  
 En ce bordeau où tenons notre état.

Puis paix se fait et me fait un gros pet,  
 Plus enflé qu'un velimeux escarbot.  
 Riant, m'assied son poing sur mon sommet,  
 «Go ! go !» me dit, et me fiert le jambot.  
 Tous deux ivres, dormons comme un sabot.  
 Et au réveil, quand le ventre lui bruit,  
 Monte sur moi que ne gête son fruit.  
 Sous elle geins, plus qu'un ais me fais plat,  
 De paillarder tout elle me détruit,  
 En ce bordeau où tenons notre état.

Vente, grêle, gèle, j'ai mon pain cuit.  
 Je suis paillard, la paillarde me suit.  
 Lequel vaut mieux ? Chacun bien s'entresuit.  
 L'un l'autre vaut ; c'est à mau rat mau chat.  
 Ordure aimons, ordure nous assuit ;  
 Nous défuyons honneur, il nous défruit,  
 En ce bordeau où tenons notre état<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup>F. de VILLON. *La ballade de la grosse Margot*, (page consultée le 31 juillet 2007),  
<http://poesie.webnet.fr/poemes/France/villon/14.html>.



## Annexe 28

### *Le maître qui se cherchait un serviteur :*

Il était une fois un maître qui parcourait terres et mers à la recherche d'un serviteur. Un jour, sur sa route, il rencontra un homme. Il lui demanda d'où il venait et où il allait. Je suis le septième enfant de Tappola et je cherche du travail, répondit l'homme. Le maître, tout heureux, promit à l'homme de le prendre à son service et de lui donner un bon salaire. Il préféra cependant lui demander d'abord s'il avait la chose qui sert à faire l'amour. Quand il sut qu'il ne l'avait pas, il en fut fort satisfait car il redoutait l'impudence de sa fille. Ils allèrent dans la maison du maître qui commença à donner des ordres à l'homme et à l'accabler de besognes. Celui-ci était plein de bonne volonté ; il travailla dur. La journée passa ainsi. Le soir, après le dîner, ils s'en furent se coucher. Le maître et la maîtresse dans leur lit, l'homme à côté de leur unique fille car il n'y avait pas assez de draps. Et puis il n'y avait aucun risque que l'homme se laissât enflammer par les désirs de la jeune fille. Dans la nuit le maître se mit à faire l'amour avec sa femme. Il pensait que les jeunes gens dormaient. Mais la chaleur de l'homme à ses côtés empêchait la jeune fille de dormir. Lorsqu'elle entendit les gémissements venir du lit de sa mère, elle secoua son compagnon et commença à son tour à gémir. Elle demanda à l'homme ce que pouvaient bien se raconter son père et sa mère, de nuit, à la lumière des étoiles. L'homme, au début, fit comme s'il ne se rendait pas compte du manège de la jeune fille. Mais comme il n'était pas le roi des timides, il répondit que le père ne faisait que brosser sa mère. Dès qu'elle sut que son père était en train de brosser sa mère sous les étoiles, la jeune fille voulut que le garçon lui expliquât le comment et le pourquoi de ce brossage. Celui-ci hésita d'abord, puis lui expliqua et enfin la brossa.

La nuit passa ainsi jusqu'à ce que le soleil ramenât le matin. Le maître emmena ses gens à la campagne pour couper le foin. Mais le garçon paraissait fatigué et restait dans son coin à aiguiser sa faux. Le maître se mit en colère et lui reprocha de perdre ainsi son temps. Furieux, le garçon jeta sa faux dans le foin et s'enfuit, tenant encore en main la pierre à aiguiser. Quand il vit la faux abandonnée, le maître essaya de rappeler le jeune homme, mais en vain : il ne revint pas. La jeune fille vit alors ce qui se passait. Sans se soucier des reproches de son père, elle courut derrière le jeune homme en criant : rends-moi ma brosse, voleur, rends-la moi. Le garçon arriva en courant sur le pont surplombant un fleuve profond ; il y rencontra un prêtre qui arrivait par l'autre bout. Du pont il jeta la pierre dans le fleuve et s'enfuit. La jeune fille arriva. Elle courait si vite qu'elle ne vit pas le prêtre. Elle se déshabilla en hâte pour descendre dans le fleuve pour chercher la pierre, croyant que le garçon y avait jeté la brosse. Le prêtre la regardait du haut du pont, ébahi, et lui demanda : que cherches-tu ? De l'eau elle répondit : pauvre fille que je suis, pauvre de moi, je cherche la brosse que l'homme a jetée dans l'eau. Le prêtre avait bon cœur ; il voulait aider la jeune fille. Il se déshabilla à son tour, laissa ses vêtements sur le pont et descendit dans le fleuve pour l'aider dans sa recherche. Mais la jeune fille, quand elle lui vit la chose qui sert à faire l'amour, attira le prêtre à elle et dans la bousculade il se retrouva dessous ; puis il nagea, cherchant à sortir de l'eau. La jeune fille se dépêcha de rentrer à la maison et dit à son père : je n'arrive pas à comprendre comment le prêtre a pu la voler, mais c'est un fait, ma brosse, c'est lui qui l'a. Pour toute réponse, son père furieux se précipita sur elle et, la croyant désormais la proie du désir, il fut pris d'une rage folle et la tua.

Le prêtre de son côté sortit de l'eau, rentra chez lui. À peine arrivé, il fut pris de violentes douleurs. Il alla trouver ses paroissiennes : qui est enceint, demanda-t-il, qui fait les enfants ? Celui qui dans l'eau est dessous ou celui qui est dessus ? Elles lui répondirent que les douleurs de l'accouchement sont réservées à celui qui est dessous. Le prêtre, se souvenant qu'il avait été dessous dans l'eau, fut saisi d'une grande frayeur. Pour en savoir davantage, il envoya son serviteur chez le docteur. Le serviteur revint et dit que le docteur ne pouvait se prononcer sans un examen des urines. Le prêtre fit alors son eau dans un bol d'écorce de bouleau. Le serviteur repartit chez le docteur chercher les éclaircissements demandés. Mais, en traversant un pré, il tomba et renversa le bol. Il était là, inquiet et désespéré, lorsque son regard tomba sur une vache tachetée qui justement pissait là dans

le fossé. Plus grand est le besoin, plus le remède est voisin. Il courut en toute hâte avec son bol vers la vache. Il le lui tint sous la queue jusqu'à ce qu'il fût plein. Et, avec son bol à nouveau plein, il reprit joyeusement la route qui le menait chez le docteur. Quand il eut examiné le liquide brunâtre, le docteur dit au serviteur : il sortira de là un veau tacheté, c'est ce que montre l'eau. Le serviteur courut à la maison ; il dit au prêtre toute la vérité comme la lui avait dite le docteur.

Le pauvre prêtre ressentit alors de si vives douleurs qu'il sortit précipitamment de chez lui. Il se réfugia dans les bois pour y attendre que son état vînt à terme. Il passa trois jours entiers dans les bois puis parvint à une maison. Il demanda s'il pouvait y passer la nuit. Il voulut aller dormir dans le sauna, verrouilla la porte, enleva ses bottes et les posa près du foyer. Il se mit à dormir. Avant son arrivée, on avait mis dans le sauna un veau tacheté. Le matin, quand le prêtre se leva et qu'il le vit, il crut que c'était là son oeuvre. Terrorisé, il s'enfuit du sauna, abandonnant ses bottes. Aussi, quand les gens vinrent, de la maison, l'inviter à déjeuner, ils ne le trouvèrent plus. Ils crurent que le veau avait mangé le prêtre et le battirent de si belle manière que le veau au milieu de meuglements y laissa sa peau. Mais il y avait là, tout près, un ouvrier que le vacarme du veau jeta dans une terrible colère. C'était un carrier. Exaspéré de l'entendre et furieux qu'il ait mangé le prêtre, il remplit le veau de poudre et le fit sauter en l'air<sup>37</sup>.

## Annexe 29

Giovanni Boccaccio, *Il Decameron*, nona giornata, novella terza :

**Maestro Simone a istanzia di Bruno e di Buffalmacco e di Nello fa credere a Calandrino che egli è pregno : il quale per medicine dà a' predetti capponi e denari, e guerisce senza partorire.**

Poi che Elissa ebbe la sua novella finita, essendo da tutte rendute grazie a Dio che la giovane monaca aveva con lieta uscita tratta dei morsi delle invidiose compagne, la reina a Filostrato comandò che seguitasse; il quale, senza più comandamento aspettare, incominciò :

Bellissime donne, lo scostumato giudice marchigiano, di cui ieri vi novellai, mi trasse di bocca una novella di Calandrino, la quale io era per dirvi. E per ciò che ciò che di lui si ragiona non può altro che multiplicare la festa, benché di lui e de' suoi compagni assai ragionato si sia, ancor pur quella che ieri aveva in animo vi dirò.

Mostrato è di sopra assai chiaro chi Calandrino fosse e gli altri de' quali in questa novella ragionar debbo ; e per ciò, senza più dirne, dico che egli avvenne che una zia di Calandrino si morì e lasciògli dugento lire di piccioli con tanti; per la qual cosa Calandrino cominciò a dire che egli voleva comperare un podere ; e con quanti sensali aveva in Firenze, come se da spendere avesse avuti diecimila fiorin d'oro, teneva mercato, il quale sempre si guastava quando al prezzo del poder domandato si perveniva. Bruno e Buffalmacco, che queste cose sapevano, gli avevano più volte detto che egli farebbe il meglio a goderglisi con loro insieme, che andar comperando terra, come se egli avesse avuto a far pallottole ; ma, non che a questo, essi non l'aveano mai potuto condurre che egli loro una volta desse mangiare.

Per che un di dolendosene, e essendo a ciò sopravvenuto un lor compagno, che aveva nome Nello, dipintore, di liberar tutti e tre di dover trovar modo da ugnersi il grifo alle spese di Calandrino;

---

<sup>37</sup>Texte finlandais inédit conservé à Helsinki aux Archives finlandaises du folklore : Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, ms. Lindqvist a 100. Cité par R. ZAPPERI, *op. cit.*, pp. 95-96.

e senza troppo indugio darvi, avendo tra sé ordinato quello che a fare avessero, la seguente mattina appostato quando Calandrino di casa uscisse, non essendo egli guari andato, gli si fece incontro Nello e disse : « Buon dì, Calandrino. »

Calandrino gli rispose che Idio gli desse il buon dì e 'l buono anno. Appresso questo, Nello rattenutosi un poco, lo 'ncominciò a guardar nel viso. A cui Calandrino disse : « Che guati tu? »

E Nello disse a lui : « Hai tu sentita sta notte cosa niuna ? Tu non mi par desso. »

Calandrino incontanente incominciò a dubitare e disse : « Oimè, come! Che ti pare egli che io abbia? »

Disse Nello : « Deh ! io nol dico per ciò ; ma tu mi pari tutto cambiato : fia forse altro » ; e lasciollo andare.

Calandrino tutto sospettoso, non sentendosi per ciò cosa del mondo, andò avanti. Ma Buffalmacco, che guari non era lontano, vedendol partito da Nello, gli si fece incontro, salutatolo il domandò se egli si sentisse niente. Calandrino rispose : « Io non so, pur testé mi diceva Nello che io gli pareva tutto cambiato ; potrebbe egli essere che io avessi nulla ? »

Disse Buffalmacco : « Sì, potrestu aver cavelle, non che nulla : tu par mezzo morto. »

A Calandrino pareva già aver la febbre ; e ecco Bruno sopravvenne, e prima che altro dicesse, disse : « Calandrino, che viso è quello ? E' par che tu sia morto: che ti senti tu ? »

Calandrino, udendo ciascun di costor così dire, per certissimo ebbe seco medesimo d'esser malato ; e tutto sgomentato gli domandò : « Che fo ? »

Disse Bruno : « A me pare che tu te ne torni a casa a vaditene in su 'l letto e facciti ben coprire, e che tu mandi il segnal tuo al maestro Simone, che è così nostra cosa come tu sai. Egli ti dirà incontanente ciò che tu avrai a fare, e noi ne verrem teco, e se bisognerà far cosa niuna, noi la faremo. »

E con loro aggiuntosi Nello, con Calandrino se ne tornarono a casa sua, e egli entratosene tutto affaticato nella camera, disse alla moglie : « Vieni e cuoprimi bene, ché io mi sento un gran male. »

Essendo adunque a giacer posto, il suo segnale per una fanciella mandò al maestro Simone, il quale allora a bottega stava in Mercato Vecchio alla 'nsegna del mellone ; e Bruno disse a' compagni : « Voi vi rimarrete qui con lui, e io voglio andare a sapere che il medico dirà ; e, se bisogno sarà, a menarli. »

Calandrino allora disse : « Deh ! sì, compagno mio, vavvi e sappimi ridire come il fatto sta, ché io mi sento non so che dentro. »

Bruno, andatosene al maestro Simone, vi fu prima che la fanciella che il segno portava, e ebbe informato maestro Simone del fatto. Per che, venuta la fanciella e il maestro veduto il segno, disse alla fanciella : « Vattene, e di' a Calandrino che egli si tenga ben caldo, e io verrò a lui incontanente e diroglì ciò che egli ha, e ciò che egli avrà a fare. »

La fanciella così rapportò : né stette guari che il maestro e Brun vennero, e postoglisi il medico a sedere allato, gli 'ncominciò a toccare il polso, e dopo alquanto, essendo ivi presente la moglie, disse : « Vedi, Calandrino, a parlarti come a amico, tu non hai altro male se non che tu se'pregno. »

Come Calandrino udì questo, dolorosamente cominciò a gridare e a dire : « Oimè ! Tessa, questo m'hai fatto tu, che non vuoi stare altro che di sopra: io il ti diceva bene. »

La donna, che assai onesta persona era, udendo così dire al marito, tutta di vergogna arrossò, e abbassata la fronte, senza risponder parola s'uscì della camera. Calandrino, continuando il suo

ramarichio, diceva : «Oimè, tristo me ! Come farò io ? Come partorirò io questo figliuolo ? Onde uscirà egli ? Ben veggo che io son morto per la rabbia di questa mia moglie, che tanto la faccia Idio trista quanto io voglio esser lieto ; ma, così foss'io sano come io non sono, ché io mi leverei e dare'le tante busse, che io la rompereï tutta, avvegna che egli mi stea molto bene, ché io non la doveva mai lasciar salir di sopra ; ma per certo, se io scampo di questa, ella se ne potrà ben prima morir di voglia.»

Bruno e Buffalmacco e Nello avevan sì gran voglia di ridere che scoppiavano, udendo le parole di Calandrino, ma pur se ne tenevano; ma il maestro Scimmione rideva sì squaccheratamente, che tutti i denti gli si sarebber potuti trarre. Ma pure al lungo andare, raccomandandosi Calandrino al medico e pregandolo ché in questo gli dovesse dar consiglio e aiuto, gli disse il maestro : «Calandrino, io non voglio che tu ti sgomenti, ché, lodato sia Idio, noi ci siamo sì tosto accorti del fatto, che con poca fatica e in pochi dì ti dilibererò ; ma conviensi un poco spendere.»

Disse Calandrino : «Oimè ! maestro mio, sì per l'amor di Dio. Io ho qui dugento lire di che io voleva comperare un podere ; se tutti bisognano, tutti gli togliete, purché io non abbia a partorire, ché io non so come io mi facessi, ché io odo fare alle femine un sì gran romore quando son per partorire, con tutto che elle abbian buon cotal grande donde farlo, che io credo, se io avessi quel dolore, che io mi morrei prima che io partorissi.»

Disse il medico : «Non aver pensiero. Io ti farò fare una certa bevanda stillata molto buona e molto piacevole. a bere, che in tre mattine risolverà ogni cosa, e rimarrai più sano che pesce ; ma farai che tu sii poscia savio e più non incappi in queste sciocchezze. Ora ci bisogna per quella acqua tre paia di buon capponi e grossi, e per altre cose che bisognano darai a un di costoro cinque lire di piccioli, che le comperi, e fara'mi ogni cosa recare alla bottega, e io al nome di Dio domattina ti manderò di quel beverage stillato, e comincerà'ne a bere un buon bicchiere grandè per volta.»

Calandrino, udito questo, disse : «Maestro mio, ciò siane in voi» ; e date cinque lire a Bruno e denari per tre paia di capponi, il pregò che in suo servizio in queste cose durasse fatica.

Il medico, partitosi, gli fece fare un poco di chiara e mandogliele. Bruno, comperati i capponi e altre cose necessarie al godere, insieme col medico e co' compagni suoi se li mangiò. Calandrino bevè tre mattine della chiara ; e il medico venne a lui, e i suoi compagni, e toccatogli il polso gli disse : «Calandrino, tu se'guerito senza fallo ; e però sicuramente oggimai va a fare ogni tuo fatto, né per questo star più in casa.»

Calandrino lieto, levatosi s'andò a fare i fatti suoi, lodando molto, ovunque con persona a parlar s'avveniva, la bella cura che di lui il maestro Simone aveva fatta, d'averlo fatto in tre dì senza pena alcuna spregnare ; e Bruno e Buffalmacco e Nello rimaser contenti d'aver con ingegni saputo schernire l'avarizia di Calandrino, quantunque monna Tessa, avvedendosi, molto col marito ne brontolasse<sup>38</sup>.

Jean Boccace, *Le Décaméron*, neuvième journée, troisième nouvelle :

L'avare dupé, ou l'homme gros d'enfant.

Le sot juge dont je vous entretins hier me fit échapper l'occasion de vous conter une aventure de Calandrin, que je désirais de vous apprendre.

Quoique nous ayons souvent déjà parlé de lui, tout ce qui le concerne est si plaisant, que je ne

---

<sup>38</sup>G. BOCCACCIO, *Il Decameron, Nona giornata, Novella terza*, (page consultée le 31 juillet 2007), [http://ilboccaccio.interfree.it/boccaccio\\_decameron\\_nona\\_giornata.html](http://ilboccaccio.interfree.it/boccaccio_decameron_nona_giornata.html).

crois pas vous déplaire en vous en parlant encore. Vous connaissez son caractère et celui de ses compagnons ; il est utile de vous les retracer de nouveau. Je vous dirai donc, sans autre préambule, que mon héros, devenu possesseur d'une somme de deux cents livres par la mort d'une de ses tantes, se crut un des plus riches particuliers d'Italie. Il se mit en tête d'acheter une métairie. Il n'y avait homme dans Florence qui pût lui donner des renseignements sur un achat de cette nature qu'il ne consultât ; eût-il eu dix mille écus à y employer, il n'eût pas fait plus de démarches et n'y eût pas attaché plus d'importance. Il fut obligé de renoncer à tous les marchés qu'il entama ; le prix se trouvait toujours au-dessus de ses forces.

Lebrun et Bulfamaque, qui éclairaient sa conduite, lui remontrèrent plusieurs fois qu'il serait bien plus sage à lui d'employer son argent à régaler ses amis qu'à une acquisition qui ne lui convenait en aucune manière. Mais leurs conseils n'avaient pas fait impression sur son âme, et n'avaient pu l'amener à leur donner à dîner une seule fois. Comme ils s'en plaignaient un jour, arrive un de leurs compagnons, nommé Nello. Délibération sur la manière dont il faudrait s'y prendre pour se régaler aux dépens de Calandrin. On convint d'un projet dont voici l'exécution.

