

# **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 contre la femme dominante?**

Verushka Lieutenant-Duval

## **Résumé**

*L'art érotique varie en fonction du type de société duquel il est issu et sa réception est plus ou moins positive suivant l'opinion générale qui repose à ce moment sur la sexualité. Au XVI<sup>e</sup> siècle, où le pouvoir était construit selon une structure patriarcale, les images affichant les ébats amoureux se teintaient 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 réservés à l'homme et l'infériorité, la passivité et la soumission à la femme. S'éloigner de cette règle signifiait réfuter ce qu'elle représentait et s'attirer les foudres des autorités chargées de censurer ce type d'images. Malgré cela, au XVI<sup>e</sup> siècle, certaines gravures montrant la femme qui chevauche l'homme — une position opposée au modèle préconisé — ne subirent pas la censure. Cet article cherche à comprendre pourquoi.*

Dans ce qu'elle appelle la « préface polémique » de son livre, intitulé *The Sadeian Woman: an Exercise in Cultural History*, Angela Carter avance 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 objet étant les écrits 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 soit absolument question de pornographie, l'œuvre artistique dont la composition est pourvue d'une scène érotique peut, par conséquent, être fort instructive quant aux mœurs sociales par lesquelles elle est influencée. Inversement, les images où des couples sont montrés dans leur intimité varient en fonction du type de société du-

quel elles sont issues et leur réception dépend de l'opinion générale reposant alors sur la sexualité. Par exemple, les effigies érotiques qui furent produites durant l'Antiquité grecque et romaine, à une époque où le sexe n'était pas encore associé au péché<sup>2</sup>, ne furent pas accueillies de la même manière que celles qui avaient été créées au Moyen-Âge et à la Renaissance, où le clergé menait une lutte effrénée contre la concupiscence et la luxure.

Parmi les caractéristiques iconographiques des images érotiques 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. 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 y a souvent une nette différence dans le nombre d'œuvres produites montrant un mode plutôt qu'un autre. Ainsi la sodomie, l'accouplement par derrière imitant les animaux, celui où la femme est par-dessus l'homme et le cunnilingus 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. 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 détient 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 « décrit à propos des prostituées »<sup>3</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>4</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>5</sup>. Entre 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 et avant cette date, il pouvait même avoir une connotation religieuse<sup>6</sup>. Au XVI<sup>e</sup> siècle, qui est celui visé par cet article, le pouvoir était construit selon une structure patriarcale<sup>7</sup>. À l'instar de l'Église catholique devant Dieu, la mère et les enfants devaient être soumis au père. 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 pas-

sivité et la soumission à la femme. Inverser cette règle pouvait équivaloir à réfuter ce qu'elle représentait et les illustrations fautives risquaient d'être censurées. En effet, selon Angela Carter, « [...] *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 banned*<sup>8</sup> ».

Si l'énoncé de Carter est juste, il est alors intéressant de remarquer que la tolérance à laquelle elle fait allusion n'est pas toujours la même pour les différentes versions de la représentation d'une même position sexuelle. Au XVI<sup>e</sup> siècle, par exemple, 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* ou *mulier super virum* (traduction : cheval érotique ou femme sur l'homme), 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 ». Il s'agit du mode où le partenaire masculin peut être couché ou assis sur une chaise tandis que le partenaire 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. Ainsi, au XVI<sup>e</sup> siècle, certaines gravures affichant l'*equus eroticus* subirent une répression virulente, ce qui est logique puisque dans ce mode d'accouplement, la femme est dans une position de supériorité et l'homme d'infériorité, et ce renversement des rôles sexuels était contraire à l'ordre établi de l'époque. Ce qui est à première vue incompréhensible, suivant l'énoncé d'Angela Carter, est que d'autres gravures montrant l'*equus* échappèrent complètement à la censure. À notre avis, l'explication réside non dans la possibilité que Carter fasse erreur, mais plutôt dans celle que cette position sexuelle puisse être interprétée différemment en fonction de la composition et de la nature de l'œuvre dans laquelle elle apparaissait, de l'identité de son auteur et du message qu'il désirait transmettre. Dans le premier cas indiqué plus haut, elle allait à l'encontre des valeurs préconisées par le pouvoir en place tandis que dans le second, elle en faisait au contraire la promotion. Dans cet article, notre objectif sera, par conséquent, 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 œuvres furent censurées et d'autres épargnées. Le corpus des gravures étudiées se divise en deux catégories distinctes. Dans un premier temps, il y a les estampes montrant l'*equus* qui furent censurées et qui sont celles appartenant aux célèbres *Modi e Sonetti lussuriosi* (traduction : les *Positions* et les *Sonnets*