Le lendemain, Calandrin sort de sa maison ; il n'en est pas encore fort éloigné, que Nello l'aborde : « Bonjour, Calandrin. - Bonjour, Nello. » Après les premiers compliments d'usage, Nello fixe Calandrin avec une attention mêlée de surprise. « Que considères-tu donc ? dit Calandrin. - N'as-tu pas senti quelque chose cette nuit ? tu me parais absolument changé. - Comment ? que dis-tu ? que crois-tu donc qui me soit arrivé ? - Je ne sais ; quoi qu'il en soit, tu n'es pas comme à ton ordinaire, et Dieu veuille que ce ne soit pas ce que j'ai lieu d'imaginer. » Sur ces mots, Nello laisse aller Calandrin. Celui-ci, prévenu, inquiet, n'éprouvant cependant aucun mal, rencontre Bulfamaque à quelques pas, qui, l'ayant salué, lui demanda s'il ne sentait rien. « Je ne sais ; Nello, que je viens de rencontrer, m'a dit que je lui paraissais tout changé ; serait-il bien possible que j'eusse quelque chose ? - Si tu as quelque chose ! assurément ; tu sembles à demi mort. » À ces mots, Lebrun survint. « Ah ! Calandrin, quel visage as-tu là ! on te prendrait pour un mort. Comment te trouves-tu ? » Ces trois rapports si uniformes, et qui avaient l'air d'être si peu concertés, persuadèrent Calandrin qu'il était effectivement malade. « Que dois-je faire ? demanda-t-il douloureusement à ses amis. - Si tu m'en crois, dit Lebrun, tu te mettras dans ton lit, tu te couvriras bien, tu enverras de ton urine à maître Simon le médecin, qui, comme tu sais, est absolument dévoué à nos intérêts ; il découvrira le genre de ta maladie et t'en prescrira le remède. Nous voulons t'accompagner ; et, s'il est besoin de te faire quelque chose, nous sommes à ton service. » Nello les rejoignit, et tous trois suivirent Calandrin dans sa maison. Dès qu'ils furent arrivés, Calandrin dit tristement à sa femme : « Viens, ma femme, viens me couvrir, car j'éprouve une grande douleur. »

S'étant couché, son premier soin fut d'envoyer de son urine à maître Simon, qui, pour lors, demeurait au vieux marché, à l'enseigne du Melon. Il chargea une petite fille de ce message. Lebrun alors dit à ses compagnons : « Mes amis, demeurez ici ; moi, je vais savoir la réponse du médecin, et je l'amènerai, si cela est nécessaire. - Ah ! oui, mon ami, dit Calandrin, va savoir toi-même ce que tout cela veut dire ; je me sens du mal par-ci par-là, cela me donne beaucoup d'inquiétude. » Lebrun part, arrive chez maître Simon avant la petite fille, et lui fait part de tout le complot. La messagère entre avec la bouteille d'urine ; le médecin l'examine avec attention. « Retourne, ma mie, vers Calandrin ; dis-lui de se tenir chaudement ; dans un instant j'irai le voir ; je lui dirai quel mal il a et quel régime il doit garder pour s'en débarrasser. » La messagère revient, fait son rapport, et, un moment après, entre Lebrun accompagné du médecin. Il tâte le pouls du malade, et lui dit, en présence de sa femme : « Calabdrin, mon ami, si tu veux que je te parle vrai, tu n'as d'autre mal que d'être gros d'enfant. »

À cette nouvelle inattendue, Calandrin, désespéré, s'écrie : « Ah ! ma femme, c'est toi qui m'as mis dans cet état. Je te l'avais bien dit ; tu n'as jamais voulu me croire, et, malgré mes remontrances, tu as toujours voulu te mettre sur moi et renverser l'ordre établi par la nature. » La femme, qui était très-honnête, rougit et quitta la chambre ; mais Calandrin continue : « Ah ! malheureux que je suis ! que vais-je devenir ? que puis-je faire ? comment accoucherai-je ? par où l'enfant pourra-t-il sortir ? Je vois bien qu'il faut mourir, et mourir par la rage de cette maudite femme. Dieu puisse-t-il lui faire autant de mal que je me désire de bien ! Si j'étais aussi sain que je le suis peu, je me lèverais bientôt, je prendrais un bâton et lui donnerais tant de coups, que je la mettrais en pièces. »

Cependant, si je suis puni, il faut convenir que je le mérite bien : je ne devais jamais condescendre à ses volontés. Mais, si je puis en revenir, qu'elle soit persuadée que je la verrais mourir mille fois plutôt que de la satisfaire à cet égard.» Lebrun, Bulfamaque et Nello faisaient tous leurs efforts pour s'empêcher de rire. Pour le médecin, il se donnait libre carrière, il éclatait si fort, il ouvrait si largement sa bouche, qu'on eût pu sans peine lui arracher toutes les dents. Enfin Calandrin eut recours à lui, se recommanda à son art, et le pria instamment de lui donner, dans cette détresse, ses conseils et ses soins. Le médecin lui dit obligeamment : «Mon ami, il ne faut pas te tourmenter. Grâce à Dieu, je me suis assez tôt aperçu de ton mal pour y apporter un remède aussi prompt qu'efficace ; mais il t'en coûtera un peu. «Hélas ! monsieur, j'ai deux cents livres, avec lesquelles je voulais acheter une métairie, prenez-les, s'il le faut, je les sacrifie volontiers pour me tirer de l'embarras où je suis, et pour n'être point dans le cas d'accoucher ; car, en vérité, je doute que je puisse soutenir une si terrible opération. J'ai, dans ce moment, entendu les femmes crier si fort, et n'étant pas conformé comme elles, je vois bien qu'il faudrait en mourir. -N'aie aucune inquiétude, mon ami, je vais te préparer un breuvage très-agréable qui, dans trois matinées, te tirera d'affaire et te rendra plus sain qu'auparavant. Mais, dans la suite, sois sage, et garde-toi bien de retomber dans tes anciennes folies. Pour composer l'eau que tu dois boire, il faut une demi-douzaine de chapons gras, et pour les autres drogues qu'on doit y mêler, tu donneras à Lebrun cinq livres ; il les achètera, et me fera tout porter dans ma boutique. Je t'enverrai demain matin, s'il plaît à Dieu, cet excellent breuvage, dont tu boiras un grand verre tous les jours. - Monsieur, lui répondit Calandrin, je remets tout entre vos mains.» Il donna cinq livres à Lebrun, outre l'argent nécessaire pour acheter les chapons, et le pria de vouloir bien se donner la peine d'en faire l'emplette pour l'amour de lui.

De retour chez lui, le médecin fit faire un bouillon qu'il envoya au prétendu malade. Lebrun, ayant acheté les chapons et tout ce qui devait les accompagner, revint avec Bulfamaque et Nello. L'on but et l'on mangea en l'honneur de Calandrin. Celui-ci prit son bouillon pendant trois jours de suite. Ses amis vinrent le voir. Le médecin lui ayant tâté le pouls, lui dit : «Calandrin, te voilà absolument guéri. Lève-toi maintenant ; tu peux sortir quand il te plaira.» Le sot se lève, va à ses affaires, court la ville et vante partout la cure merveilleuse que maître Simon a faite sur lui. Lebrun, Bulfamaque et Nello étaient charmés d'avoir pu tromper l'avarice de Calandrin ; mais la femme de ce dernier, s'étant aperçue du tour, s'en vengea en grondant son benêt de mari<sup>39</sup>.

## Annexe 30

Nicolas de Troyes, *Le grand parangon des nouvelles nouvelles*, IV, Le mari enceint :

[25 v<sup>o</sup>] La iiiie nouvelle de par Jehan Du Boys.

[26e r<sup>o</sup>] Vous devés sçavoir que une foys advint à Troys en Champaine que il y avoit ung honneste marchand, jeune gallent et bien délibéré, lequel se maria à l'ayde de ses parens avec une tresbelle jeune fille et honneste et qui avoit bien de quoy. Et se entreaymoit merveilleusement. Or es[t] il ainsi que il avoient une belle jeune fille de chamberiere qui les servoit.

Advint ung jour que ledit marchand se jouyt avec sa chamberiere et tant la persuada et prescha sy bien que il coucha avec elle, et par tant de foys y alla que ung jour ladicte chamberiere lui dist que elle estoit grosse, donc led. jeune gallent fut bien estonné et marry. Et ung jour entre les autres alla veoir ung sien cousin germain lequel estoit medecin, et quant ledit medecin vit qu'i faisoit si mauvaise chere, luy demanda qu'il avoit. Si luy respondit qu'il estoit merveilleusement marry.

---

<sup>39</sup>J. BOCCACE. *Le Décaméron, Ebook Libres & Gratuits*, Traduit par Sabatier de Castres, (page consultée le 21 octobre 2008), [http://www.ebooksgratuits.com/pdf/boccace\\_decameron.pdf](http://www.ebooksgratuits.com/pdf/boccace_decameron.pdf)

«Et qui a il ?» dist le medecin.»

«A a, mon cousin, dist le marchand, je suis plus marry que je fus jamais en ma vie, car je me suis joué avec ma chamberiere, tellement que je l'ay engroissée, et si ma femme s'en aperçoit aucunement, jamais je n'aré bien ne joye avec elle, car son pere et sa mere m'en voudront mal, veu et regardé que elle m'ayme tant.»

«O cousin et amy, dist le medecin, et n'y a il autre chose ? Or ne vous souciés vrayement, nous mettrons bien remede à tout cela.»

«Helas, mon cousin et amy, dist le marchand, je m'en recommande à vostre bonne grace et que je paye tout cela qu'i vous plaira.»

«Or sçavés vous, dist le medecin, qu'il y a ? Il n'est point question de payement, mais j'ay advisé une grande abilité que vous ferés moyennent [26 v<sup>o</sup>] que me voulés croire. Il fault que vous en retornés en vostre maison et que faciés le malade et ne plaingniés riens que les rains et le ventre, et me envoyés vostre orine par vostre femme. Et puis du demorent me lessés faire et je croy que tout ce portera bien, Dieu aydent.»

Alors print congé le marchand de luy et s'en vint en sa maison sans faire semblant de rien, va commencer à faire le malade et sa pouvre femme le reconfortoit bien doucement, qui n'y pensoit en nul mal et luy disoit :

«Helas, mon doulx amy, et que avez vous ? Et qu'est ce qui vous fait mal ?»

«A, mamye, dit il, je pence que le suis mort, car j'ay une si grande douleur au ventre et aux rains que il m'est advis que les chiens me le mangeussent.»

Et la pauvre jeune femme luy dist : «Mon amy, il fault que vous faciez de vostre eau et je la porteré au medecin.»

«Aa, mamye, dit le jeune homme, il n'en es[t] ja mestier.»

Si fit elle tant que il fit de son eaue, et puis la porta tout en plorent à son cousin le medecin. Puis quant il la vit ainsi plorent, luy demande incontinent qu'elle avoit.

«A mon cousin dit elle, je pence que vostre cousin, mon mary se meu[r]t.»

«Jesus, dit le medecin, et comment ? Il n'y a pas long temps que je l'ay veu.»

Lors elle ploroit si tresfort que elle ne pavoit ung seul mot dire, mais luy monstra son eau. Alors le medecin la va regarder, et quant il [l'] eut bien visitée, il va dire :

«A qui conques soit ceste eau, il a une grande douleur de ventre et de rains.»

«Helas, dit la jeune femme, mon amy, samon, car il ne plain[t] que cela.»

Comment, dit le medecin, ceste eaue que vous m'avés cy aportée es[t] d'une femme qui es[t] ensaincte d'enfant.»

«A mon cousin, dit elle, je vous prometz quce c'est de mon mary, car j'en suis bien assuree et luy ay veu faire.»

«Comment, est il vray ? dit le medecin. Le savés vous bien et en estes vous bien assure[e] ?»

«Ouy, dit elle, [27 r<sup>o</sup>] certainement.»

«Or mamye, sçavés vous qu'il y a ? Vostre mary es[t] gros d'enfens.»

«Comment, dit elle, es[t] il bien possible ?»

«Ouy », dit le medecin.»

«Or me dicte, mais comme es[t] il possible que cela se soit fait ?»

«Venés ça, mamye, dit le medecin, aulcunefois, quant il vous a fait cela, et que vous deulx jouent ensemble, ne montistes vous jamais sur luy ? Ne mentés point, si vous voulés qu'i soit guery.»

«A mon cousin, je vous diré la vérité. Je vous promez que il ne m'avint jamais que une fois.»

«A par ma foy, dit le medecin, c'est asses, je n'en demande plus. Il es[t] gros d'enfant sans point de faulte.»

Et la pouvre jeune femme fut bien désolée, et luy demanda s'il y avoit point de remede.

«Ouy bien, dist le medecin, mais sçavés vous qu'il faudroit faire ? Il fault que vous trouvés façon et maniere de parler à quelque jeune fille pucelle et que vostre mary couchast avec elle une nuyt ou deulx et la semence qu'il a dans le corps, il la remettrait dedens le corps de la jeune fille. Car la semence que luy avés baillée, qui es[t] sortie de vostre corps, n'es[t] pas encore à convalescence de vertu. Car l'enfant qu'i doit procreer n'a point encore de vie. Et s'il habitoit une jeune fille, il luy remettrait tout dedens son corps, et par ainsi voilla qui le sauveroit »

«A, ce dist la jeune femme, mon cousin, mon amy, je vous remercy. Nous viendrons bien à bout de cela, Dieu aydent, car j'ay une jeune fille chamberiere cheulx nous et croy moy que elle es[t] pucelle. Je lui bailleray plus tost dix escus pour la contenter et qu'elle couche avec mon mary affin qu'i soit guery.»

«A par ma foy, dist le medecin, voilla qui viendrait bien à point. Et aussi que le monde n'en fust point abreuvé, il vaudroit mieulx que cela se fist cheux vous. [27 v°] A tout le moins personne n'en sçara ja rien, car si on le sçavoit, on diroit : A voilla la femme qui a engroissée son mary pour avoir monté dessus ! Cela seroit villain.»

Et ainsi fut l'apointement fait.

«Or, ce dist la jeune femme, mon cousin, mon amy, je vous prie que le venés veoir pour le reconforter ung petit.»

«Ouy dea, dit le medecin, ma cousine, je m'en vois quant et vous.»

Sy vindrent veoir le pouvre patient bien desconforté, Dieu le scet ! Sy luy compta le medecin secretement comme il avoit exploité avec sa femme, et qu'il failloit qu'i couchast avec sa chamberiere, et que l'apointement estoit ainsi fait pour le guerir, donc il fut bien joyeux. Et fit on venir la chamberiere pou luy refaire ung peu son lit, à laquelle le maistre compta tout l'affaire, comme sa maistresse devoit parler à elle de cela, et que elle fist ung peu de l'estrangle du commencement, mais que à la fin elle se consentist. Le medecin apres la revisitacion faicte print congé et s'en alla. La dame apella sa chamberiere à part et luy dist :

«Vien ça, Jehanne, mamye, il fault que tu me face ung service, et je t'en prie bien fort.»

«Madame, dit la fille, tout ce qu'il me sera possible de faire pour l'amour de vous, je le feré, mon honneur sauve et le vostre, car autrement ne le voudroye faire.»

Sy dist la dame : «Jehanne, mamye, ne te soucie de rien. Je te veulx faire tout plain de service, plus la moytié que tu ne pence, mais il n'y a remede et fault que tu couche une nuyt avec ton maistre pour quelque maladie secrete qu'il a. Et ne te soucie de rien, il ne te fera point de mal.»

«Comment, dit la fille, ma maistresse, et me voudriés vous faire ce deshonneur ? Et sy ung autre le me conseilloit, vous m'en devriez destorner, à tous le moins si vous estiés femme de bien ! A je vous prometz, dit elle, que je aymeroy mieulx estre morte ! Et si mon maistre me faisoit ung enfant, je seroye fille perduee à tout jamais.»

«Or, ce dist la maistresse, Jehanne, mamye, ne te soucy de rien. Je te [28 r°] bailleré dix beaux escus et une bonne robe, et si te mariré, et que tu face cela.»

Après plusieurs disputacions dictes et debattues entre elle deulx, Jehanne se açorda à faire le vouloir de sa maistresse avec la bonne devocion qu'elle y avoit. Sy s'en vint la dame parler à son mary en la presence du medecin lequel l'estoit revenu veoir pour sçavoir comme il luy estoit. Et elle luy va commencer à faire sa harengue :

«Or sa, mon amy, dit elle, comment vous portés vous ?»

«Semy Dieulx, mamye, dit le pouvre mary, je croy que je me meurs.»

«A mon amy, dit elle, ne dictes jamais cela, vous me rompés le cueur. Mais on a avisé de vostre sancté, donc je loue Dieu et remercy. Voicy vostre cousin qui dit que il fault que vous couchée une nuyt ou deulx avec nostre chamberiere.»

«A a, mamye, dit le pouvre homme, jamais ne me parlés de cela. Helas, mon Dieu, et vous m'estes tant bonne et tant douce, et que je vous changeasse pour une autre ! J'aymeroye mieulx estre



mort, ma douce amye !»

Et bref, à l'ouyr parler, il estoit encore plus fort à ferrer que la chamberiere.

«Or, ce dist le medecin, mon cousin, mon amy, il n'y a remede. Nostre seigneur ne vous en sçara nul mal gré, puis que c'es[t] pour vostre sancté.»

«Helas, mon cousin, dit il, cuidés vous que je venille rompre mon mariage ? Et j'ay si bonne femme et qui m'ayme tant et me fait tant de service ! Elle ne scet quel chere me faire de l'amour qu'elle a en moy. Bref, j'ayme mieulx mourir.»

«Or sa, dist le medecin, si vous morés en cest estat, vous estes dampné à tous les diables, car vous serés cause de vostre mort, veu que sçavés le remede pour vous guerir à l'ayde de Dieu, et vous ne le voulés pas faire. Je ne scé, moy, à quoy vous pencés !»

«Helas, mon amy, dit le patient, il m'es[t] advis que je seroys dampné.»

«Et non serés, de par Dieu ! dit le medecin. Vostre femme le veulx bien.»

«Je vous prometz que voire, dit elle, mon [28 v<sup>o</sup>] amy.»

«Or je vous diré donc, [dit] il, vous en prendrés le péché sur vous autres.»

«Et bien, dirent il, nous le voulons bien.»

«Or sus, dit il, donc que on l'amaine.»

Alors furent ilz trestous bien aises.

«Or, ce dist le medecin, ma cousine, allez à la cuisine, et je le feré soupper et souperé avec luy.»