*luxurieux*) de Jules Romain, Marcantonio Raimondi et Pierre l'Arétin. Elles sont, selon nos recherches, les précurseurs d'un genre qui fut grandement imité par la suite, ce qui les sauva d'ailleurs d'une totale destruction par la censure<sup>9</sup>. Dans un deuxième temps, il sera question des gravures affichant l'*equus eroticus* ou en faisant référence métaphoriquement et qui ne subirent aucune répression : *Phyllis chevauchant Aristote* de Hans Baldung Grien, *Scènes de la vie des sorcières* de Hans Leonhard Schäuffelein et *Une sorcière chevauchant un phallus* d'après un dessin perdu du Parmesan. À notre connaissance, il n'existe qu'un seul exemplaire des trois estampes qui seront présentées dans cette catégorie et le choix de la version du conte *Aristote chevauché* par Hans Baldung Grien réside dans le fait qu'il représenta pour la première fois les protagonistes complètement nus.

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

Au commencement de l'an 1525, Marcantonio Raimondi fut emprisonné pour avoir mis sous presses et ensuite diffusé des images malhonnêtes<sup>10</sup>. Les gravures qu'il produisit, seize eaux-fortes représentant des couples performant l'acte sexuel, adoptant diverses positions, furent alors condamnées à être détruites, et quiconque en faisait la reproduction fut passible de la peine de mort<sup>11</sup>. Ces estampes avaient pour nom *Modi* et étaient issues de l'œuvre de Jules Romain, autrefois pupille de Raphaël. L'intérêt de cet artiste pour l'Antiquité et son habitude de la « variation à l'antique » sont vraisemblablement à l'origine de la création des fameux dessins. Posséder des œuvres 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 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<sup>12</sup>. 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. La répression contre les seize gravures fut virulente. Les dessins originaux de Romain furent détruits et les épreuves de Raimondi lacérées. La vitesse et l'ampleur de la diffusion des œuvres imprimées à travers l'Europe de l'époque sauvèrent cependant de l'anéantissement complet cette série controversée. En plus de la question de la diffusion sans restriction dans la sphère publique d'un produit normalement réservé au privé, plusieurs autres raisons servirent à justifier cette répression<sup>13</sup>. Il y eut celle qui était liée au fait que les *Modi*

offrissent 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; 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 des personnages féminins fussent représentés actifs lors des ébats amoureux<sup>14</sup>. Les exemplaires les plus osés et provocateurs de la série étaient en fait ceux représentant l'*equus eroticus* : les modes X, XIV, XV et XVI (voir fig. 1-2). Dans ces estampes, les femmes 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. En 1527, le scandale fut à son comble quand Pierre l'Arétin agrémenta les *Modi* de sonnets 1 mettant en scène les courtisanes les plus prisées de Rome au XVI<sup>e</sup> siècle et des hommes importants et connus du public. 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>15</sup>. Comme 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<sup>16</sup> – et que la majorité des femmes illustrées dans les seize gravures et mises en scène dans les xylographies des *Sonetti lussuriosi* ne respectait pas cette norme, il n'est pas surprenant que la série ait provoqué l'ire des autorités de l'époque et ait subi une telle censure. 1 Dans les deux prochaines parties de cet article, seront étudiées les 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.

### **L'*equus eroticus* dans l'œuvre *Phyllis chevauchant Aristote* de Hans Baldung Grien**

En 1513, Hans Baldung Grien grava sur bois une image illustrant le conte sur les mésaventures du philosophe Aristote et de Phyllis, l'amante d'Alexandre le Grand (voir fig. 3). Il s'agit en résumé de l'histoire d'Alexandre le Grand qui se fit remettre à l'ordre par le sage Aristote parce qu'il délaissait les affaires de l'État et passait tout son temps auprès de sa maîtresse.

Le philosophe eut raison de l'empereur, qui retourna à ses devoirs. Phyllis, la maîtresse, qui n'apprécia guère d'être ainsi négligée, décida de se venger. Elle usa de ses charmes et séduisit le vieux sage, qui fut en peu de temps à sa merci. Avant de consentir à lui donner ce qu'il réclamait, elle le contraint 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 Aristote 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<sup>17</sup>.

Ce fameux conte aurait vu le jour en Extrême-Orient et aurait voyagé d'Est en Ouest par le biais de la tradition orale<sup>18</sup>. Ayant vraisemblablement passé de l'Inde aux pays arabes, il aurait ensuite fait son entrée dans le monde occidental au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>19</sup>. Les premières versions européennes connues sont les suivantes : celle que contenaient les fragments d'un texte écrit en langue allemande et intitulé *Märe* (vers 1200), celle du *Lai d'Aristote* d'Henri d'Andeli (avant 1230 et peut-être même avant 1225) et celle de l'*exemplum* de Jacques de Vitry (entre 1228 et 1240)<sup>20</sup>. De la littérature, le conte passa ensuite aux arts visuels, au cours de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. Pour illustrer l'histoire au complet, un seul épisode fut retenu : celui de la scène du chevauchement. Dans son livre *The Power of Women a Topos in Medieval Art and Literature*, Susan L. Smith explique que la signification de la tradition d'*Aristote chevauché* s'apparente à la celle du motif du pouvoir de la femme, un thème qui avait été élaboré au début de la période patristique, qui était toujours populaire au XIII<sup>e</sup> siècle et qui mettait en scène des personnages comme Adam et Ève, Samson et Dalila, Salomon et Ydumée, David et Bethsabée, Loth et ses filles et Judith et Holophèrne<sup>22</sup>. La tradition du pouvoir de la femme avait pour objectif 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.

Le motif d'*Aristote chevauché* renvoie aussi à l'enseignement d'Aristote et surtout à celui contenu dans le livre VII de l'*Éthique à Nicomaque* à propos de la raison dépassée par les passions comme un recul de l'homme au rang des bêtes<sup>24</sup>. La position dans laquelle se trouve le philosophe, lequel est associé à la raison, et la dame, qui symbolise les passions, montre bien que celle-ci gouverne celui-là. Pour saint Augustin, le fait de se tenir debout était effectivement lié à l'esprit et abandonner cette pose signifiait s'éloigner de la raison<sup>25</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<sup>26</sup>. Il arrive, en effet, qu'Adam et Ève soient représentés ainsi dans les miniatures médiévales montrant ce qui advint d'eux après la chute. Le motif d'*Aristote chevauché*, de la soumission du sexe masculin (être humain et raison) par le féminin (animal et passions), et la position du quadrupède empruntée par le philosophe équivalent, par conséquent, au renversement de l'ordre de la création divine, lequel réservait à l'homme la gouverne des animaux. Enfin, il est intéressant de noter que dans le répertoire folklorique médiéval, le verbe latin *equitare*, c'est-à-dire « chevaucher », était employé comme une métaphore pour symboliser les relations sexuelles<sup>27</sup>. Dans le cas qui nous intéresse, où c'est la femme qui joue le rôle du cavalier, il est difficile de ne pas associer l'acte implicite à l'*equus eroticus*. Dans la gravure de Baldung Grien, la grande nouveauté dans le traitement de ce thème est celle de la nudité des deux personnages, laquelle rend encore 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.