Puis apres il souperent tres bien cux deulx. Apres soupper il print congé de luy et demora la fille a couche[r] avec luy et menerent bonne vie ensemble ceste nuyt, et jouerent bien des couteaulx eux deulx sans eux copper ne courrecer. Le lendemain matin, le medecin vint veoir le patient et trouva qu'il faisoit bonne chere et luy compta tout son affaire et dist qu'il se trouvoit tres bien, donc il furent tous joyeux. Et au bout de catre ou cinq jours il dist que le ventre et les rains luy faisoient encore ung peu de mal. Sy dist le medecin que il failloit qu'i couchast encore une nuyt ou deux avec la fille pour l'achever de guerir.

«Et bien donc, ce dist la paouvre jeune femme, je suis contente, sy seré bien aise qu'i soit bien guéry»

O que c'estoit une bonne femme envers son mary ! Que pleust à Dieu de paradis que j'eusse autent d'escus comme il se trouveroit par le monde qui ne voudroint pas faire le tour, je ne voudroys pas estre roy de France.

Le paouvre eut encore sa chamberiere à couche[r] avec luy tant que il fut bien guery, Dieu mercy au bon medecin. Mais la chamberiere devint bien grosse, mais sa maistresse y mit si bon remede que tout se trouva bien, et la maria apres qu'elle ut relevée de sa couche, pource que elle estoit cause de l'affaire, se luy sembloit<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup>N. de TROYES. *Le grand parangon des nouvelles nouvelles (choix)*. Introduction et notes par K. Kasprzyk, Paris, Didier, 1970, pp. 40-48.

## Annexe 31

Ludovico Carbone, Facétie :

Un docteur en droit était malade et le médecin demanda à voir son urine. Comme la jeune servante l'avait renversée, elle se hâta de mettre la sienne à la place de celle du maître. Le médecin dit en riant : «Ce mal finira bien : notre malade accouchera bientôt», car la jeune servante était enceinte. Alors le légiste, embarrassé, s'adressa à sa femme : je te l'avais bien dit, ma femme : tu veux toujours être dessus ; regarde ce qui m'arrive par ta faute, je suis enceint<sup>41</sup>.

## Annexe 32

Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Les dames galantes*. Extraits avec *equus eroticus*:

I Claudius, fils de Drusus Germanicus, repudia tant seulement sa femme Plantia Herculina pour avoir esté une signalée putain, et, qui pis est, pour avoir entendu qu'elle avoit attenté sur sa vie ; et, tout cruel qu'il estoit, encore que ces deux raisons fussent assez bastantes pour la faire mourir, il se contenta du divorce.

D'avantage, combien de temps porta-il les fredaines et sales bourdeleries de Valleria Messalina, son autre femme, laquelle ne se contentoit pas de le faire avec l'un et l'autre dissolument et indiscretement, mais faisoit profession d'aller aux bourdeaux s'en faire donner, comme la plus grande bagasse de la ville ; jusques là, comme dit Juvenal, qu'ainsi que son mary estoit couché avec elle, se deroboit tout bellement d'auprés de luy le voyant bien endormy, et se deguisoit le mieux qu'elle pouvoit, et sen alloit en plain bourdeau, et là s'en faisoit donner si tres-tant et jusques qu'elle en partoit plustost lasse que saoule et rassasiée. Et faisoit encor pis : pour mieux satisfaire et avoir cette réputation et contentement en soy d'estre une grande putain et bagasse, se faisoit payer et taxoit ses coups et ses chevauchées, comme un commissaire qui va par pais, jusques à la dernière maille<sup>42</sup>.

II De plus, ces marys, qui, pis est, apprennent à leurs femmes, dans leur licit propre, mille lubricitez, mille paillardises, mille tours, contours, façons nouvelles, et leur pratiquent ces figures enormes de l'Aretin, de telle sorte que, pour un tison de feu qu'elles ont dans le corps, elles y en engendrent cent, et les rendent ainsi paillardes ; si bien qu'estans de telle façon dressées, elles ne se peuvent engarder qu'elles ne quittent leurs marys et aillent trouver autre chevaliers<sup>43</sup>.

III Toutes ces formes et postures sont odieuses à Dieu, si bien que saint Hierosme dit : «Qui se

---

<sup>41</sup>Cité par R. ZAPPERI, *op. cit.*, p. 210. Cette facétie ne fut publiée qu'en 1900. Malgré cela, elle démontre quand même la présence au XV<sup>e</sup> siècle de la croyance populaire de l'homme enceint parce que chevauché par sa femme.

<sup>42</sup>P. de BOURDEILLE, seigneur de BRANTÔME, *op. cit.*, pp. 44-45.

<sup>43</sup>*Ibid.*, p. 54.

monstre plustost desbordé amoureux de sa femme que mary est adultere et peche.» Et, parce qu'aucuns docteurs ecclesiastiques en ont parlé, je diray ce mot brièvement en mots latins, d'autant qu'eux-mesmes ne l'ont voulu dire en françois : *Excessus*, disent-ils, *conjugum fit quando uxor cognoscitur ante, retro stando, sedendo in latere, et mulier super virum*<sup>44</sup> ; comme un petit colibet que j'ay leu d'autresfois, qui dit :

*In prato viridi monialem ludere vidi / Cun monacho leviter, ille sub, illa superb*<sup>45</sup>.

D'autres disent, quand ilz s'accommodent autrement, que la femme ne puisse concevoir. Toutesfois, il y a aucunes femmes qui disent qu'elles conçoivent mieux par les postures monstrueuses et surnaturelles et estranges que naturelles et communes, d'autant qu'elles y prennent plaisir davantage, [...]<sup>46</sup>.

IV Si faut-il que je face cette digression d'une femme mariée, belle et honneste et d'estoffe, que je sçay, qui s'abandonna à un honneste gentilhomme, aussi plus par jalousie qu'elle portoit à une honneste dame que ce gentilhomme aimoit et entretenoit, que par amour. Parquoy, ainsi qu'il en jouissoit, la dame luy dit : «A cette heure, à mon grand contentement, triomphé-je de vous et de l'amour que portez à une telle.» Le gentilhomme luy respondit : «Une personne abattue, subjuguée et foulée, ne sauroit bien triompher.» Elle prend pied à cette response, comme touchant à son honneur, et luy replique aussitost : «Vous avez raison.» Et tout à coup s'advise de desarçonner subitement son homme, et se desrober de dessous luy ; et, changeant de forme, prestement et agilement monte sur luy et le met sous soy. Jamais jadis chevalier ou gendarme romain ne fut si prompt et adextre de monter et remonter sur ses chevaux desultaires, comme fut ce coup cette dame avec son homme ; et la manie de mesme en luy disant : «A st'heure donc puis-je bien dire qu'à bon escient je triomphe de vous, puisque je vous tiens abattu sous moy.» Voilà une dame d'une plaisante et paillardie ambition, et d'une façon estrange, comment elle la traitta<sup>47</sup> !

V J'ay ouy parler d'une fort belle et honneste dame de par le monde, sujette fort à l'amour et à la lubricité, qui pourtant fut si arrogante et si fiere et si brave de coeur que, quand ce venoit là, ne vouloit jamais souffrir que son homme la montast et la mit sous soy et l'abattit, pensant faire un grand tort à la generosité de son coeur, et attribuant à une grande lascheté d'estre ainsi subjuguée et sousmise, en mode d'une triomphante conquestre ou esclavitude, mais vouloit tousjours garder le dessus et la preeminence. Et ce qui faisoit bon pour elle en cela, c'est que jamais ne voulut s'adonner à un plus grand que soy, de peur qu'usant de son autorité et puissance, luy pust donner la loy, et la pust tourner, virer et fouler, ainsi qu'il luy eust pleu ; mais, en cela, choissoit ses egaux et inferieurs, auxquels elle ordonnoit leur rang, leur assiete, leur ordre et forme de combat amoureux, ne plus ne moins qu'un sergent majour à ses gens le jour d'une bataille ; et leur commandoit de ne l'outrepasser, sur peine de perdre leurs pratiques, aux uns son amour, et aux autres la vie ; si que debout ou assis, ou couchez, jamais ne se purent prevaloir sur elle de la moindre humiliation, ny submission, ny inclination, qu'elle leur eust rendu et presté. Je m'en rapporte au dire et au songer de ceux et celles qui ont traité telles amours, telles postures, assietes et formes. [...]

<sup>44</sup>C'est-à-dire «L'extase des époux arrive quand la femme est connue par-devant, en se tenant debout par-derrière, en s'assoyant en brique et quand la femme est sur l'homme». Traduction du latin au français par V. Lieutenant-Duval.

<sup>45</sup>C'est-à-dire «Dans un pré verdoyant, je vis une moniale jouer / légèrement avec un moine, lui dessous, elle dessous». Traduction du latin au français par V. Lieutenant-Duval.

<sup>46</sup>*Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>47</sup>*Ibid.*, pp. 65-66.

Voilà une terrible et plaisante humeur de femme, et bizarre scrupule de conscience genereuse. Si avoit-elle raison pourtant ; car c'est une fascheuse souffrance que d'estre subjuguée, ployée, foulée, et mesmes quand l'on pense quelquefois à part soy, et qu'on dit : «Un tel m'a mis sous luy et foulé», par maniere de dire, sinon aux pieds, mais autrement : cela vaut autant à dire<sup>48</sup>.

VI Or, sur cecy, c'est une autre question que j'ay veu traiter à aucuns : quel advantage de gloire a plus grand sur son compagnon, ou l'homme ou la femme, quand ils sont en ces escarmouches ou victoires veneriennes ?

L'homme allegue pour soy la raison precedente : que la victoire est bien plus grande quand l'on tient sa douce ennemie abattue sous soy, et qu'il la subjugue, la suppedite et la dompte à son aise et comme il luy plaist ; car il n'y a si grande princesse ou dame, que, quand elle est là, fust-ce avec son inferieur ou inegal, qu'elle n'en souffre la loy et la domination qu'en a ordonné Venus parmi ses statuts; et, pour ce, la gloire et l'honneur en demeure tres-grande à l'homme.

La femme dit : «Ouy, je le confesse, que vous vous devez sentir glorieux quand vous me tenez sous vous et me suppeditez ; mais aussi, quand il me plaist, s'il ne tient qu'à tenir le dessus, je le tiens par gayeté et une gentille volonté qui m'en prend, et non pour une contrainte. D'avantage, quand ce dessus me deplaist, je me fais servir à vous comme d'un esclave ou forçat de gallere, ou pour mieux dire, vous fait tirer au collier comme un vray cheval de charrette, et vous, travaillant, peignant, suant, halletant, efforçant à faire les courvées et efforts que je veux tirer de vous. Cependant, moy, je suis couchée à mon aise, je vois venir vos coups ; quelquesfois j'en ris et en tire mon plaisir à vous voir en telles alteres ; quelquesfois aussi je vous plains, selon ce qui me plaist ou que j'en ay de volonté ou pitié; et, après en avoir en cela tres-bien passé ma fantaisie, je laisse là mon gallant, las, recreu, debilité, enervé, qu'il n'en peut plus, et n'a besoin que d'un bon repos et de quelque bon repas, d'un coulis, d'un restaurant ou de quelque bon bouillon confortatif. Moy, pour telles courvées et tels efforts, je ne m'en sens nullement, sinon que tres-bien servie à vos despens, monsieur le gallant, et n'ay autre mal sinon de souhaiter quelque autre qui m'en donnast autant, à peine de le faire rendre comme vous ; et, par ainsi, ne me rendant jamais, mais faisant rendre mon doux ennemy, je rapporte la vraye victoire et la vraye gloire, d'autant qu'en un duel celuy qui se rend est deshonoré, et non pas celuy qui combat jusques au dernier poinct de la mort.<sup>49</sup>»

VII Ainsi que j'ay ouy conter d'une belle et honneste femme, qui une fois, son mary l'ayant esveillée d'un profond sommeil et repos qu'elle prenoit, pour faire cela, après qu'il eut fait elle luy dit : «Vous avez fait et moy non.» Et, parce qu'elle estoit dessus luy, elle le lia si bien de ses bras, de mains, de pieds et de ses jambes entrelassées : «Je vous apprendray à ne m'esveiller une autre fois» ; et, le demedant, secouant et remuant à toute outrance, son mary qui estoit dessous, qui ne s'en pouvoit defaire et qui suoit, ahannoit et se lassoit, et crioyt mercy, elle le luy fit faire une autre fois en depit de luy, et le rendit si las, si atenué et flac, qu'il en devint hors d'aleine et luy jura un bon coup d'une autre fois il la prendroit à son heure, à son humeur et apetit<sup>50</sup>.

VIII À propos d'un homme qui trompait sa femme et de cette dernière qui en faisait de même afin de se venger de lui. Tous deux pouvaient s'entendre crier «Brindes !» à cause de la proximité des pièces où leurs ébats avaient lieu. En décrivant la scène, l'auteur écrit : «Ces brindes et ces paroles et responses, de telle façon et mode qu'ils s'accommodoient en leurs montures, durerent assez longtemps,

---

<sup>48</sup>*Ibid.*, pp. 66-67.

<sup>49</sup>*Ibid.*, pp. 67-68.

<sup>50</sup>*Ibid.*, pp. 68-69.

[...]»<sup>51</sup>.

- IX Une autre consciencieuse et scrupuleuse, donnant à son amy jouissance de son corps, elle vouloit tousjours faire le dessus et sousmettre à soi son homme, sans passer d'un seul iota cette regle ; et l'observant estroitement et ordinairement, disoit-elle que, si son mary ou autre luy demandoit si un tel luy avoit fait cela, qu'elle pust jurer et renier, et seurement protester sans offenser Dieu, que jamais il ne luy avoit fait ny monté sur elle. Ce serment sceut-elle si bien pratiquer qu'elle contenta son mary et autres par ses jurements serrez en leurs demandes ; et la creurent, vu ce qu'elle disoit, «mais n'eurent jamais l'advis de demander, ce disoit-elle, si jamais elle avoit fait le dessus ; sur quoy m'eussent bien mespris et donné à songer»<sup>52</sup>.
- X En parlant des filles spartiates, Brantômes expliquait : «D'honesteté n'y en avoit-il point, mais ouy bien un plaisir pour la veue, et mesmes en leur mouvement de corps, danser, et encores plus à lutter ; et puis, quand ils venoient à tumber l'un sur l'autre, et, comme dit le latin, *illa sub, ille super ; ille sub et illa super*, «elle dessoubz, luy dessus, elle dessus, et luy dessoubz»<sup>53</sup>».

## Annexe 33

Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Les dames galantes*. Extraits avec Éléphantis :

Il se lit d'une grande courtisane et maquerelle insigne du temps de l'ancienne Rome, qui s'appelloit Elefantina, qui fit et composa de telles figures de l'Aretin, encore pires, auxquelles les dames grandes et princesses faisant estat de putanisme estudioyent comme un tres-beau livre. Et cette bonne dame putain cyreniene, laquelle estoit surnommée «aux douze inventions», parce qu'elle avoit trouvé douze manières pour rendre le plaisir plus voluptueux et lubrique<sup>54</sup> !

---

<sup>51</sup>*Ibid.*, p. 87.

<sup>52</sup>*Ibid.*, pp. 154-155.

<sup>53</sup>*Ibid.*, p. 575.

<sup>54</sup>*Ibid.*, p. 56.

## Annexe 34

Pierre l'Arétin, *Lettera a Battista Zatti da Brescia* :

Dapoi ch'io ottenni da papa Clemente la libertà di Marcantonio bolognese, il quale era in pregione per avere intagliato in rame i *XVI modi ecc.*, mi venne volontà di veder le figure, cagione che le querele Gibertine esclamavano che il buon virtuoso si crocifigesse ; e vistele, fui tocco da lo spirito che mosse Giulio Romano a disegnarle. E perché i poeti e gli scultori antichi e moderni soglion scrivere e scolpire alcuna volta per trastullo de l'ingegno cose lascive, come nel palazzo Chisio fa fede il satiro di marmo che tenta di violare un fanciuollo, ci sciorinai sopra i sonetti che ci si veggono ai piedi. La cui lussuriosa memoria vi intitolo con pace degli ipocriti, disperandomi del giudizio ladro e de la consuetudine porca che proibisce agli occhi quel che più gli diletta. Che male è il veder montare un uomo adosso a una donna ? Adunque le bestie debbon essere più libere di noi ? A me parebbe che il cotale, datoci da la natura per conservazion di se stessa, si dovesse portare al collo come pendente e ne la beretta per medaglia, però che egli è la vena che scaturisce i fiumi de le genti e l'ambrosia che beve il mondo nei di solenni. Egli ha fatto voi, che sete dei primi chirugici che vivano. Ha creato me, che son meglio che il pane. Ha prodotto i Bembi, i Molzi, i Fortuni, i Franchi, i Varchi, gli Ugolin Martelli, i Lorenzi Lenzi, i Dolci, i fra Bastiani, i Sansovini, i Tiziani, i Michelagnoli, e doppo loro i papi, gli imperadori e i re. Ha generati i bei putti, le bellissime donne con *sante santorum*. Onde se gli doverebbe ordinar ferie e sacrar vigilie e feste, e non rinchiuderlo in un poco di panno o di seta. Le mani starien bene ascose, perché quelle giuocano i danari, giurano il falso, prestano a usura, ti fan le fica, stracciano, tirano, dan de le pugna, feriscono e amazzano. Che vi par de la bocca, che bestemia, sputa nel viso, divora, imbriaica e rece ? Insomma i legisti si protrebben fare onore ne l'aggiugnere una chiosa per suo conto ai libracci loro ; e credo che lo faranno. Intanto considerate se io ho ritratto al naturale coi versi l'attitudini dei giostranti<sup>55</sup>.

When I obtained from Pope Clement the liberty of Macantonio Bolognese, who was in prison for having engraved on copper plates te Sixteen Positions, *et cetera*, I felt a desire to see the figures that were the cause of Giberti's complaints, who demanded that the fine virtuoso should be crucified. And having seen them, I was touched by the spirit that moved Giulio Romano to design them. And because the ancient, as well as modern poets and sculptors, sometimes engaged in writing and sculpting lascivious works as a pastime fot their genius -as attested by the marble satyr in the Chigi Palace who attempts to violate a young boy- I exhibit them above the sonnets that stand below, whose lewd memory I dedicate to you, *pace all hypocrites*. I despair of the thieving judgment and damnable habits that forbid the eyes what delights them most. What harm is there in seeing a man mount a woman ? Well then, should beasts be freer than we ? It would seem to me that such a thing, given to us by nature to preserve the species, should be worn around the neck as a pendant and as a brooch on berets, since it is the conduit from which gushes the stream of life and the nectar that the world drinks on feast days. It made you, who are among the greatest living doctors. It created me, and I am good as gold. It produced the Bombos, the Molzas, the Fortunios, the Franchis, the Varchis, the Ugolino Martellis, the Lorenzo Lenzis, the Dolces, the Sebastiano del Piombos, the Sansovinos, the Titians, the Michelangelos, and after them, the popes, emperors, and kings. It has generated beautiful little boys, the most beautiful women with their holy of holies ; so that holidays and sacred vigils and feast days should be ordained for it, rather than shutting it away in a bit of cloth or silk. Our hands stay well in view, although they gamble away money, swear false testament, make usurious loans, make obscene gestures, rip things up, pull, beat, wound, and kill. What do you think about mouths that curse, spit upon others, devour, gorge with drink, and retch ? At any rate, legislators could do themselves honor by adding a gloss on its behalf in their awful law books ; and I believe they will do so. In the meantime, tell me if I haven't portrayed au naturel in verse the postures of the players<sup>56</sup>.