Grâce à l'étude de la tradition d'*Aristote chevauché* en lien avec le motif du pouvoir de la femme, les enseignements d'Aristote sur la raison dépassée par les passions, les écrits de saint Augustin sur la droite stature et le motif du centaure et du verbe latin *equitare*, il est possible de comprendre pourquoi une telle œuvre ne fut pas censurée. Contrairement aux images du « cheval érotique » extraites 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 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, représentée par l'œuvre de Hans Leonhard Schäuuffelein, intitulée *Scènes de la vie des sorcières*, et celle illustrant la tradition de la sorcière qui chevauche et qui vole pour se rendre au Sabbat, à travers une estampe d'après un dessin perdu du Parmesan et qui a pour titre *Une sorcière chevauchant un phallus*.

## **L'*equus eroticus* dans Scènes de la vie des sorcières de Hans Leonhard Schäuffelein**

Comme Baldung, Hans Leonhard Schäuffelein travailla dans l'atelier de Dürer et participa à l'illustration d'un traité sur les sorcières. Ses estampes embellissent, en effet, le *Der neu Layenspiegel*, l'édition posthume du livre de droit romain, intitulé *Layenspiegel* du juriste allemand Ulrich Tengler<sup>28</sup>. C'est précisément de l'édition de 1511 du *Der neu Layenspiegel* que provient l'exemple de gravure montrant l'*equus eroticus* qui nous intéresse (voir fig. 4). Ce que Schäuffelein 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. Leur pose n'a rien en commun avec l'extravagance de celle que prenaient les protagonistes de la xylographie XIV des *Modi e Sonetti lussuriosi* (voir fig. 1) et n'est pas sous-entendue, comme cela fut le cas dans *Phyllis chevauchant Aristote* de Baldung (voir fig. 3). L'artiste grava dans sa forme la plus réaliste la position inversée du « missionnaire » et mit en scène dans cet acte des individus de l'époque plutôt que ceux issus de quelques mythes. Or, ce mode de copulation était prohibé au XVI<sup>e</sup> siècle 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, comme nous l'avons exemplifié précédemment avec Marcantonio Raimondi et les *Modi*, le montrer librement dans les œuvres d'art n'était pas non plus permis<sup>29</sup>. L'immunité dont jouit cette estampe est alors matière à réflexion. 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 »<sup>30</sup>. Dans les arts visuels, il semble bien que la gravure de Schäuffelein ait été le premier exemple montrant ce rapprochement. Ce qui est embêtant est que cette position va tout à fait à l'encontre de la tradition entourant les démons incubes et succubes. Pour inséminer la race humaine, les démons, pensait-on à l'époque, prenaient d'abord la forme d'une femme, d'un succube<sup>31</sup>, et s'unissaient à un homme afin de lui dérober son sperme. Les démons se transformaient ensuite en homme, en incube<sup>32</sup>, et visitaient alors une femme et lui retransmettaient le sperme volé dans le but de la féconder, et le tout se déroulait en observant les conventions sexuelles établies par les autorités, soit la position du missionnaire : homme dessus actif, femme dessous passive. 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 très douloureuse<sup>33</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. 1 Les auteurs du *Malleus maleficarum* (1486) l'expliquent clairement :

[...] dans le passé les démons incubes ont assailli des femmes contre leur volonté, comme le rapportent et Nider dans sa *Fourmière* 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>822</sup>.

Ce changement de perception par rapport 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 œuvre maléfique<sup>34</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>35</sup>. Les images où figuraient les sorciers et les sorcières les illustraient plutôt seuls ou en petits groupes occupés à faire des maléfices, elles contenaient autant des personnages masculins que féminins et leur pouvoir ne semblait pas dériver de Satan et encore moins de leur sexualité<sup>36</sup>. Après le tournant du XV<sup>e</sup> siècle et surtout à cause de la publication de traités de démonologie comme le *Malleus maleficarum*, qui associaient sorcellerie et sexualité, les relations sexuelles entre les humains (surtout les femmes) et les diables commencèrent à acquérir une plus grande importance. 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 son sexe<sup>37</sup>. De plus, 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>38</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, et celui qui y prenait part était alors coupable de péchés graves. 1 La gravure de Schäuuffelein illustre peut-être la transition entre ces deux façons de percevoir la sorcellerie et son rapport avec le diable. 1 Schäuuffelein a

peut-être aussi utilisé le « cheval érotique » afin de faciliter la lecture de son œuvre et de rendre plus explicite l'idée que la femme n'est plus une victime, mais bien celle qui incite le démon à s'unir avec elle dans l'intention 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. *L'equus eroticus* était synonyme d'indépendance, de contrôle de soi et d'autonomie du sexe féminin, d'activité, 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 illustrait une autre voie par laquelle Satan exécutait son dessein diabolique. En observant l'iconographie de la *Scène de la vie des sorcières* de Schäuffelein 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, en vue 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, les autorités ecclésiastique et séculière du XVI<sup>e</sup> siècle intensifiaient encore davantage leur contrôle sur la population. En illustrant le mode de la femme sur l'homme durant le coït de façon réaliste, Hans Leonhard Schäuffelein contribuait, quant à lui, à faciliter le processus d'identification et de répression : c'est sans doute pour cette raison que cette image fut épargnée.

### ***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>39</sup>. » L'estampe dont il est question ici, et qui complète cet article, 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 du Parmesan (voir fig. 5). Cet artiste 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. L'étude de l'évolution de la tradition de la sorcière, qui se rend au

Sabbat, démontre que l'image de la sorcière qui chevauche dans la gravure d'après le Parmesan pourrait être issue de plus d'une source<sup>40</sup>. L'artiste pourrait d'abord avoir été inspiré par l'effigie de l'antique Aphrodite Pandemos. Déesse grecque de l'amour et des plaisirs charnels, celle-ci était souvent représentée à dos de bouc ou de cygne. Peut-être que l'influence provenait plutôt de l'oiseau/phallus/Priape. Lors des processions dionysiaques, un phallus en bois était transporté en l'honneur de Priape, le dieu grec de la fertilité. L'objet sculpté dans le bois arborait parfois un œil, des ailes et des pattes d'oiseau<sup>41</sup>. Il est aussi possible que le Parmesan ait utilisé l'iconographie de l'allégorie de la luxure, qui était alors personnifiée par une femme à dos de bouc. L'image de la femme qui chevauche tirait possiblement son origine des hallucinations de femmes décrites dans les *Canons episcopi* (1 IX<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> siècle) ou de la littérature folklorique allemande, comme les *Hordes furieuses* et le *Voyage au Venusberg*. Les *Hordes furieuses* étaient la procession d'esprits diaboliques et de spectres des gens morts avant leur temps et ne reposant pas en paix, conduite par des personnages mythiques. À partir du XV<sup>e</sup> siècle, ces processions furent associées aux plaisirs sexuels et à la licence morale, et au XVI<sup>e</sup> siècle, le philosophe et médecin suisse Paracelse prétendait que les *Hordes furieuses* étaient des rassemblements de sorcières<sup>42</sup>. Le *Voyage au Venusberg* racontait, 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, devait y être enfermé pour un an. Cet endroit était souvent qualifié de royaume infernal par plusieurs moralistes du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>43</sup>. D'autres sources du Parmesan furent peut-être les chevauchées sauvages dans les visions mélancoliques, lesquelles étaient provoquées par l'influence du capricorne et du dieu-planète Saturne<sup>44</sup> et les œuvres d'artistes comme Baldung et Dürer<sup>45</sup>. Dans tous les cas, il est question 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 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 cet article, comme l'a suggéré Roberto Zapperi dans son livre *L'homme enceint*<sup>46</sup>. Comme celle-ci, sa présence montrait peut-être le contraire de l'ordre établi dans l'intention 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.