<sup>55</sup>B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 256, note 1.

<sup>56</sup>Traduction en anglais par B. Talvacchia dans *Ibid.*, pp. 85-86.

## Annexe 35

Pierre l'Arétin, *Sonetti lussuriosi* :

## Sonnet VI

Perch'io prov'or un sì solenne cazzo,  
che mi rovescia l'orlo della potta,  
io vorrei esser tutta quanta potta,  
ma vorrei che tu fossi tutto cazzo.

Perché s'io fossi potta, e tu cazzo,  
isfameria per un tratto la potta,  
e tu averesti anche da la potta,  
tutto il piacer che può aver un cazzo.

Ma non potendo esser tutta potta,  
né tu diventar tutto di cazzo,  
piglia il buon voler da questa potta.

-E voi, pigliate del mio poco cazzo  
la buona volontà : in giù la potta  
ficcate, e io in su ficcherò il cazzo ;

e di poi su il mio cazzo  
lasciatevi andar tutta con la potta :  
e sarò cazzo e voi sarete potta<sup>57</sup>.

Puisque j'essaie maintenant une si solennelle queue,  
qui me retourne l'ourlet du con,  
je voudrais être entièrement con,  
mais je voudrais que tu fusses toute queue.

Parce que si j'étais con et toi queue,  
je rassasierais d'un seul coup mon con,  
et tu aurais aussi du con,  
tout le plaisir que peut avoir une queue.

Mais ne pouvant être tout con,  
ni toi devenir en tout queue,  
prend le bon vouloir de ce con,

-Et vous, prenez de mon peu de queue  
la bonne volonté : par en bas le con  
fichez, et moi par en haut je foutrai la queue ;

et puis sur ma queue  
laissez-vous aller toute avec le con :  
et je serai queue et vous serez con<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup>G. ROMANO et P. ARETINO, *op. cit.*, p. 37. Ce mode et ce sonnet sont absents dans l'édition clandestine de 1527 des *Modi ed i Sonetti lussuriosi*. Afin de combler la lacune, l'auteur du livre, Riccardo Braglia, se basa sur la reproduction du mode VI qu'exécuta le comte de Waldeck au XIX<sup>e</sup> siècle et compara le sonnet publié avec le dessin. Selon lui, il est fort possible qu'il s'agisse effectivement des extraits manquants. *Ibid.*, p. 67.

<sup>58</sup>Traduction de l'italien au français par V. Lieutenant-Duval.

## Sonnet X

-Io l' voglio in cul. Tu mi perdonerai !  
 -O donna, io non vo far questo peccato,  
 perché quest'è un cibo da prelato,  
 c'hanno il gusto perduto sempremai.

-Deh, mettil qui ! -Non farò ! -Sì, farai.  
 -Perché ? Non s'usa plu da l'altro lato,  
 idest in potta ? -Sì, ma gli è più grato  
 il cazzo dietro, che dinanzi assai.

-Da voi lasciar mi voglio consigliare :  
 il cazzo è vostro e, s'ei vi piace tanto,  
 com'a cazzo gli avete a comandare.

-Io l'accetto, ben mio : spingil da canto,  
 più là, più giù, ei c'è, senza sputare !  
 O cazzo, buon compagno, o cazzo santo !

-Toglietel tutto quanto !  
 -Io l'ho tolto entro più che volentiere,  
 ma starni un anno ci vorre' a sedere<sup>59</sup>.

-You'll pardon me, I want it in my rear.  
 -Oh, lady, I don't want to commit this sin :  
 Because this is the food of prelates,  
 who always have had the damnedest taste.

-Go on, put it here. -I won't. -Yes, you will.  
 -Why ? Isn't it done anymore from the other side,  
 that is, in the pussy ? -Yes, but it's far more agreeable  
 to have a cock behind than in front.

-I want to let myself be guided by your advice.  
 My cock is yours, and if you like it so much,  
 like a dick, he is yours to command.

-I accept him, my dear, push him from the side,  
 over more, down farther, he's there and still hard !  
 O, boon companion dick, holy prick !

-Take it all.  
 -I have taken it in, with more than pleasure,  
 and would like to stay seated here for a year<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup>*Ibid.*, pp. 45 et 69.

<sup>60</sup>Traduction en anglais par B. Talvacchia dans B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 213.



## Sonnet XIV

Non tirar, futtutelo di Cupido,  
la carriola ; firmati, bismulo !  
Ch'io vo fatter in potta e non in culo  
costei che mi to' 'l cazzo, e me ne rido.

E ne le braccia e 'n le gambe mi fido,  
e si disconcio sto e non t'adulo,  
che ci morrebbe a starci un'ora un mulo,  
e però tanto col cul soffio e grido.

E se voi, Beatrice, stentar faccio,  
perdonar mi dovete, perch'io mostro  
che fottendo a dissaggio, mi disfaccio.

E se non ch'io mi specchio nel cul vostro,  
stando sospeso in l'uno e n' l'altro braccio,  
mai non si fiuirebbe il fatto nostro.

O, eul di latte e d'ostro,  
se non ch'io son per mirarti di vena,  
non mi starebbe il cazzo dritto a pena<sup>61</sup>.

Don't pull the cart, dickhead of a Cupid.  
Hold up, you stubborn mule,  
because I want to enter by way of the pussy, not in the rear  
of the one that has grabbed my cock, and I don't care.

I am leaning on my arms and legs,  
and I am in such an uncomfortable position.  
And it's no exaggeration to say that it would kill a mule  
to stay this way for an hour, but that's how long I've been  
[huffing and puffing with my ass.

And if I make it hard for you, Beatrice,  
you must pardon me, since I'm proving  
that screwing uncomfortably is my undoing.

And if I weren't looking into your rump as into a mirror,  
propping myself up on both arms,  
our business would never be finished.

Oh ass of milk-white and royal purple,  
if I weren't looking at you with such pleasure,  
my cock wouldn't hold up worth a measure<sup>62</sup>.

<sup>61</sup>G. ROMANO et P. ARETINO, *op. cit.*, pp. 53 et 73.

<sup>62</sup>Traduction en anglais par B. Talvacchia dans B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 221.

## Sonnet XV

Miri ciascuno a cui, chiavando, duole  
l'esser sturbato da sì dolce impresa,  
costui ch'a simil termin non pesa  
portarla via fottendo ovunque vuole.

E senza gir cercando ne le scole,  
per saper verbigratia a la distesa  
far ben quel fatto, impari senza spesa  
qua, che fottèr potrà chiunque ama e cole.

Vedete come ei l'ha su con le braccia  
sospesa con le cambe alte ai suoi fianchi,  
e par che per dolcezza si disfaccia.

Né già si turbin, benech siano stanchi :  
anzi tal giuoco par ch'ad ambi piaccia,  
sì che bramìn fottendo venir manchi.

E pur stan dritti e franchi,  
ansando stretti a tal piaceri intenti,  
e fin ch'ei durerà saran contenti<sup>63</sup>.

Take a look everyone who, as regards screwing, complains  
about being disturbed during that very sweet enterprise,  
at this fellow, for whom such a statuesque arrangement is not  
too heavy, carrying her off, having sex everywhere he wants.

And without making the rounds of the schools to learn,  
for example, in great detail how to do  
such business very well, you can learn here for free  
that whoever loves and cultivates it can screw.

See how he's holding her raised up with his arms,  
with her legs high upon his haunches ;  
and it appears that she is coming unglued from rapture.

They continue to whirl, although they are tired ;  
nay, the game seems to please them both so much,  
that they want to screw until they pass out.

And yet they are standing tall, unashamedly,  
breathing fast, intent on their pleasures.  
And as long as he holds up, they'll be satisfied<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup>G. ROMANO et P. ARETINO, *op. cit.*, pp. 55 et 74.

<sup>64</sup>Traduction en anglais par B. Talvacchia dans B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 223.

## Sonnet XVI

-Tu pur a gambe in collo in cul me l'hai  
 ficcato questo cazzo : urta, fracassa !  
 Del letto mi ritrovo iu su la cassa.  
 -Oh, che piacer è questo che mc dai !

-Ritornami sul letto, ché mi fai  
 crepar qui sotto con la testa bassa.  
 Dolor de' figli, merda questo passa.  
 Amor crudel, a che ridotto me hai !

Che pensi tu di far ? -Quel che ti piace.  
 Dammi la lingua un poco, anima mia :  
 assai dimanda chi ben serv' e tace.

-La potta alquanto di piacer vorria,  
 se non tra lei e il cul non fia mai pace.  
 Spinge, compar, ché 'l cazzo sen uà uta !

Certo morta saria,  
 se stava un poco più aver ristoro  
 da te, mió cor e mio tesoro<sup>65</sup>.

-Even with my legs around your neck, you've managed  
 to thrust your cock into my ass. Bang ! Crash !  
 Starting in the bed, I end up on the bedstead.  
 -Oh, what a pleasure this is that you give me.

-Get me back on the bed, or you'll make me  
 keel over down here, with my head hanging down.  
 Shit, what a pain, but it will pass ;  
 cruel Love, you've reduced me to this.

What do you think you're doing ? -Exactly what pleases you.  
 Give me your tongue a bit, sweetheart ;  
 whoever serves well and in silence needn't ask.

-My pussy wants a good deal of pleasure ;  
 if not, between her and my ass there will never be peace.  
 Push, my dear fellow, because your prick is disappearing.

Certainly I would die  
 if I had to wait any longer to be restored by you,  
 my darling, my sweetheart, my precious<sup>66</sup>.

<sup>65</sup>G. ROMANO et P. ARETINO, *op. cit.*, pp. 55 et 74.

<sup>66</sup>Traduction en anglais par B. Talvacchia dans B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 225.

## Annexe 36

Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme, *Les dames galantes*. Extraits avec les «figures de l'Aretin» :

I De plus, ces marys, qui, pis est, apprennent à leurs femmes, dans leur lict propre, mille lubricitez, mille paillardises, mille tours, contours, façons nouvelles, et leur pratiquent ces figures enormes de l'Aretin, de telle sorte que, pour un tison de feu qu'elles ont dans le corps, elles y en engendrent cent, et les rendent ainsi paillardes ; si bien qu'estans de telle façon dressées, elles ne se peuvent engarder qu'elles ne quittent leurs marys et aillent trouver autres chevalliers<sup>67</sup>.

II J'ay cogneu un prince de par le monde qui fit bien mieux, car il achepta d'un orfevre une tres-belle coupe d'argent doré, comme pour un chef-d'oeuvre et grand speciauté, la mieux elaborée, gravée et sigillée qu'il estoit possible de voir, où estoient taillées bien gentiment et subtilement au burin plusieurs figures de l'Aretin, de l'homme et de la femme, et ce au bas estage de la coupe, et au dessus et au haut plusieurs aussi de diverses manieres de cohabitations de bestes, là où j'appris la premiere fois (car j'ay veu souvent la dicte coupe et beu dedans, non sans rire) celle du lion et de la lionne, qui est tout contraire à celle des autres animaux, que n'avois jamais sceu, dont je m'en rapporte à ceux qui le sçavent sans que je le die. Cette coupe estoit l'honneur du buffet de ce prince : car, comme j'ay dit, elle estoit tres-belle et riche d'art, et agreable à voir au dedans et au dehors<sup>68</sup>.

III Du temps du roy Henry troisieme fut bien pis fait : car un gentilhomme, que j'ay ouy nommer et cogneu, fit un jour present à sa maistresse d'un livre de peintures où il avoit trente-deux dames grandes et moyennes de la cour, peintes au naturel, couchées et se jouans avec leurs serviteurs peints de mesmes et au naïf. Telle y avoit-il qui avoit deux ou trois serviteurs, telle plus, telle moins ; et de ces trente-deux dames representoient plus de sept-vingt figures de celles de l'Aretin, toutes diverses. Les personnages estoient si bien representez et au naturel qu'il sembloit qu'ils parlassent et le fissent ; les unes deshabillées et nues, les autres vestues avec mesmes robes, coeuvres, paremens et habillemens qu'elles portoient et qu'on les voyoit quelquesfois. Les hommes tout de mesmes. Bref, ce livre fut si curieusement peint et fait qu'il n'y avoit rien que dire : aussi avoit-il cousté huict à neuf cens escus, et estoit tout enluminé.

Ceste dame le monstra et presta un jour à une autre sienne compaigne et grande amye, laquelle estoit fort aymée et fort familiere d'une grande dame qui estoit dans ce livre, et des plus avant et au plus haut degré ; ainsy que bien à elle appartenoit, luy en fit cas. Elle, qui estoit curieuse du tout, voulut voir avec une autre, une grande dame sa cousine qu'elle aymoit fort, laquelle l'avoit conviée au festin de ceste veue, et qui estoit aussy de la peinture, comme d'autres.

Là visite en fut faite fort curieusement et avec grande peine, de feuillet à feuillet, sans en passer un à la legere, si bien qu'elles y consumerent deux bonnes heures de l'après-disnée. Elle, au lieu de s'en estomacquer et de s'en fascher, ce fut à elle à en rire, et de les admirer, et de les fixement considerer, et se ravir tellement en leur sens sensuels et lubriques, qu'elles s'entremirent à s'entre-baiser à la colombine, et à s'entre-embrasser et passer plus outre, car elles avoient entre elles deux accoustumé ce jeu tre-bien.

Ces deux dames furent plus hardies et vaillantes et constantes qu'une qu'on m'a dit, qui,

<sup>67</sup>P. de BOURDEILLE, seigneur de BRANTÔME, *op.cit.*, p. 54.

<sup>68</sup>*Ibid.*, pp. 56-57.

voyant un jour ce mesme livre avec deux autres de ses amyes, elle fut si ravie et entra en telle extase d'amour et d'ardent desir à l'imitation de ces lascives peintures qu'elle ne peut voir qu'au quatriesme feuillet, et au cinquiesme elle tomba esvanouie<sup>69</sup>.

## Annexe 37

Pierre l'Arétin, *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa*. Extraits avec l'*equus erolicus* (alla giannetta) :

NANNA. [...] Mentre egli ti gualca, piagni, diventa ritrosa non ti muovere, ammutisci ; e se ti domanda ciò che tu hai rugnisci pure, e ciò facendo, è forza che si fermi e dicati. «Cor mio fovvi io male ? avete voi dispiacer del piacer che io mi piglio ?», e tu a lui : «Vecchietto caro, io vorrei. » (e qui finisci) ; ed egli dirà : «Che ?» ; e tu pur mugola ; a la fine, tra parole e cenni, chiariscilo che vuoi correre una lancia a la giannetta. [...]

NANNA. Se tu sei con la fantasia a far quel che io vorrei che tu facessi, acconciati bene adagio ; e acconcia che sei, fasciagli il collo con le braccia e bascialo dieci volte in un tratto, e preso che gli arai il pistello con mano, stringegnelo tanto che si finisca di imbizzarrire : e infocato ch'egli è, ficcatelo nel mozzo e spigneti inver lui tutta tutta ; e qui ti ferma e bascialo ; stata un nonnulla, sospira a la infoiata e di : «Se io faccio, farete ?» ; lo stallone risponderà con voce incazzita : «Sì, speranza» ; e tu, non altrimenti che il suo spuntone fosse il fuso e la tua sermollina la ruota dove ella si rivolge, comincia a girarti, e s'egli accenna di fare, ritienti dicendo : «Non anco, vita mia» ; e datogli una stoccatina in bocca con la lingua, non ischiodando punto de la chiave che è ne la serratura, rispigni, rimena e rificca ; e piano e forte, e dando di punta e di taglio, tocca i tasti da paladina. E per istroncarla, io vorrei che facendo quella faccenda tu facessi di quelli azzichetti che fanno coloro che giocano al calcio mentre hanno il pallone in mano : i quali schermiscano con artificio e, mostrando di voler correre or qua or là, furano tanto di tempo che, senza esser impacciati da chi gli è contra, danno il colpo come gli piace<sup>70</sup>.

NANNA. [...] [W]hile he's pumping away, start to cry, hold back, stop moving, and fall silent. If he asks you what's wrong, you can even let out a groan, and then he will have to stop and say : «My dear heart, am I hurting you ? Are you displeased at the pleasure I am taking ?» And you say to him : «My dear old chap I should like ...» But stop right there, and he'll ask you : «What ?» and you just moan. Finally, by words and hints, make it clear to him that you want to break a lance with him in the Giannetta style, man on bottom, woman on top. [...]

NANNA. If you in your fantasy are doing what I want you to do, squat down over him ; and when you are nicely settled twine your arms around his neck and kiss him quickly, ten times in a row. Then, after grabbing his pestle in your hand, clutch it so tightly that it begins to go wild ; and when it is blazing hot, shove it straight into your socket and push against it so hard that the spoke goes in all the way, and then, suddenly, come to a dead stop and kiss him. After having lain there quietly for a while, sigh as though you were dying with delight and whisper to him : «If I come, will you come too ?» The stud will answer in a voice blurred with passion : «Yes my hope !» Then you must act as if his halberd was a spindle and your patch of wild thyme the wheel on which it revolves, and start pushing down on it

<sup>69</sup>*Ibid.*, pp. 431-432.

<sup>70</sup>Cité par D. O. FRANTZ, *op. cit.*, p. 82.

with a rolling twist. And if you see that he is about to come, stop again and say : «Not yet, my life,» and ramming your tongue deep into his mouth, while making sure not to let his key slip out of your keyhole, push, wriggle, and bear down mightily, driving it in firmly and sweetly, thrusting with the point and cutting with the edge, touching all the keys like a true paladin and, to cut the story short, I would wish that you did this business with all the clever feints and moves and twists and turns soccer players adopt when they have the ball in their hands -they fake so adeptly, pretending to run this way or that, that they slip by the man who tries to block them and kick the ball just where they please<sup>71</sup>.

## Annexe 38

Ah'medech Chirouâni, *Nefh'at el Yemen, Le vizir sellé et bridé* :

On raconte qu'un roi était passionné pour les femmes. Il avait un vizir qui l'en détournait. Une de ses chanteuses le vit changé vis-à-vis d'elle et lui dit : Maître, qu'est-ce que cela ? Il répondit : C'est mon vizir un tel qui m'a défendu de vous aimer. -Donne-moi à lui, dit-elle, et tu verras ce que je ferai de lui. Il la lui donna. Quand le vizir fut seul avec elle, elle se défendit de lui si bien que l'amour s'empara de son coeur, mais elle lui dit : Tu ne t'approcheras de moi que lorsque je t'aurai monté et que tu auras fait quelques pas en me portant. Il y consentit. Elle plaça sur lui une selle lui mit une bride sur la tête et monta sur lui. Or elle avait envoyé avertir le roi. Celui-ci se précipita chez elle tandis qu'elle était dans cette posture. Qu'est-ce que cela, vizir ? demanda-t-il. Tu me défendais l'amour des femmes et voilà comme tu agis avec elle ! -Prince, dit-il, c'est ce que je craignais pour toi. Le roi admira cette réponse<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup>Traduction en anglais par D. O. Frantz dans D. O. FRANTZ, *op. cit.*, pp. 82-83.