Grâce à ces informations, il nous est à présent possible de conclure que parmi notre corpus de gravures montrant la position sexuelle de l'*equus eroticus* et produites en Europe occidentale au XVI<sup>e</sup> siècle, les estampes censurées sont celles où ce mode ne fait pas la promotion du système de valeurs et des idées valorisé par les autorités dirigeantes de l'époque. Il s'agit des gravures tirées des *Modi* de Jules Romain et de Marcantonio Raimondi et des *Sonetti lussuriosi* de Pierre l'Arétin, dans lesquelles l'*equus* place la femme dans une situation en tout point contraire à celle que voulait l'ordre établi au XVI<sup>e</sup> siècle, un portrait qui 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. Inversement, les gravures de notre corpus affichant le « cheval érotique » et faisant la promotion du système de valeurs et des idées préconisé par les autorités de l'époque, comme celle de Hans Baldung Grien, de Hans Leonhard Schäuffelein et d'après le Parmesan, furent épargnées. Elles servaient, en effet, 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.

Le lien entre pornographie, censure et système de valeurs et d'idées préconisé par les autorités d'une époque donnée, dont fait mention Angela Carter dans son livre *The Sadeian Woman: an Exercise in Cultural History* et duquel s'inspire cet article, mériterait une étude plus approfondie. Il serait fort intéressant de poursuivre l'analyse de la réception et de la signification des images montrant l'*equus eroticus* après le XVI<sup>e</sup> siècle dans les arts visuels et aussi dans le cinéma. Ce projet est d'ailleurs commencé depuis septembre 2008, dans le cadre de notre thèse de doctorat en sciences humaines à l'Université Concordia.



**Fig. 1** (De gauche à droite) Sonnets et xylographies X et XIV de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, vers 1527, gravure sur bois, *Toscanini book*. Images tirées de Bette Talvacchia, *Taking Positions: on the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1999, p. 212 et 220.



**Fig. 2** (De gauche à droite) Sonnets et xylographies XV et XVI de l'édition clandestine de Venise des *Sonetti lussuriosi*, vers 1527, gravure sur bois, *Toscanini book*. Images tirées de Talvacchia, *op cit.*, p. 222 et 224.



**Fig. 3** Hans Baldung Grien, *Phyllis chevauchant Aristote*, 1513, gravure sur bois. Image tirée de James H. Marrow and Alan 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. 170.



**Fig. 4** Hans Leonhard Schäuffelein, *Scènes de la vie des sorcières*, dans Ulrich Tengler, *Der neü Layenspiegel*, Augsburg, 1511, fol. CXC'.

**gravure sur bois, Munich, Bayerische Staatsbibliothek. Image tirée de 1 Charles Zika, *Exorcising our Demons: Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*, vol. 91, Boston, Brill, 2003, p. 248**



**Fig. 5** 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 Zika, *op. cit.*, p. 304.

## Notes

- 1 Angela Carter, *The Sadeian Woman : an Exercise in Cultural History*, London, Virago Press, 2006, p. 23.
- 2 Selon Paul Veyne, c'est au cours du I<sup>e</sup> siècle av. J.-C. que les sociétés gréco-romaines commencèrent à favoriser la sexualité maritale et le refus du plaisir. Cette tendance fut reprise par le christianisme et devint l'affaire de tous après que cette religion fût devenue officielle au IV<sup>e</sup> siècle. Les chrétiens inventèrent alors la notion de sexualité « naturelle », c'est-à-dire voulue par Dieu, en opposition à celle « contre nature ». Le coït fut alors réservé à la procréation et non au plaisir et la position sexuelle légitime fut celle surnommée aujourd'hui « du missionnaire ». Tout acte sexuel destiné à l'unique plaisir fut déclaré péché. Paul Veyne, « La famille et l'amour sous le Haut Empire romain », *Annales*, vol. 33, n° 1, (1978), p. 35, 37 et 59.
- 3 Le mot « pornographie » dérive en fait du grec *pornographos*, lequel signifiait « écrit à propos des prostituées ». Il fallut attendre les années 1830 pour voir ce terme décrire ce qui est obscène. Lynn Avery Hunt (dir.), *The Invention of Pornography: Obscenity and the Origins of Modernity, 1500-1800*, New York, Zone Books, 1993, p. 13.
- 4 *Ibidem*.
- 5 *Ibid.*, p. 43.
- 6 *Ibid.*, p. 10.
- 7 Charles Zika, *Exorcising our Demons: Magic, Witchcraft and Visual Culture in Early Modern Europe*, Boston, Brill, 2003, p. 303.
- 8 Carter, *op. cit.*, p. 20. Laura Kipnis donne un exemple moderne de l'intolérance des autorités en ce qui a trait à la pornographie « transgressive » des valeurs préconisées par une société. Elle fait référence à l'État de l'Illinois, aux États-Unis, où il était illégal de se procurer, dans les années 1990, des revues érotiques où des hommes portent des vêtements de femme, mais qu'il n'y avait aucun problème à acheter celles qui montraient les deux sexes nus dans les positions sexuelles les plus explicites. Laura Kipnis, « She-Male Fantasies and the Aesthetics of Pornography », dans Pamela Church Gibson (dir.), *More Dirty Looks : Gender, Pornography and Power*, London, British Film Institute, 2004, p. 204-205.
- 9 Nous pensons, entre autres, aux séries de Jacopo Caraglio et d'Agostino Carracci au XVI<sup>e</sup> siècle, à celle de Borel au XVIII<sup>e</sup> siècle et à celle du comte Jean-Frédéric-Maximilien de Waldeck au XIX<sup>e</sup> siècle.
- 10 Bette Talvacchia, *Taking Positions : on the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 83.
- 11 *Ibid.*, p. 11.
- 12 *Ibid.*, p. xi.



- 13 *Ibid.*, p. 10.
- 14 Sara F. Matthews Grieco et Sabina Revaglieri, *Monaca, moglie, serva, cortigiana : vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*, Firenze, Morgana Edizioni, 2001, p. 193.
- 15 Talvacchia, *op. cit.*, p. 89-90.
- 16 Nous nous appuyons sur le portrait exhaustif de la représentation de la femme au XVI<sup>e</sup> siècle que dresse Matthews Grieco dans son livre *Ange et diablesse*. Pour plus de détails, consulter Sara F. Matthews Grieco, *Ange ou diablesse : la représentation de la femme au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1991.
- 17 Ce résumé s'inspire de la version composée par Henri d'Andeli avant 1230, et peut-être même avant 1225, et qui a pour titre *Le lai d'Aristote*. Pour consulter la version originale, voir Henri d'Andeli, *Le lai d'Aristote : publié d'après tous les manuscrits par Maurice Delbouille*, Paris, Les Belles Lettres, 1951, p. 65-90.
- 18 Certains auteurs, comme J. L. Speyer, retracent 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 Ačvaghosa, dont le nom est composé d'une part de l'élément « cheval » et de l'autre de « hennissement » (mentionné par Maurice Delbouille dans Henri d'Andeli, *op. cit.*, p. 56). Pour George Sarton, c'est dans la série des fables didactiques indiennes *Pañcatantra*, les histoires bouddhistes *Fātaka* et celles contenues dans le Kanjur, 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.) (George Sarton, « Aristotle and Phyllis », *Isis*, vol. 14, n° 1 (1930), p. 9). Selon d'autres sources, comme Maurice Delbouille, 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. Celui-ci aurait été repris à son tour dans d'autres recueils et *Le vizir sellé et bridé* du *Nef'iat el Yemen* d'Ah'medech Chirouāni en serait un exemple (D'Andeli, *op. cit.*, p. 54-55).
- 19 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 loasaph*, les *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso et le *Directorium vitae humanae* de Jean de Capoue (Sarton, *loc. cit.*, p. 9). C'est peut-être aussi grâce à plusieurs intermédiaires, entre autres en Sicile, où l'influence arabe était forte, qu'elle aurait été transmise (Susan L. Smith, *The Power of Women a Topos in Medieval Art and Literature*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1995, p. 69).
- 20 *Ibid.*, p. 67-69. D'Andeli, *op. cit.*, p. 29.
- 21 Smith, *op. cit.*, p. 103.
- 22 *Ibid.*, p. 20.