<sup>72</sup>R. BASSET. «Contes et légendes arabes», *Revue des Traditions populaires*, t. XV, 1900, pp. 109-110 (conte n° CCCIX), mentionnée dans S. L. SMITH, *op. cit.*, p. 54.

## Annexe 39

Märe (Aristoteles und Phillis), fassung I-II :

I :

- |  |  |
|--|--|
| <p>«Dar dak der meister sin getan,<br/>ia als iz vernomen han,<br/>An deme so wil ich mich rechen,<br/>ich wil nvme sprechen :</p> <p>5 Ich tribé in von hinnen,<br/>im kunnen sine sinnen<br/>Niht behelfen vinbe ein har,<br/>e sich vol endent drizzic iar.»</p> <p>10 Sus gienc die vrouwe drate<br/>in eine kemmenate.<br/>Gizeret hat sie iren lip :<br/>an so leite daz schone wip<br/>Einen belz, der was ve ;<br/>dar vf so legete sie me</p> <p>15 Einen roc, der was scharlachen-<br/>alexander hiez in machen.<br/>Ir lip was wol gezieret,<br/>der roc was gefumziet<br/>Von dem hovbetlochen vf die erde ;</p> <p>20 dar vf so legete sie werde<br/>Einen siden borten,<br/>der was ze allen orten<br/>Mit rotem golde vberlagen,<br/>den wol mit eren mohte tragen</p> <p>25 Von persia die kivnigin.<br/>Hie mogint ir horen wibes sin,<br/>Ob ir mir des gelovbet :<br/>do hienc sie vf ir hobet<br/>Einen vil cleines hovbet tvch,<br/>daz sie ze hochgeziten trüch,</p> <p>30 In eines spigelz glase<br/>sach sie, ob ein enige mase<br/>An irne libe were ;<br/>al was ir daz herze swere.<br/>35 Sie mahte ir selber hohen mvt,<br/>als noch vil maniger diche tvt.<br/>Sus gienc sie alrertz eine<br/>einen stiec, der was cleine,<br/>Da sie den meister wiste :</p> <p>40 nv merchant wibes liste !<br/>Horent, wie der meister was :<br/>in mitten eineme grvnen gras<br/>Stünt gein acher ein huss,<br/>daz worhte der kivnic philippus,</p> | <p>45 Daz er dar inne were<br/>vnd lerte schulere.<br/>Daz husc daz was so lobelich,<br/>da mohte wol ein kivnic rich<br/>Drinne sin mit eren ;</p> <p>50 dar begynde sie keren.<br/>Als sie in daz gras gienc,<br/>ze singenne sie aneviens<br/>Mit einer suzen stimmen ho ;<br/>ir stimme was also</p> <p>55 Als der nahtegalen,<br/>die den bergen vnde den talen<br/>Riche schall macht,<br/>des manic herze lachit.<br/>Der alte meister, do er da saz,<br/>siner leren er vergaz,</p> <p>60 Als er sie horte singen ;<br/>er sprach : «waz mac da clingen ?<br/>Richer got, wer ist der ?<br/>wolte er nacher komen her,<br/>Ich wolte in gerne schovwen,</p> <p>65 ez gelichet einer vrouwem.»<br/>Die sanc ie baz vnd ie baz,<br/>doch was ir der fuzch laz.<br/>Sie gienc ir mit gemache-<br/>diz meint allrz sache-<br/>70 Riche maz sie daz gras ;<br/>was si do violiten las<br/>Vnd ander blvmen, die sie vant,<br/>die leite sie an ir rehte hant,<br/>75 Die rosen in den geren ;<br/>hernach began sie keren<br/>Ze eime kalten brunnen :<br/>waz wibes liste kunnen !<br/>Rehte vor des meister dor<br/>80 enspranc der selbe brunne vor.<br/>Er was livter vnde clar.<br/>wol hete man gesehen ein har<br/>In dem tieffen grunde ;<br/>vf die selben stunde</p> <p>85 Gienc die schone sizen dar :<br/>dez nam der alte meister war.<br/>Durch einez cleinez vensterlin<br/>sach er wol der vrouwen schin.<br/>Die tet manigen hovbet swanc,</p> |
|--|--|

90 also sie des brunnen getranc.  
 Des nam den meister wunder groz :  
 hoch irhvp sie die schoz  
 Biz mitten in ir bein ;  
 schier als ein marmelstein,  
 95 darze wiz als ein sne  
 was ir daz bein, -waz sol des me ?  
 Der lilien varwe dar vz dranc ;  
 nv en war ir beiten nit ze lanc !  
 Sie gienc hin an daz vensterlin,  
 100 des hiez sie wilkome sin  
 Aristotiles der alte ;  
 sie sprach : «daz din got walte !  
 Bistv alrerez eine ?  
 wie ist din gaden also cleine !  
 105 Der meister sprach : «ez ist groz genvch :  
 her in so lege ich mine buch.  
 Hie so lere ich mine kint,  
 die nv alle spilen sint.  
 Daz ander husch ist lobelich,  
 110 da mehte wol ein kivnic rich...»

II :

[Ein satel...]

<p>           1 Lac vf eime banche vlach.            «Lieber meister» sie da sprach,            «Sag mir, ist der satel din ?»            «Ja, er ist, vrouwe min.»            5 «Meister min, wer gap in dir ?»            «Der kivnic rich der grap in mir,            Er choufte in wol vmbe hundert phunt.»            Vrou phillis sprach ze der stunt :            «Der satel ist vil schone,            10 prislich so lit die crone            Von rotem golde wol irhaben,            besunder sint daran gegraben            Riter vnde vrouwen.            Ich wolte vil gerne schouwen,            wie der vf dir lege.            15 Sit mir der vusz ist trege,            meister nun wie gerne ich reitte :            tû mir einen dinest dar mitte !            Kom ich balde ze dem brunnen,            wil ich dir gerne gunnen            20 und la dich kivssez ze einer stunt            minen roselehtden munt.»            Der miester sprach : «da al zehant            iemer me bin ich geschant,         </p>	<p>           25 Sehent ez die livte.            Du rivwest ez lange hivte,            So du mich woltest triegen :            wip die kunnen liegen,            Niwern mit den kinden            30 mac man triuwe vinden.»            «Ich denches doch n, du sist mir holt.            Gebe du mir allez daz golt,            Daz diseme rieche were :            daz ist mir nit so mere,            35 Als daz ich dich ritte dar.»            Nv dir din mût so gar            Vf mir ze riten stat,            So schaffe ich dir vil gvten rat.»            Den satel nam er vffe sich :            40 vrouwe phillis die wart vrevdenrich.            Ze vil maniger sorgen bûz            sie geregete ieren vûsz.            Dos vf dem alten meister saz,            al ir riuwen sie vergaz. -            45 Der kivnic vnd die kiunigin            vnd al ir dienstmannen drin,            Ovch alexander daz kint            vf den palas komen sint            Vnd namen wol daz wunder,         </p>
---	---



50 daz der meister dar vnder  
 Krouch vf allen vieren ;  
 sie sahen in trottieren  
 glich einem alten pherde ;  
 vrov phillis also werde  
 55 Oben vf dem satel saz.  
 Do sprach der kiunic : «waz ist daz ?  
 Daz groze wunder, daz wir sehen,  
 daz solte niemer me geschehen,  
 Daz den meister ein wip ritte ;  
 60 ez sol, meister min, din sitte  
 Von dir harest wilen.  
 Der ist ist wol tysent milens  
 Hin zve holze gevlogen,  
 er hat war vnd nit gelogen,  
 65 Der daz wort alrest sprach :  
 swaz wip geschaffen nit en mach.  
 Daz en mac nieman geschaffen  
 von leigen noch von phaffen.»  
 Diz nam vil manigen wunder groz,  
 70 als ez in den sal irdoz.  
 Die sprachen alle gemeine  
 bede groz vnd cleine :  
 «Sit dirre man betrogen ist,  
 so betrivget wibes list,  
 75 Allez, daz noch ie wart,  
 hie en wirt nit langer gespart.»  
 Der meister ze im selber sprach :  
 «Sit mich ein wip betriegen mach,  
 Daz bin ich iemer me geschant,  
 80 rümen wil ich diz lant.»  
 Er hiez sine dinc svchen  
 mit den schulbuchen.  
 Er lert ez allez in ein mal ;  
 er vür daz wazzer ze tal,  
 85 Daz da vor die borc vloz :  
 der livte schimphis in verdroz.  
 Er kam auch niemer sider  
 ze deme kivnige wider.  
 Als der meister dannen kam,  
 90 alexander die vrouwen nam  
 Ze einer ammien vnz an sinen tot.  
 Riuwe, kumber vnde not  
 Ist diche von wiben komen :  
 des hant ir ein teil hie vernomen <sup>73</sup>!

---

<sup>73</sup>H. ROSENFELD. «Aristoteles und Phillis : eine neu aufgefundene Benediktbeurer fassung um 1200», *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Band 89, 1970, pp. 326-331.

*Märe* (Aristotle and Phillis), fragments I-II :

	«So the master has played a scam as I have now understood, I want to take my revenge on him I want to speak no more :	45	and teach. The house was so pretty that a rich king could feel honored to be in it. That's when she came.
5	I shall drive him away, his senses won't help him at all not even in thirty years.» So the lady quickly went into a chamber.	50	When she walked through the grass she started to sing with a sweet voice her voice was like that of the nightingale
10	She adorned her body : and so the fair lady lay a fur, which was colorful on top of it she lay a skirt which was purple- Alexander had it made.	55	which in the mountains and the valleys sings its songs so that many hearts laugh. The old master, who sat there forgot his teachings
15	Her body was well adorned the skirt was very beautiful from top to bottom on it she lay	60	when he heard her sing he said : «what may that sound be ? Rich God, who is that ? If he comes here I would like to see him
20	a silken ornament which was everywhere decorated with red gold which with honor the queen of Persia could have worn.	65	it sounds like a woman.» She sang better and better [?] [?]
25	Here you may hear lady's scam if you believe me : there she put on her head a very small head cloth which she had worn for her wedding	70	She walked with much ado- in every respect- swiftly though the grass she plugged violas and other flowers, which she found, she put them into her right hand
30	In a mirror's glass she checked if her body was acceptable. Her heart was heavy. She cheered herself up	75	the roses in the [?] afterwards she went to a cold spring : what a woman's trickery can do ! Just in front of the master's door
35	as so many overweight people still do. So she went alone a small distance to where she knew the master would be : now observe the woman's scam !	80	was this spring. It was so light and clear that one might well have seen a hair on the bottom Now
40	Listen how the master lived : in the middle of the green meadow stood next to a field a house in which, as king Philippus wanted, he should live	85	the beautiful woman sat there. The old master noticed that through a small window he saw the fair lady who made many courtly movements

90 when she drank from the spring  
 the master was astonished :  
 she raised her skirt  
 and exposed half her leg  
 which looked just like marble  
 95 as white as snow  
 -what was that supposed to mean ?  
 It was the color of the lilies  
 She didn't have to work for very long !  
 She went to the little window  
 100 and said hello  
 Aristotle the old  
 she said : «Good God !  
 Are you alone ?  
 How small your garden is !»  
 105 The master said : «It's big enough :  
 here I put my book  
 here I teach my children  
 who are now all playing.  
 The other house is pretty  
 110 there a rich king may....».

II :

[a saddle...]

Lay on a small bench  
 «Dear master» she said  
 «Tell me, is this your saddle ?»  
 «Yes it is, my lady.»  
 5 «My master, who gave it to you ?»  
 «The rich king gave it to me  
 He bought it for about 100 pound».

Now Lady Phillis said :  
 «The saddle is very pretty  
 10 It shines the expensive crown  
 Of the red gold protruding  
 Especially are engraved on it  
 Knights and ladies.  
 I would really like to see  
 15 it on top of you.  
 Since my foot is tired,  
 master, I like to ride :  
 please be of my service with it !  
 When I get to the spring again  
 20 I will be nice to you  
 and in some time I'll let you  
 kiss my pink mouth.»  
 The master said : «That's quite something  
 I will be forever ashamed

25 If the people see this  
 You would regret it for a long time  
 If you want to betray me :  
 Women can lie.  
 Never can one find  
 30 Honesty with them.»  
 «I knew you liked me.  
 If you give me all that gold  
 That is in this kingdom :  
 That's not as precious to me  
 35 As if I may ride you.»  
 «Well, since you want so much  
 To ride on me  
 I will help you.»  
 He put the saddle on himself :  
 40 Lady Phillis was full of joy.  
 It was very suspicious  
 That she moved her foot.  
 When she sat on the old master  
 She forgot all of her pity. -  
 45 The king and the queen  
 And all of their servants  
 Alexander, the child, too,  
 Came from the palace  
 And saw the spectacle

50 That the master under her  
 Was crawling on all fours  
 They saw him trot  
 Just like an old horse  
 Lady Phillis sat  
 55 Up on the saddle.  
 The king said : «What is this ?  
 The great spectacle which we see  
 Shall never happen again  
 That a woman rides the master  
 60 You, my master, should  
 Not have done that.  
 He flew about ten miles  
 To the wood  
 He is right and did not lie :  
 65 Who said this old word :  
 What women can't do  
 Nobody can do  
 Neither normal people nor clerics.»  
 This caused a lot of head-scratching  
 70 When it made the rounds.  
 Everybody talked bad things  
 Both big and small :  
 «Since this man was fooled  
 Woman's trickery will fool  
 75 Everybody else  
 Nobody will be safe from now on.»  
 The master said to himself :  
 «I am full of shame  
 And I will leave this land.»  
 80 He had his stuff brought  
 And the schoolbooks.  
 He taught it all at once,  
 [?]  
 He went down on the river  
 85 That was flowing down the mountain  
 Because the people's scolding made him sad.  
 He never came back  
 To the king either.  
 When the master had gone  
 90 Alexander took the woman  
 As a nanny and stayed with her to his death.  
 Regret, sorrow and suffering  
 Come to you from women :  
 A part of this you have just heard<sup>74</sup>.

---

<sup>74</sup>Traduction de l'allemand ancien à l'anglais par M. Thomas Lornsen, enseignant en langue allemande à l'université Bishop. Je voudrais remercier M. Stephen Sheeran, doyen des sciences humaines de l'université Bishop, pour m'avoir mis en contact avec M. Lornsen.

## Annexe 40

Henri d'Andeli, *Li lais d'Aristote* :

- |    |  |    |  |
|----|--|----|--|
| 5  | De conter beax moz et retraire<br>Ne se doit on mie retraire,<br>Ainz doit on volontiers reprendre<br>Beax moz, quar on i puet aprendre<br>Sens et courtoisie en l'oïr.  | 45 | Quar oeuvre ou vilanie cort<br>Ne doit estre contee a cort.<br>Ne ja jor que ge vive, en m'oeuvre<br>N'orroiz vilanie remuevre,<br>Qu'ainz ne l'enpris ne n'enprendrai,        |
| 10 | De bien se doivent esjoïr<br>Li bon, quar c'est droiz et costume,<br>Et li mauvais en font l'enfrume<br>Enranment que il dire l'oent,<br>Qu'ausi com li bon le bien loent  | 50 | Ne vilain mot n'i reprendrai,<br>En oeuvre, n'en dit que ge face,<br>Quar vilanie si desface<br>Tote riens et tolt sa saveur.<br>Ne ja ne me ferai troveur                     |
| 15 | Et vont la bone gent prisant,<br>La despisent li mesdisant<br>Quant il pis ne lor pueent faire :<br>Quar envie est de tel affaire  | 55 | De nule riens, en mon vivant,<br>Ou vilain mot voist arrivant,<br>Ainz dirai, de droit essanplaire,<br>Chose qui puist valoir et plaire.<br>C'ert en leu de fruit et d'espece. |
| 20 | Qu'ele maint tot adés el cuer<br>De ceus qui sont mis a tel fuer<br>Qu'il n'oent de nului bien dire<br>Qu'il ne le vueillent contredire.<br>Si me merveil par quoi lor poise !   | 60 | Nos trovons que li rois de Grece<br>Alixandres, qui tant fu sire<br>Et a tanz princes monstra s'ire<br>Por ax abaissier et donter<br>Et por lui croistre et amonter,           |
| 25 | «Gent felonnesse et poi cortoise,<br>Por quoi metez vos sor autrui<br>Vostre mesdit et vostre ami ?<br>Trop a ci povre escusement !<br>Vos pechiez dous foiz mortelment :  | 65 | Ço li fist Largece sa mere,<br>Qui a toz avers sanble amere<br>Et douce a toute large gent :<br>Quar tant com avers aime argent,<br>Le het larges a soutenir,                  |
| 30 | L'uns est del mesdire entremetre<br>Et li autres rest de sus metre<br>Vostre mesdit, vo vilonie.»<br>Certes est cruex felonie,<br>Mais envie point ne s'estanche.  | 70 | Por ce que bien n'en puet venir<br>Por tant qu'il soit mis en estui.<br>Onques n'ot pooit sor cestui<br>Riens qui venist d'argent ne d'or,<br>Ainz fist de chevaliers tresor.  |
| 35 | Je ne vorrai faire arrestance<br>Ne demoree ci endroit :<br>Ge croi que petit me vaudroit<br>A blasmer les cruex felons<br>C'on peut apeler Guenelons,<br>Qui detenir ne se porroient<br>De mesdire s'il ne moroient,<br>Tant i sont mis et afaitié. | 75 | Ce ne font pas li autre prince,<br>Quar chascuns recoppe et repince<br>Et muce et repont si le sien,<br>Hennor n'en a ne autre bien.<br>Cil que on apele Alixandre             |
| 40 | Or revenrai a mon traitié<br>D'un affaire que g'enpris ai,<br>Dont l'aventure molt prisai<br>Quant g'en oi la matere oïe,<br>Qui bien doit estre desploïe<br>Et dite par rime et retraite,<br>Sanz vilanie et sanz retraite,                         | 80 | Recuilli por partot espandre :<br>Tot ot, tot prist et tot dona,<br>Quar a Largece abandona<br>Le fraim por mielz son voloir faire.<br>Repairier vueilt a mon affaire.         |
|    |  | 85 | Li bons rois de Grece et d'Egipe<br>Avoit desoz ses piez sougite   |

- De novel Inde la major,  
S'iert la demorez a sejour.  
Et se vos me volez enquerre  
90 Por quoi demoroit en la terre  
Si volentiers et tenoit quoi,  
Bien vos dirai raison por quoi.  
Amors, qui tot prant et enbrace  
Et tot aert et tot enlace,  
95 L'avoit ja si en braies tnis  
Qu'il ert devenuz fins amis,  
Dont il ne se repentoit mie,  
Quar il avoit trouvee amie  
Si bele com à souhaidier :  
100 N'avoit cure d'ailleurs plaidier,  
Fors qu'avuec il manoir et estre.  
Bien est Amors et sire et mestre,  
Quant du monde le plus poissant  
Fait si humble et obeissant  
105 Qu'il ne prant nul conroi de lui,  
Ainz s'oublie tot por autrui.  
C'est droiz, qu'Amors est de tel pris :  
Puis qu'ele a un home surpris,  
N'i doit il avoir nul desroi,  
110 Qu'autant a Amors sor un roi  
De droit pooir, ce est la some,  
Comme sor tout le plus povre home  
Qui soit en Chanpaigne n'en France,  
Tant est sa seignorie franche.
- 115 Li rois avuec s'amie maint,  
S' en parolent maintes et maint,  
De ce qu'il en tel point s'afole  
Et qu'il maine vie si fole  
Que d'avuec li ne se remuet  
120 Com cil qui amender nel puet.  
Ainsi le velt Amors et cele  
Qui l'a point d'ardant estancele.  
D'ardant estancele l'a point  
Cele qui si l'a mis a point !  
125 Por quant ele n'en est pas quite,  
Ainz est si partie la luite.  
Que ge n'ne sai le meilleur prandre,  
Car de quanque cuers puet esprandre  
Rest la pucele enamoree.  
130 Et s'il fait iluec demoree,  
Ce n'est mie molt de grant merveille,  
Puis que volentez il conseille :  
Il li covient, ce n'est pas doute,  
Parformir sa volenté tote,  
135 Ou il desferoit le commant
- 140 Qu'Amors commande a fin amant.  
Molt de sa gent parler n'en osent,  
Mais tant par derriere l'en chosent  
Que ses maistre Aristotes l'ot.  
C'est bien raison qu'il li deslot.  
145 Belement a consail l'a mis,  
Si dist : «Mar avez deguerpis  
Toz les barons de vo reaume  
Por l'amor d'une seule fame !»  
150 Alixandres li respondi,  
Qui autrement ne s'escondi :  
«Quantes en i covient il donques ?  
Ge croi que cil n'amerent onques  
Qui fol m'en vorroient clamer,  
155 C'on n'en puet c'une seule amer,  
Ne n'en doit par droit plaire qu'une,  
Et qui de ce home rancune  
Qu'il maint la ou ses cuers li rueve,  
Petit d'amor dedenz lui trueve !»  
160 Aristotes, qui tot savoit  
Quant qu'an droite clergie avoit,  
Respont au roi, et si li conte  
C'on li atornoit a grant honte  
De ce qu'en tel point se demaine  
165 Que tote entiere la semaine  
Est avuec s'amie et arreste,  
Ne ne fait ne solaz ne feste  
A sa chevalerie toute :  
«Or croi que vos ne veez gouste,  
170 Rois, fait Aristotes ses maistre,  
Si vos porra on mener paistre  
Ausi com une beste en pré !  
Trop avez le sens destanpré  
Quant por une pucelle estrange  
175 Voz cuers si malement se change  
Qu'on n'i puet mesure trover.  
Ge vos vueil proier et rouver  
A deporter de tel usaige,  
Quar trop i paieiz le musaige.»  
180 Ainsi chastoie son seignor  
Maistre Aristote por s'amor.  
Et li rois debonnairement  
Li respondi honteusement  
Qu'il s'en garderoit volentiers  
Comme cil qui ert siens entiers.
- Alixandres ainsi demeure  
Et atent maint jor et mainte heure  
Qu'a s'amie ne va n'aprouche  
Por le dit et por le reprouche

- 185 Qu'il oï son maistre reprendre.  
Mais sa volentez n'est pas mendre,  
Encor n'i voist il com il selt,  
Que mielz l'aime ore mielz li velt  
Que il ne feïst onques mais.
- 190 Honte de mesprandre et esmais  
L'en fait estre son gré tenir,  
Mais il n'a pas le souvenir  
Laissié ensamble avuec la voie,  
Qu'amors li ramenbre et ravoie
- 195 Son cler vis, sa bele façon  
Ou il n'a nule retraçon  
De vilenie ne de mal :  
Front poli, plus cler de cristal,  
Ex, nés et bouche et col et chief :
- 200 «Ha, fait il, com a grant meschief  
Velt tote ma gent que je vive !  
Mes maïstres velt que ge estrive  
Vers ce qui enz el cuer me gist !  
Tant me destraint, tant me sogist
- 205 Autrui grez que m'en tieng por fol.  
Quant por autrui voloir m'afol,  
C'est grant folie, ce me sanble.  
Mes maïstres et mi home ensamble  
Ne sentent pas ce que ge sent,
- 210 Et se ge plus a ax m'asent,  
Tot ai perdu, ce m'est avis.  
Vielt Amors vivre par devis ?  
Nenil, mais a sa volenté.»  
Ainsi s'est li rois dementé,
- 215 Puis s'entorna veoir celi  
Qui molt il plot et abeli.  
La pucelle est en piez saillie,  
Qui molt estoit desconseillie  
De la demoree le roi.
- 220 Lors dist : «De vostre grant desroi  
Me sui bien percëue, sire.  
Fins amanz comment se consirre  
De veoir ce que tant li plaist ?»  
A cest mot pleure, si se taïst.
- 225 Et li rois li respont : «Amie,  
Or ne vos en merveilliez mie :  
El demorer ot achoïson.  
Mi chevalier et mi baron  
Me blasmoient trop durement
- 230 De ce que trop escharsement  
Aloïe joer avuec ax,  
Et mes maïstres dist que c'ert max,  
Qui laidement m'en a repris.  
Neporquant bien sai qu'ai mespris
- 235 Quant por ax desfis aïnc en mi  
La volenté de fin ami,  
Mais ge doutai despit et honte.»  
-«Sire, ge sai bien que ce monte,  
Fait la dame, se Diex me salt !
- 240 Mais, s'engien et sens ne me faut,  
Par tans m'en savrai si vengier  
Que milz le porroiz laidengier  
Et reprendre d'uevré plus male,  
Vostre maïstre chenu et pale,
- 245 Se ge vif demain jusqu'a nonne  
Et Amors sa force abandone,  
Qui poissance ja ne faudra.  
Ne ja vers moi ne li vaudra  
Dialetique ne gramaire !
- 250 Se par moi Nature nel maire  
Puis que ge m'en sui aramie,  
Donc savra il trop d'escremie.  
Et si le percevroiz demain.  
Sire rois, or vos levez main,
- 255 Si verroiz Nature apointier  
Au maïstre por lui despointier  
De son sens et de sa clergie.  
Aïnz de si tranchant escorgie  
Ne fu feruz ne de si cointe
- 260 Com il avra demain acoïnte,  
Se ge puis ne aler ne estre  
Le matin devant sa fenestre.  
Mar vos a laidï ne gabé !  
Or soiez demain en abé
- 265 As fenestres de cele tor,  
Et ge porverrai mon ator !»  
Alixandres molt s'esjoï  
De ce que dire li oï,  
Puis l'acola estroitement,
- 270 Si li dist debonnairement :  
«Molt estes vaillanz, bïax cuers dolz,  
Et se ge aim autrui que vos,  
Si me doint Diex malvais escueil !  
Amors ai teles com ge vueil
- 275 Si qu'a nul autre ne claim part.»  
Atant de s'amie se part,  
Si s'en va et cele demeure.  
Au matin, quant tens fu et eure,  
Sanz autrui esveillier se lieve,
- 280 Car li levers pas ne li grieve.  
Lors s'est, en pure sa chemise,  
El vergier desoz la tor mise,  
En un bliaut inde goûté,  
Quar la matinee ert d'esté

- 285 Et li vergiers plains de verdure,  
Si ne doutoit pas la froidure,  
Qu'il faisoit coi et dolz oré.  
Bien li ot Nature floré  
Son cler vis de lis et de rose,  
290 N'en tote sa taille n'ot chose  
Qui par droit estre n'i deüst.  
Si ne cuidiez pas qu'ele eüst  
Ne guimpe loïe ne bende :  
Si l'enbelist molt et amende  
295 Sa tresce grosse, longue et blonde.  
N'a pas deservi c'on le tonde,  
La dame quei si biau chief porte !  
Parmi le vergier se deporte  
Cele qui Nature avoit painte.  
300 Nuz piez, desloïee, deschainte  
S'en vait, escorçant son bliant,  
Chantant basset, ne mie halt :
- C'est la jus desoz l'olive.  
Or la voi venir, m'amie !  
305 La fontaine i sort serie,  
El glaioloi, desoz l'aunoi.  
Or la voi, la voi, la voi,  
La bele blond ! A li m'otroi !*
- 310 Li rois la chançonete entent  
Qui son cuer et s'oreille tent  
A la fenestré por oïr.  
Molt l'a fait s'amie esjoïr  
De son dit et de son chanter.  
Encui se porra bien vanter  
315 Ses maistre Aristote d'Ateines  
Qu'amors bones, loïax et loitaines  
Se desirent a aprochier,  
Ne mais n'en ira reprouchier  
Le roi ne ne dira ennui,  
320 Tant savra de folie en lui  
Et tant ert de volenté yvres !  
Lévez ert, si sist a ses livres.  
Voit la dame aler et venir,  
El cuer li met un sovenir  
325 Tel que ses livres li fait clorre :  
«Ha ! Diex, fait il, quar venist ore  
Cist mireors plus pres de ci!  
Si me metroie en sa merci.  
Comment ? Si m'i metroie donques ?  
330 Non feroie ! Ce n'avint onques  
Que ge, qui tant sai et tant puis,  
Tant de folie en mon cuer truis  
C'un sels veoirs tot mon cuer oste.
- 335 Amors velt que gel tiegne a oste ;  
Mais Honeurs le tient a hontage,  
Tel sovenant et tel ostage.  
Avoi ! Qu'est mes sens devenuz ?  
Ge sui toz vielz et toz chenuz,  
Lais et noirs et pales et maigres  
340 Et plus en filosofie aigres  
Que nus c'on saïche ne ne cuide.  
Mal ai employé mon estuide,  
Qui onques ne finai d'aprandre !  
Or me desaprant por mielz prandre  
345 Amors, qui maint preudome a pris,  
S'ai en aprenant desapris.  
Desapris ai en aprenant,  
Puis qu'Amors me va si prenant.  
Et des que ne m'en puis resqueurre,  
350 Au covenir soit et droiz queure,  
Ne ja por moi droiz ne remaigne.  
Viegne Amors herbergier, et maigne  
En moi, ge n'en sai el que dire,  
Puis que ge nel puis contredire.»  
355 Ainsi li maïstres se demente.  
La dame en un rainsel de mente  
Fist un chapel de maintes flors.  
Au faire li sovint d'amors,  
Si chante au cueillir les floretes :
- 360 **Ci me tienent amoretes !  
Dras i gaoit meschinete.  
Bele, trop vos aim !  
Ci me tienent amoretes  
Ou ge tieng ma main.**
- 365 Ainsi chante, ainsi s'esbanoie ;  
Mais Aristote molt annoïe  
De ce que plus pres ne li vient.  
Ele set bien quanqu'il covient  
A lui eschauffer et atraire :  
370 De tel saïete le velt traire  
Qui cointement soit enpeece.  
Tant s'est travaillie et penece  
Qu'a sa volenté l'a atrait  
Tot belement et tot a trait.  
375 Son chapel en son bel chief pose,  
Ne fait semblant de nule chose  
Que maïstre Aristote aparçoive,  
Mais, por ce que mielz le deçoive  
Et plus beau le voist enchantant,  
380 Vint vers la fenestre chantant  
Un vers d'une chançon de toile,  
Quar ne velt que cil plus se çoïle



Que tot a mis en la querele :

- 385 *En un vergier, lez une fontenele  
Dont clere est l'onde et blanche la gravele,  
Siet fille a roi, sa main a sa maissele.  
En soupirant son doz ami apele :*  
**Haï, cuens Guis amis !  
La vostre amor me tolt solaz et ris.**
- 390 Quant ele ot ce dit, si pres passe  
De la large fenestre basse  
Que cil par le bliaut l'aert,  
Qui cuide trop avoir soffert,  
Tant par la desire a merueille.
- 395 A cest cop parchiet la chandeille  
Tote jus a terre au viel chat,  
Qui pris est sanz point de rachat !  
Bien fait semblant d'estre esbahie  
Cele, puis a dit : «Diex aïe !
- 400 Qui'st cis que ci m'a detenue ?»  
-«Dame, bien soiez vos venue»,  
Fait cil qui prevoz ert et maire  
De la folie qui le maire.  
«Maistre, ce dit la dame, avoi !
- 405 Estes vos ce que ge ci voi ?»  
-«Oïl, fait il, ma douce dame.  
Por vos metrai et cors et ame,  
Honneur et vie en aventure !  
Tant m'a fet Amors et Nature
- 410 Que de vos partir ne me puis.»  
-«Ha ! maistre, fet ele, des puis  
Qu'ainsi est que vos tant m'amez,  
Ja par moi n'en seroiz blasmez.  
Mais la chose est molt mal alee :
- 415 Ne sai qui m'a au roi mellee  
Et lui blasmé de ce que tant  
S'aloit avuec moi arestant !»  
Dist Aristotes : «Or laissez,  
Quar par moi sera abaissiez
- 420 Et li maltalenz et li criz  
Et li blasmes et li estriz ;  
Quar li rois m'aime et crient et doute  
Plus que s'autre maisnie tote.  
Mais, por Dieu, çaienz vos traiez
- 425 Et mon desirier m'apaiez  
De vostre cors gent et poli.»  
-«Maistres, ainçois qu'a vos foli,  
Fait la dame, vos covient faire  
Por moi un molt divers afaire,
- 430 Se tant estes d'amors surpris ;  
Quar molt tres grant talent m'est pris
- 435 De vos un petit chevauchier  
Desor cele herbe, en cel vergier.  
Et si vueil, fait la damoisele,  
Que desor vos ait une sele :  
S'iere plus honoreement !»  
Li viellarz respont liement  
Que ce fera il volontiers  
Comme cil qui est siens entiers.
- 440 Bien l'a mis Nature en effroi  
Quant la sele d'un palefroi  
Aporte el vergier a son col !  
Or croi qu'il sanblera bien fol  
Quant desor le dos li ert mise !
- 445 Et cele s'en est entremise  
Tant qu'ele li met sor le dos.  
Bien fait Amos d'un viel rados  
Puis Nature le sermont  
Quant tot le meilleur clerc du mont
- 450 Fait comme roncín enseler  
Et puis a quatre piez aler  
Tot chatonant par desor l'erbe.  
Ci convient essanple et proverbe,  
Sel savrai bien a point conter !
- 455 La damoisele fait monter  
Sor son dos, et puis si la porte.  
La damoisele se deportte  
En lui chevauchier et deduit ;  
Parmi le vergier le conduit,
- 460 Si chante cler et a voiz plaine :
- Ainsi va qui amors maine.  
Bele Doe i ghee laine.  
Maistre musart me soutient !  
Ainsi va qui amors maine  
Et ainsi qui les maintient !**
- Alixandres ert en la tor,  
Bien ot vëu trestout l'ator.  
«Mestre, ce dist li rois, que vaut-ce ?  
Je voi bien que on vos chevauche.  
Comment estes vos forsenez ?  
Qui en tel point estes menez ?  
Vos me feistes l'autre foiz  
De li veoir si grant desfoiz !  
Et or vos a mis en tel point  
Qu'il n'a en vos de raison point,  
Ainz vos metez a loi de beste.»  
Aristotes dreça la teste,  
E t la damoisele descent.  
Puis respondi honteusement :  
«Sire, fait il, vos dites voir.

- Mais or poez aparcevoir  
 Ge oi droit que ge doutai de vos,  
 Car en fin jouvent ardez toz  
 Et en feu de droite juenesce,  
 485 Quant ge, qui sui plains de viellece,  
 Ne poi contre Amor rendre estal  
 Qu'ele ne m'ait torné a mal  
 Si grant com vos avez vëu.  
 Quant que g'ai appris et lëu  
 490 M'a desfait Nature en une eure,  
 Qui tote science deveure  
 Puis qu'ele s'en velt entremetre.  
 Et se ge vueil dont paine metre  
 A vos oster de sa prison,  
 495 Nel tenez mie a mesprison,  
 Car bien savoie la doutance  
 Et l'anui et la mesestance  
 Qui de Nature vient et muet.  
 Puis que par force m'en estuet  
 500 Faire folie si aperte,  
 Voz n'en poiez aler sanz perte  
 Ne sanz blasme de vostre gent !  
 Molt s'est rescous et bel et gent  
 Aristote de son meschief,  
 505 Et la dame est venue a chief  
 Molt bien de ce qu'ele enpris a.  
 Alixandres molt l'en pris a,  
 Car de son maistre l'a vengié  
 Qui blasné l'ot et laidengié ;  
 510 Mais tant se fu bien escusez  
 De ce que il fu amusez  
 Qu'en riant li rois li pardone.  
 Et ses maistres li abandone  
 Sa volenté a parformir,  
 515 Quar n'a raison au retenir.  
 Or vueil une demande faire  
 En cest dit et en cest affaire,  
 Dont ge trai Chaton a garant,  
 Qui fait l'autorité parant,  
 520 Car bons clers fu et sages hom :  
  
*Turpe est doctori cum culpa redarguit ipsum.*  
  
 Chaton dit, en cist vers le glose,  
 Que quant hom est repris de chose  
 Com a blasme a faire autrui  
 525 Puis qu'il i a mal et anui,  
 C'est vilonnie, et qui ce fait  
 Son sens amenuise et desfait.  
 Voirs fu qu'Aristotes blasma  
 Son seignor et mesaama  
  
 530 Qui tant s'estoit mis en amer,  
 Et puis se laissa entamer  
 En amor si a une foiz  
 Qu'il n'ot contre li nul defoiz.  
 Mais, s'il l'ot par force entrepris,  
 535 En doit il estre en mal repris ?  
 Nenil ! Car amors l'esforça  
 Et volentez, qui la force a  
 Sor toz et sor totes ensamble.  
 Dont n'a li maistres, ce me sanble,  
 540 Nule coupe en sa mespresure,  
 Quant ne mesprist par apresure,  
 Mais par nature droite et fine,  
  
 Henris ceste aventure fine,  
 Si dit et demonstre en la fin  
 545 C'on ne puet dessevrer cuer fin  
 Ne oster de sa volenté,  
 Puis qu'amors l'a entalenté,  
 Por enprisonner ne destraindre.  
 Et cil qui de ce se velt faindre  
 550 N'est mie tres loiaus amere,  
 Puis que s'amors li samble amere,  
 Car miez ne puet on devorer  
 Amors que par desavorer.  
 Por celi mal bien plere doivent,  
 555 Qu'après les maus les biens reçoivent  
 Par maintes foiz li maltraiant  
 C'ausi amors va esmaiant ;  
 Si fait ele rasëurer  
 Qui puet en loialté durer  
 560 Et atendre et soffrir martire,  
 Car a joie li revient s'ire.  
 Si puet on par cest dit aprendre  
 C'on ne doit blasmer ne reprendre  
 Les amantes ne les amanz,  
 565 Puis qu'ele a pooir et commanz  
 Et force sor touz et sor totes  
 Et desfait les volentez totes  
 Et trait a honor toz les faiz.  
 Et puis que cil en sostint faiz  
 570 Qui fu maistre en tote science,  
 Bien devons prendre en pacience,  
 Selonc ce que nos mains savons,  
 L'anui que por amor avons ;  
 Quar qui por amor sueffre maus,  
 575 Bien li set merir ses travaux  
 Que loiaument sueffre por li.  
 Veritez est, et ge le di,  
 Qu'amors vaint tout et tout vaincra  
 Tant com cis siecles durera<sup>75</sup>.