- 23 Voir Aristotele, *Etica nicomachea*, Bari, Editori Laterza, 1965, III, ii, 3-5; III, x, 8; VII, i, 1-3.
- 24 Emmanuel Bernon, *Le cogito dans la pensée de Saint Augustin*, Paris, Vrin, 2001, p. 44-45.
- 25 Smith, *op. cit.*, p. 232.
- 26 Roberto Zapperi, *L'homme enceint : l'homme, la femme et le pouvoir*, Paris, PUF, 1983, p. 162.
- 27 Zika, *op. cit.*, p. 382.
- 28 Pour une étude exhaustive de la position sexuelle de l'*equus eroticus* perçue comme contre nature, contraceptive et renversant les hiérarchies maritale et sociale, voir : Verushka Lieutenant-Duval, *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?*, Mémoire de maîtrise (histoire de l'art), Montréal, Université de Montréal, 2008, p. 6-22.
- 29 Zapperi, *op. cit.*, p. 169.
- 30 Le dictionnaire *Le Robert* retrace l'origine du mot dans la langue latine : de *succuba* « concubine », de *sub* « sous » et *cubare* « coucher ». Ce mot pour désigner les démons femelles serait utilisé au moins depuis le XIV<sup>e</sup> siècle.
- 31 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.
- 32 R. E. L. Masters, *Eros and Evil: the Sexual Psychopathology of Witchcraft*, New York, Julian Press, 1962, p. 17-20.
- 33 Henricus Institoris et Jacques Sprenger, *Le marteau des sorcières, Malleus maleficarum [1486]*, Grenoble, Jérôme Million, 1990, p. 297-298.
- 34 Joseph Klaitz, *Servants of Satan : the Age of the Witch Hunts*, Bloomington, Indiana University Press, 1985, p. 50.
- 35 Zika, *op. cit.*, p. 376.
- 36 *Ibid.*, p. 289.
- 37 *Ibid.*, p. 244.
- 38 Masters, *op. cit.*, p. 64.
- 39 Zapperi, *op. cit.*, p. 169-170.
- 40 Pour une étude exhaustive de la tradition de l'image de la sorcière qui chevauche pour se rendre au sabbat, consulter Verushka Lieutenant-Duval, *op. cit.*, p. 88-109.
- 41 Jean Marcadé, *Eros Kalos: an Essay on Erotic Elements in Greek Art*, Geneva, Nagel Publishers, 1965, p. 68.
- 42 Zika, *op. cit.*, p. 295 et 345.
- 43 *Ibid.*, p. 294.

- 44 *Ibid.*, p. 333 et 336. Zica 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. Au XVI<sup>e</sup> siècle, on croyait que la mélancolie était le résultat d'un surplus de bile noire et était causée par l'influence de la planète Saturne. Or, on liait cet astre au dieu romain Saturne (Chronos pour les Grecs), lequel avait acquis son pouvoir en castrant son père Uranus avant de subir lui-même ce sort. Selon Guy Tal, dans l'œuvre *Une sorcière chevauchant un phallus*, le pénis saturnien remplace le capricorne. Guy Tal, *Witches on Top: Magic, Power, and Imagination in the Art of Early Modern Italy*, Ph.D. thesis (History of Art), Bloomington, Indiana University, 2006, p. 120.
- 45 *Ibidem*. Tal suggère que le Parmesan se serait peut-être inspiré des gravures de Baldung (*Un groupe de sorcières*) et de Dürer (*Une sorcière chevauchant un bouc à l'envers*).
- 46 Zapperi, *op. cit.*, p. 169-170.