<sup>75</sup>Henri d'Andeli, *op. cit.*, pp. 65-90.

## Annexe 41

Jacques de Vitry, *Sermones feriales et communes. Exemplum* of the mounted Aristotle :

According to Eccles. 19 : 3, «And he that joineth himself to harlots will be worthless», and the Apostle Paul in Cor. 5 : 6, «(Know you not that) a little leaven is enough to leaven the whole batch !» In fact Aristotle demonstrated it by certain proof, so the story goes. Instructing Alexander, when he was still a young man, he said to him, among other things, that he should not frequent one of his wives so much whom he loved excessively because she was very beautiful. And when [Alexander] drew away from her frequent embrace, she began to grieve exceedingly and to enquire anxiously how such a great and sudden change had come over her husband. But when she found out for certain that [it was] his tutor Aristotle who had brought it about, after much thought and anxiety she discovered a way to get even with Aristotle. And strolling in the garden, she began to gaze upon the master him[self]. Frequently looking through the window of the room in which the man studied she began to weaken his will with smiling eyes and lascivious words. And she would walk barefoot from time to time, lifting her dress and revealing her legs in front of him. And she even led his weakened mind into such a state of love and desire for her that he began asking [her] to comply with his wishes. [Then] she replied to him, «I think you wish to tempt and deceive me. For in no way could I possibly believe that a man endowed with so much wisdom should wish to seduce someone like me». As he persisted, she said, «In this I shall know that you love me sincerely, if you do not refuse to do what I shall ask [of] you for Love's sake. Tomorrow at matins, while my lord is still sleeping, you will come to me to this garden, [and you will] bend [over] so that I may ride you like a horse». However, when the unhappy man, seized by carnal desire [led astray and witless] consented, having gratified her wish, she went to Alexander and said to him, «Tomorrow morning be ready and you will see whether you ought to believe your tutor who wanted to alienate me from you !» Thus, when it was morning, the queen rode on Aristotle's back with the king arriving unexpectedly and abusing him, threatening death to him. Returning at last to his senses after much blushing and confusion, the master answered, «Now surely you must consider how faithfully I was watching out for your youth. If indeed the malice and cunning of the woman so prevailed that she deceived and held an old man captive, the most prudent of all mortals, and who has argued with many great masters, it demonstrated to me how much more power she might have over you [whom she could so much more easily] deceive, allure, and defraud, unless you guard against her [through] my example». When he heard this, the king's anger was assuaged, and he spared his tutor who was replying so prudently<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup>Traduction en anglais par Arrathoon, cité dans S. L. SMITH, *op. cit.*, pp. 75-76.

# Illustrations

[illustration retirée / image withdrawn]

## Planche 1

Sceau-cylindre babylonien, III<sup>e</sup> millénaire avant J.-C., terre-cuite, Paris, Musée du Louvre.  
Image tirée de G. ZWANG. *Le sexe de la femme*, Paris, La Jeune Parque, 1967, 387 p.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 2**

Papyrus égyptien, détail, XX<sup>e</sup> dynastie, dessin de l'original de Turin, Bloomington, Archives of the  
Institute for Sex Research.

Image tirée de T. BOWIE *et al*, *op. cit*, fig. 30.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 3**

Papyrus de Tameniu en Égypte, 1102-952 av. J.-C., XXI<sup>e</sup> dynastie, Londres, British Museum.

Image tirée de P. WEBB, *op. cit.*, p. 14.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planches 4 et 5**

Oinochoë à figures rouges et détail, vers la fin du V<sup>e</sup> siècle av. J.-C., peintre athénien Shuvalov, terre-cuite,  
Berlin, Stiftung Staatliche Kulturbesitz.

Image tirée de J. MARCADÉ. *Eros kalos : an essay on erotic elements in Greek art*, Geneva, Nagel  
Publishers, 1965, p. 44.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 6**

Coupe attique à figures rouges, période classique, peintre Makron, terre-cuite, New York, Metropolitan  
Museum.

Image tirée de *ibid.*, p. 100.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 7**

**Stamnos à figures rouges, période classique, terre-cuite, Athènes, Musée National.  
Image tirée de *ibid.*, p. 137.**



[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 8**

Revers d'un miroir, vers IV<sup>e</sup> siècle av. J.-C., relief en bronze, provenant de Corynthe ou de l'Italie méridionale, Boston, Museum of Fine Arts.  
Image tirée de *ibid.*, p. 130.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 9**

*Symplegma* provenant peut-être d'une lampe, fin du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., ronde-bosse en terre-cuite, Delos, Musée archéologique.  
Image tirée de *ibid.*, p. 43.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planches 10 et 11**

Lampes à l'huile grecques, relief en terre-cuite, Héracléion, Musée archéologique.  
Images tirées de *ibid.*, pp. 60-61.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planches 12 et 13**

**Lampes à l'huile grecques, relief en terre-cuite, Héracléion, Musée archéologique.  
Images tirées de *ibid.*, pp. 63 (images du haut) et 58 (images du bas).**

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 14**

Fragment d'un vase, relief en terre-cuite,  
Athènes, Musée national archéologique.  
Image tirée de *ibid.*, p. 44.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 15**

Fragment d'une poterie, relief en terre-cuite,  
Tarente, Museo Archeologico Nazionale.  
Image tirée de *ibid.*, p. 49.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 16**

Dormeur et démon ailé, période hellénistique, relief en terre-cuite, Boston, Museum of Fine Arts.  
Image tirée de T. BOWIE *et al*, *op. cit.*, fig. 4.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 17**

**Lampe romaine trouvée à Pompéi, première moitié du I<sup>e</sup> siècle après J.-C., relief en terre-cuite, Naples, Museo Archeologico Nazionale. Image tirée de A. RICHLIN. *Pornography and representation in Greece and Rome*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 144.**

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 18**

**Bol Arétin, 40-20 av. J.-C., moulage en terre-cuite, Berlin, Antikenmuseum. Image tirée de *ibid.*, p. 140.**

[illustration retirée / image withdrawn]

### Planche 19

*Equus eroticus* provenant des Termes Stabianes, II<sup>e</sup> siècle av. J.-C., peinture murale, Pompéi.  
Image tirée de *Le Terme Suburbane*, (page consultée le 19 octobre 2008),  
[http://www.marketplace.it/pompeiruins/speciali/terme\\_suburbane.htm](http://www.marketplace.it/pompeiruins/speciali/terme_suburbane.htm).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

### Planche 20

*Equus eroticus*, I<sup>e</sup> siècle av. J.-C., peinture murale, Pompéi.  
Image tirée de *Pompeii tours : Pompeii is the most popular tourist attraction in Italy, Forbidden Pompeii*, (page consultée le 19 novembre 2007),  
[http://www.pompeii.org.uk/popup\\_photogallery.php?struttura=1&img=1030](http://www.pompeii.org.uk/popup_photogallery.php?struttura=1&img=1030).

### Planche 21

*Equus eroticus*, I<sup>e</sup> siècle av. J.-C., peinture murale, Pompéi.  
Image tirée de P. GERHARD, *Pornography in fine art from ancient times up to present*, Copenhagen, Gerhard Eriksen, 1969, p. 16.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 22**

*Equus eroticus* provenant de la Villa dei Vettii, 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., peinture murale, Pompéi.  
Image tirée de *Pompei sepolta, Regio VII, Lupanare*, (page consultée le 19 octobre 2008),  
<http://www.pompeisepolta.com/lupanare.htm>

### **Planche 23**

*Equus eroticus* provenant de la Villa dei Centenari, 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., peinture murale, Pompéi.  
Image tirée de *Pompei sepolta, La galleria n°6*, (page consultée le 19 novembre 2007),  
<http://www.pompeisepolta.com/galleria6.htm>

### **Planche 24**

*Equus eroticus* provenant du *Cubiculum D* de la Villa della Farnesina, 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., peinture murale, Rome, Museo delle Terme.  
Image tirée de A. RICHLIN, *op. cit.*, p. 140.

### **Planche 25**

*Equus eroticus* provenant d'un bordel de Pompéi, 1<sup>er</sup> siècle av. J.-C., peinture murale. Naples, Museo Archeologico Nazionale.  
Image tirée de *ibid.*, p. 143.



[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 26**

*Equus eroticus* provenant de Pompéi, 1<sup>ère</sup> moitié du I<sup>er</sup> siècle après J.-C., bas-relief en marbre, Naples, Museo Archeologico Nazionale.

Image tirée de C. PARADA. *Greek Mythology Link, Erotic album : Veneris figurae*, (page consultée le 27 novembre 2007), <http://homepage.mac.com/cparada/GML/000Free/000Erotic/source/6.html>.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 27**

Niccolò Miretto, *L'amour mercenaire avec une femme au-dessus*, XV<sup>e</sup> siècle, fresque, Sala della Ragione,  
Palazzo della Ragione, Padoue.

Image obtenue grâce à la Comune di Padova, Settore Musei e Biblioteche.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 28 (haut)**

*Aristote chevauché* (détail en bas au centre), entre 1260 et 1270, relief en bois de la porte centrale de la façade ouest, Auxerre, Cathédrale Saint-Étienne. Image tirée de S. L. SMITH, *op. cit.*, fig. 14.

**Planche 29 (bas)**

*Aristote chevauché* (case du centre gauche), fin du XIII<sup>e</sup> siècle, panneau frontal d'un coffre en bois sculpté, Florence, Museo del Bargello, Collection Carrand. Image tirée de *ibid.*, fig. 19.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 30**

*Aristote chevauché*, fin du XIII<sup>e</sup> siècle, bas de page enluminé dans R. de BORRON. *Histoire du graal*, Paris, Bibliothèque Nationale.  
Image tirée de *ibid.*, fig. 3.

### **Planche 31**

*Aristote chevauché*, fin du XIII<sup>e</sup> ou début du XIV<sup>e</sup> siècle, enluminure d'un psautier, Arras, Bibliothèque Municipale.  
Image tirée de *ibid.*, fig. 6.

### **Planche 32**

*Aristote chevauché*, fin du XIII<sup>e</sup> à début du XIV<sup>e</sup> siècle, pinacle sculpté du portail de la Calende, Rouen, Cathédrale Notre-Dame.  
Image tirée de *ibid.*, fig. 17.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image  
withdrawn]

[illustration retirée / image  
withdrawn]

### **Planche 33**

*Aristote chevauché* (?), début du XIV<sup>e</sup> siècle, détail  
d'un chapiteau d'une colonne, Bamberg, Cloître des  
Carmélites.

Image tirée de *ibid.*, fig. 7.

### **Planche 34**

*Aristote chevauché* (?), vers 1300, cruche en  
terre-cuite peinte, Faenza, Museo  
Internazionale delle Ceramiche.

Image tirée de *ibid.*, fig. 9.

### **Planche 35**

*Aristote chevauché*, début du XIV<sup>e</sup> siècle, relief en  
bois des stalles du choeur, Cologne, Cathédrale.

Image tirée de *ibid.*, fig. 11.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 36 (en haut)**

*Aristote chevauché* (case du centre gauche), début du XIV<sup>e</sup> siècle, panneau frontal d'un coffret en ivoire ciselée, Londres, Victoria and Albert Museum.  
Image tirée de *ibid.*, fig. 27.

**Planche 37 (en bas)**

*Aristote chevauché* (case du centre gauche), début du XIV<sup>e</sup> siècle, panneau frontal d'un coffret en ivoire ciselée, Baltimore, Walters Art Gallery.  
Image tirée de *ibid.*, fig. 28.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 38 (en haut)**

*Aristote chevauché* (case du centre gauche), début du XIV<sup>e</sup> siècle, panneau frontal d'un coffret en ivoire ciselée, New York, Metropolitan Museum of Art.  
Image tirée de *ibid.*, fig. 35.

**Planche 39 (en bas)**

*Aristote chevauché* (case du centre gauche), début du XIV<sup>e</sup> siècle, panneau frontal d'un coffret en ivoire ciselée, Collection de Lord Gort.  
Image tirée de *ibid.*, fig. 36.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

### Planche 40

*Aristote chevauché* (détail en bas à gauche), vers 1316, détail d'une copie d'une peinture murale aujourd'hui perdue provenant de la «Maison de la Quenouille», Konstanz, Rosengartenmuseum.  
Image tirée de *ibid.*, fig. 15.

[illustration retirée / image  
withdrawn]

[illustration retirée / image  
withdrawn]

### Planche 41

*Aristote chevauché*, entre 1350 et 1400, manche de gravoir en ivoire, Paris, Musée du Louvre.  
Image tirée de *Insecula, Le Lai d'Aristote*, (page consultée le 15 novembre 2007), [http://www.insecula.com/oeuvre/O\\_0007824.html](http://www.insecula.com/oeuvre/O_0007824.html).

### Planche 42

*Aristote chevauché*, XIV<sup>e</sup> siècle, détail du panneau frontal d'un coffret en ivoire ciselée, Birmingham, Barber Institute.  
Image tirée de A. BAGLEY. *Study & Love : Aristotle's fall*, (page consultée le 14 novembre 2007), [http://iconics.cehd.umn.edu/lecture\\_hall/aristotle.htm](http://iconics.cehd.umn.edu/lecture_hall/aristotle.htm).



[illustration retirée / image withdrawn] [illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image  
withdrawn]

### **Planche 43**

*Aristote chevauché*, tapisserie, Bâle, Historisches  
Museum.  
Image tirée de *La galerie d'Aristote : des curiosités*,  
(page consultée le 14 novembre 2007),  
<http://www.aristote.asso.fr/GUSG/Galerie/curiosites.html>.

### **Planche 44**

*Aristote chevauché*, tapisserie.  
Image tirée de *ibidem*.

### **Planche 45**

*Aristote chevauché*, XIV<sup>e</sup> siècle, tapisserie  
Malterer, Freiburg-im-Breisgau,  
Augustinermuseum.  
Image tirée de M. PAPIO, *Heliotropia 2.1*,  
(page consultée le 14 novembre 2007),  
[http://www.brown.edu/Departments/Italian  
Studies/heliotropia/02-01/papio.shtml](http://www.brown.edu/Departments/ItalianStudies/heliotropia/02-01/papio.shtml).

**Planche 46**

Atelier d'Apollonio di Giovanni et de Marco del Buono, *Le Triomphe de l'Amour avec Aristote chevauché*  
(en bas au centre), vers 1453-1455, plateau d'accouchée peint, Londres, National Gallery.  
Image tirée *The National Gallery, London, The Birth Tray : The Triumph of Love*, (page consultée le 15  
février 2008), <http://www.nationalgallery.org.uk/.../mfNG3898.jpg>.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 47**

Attribué à Apollonio di Giovanni ou à son atelier, *Le Triomphe de l'Amour avec Aristote chevauché* (en bas à gauche), entre 1446 et 1463, plateau d'accouchée peint, Londres, Victoria and Albert Museum.

Image tirée de S. L. SMITH, *op. cit.*, fig. 37.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

### Planche 48

*Aristote chevauché*, fin du XIV<sup>e</sup> siècle, détail d'un chapiteau d'une colonne de la nef, pierre sculptée, Caen, Église Saint-Pierre.  
Image tirée de *ibid.*, fig. 37.

### Planche 49

*Aristote chevauché*, fin du XIV<sup>e</sup> siècle, détail d'un chapiteau d'une colonne du cloître, relief, Orviedo, Cathédrale.  
Image tirée de *ibid.*, fig. 14.

### Planche 50

*Aristote chevauché*, vers 1400, aquamanile en bronze provenant du Sud de la Hollande ou de l'Est de la France (Lorraine), Collection de Robert Lehman, New York, The Metropolitan Museum of Art.  
Image tirée de *The Metropolitan Museum of Art, Time line of art history*, (page consultée le 15 novembre 2007), <http://www.metmuseum.org/toah/hd/bnpr/hod/1975.1.1416.htm>.

### Planche 51

*Aristote chevauché*, fin du XIV<sup>e</sup> et début du XV<sup>e</sup> siècle, aquamanile en bronze provenant de l'Allemagne du Nord, Nantes, Musée départementale Dobrée.  
Image tirée de *Musée départementale Dobrée, Aquamanile, le Lai d'Aristote*, (page consultée le 15 novembre 2007), <http://www.culture.cg44.fr/Musee/collections/voir/arts/daqu.html>.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image  
withdrawn]

[illustration retirée / image  
withdrawn]

### **Planche 52**

Le Housebook Master, *Aristote chevauché*, vers 1485,  
pointe sèche, Amsterdam, Rijksprentenkabinet.  
Image tirée de *Master of the Housebook*, (page  
consultée le 19 octobre 2008),  
<http://myra.hem.nu/costume/Documentation/Artist/HousebookMaster.htm>

### **Planche 53**

*Aristote chevauché*, estampe.  
Image tirée de *Le rituel et le matériel*, *Anthropologieen-*  
*ligne.com*, (page consultée le 14 novembre 2007),  
<http://www.anthropologieenligne.com/pages/21.51.html>

### **Planche 54**

*Aristote chevauché*, émaux sur cuivre,  
Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum.  
Image tirée de A. BAGLEY. *Study & Love :  
Aristotle's fall*, (page consultée le 14 novembre  
2007),  
[http://iconics.cehd.umn.edu/lecture\\_hall/aristotle.htm](http://iconics.cehd.umn.edu/lecture_hall/aristotle.htm)

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 55**

*Aristote chevauché* (cercle gauche), 1486, vitrail cocarde, Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.  
Image tirée de S. L. SMITH, *op. cit.*, fig. 42.

[illustration retirée / image  
withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

### Planche 56

Urs Graf (d'après ?), *Phyllis chevauchant Aristote*, entre 1485 et 1527/29, estampe, Heidelberg, Kurpfälzisches Museum. Image tirée de «*Von Rembrandt bis Menzel*», *Meisterwerke der Zeichenkunst, Die Sammlung Brandes*, (page consultée le 19 octobre 2008), <http://www.zum.de/Faecher/G/BW/Landeskunde/rhein/hd/km/ausstellungen/zeichnungen2.htm>.

### Planche 57

Joseph Heintz the elder, *Phyllis chevauchant Aristote*, vers 1601, dessin, Budapest, Szépművészeti Múzeum. Image tirée de *The Abraham Cowley Text and Image Archive*, (page consultée le 15 novembre 2007), <http://etext.virginia.edu/kinney/small/phyllis.htm>.

### Planche 58

*Aristote chevauché* ou fabliau, entre le 4<sup>e</sup> quart du XV<sup>e</sup> siècle et le 2<sup>e</sup> quart du XVI<sup>e</sup> siècle, miséricorde sculptée des stalles, Saint-Martin-du-Vieux-Bellême, Église paroissiale. Image tirée de *Ministère de la culture-mémoire*, (page consultée le 15 novembre 2007), [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=INSEE&ALUE\\_1=95313](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memoire_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=INSEE&ALUE_1=95313).

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 59**

*Haristotele*, vers 1480-1500, estampe.  
Image tirée de S. F. MATTHEWS GRIECO  
et S. BREVAGLIERI, *op. cit.*, p. 274.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 60**

Matthaus Zatzinger (Master MZ), *Phyllis  
chevauchant Aristote*, vers 1500-1509, gravure  
sur cuivre, Boston, Museum of Fine Arts.  
Image tirée de H. D. RUSSELL et B. BARNES.  
*Eva / Ave : woman in Renaissance and Baroque  
prints*, Washington, National Gallery of Art,  
The Feminist Press at The City University of  
New York, 1990, p. 149.



[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 61**

Hans Baldung Grien, *Phyllis chevauchant Aristote*, 1503, dessin, Paris, Musée du Louvre.  
Image tirée de J. H. MARROW et A. SHESTACK, *op. cit.*, p. 7.

### **Planche 62**

Hans Baldung Grien, *Phyllis chevauchant Aristote*, 1513, gravure sur bois.  
Image tirée de *ibid.*, p. 170.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 63**

*Phyllis chevauchant Aristote*, relief, Bâle, Musée Municipal.  
Image tirée de A. BAGLEY. *Study & Love : Aristotle's fall*, (page consultée le 14 novembre 2007),  
[http://iconics.cehd.umn.edu/lecture\\_hall/aristotle.htm](http://iconics.cehd.umn.edu/lecture_hall/aristotle.htm)

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 64**

**Albrecht Dürer, *Le pouvoir des femmes avec Aristote chevauché* (en haut à droite), 1521, dessin au crayon et à l'encre brune, New York, The Pierpont Morgan library.  
Image tirée de C. W. TALBOT *et al*, *op. cit.*, p. 12.**

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 65**

Lucas Van Leyden, *Phyllis chevauchant Aristote*, 1520, gravure sur bois.  
Image tirée de J. K. BRAMANN.  
*Gallery of Philosophical Images 2*,  
(page consultée le 16 novembre 2007),  
<http://faculty.frostburg.edu/phil/forum/Gallery2.htm>.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 66**

Albrecht Gelmers, *Aristote chevauché*, 1534, miséricorde en bois sculpté, Hoogstraeten, Église Sainte-Catherine.  
Image tirée de *ibidem*.

### **Planche 67**

*Aristote chevauché*, relief en bois des stalles du chœur, France.  
Image tirée de *ibidem*.

[illustration retirée / image withdrawn]

### Planche 68

Attribué au Maître d'Amiens, *Phyllis chevauchant Aristote*, XVI<sup>e</sup> siècle, dessin, Londres, British Museum.

Image tirée de V. LEWJISE. *Musée des Beaux-Arts d'Anvers, Mémoire, La Lettre mensuelle, ExtravagANT, Peintures anversoises pour le marché européen, Novembre 2005*, (page consultée le 16 novembre 2007),

<http://www.art-memoires.com/41mqtro/lm5860/58manvers444.htm>

[illustration retirée / image withdrawn]

### Planche 69

Lucas Cranach l'Ancien, *Phyllis et Aristote*, vers 1530, peinture sur panneau, collection de Konrad Bernheimer de Colnaghi.

Image tirée de P. JEROMACK. *January old masters 2008, Art & Antiques for collectors of the Fine and Decorative arts*, (page consultée le 19 octobre 2008),

[http://images.artnet.com/images\\_US/magazine/news/jeromack/jeromack1-31-08-5s.jpg](http://images.artnet.com/images_US/magazine/news/jeromack/jeromack1-31-08-5s.jpg)

[illustration retirée / image withdrawn]

### Planche 70

*Phyllis chevauchant Aristote*, époque baroque, relief sur métal, Paris, Musée du Louvre.

Image tirée de A. BAGLEY. *Study & Love : Aristotle's fall*, (page consultée le 14 novembre 2007), [http://iconics.cehd.umn.edu/lecture\\_hall/aristotle.htm](http://iconics.cehd.umn.edu/lecture_hall/aristotle.htm).

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 71**

*Frau Minne sur le dos d'un homme*, vers 1400, couvert  
d'un coffret, Berlin, Staatliche Museen Zu Berlin  
Preussischer Kulturbesitz.

Image tirée de S. L. SMITH, *op. cit.*, fig. 10.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 72**

*Femme battant son mari*, fin du XV<sup>e</sup> siècle,  
plateau en laiton, New York, Metropolitan  
Museum of Art.

Image tirée de *ibid.*, fig. 47.

**Planche 73**

Israhel Van Meckenem d'après le  
Housebook Master, *Blason avec garçon  
chevauché par une femme*, entre 1480 et  
1490, estampe, Collection de Rosenwald.

Image tirée de H. D. RUSSELL et B.  
BARNES, *op. cit.*, p. 175.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image  
withdrawn]

*Lega la donna l'huomo e sotto pone  
Piu che ogni altro con fune o co bastone*

La femme attache et soumet l'homme  
Plus que n'importe qui d'autre [peut] avec une corde ou un  
bâton

[Traduction de l'italien au français par V. Lieutenant-Duval]

### **Planches 74 et 75**

*Specchio di virtù contra i viti* et détail, vers 1560, estampe, Paris, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

Image tirée de G. A. JOHNSON *et al.* *Picturing women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, (1<sup>re</sup> édition : 1997), 2001, p. 74.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 76**

Niccolò Nelli, *Proverbia*, 1564, estampe, Florence, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.  
Image tirée de *ibid.*, p. 75.



[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 77**

*La gabia de mati è ogni huomo al mondo ha la sua pazzia*, vers 1560-1565, estampe, Milan, Civica  
Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco.  
Image tirée de *ibid.*, p. 80.

**Planche 78**

Les territoires européens de l'empire de Charles Quint.

Image tirée de *Charles Quint, 1500-1558, Animation Renaissance Amboise*, (page consultée le 19 octobre 2008),

[http://www.renaissance-amboise.com/dossier\\_renaissance/ses\\_personnages/charles\\_quint/charles\\_quint.php](http://www.renaissance-amboise.com/dossier_renaissance/ses_personnages/charles_quint/charles_quint.php).

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 79**

Albrecht Dürer, *Une femme de Nuremberg vêtue pour l'Église*, 1500, dessin, Londres, British Museum.  
Image tirée de *Guardian Unlimited Arts : Albrecht Dürer and his legacy*, (page consultée le 23 décembre 2007), <http://arts.guardian.co.uk/pictures/image/0,8543,-10404549991,00.html>.

[illustration retirée / image withdrawn]

CXXX

**Planche 80**

**Philippe Galle, *Virtus*, dans Cornelis Van Kiel, *Prosopographia*, vers 1590, taille-douce, Anvers.  
Image tirée de S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, p. 115.**

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 81**

Lucas Van Leyden, *Le suicide de Lucrece*, XVI<sup>e</sup> siècle, gravure.

Image tirée de *CGFA*, (page consultée le 22 avril 2007), <http://cgfa.dotsrc.org/l/p-leyden1.htm>.

[illustration retirée / image withdrawn]

*Invia virtvti nvlle est via.*

Cest homme icy, selon qu'il s'achemine,  
Monstre qu'il veut à vertu paruenir,  
Marchant en mer, la roche brise & mine  
Pour son chemin applanir & vnir.  
Celuy qui veut iusques à Christ venir,  
Doit tout ainsi par actes vertueux  
S'acheminer, & de foy se munir,  
Pour rendre aisé ce roc tant perilleux.

### **Planche 82**

Pierre Woeiriot, *Invia virtvti nvlle est via*, dans Georgette de Montenay. *Emblèmes ou devises chrestienne*, 1571, taille-douce, Lyon.

Image tirée de *Digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren*, Georgette de Montenay : *Cent emblèmes chrestiens*, (page consultée le 9 avril 2007),

[http://www.dbnl.org/tekst/mont022cent01\\_01/mont022cent01\\_01\\_0063.htm](http://www.dbnl.org/tekst/mont022cent01_01/mont022cent01_01_0063.htm)

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 83**

Étienne Delaune, *Abondantia*, 1575,  
taille-douce, Strasbourg.  
Image tirée de S. F. MATTHEWS  
GRIECO, *op. cit.*, p. 167

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 84**

Jacques Androuet DuCerceau,  
*Industria*, d'après Aeneas Vico,  
1540-1585, taille-douce, Paris /  
Genève.  
Image tirée de *ibid.*, p. 231.

**Planche 85**

Niccolò Boldrini, *Femme trayant une vache*, dans *Paese con bestiame*, d'après Titien, vers 1595, xylographie.

Image tirée de S. F. MATTHEWS GRIECO et S. BREVAGLIERI, *op. cit.*, p. 61.



[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 86**

**Karel de Mallery, *Le filage de la soie*, dans *Vermis securis*, d'après Giovanni Stradano, 1587-1589, taille-douce.**

**Image tirée de *ibid.*, p. 70.**

[illustration retirée / image withdrawn]

### Planche 87

Anonyme, *La vraie femme*, avant 1640, taille-douce, Paris (?).

Image tirée de A. SENEVIRATNE, L. GAMBONI. *Exposé d'histoire : L'antiféminisme jusqu'à la fin du 19<sup>e</sup> siècle*, (page consultée le 15 avril 2007), [www.gymnase-morges.ch/docs/Eleve/Feminisme.html](http://www.gymnase-morges.ch/docs/Eleve/Feminisme.html).

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 88**

Cristofano Bertelli, *Les âges de la vie des femmes*, 1582, gravure.  
Image tirée de S. F. MATTHEWS GRIECO et S. BREVAGLIERI, *op. cit.*, p. 14.

[illustration retirée / image withdrawn]

### Planche 89

Martin Treu, *Femme battant son mari*, vers 1540-1543, gravure sur bois, Bavière (?).  
Image tirée de N. Z. DAVIS, *op. cit.*, planche 9 (b).

[illustration retirée / image withdrawn]

- PP :** Les «vases spermatiques préparans».
- OO :** Les testicules des femmes.
- QQ :** Les «vaisseaux éjaculatoires» qui se divisent en deux branches et dont M. du Laurens revendique la découverte.
- LL :** La matrice.
- M :** Le «cob», c'est-à-dire le vagin, de la matrice.

### Planche 90

Utérus et ovaires in *Toutes les oeuvres de M André du Laurens*, Rouen, Raphaël du Petit, 1621, p. 160, gravure.

Image tirée de A. CAROL. *Esquisse d'une topographie des organes génitaux féminins : grandeur et décadence des trompes (XVIIe-XIXe siècles)*, *Clio*, numéro 17/2003, *Prostitués*; mis en ligne le 27 novembre 2006, (page consultée le 20 avril 2007), <http://clio.revues.org/document590.html>.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 91**

**Sonnet et xylographie XIV de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, vers 1527, gravure sur bois, Toscanini book.**

**Image tirée de B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 220.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 92 (en haut)**

Anonyme, d'après la peinture de Raphaël aujourd'hui  
perdue.  
Image tirée de G. ZWANG, *op. cit.*, p. 166.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 93 (en bas)**

Comte Jean-Frédéric-Maximilien de  
Waldeck, d'après Jules Romain,  
position VI ?, XIX<sup>e</sup> siècle, graphite et  
aquarelle.  
Image tirée de P. GERHARD, *op. cit.*,  
p. 42.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 94**

Sonnet et xylographie X de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, vers 1527, gravure sur bois, Toscanini book.

Image tirée de B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 212.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 95**

**Sonnet et xylographie XV de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, vers 1527, gravure sur bois, Toscanini book.**

**Image tirée de *ibid.*, p. 222.**



[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 96**

Sonnet et xylographie XVI de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, vers 1527, gravure sur bois, Toscanini book.

Image tirée de *ibid.*, p. 224.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 97**

Sarcophage romain avec scènes bachiques, II<sup>e</sup> siècle, bas-relief en marbre, Naples, Museo Nazionale.  
Image tirée de G. ROMANO. *Giulio Romano, master designer : an exhibition of drawings in celebration of the five hundredth anniversary of his birth*, Edited and with an Introductory essay by J. Cox-Rearick, Contributions by Richard Aste [et al.], New York, The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, Hunter College of the City University of New York, 1999, p. 47.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 98**

Marcantonio Raimondi, *Bacchanales*, XVI<sup>e</sup> siècle, taille-douce, Londres, British Museum.  
Image tirée de B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 33.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planches 99 à 102 (de gauche à droite et de haut en bas)**

Sarcophage romain avec scènes bachiques, détail ;

Marcantonio Raimondi, *Bacchanales*, détail ;

Xylographie X de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, détail ;

Xylographie XIV de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, détail.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 103**

**Jules Romain, *Scène amoureuse*, XVI<sup>e</sup> siècle, graphite, encre et lavis, Paris, Musée du Louvre.  
Image tirée de *ibid.*, p. 44.**

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 104**

Marcantonio Raimondi, *Bacchantes*, détail.

**Planche 105**

Jules Romain, *Scène amoureuse*, détail.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 106**

Léon Davent, d'après Luca Penni, *Vénus qui observe Mars endormi*, 1546-1547, taille-douce.  
Image tirée de S. F. MATTHEWS GRIECO et S. BREVAGLIERI, *op. cit.*, p. 214.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 107**

Jacopo Caraglio, d'après Perino del Vaga, *Jupiter et Sémélé*, XVI<sup>e</sup> siècle, taille-douce, Rome, Istituto Nazionale per la Grafica.  
Image tirée de B. TALVACCHIA, *op. cit.*, p. 146.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 108**

René Boyvin, *Modèle d'orfèvrerie : salière*, 1550-1580, taille-douce, Paris.  
Image S. F. MATTHEWS GRIECO, *op. cit.*, p. 180.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planches 109 à 111**  
(de haut en bas et de gauche à droite)

Agostino Carracci, d'après Marcantonio Raimondi, d'après Jules Romain, *Julie avec un athlète, Mars et Vénus, Angélique et Médor*, vers 1584-1589, taille-douce.  
Images tirées de *Arterotismo, Artcyclopedia, The Guide to Great Art on the Internet*, (page consultée le 19 octobre 2008), <http://www.arterotismo.it/AgostinoCaracci/index.htm>



[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 112**

Hans Baldung Grien, *Phyllis chevauchant Aristote*, 1513, gravure sur bois.  
Image tirée de J. H. MARROW et A. SHESTACK, *op. cit.*, p. 170.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 113**

Xylographie XIV de l'édition clandestine de Venise  
des *Sonetti lussuriosi*, détail.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 114**

Hans Baldung Grien, *Phyllis chevauchant  
Aristote*, détail.

### **Planche 115**

Giorgio Ghisi, d'après Luca Penni, *Diane  
et Orion*, 1556, taille-douce.  
Image tirée de S. F. MATTHEWS  
GRIECO et S. BREVAGLIERI, *op. cit.*,  
p. 276.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 116**

Jacopo Caraglio, *La mort d'Adonis*,  
dans *Les amours des dieux*, 1526,  
taille-douce.  
Image tirée *ibid.*, p. 277.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 117**

Giulio Bonasone, *Ninfa che soggioga un satiro*,  
1565, taille-douce.  
Image tirée *ibid.*, p. 277.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 118**

*Così va il mondo alla riversa*, fin du XVI<sup>e</sup> siècle, estampe, Paris, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.

Image tirée de G. A. JOHNSON *et al*, *op. cit.*, p. 68.

[illustration retirée / image withdrawn]

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 119**

Le Housebook Master, *Aristote chevauché*, vers 1485, pointe sèche, Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Image tirée de *Master of the Housebook*, (page consultée le 19 octobre 2008), <http://myra.hem.nu/costume/Documentation/Artist/HousebookMaster.htm>.

### **Planche 120**

Le Housebook Master, *L'idolâtrie de Salomon*, vers 1485, pointe sèche, Amsterdam, Rijksprentenkabinet. Image tirée de S. L. SMITH, *op. cit.*, fig. 40.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 121**

Hans Baldung Grien, *Hercule et Omphale*, 1533, dessin, Paris, École des Beaux-Arts.  
Image tirée de J. H. MARROW et A. SHESTACK, *op. cit.*, p. 21.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 122**

**Hans Leonhard Schäuufflein, *Scènes de la vie des sorcières*, dans TENGLER, Ulrich. *Der neue Layenspiegel*, Augsburg, 1511, fol. CXC, gravure sur bois, Munich, Bayerische Staatsbibliothek.  
Image tirée de C. ZIKA, *op. cit.*, p. 248.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 123**

Hans Baldung Grien, *Un groupe de sorcières*, 1510, gravure sur bois, Boston, Museum of Fine Arts.  
Image tirée de *ibid.*, p. 243.



[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 124**

**Albrecht Dürer, *Une sorcière chevauchant un bouc à l'envers*, vers 1500, gravure sur cuivre, Melbourne, National Gallery of Victoria.  
Image tirée de *ibid.*, p. 306.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 125**

D'après le Parmesan, *Une sorcière chevauchant un phallus*, vers 1530, gravure sur cuivre,  
Londres, British Museum, Department of Prints and Drawings.  
Image tirée de *ibid.*, p. 304.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 126**

Lucas Cranach l' Ancien, *Mélancolie*, 1532, peinture sur panneau, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.  
Image tirée de *ibid.*, p. 359.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 127**

*Luxure chevauchant un bouc,*  
1<sup>ère</sup> moitié du XIII<sup>e</sup> siècle,  
console en marbre sculpté,  
Auxerre, Cathédrale Saint-  
Étienne.

Image tirée de S. L. SMITH,  
*op. cit.*, fig. 8.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 128**

Aphrodite Pandemos, fin de la  
période d'Auguste, camé en  
agate et onyx sculptés, Naples,  
Museo Nazionale.

Image tirée de C. Zika, *op. cit.*,  
p. 315.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 129**

*L'oiseau-phallus, kyathos peint, Musée de Berlin.*

Image tirée de J. MARCADÉ, *op. cit.*, p. 105.

[illustration retirée / image withdrawn]

### **Planche 130**

*Phallus en forme de chariot, pierre sculptée, Mykonos, Musée archéologique.*

Image tirée de *ibid.*, p. 65.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 131**

Bernard Picard, d'après le Parmesan, *Une sorcière chevauchant un phallus*, 1731 ou 1732, gravure sur cuivre, dans PICARD, Bernard. *Impostures innocentes, ou recueil d'estampes d'après divers peintres*, Amsterdam, 1734, no. 12.

Image tirée de G. TAL, *op. cit.*, p. 338.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Planche 132**

**Ferrarese, *Occupations variées*, vers 1480-1500, dessus d'un plateau en cuivre gravé, Washington D. C.,  
National Gallery of Art.**

**Image tirée de *ibid.*, p. 351.**