

LA REVUE RUSSE

52

2019



Sentio ergo sum :
corps, perception de soi et identité
dans la culture russe

Publié sous la direction de Catherine Giry et Hélène Miron

INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES



LA REVUE RUSSE

52

2019

Sentio ergo sum :
**corps, perception de soi et identité
dans la culture russe**



PARIS

INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

9 rue Michelet (VI^e)

LA REVUE RUSSE

est publiée par

L'ASSOCIATION FRANÇAISE DES RUSSISANTS

avec le concours du Centre national du livre

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédactrice en chef : Hélène Mélat (Paris)

Rédacteur adjoint : Philippe Comte (Paris)

Serge Aslanoff (Paris) • Peter Barta (Surrey) • Rodolphe Baudin (Strasbourg)
Philippe Comte (Paris) • Jean Durin (Paris) • Catherine Géry (Paris)
Roberta De Giorgi (Udine) • Marianne Gourg (Paris) • Armelle Groppo (Paris)
Jean-Philippe Jaccard (Genève) • Jasmine Jacq (Besançon) • Vladimir Kolossov (Moscou)
Svetlana Krylosova (Paris) • Georges Martinowsky (Paris) • Lorraine de Meaux (Paris)
Michel Niqueux (Caen) • Anja Tippner (Salzburg)
Cécile Vaissié (Rennes) • Volker Weichsel (Berlin)

COMITÉ DE LECTURE

Rodolphe Baudin • Philippe Comte • Catherine Géry
Véronique Jobert • Hélène Mélat
Michel Niqueux • Cécile Vaissié

RÉDACTION

Hélène Mélat • Anna Brunet • Philippe Comte • Alain Slanoski • Richard Brunet

LA REVUE RUSSE

9 rue Michelet – 75006 Paris

redaction.revuerusse@afir-russe.fr

* * * * *

Vente en ligne et abonnement

<http://institut-etudes-slaves.fr/>

ies.commandes@orange.fr

Couverture : Richard Brunet et Hélène Mélat - Crédit photo : Anne-Marie Passaret, de gauche à droite et de haut en bas :
Visages de femmes, Saint-Petersbourg - Mosaique de la station Kievskaja du métro moscovite,
Roussalka, photogramme du film *Depuis la veille il pleut* [*Co necheta dozhduk*] de Valentin Olschwang (2009, studio
d'animation de Sverdlovska-Film) - Fresque de la cathédrale du Signe à Novgorod,
Atlantes, Saint-Petersbourg - Maison Boulgakov,
4^{ème} de couverture : Clarisse Grégory, 1^{er} prix lycée du concours 2010 de l'AFR "Mon image de la Russie"

© Institut d'études slaves, 2019

ISSN 1161-0557

N° SIRET 449 872 860 00019

www.afir-russe.fr

contact@afir-russe.fr

Directeur de la publication : Armelle Jeannier-Groppo

LA REVUE RUSSE

52

Sentio ergo sum : corps, perception de soi et identité dans la culture russe

Sous la direction de Catherine GÉRY et Hélène MÉLAT

Avant-propos, par Hélène MÉLAT	5
Introduction, par Catherine GÉRY et Hélène MÉLAT	7

LE CORPS DANS LA CULTURE TRADITIONNELLE

Le corps humain dans le corpus étiologique russe, par Galina KABAKOVA	17
Le corps dans les petits genres du folklore russe (proverbes et devinettes), par Olga FROLOVA	27
La nudité visible et invisible : de la nudité honteuse vers la nudité en quête de spiritualité dans l'iconographie médiévale russe, par Anna LEYLOYAN	45

LE CORPS ET LE GRAND SIÈCLE RUSSE

Corps sexué et corps asexué dans la littérature russe du XIX ^e siècle, par Catherine GÉRY	65
« <i>Ils me versent de l'eau froide sur la tête</i> » : Corps et folie à l'époque romantique, par Virginie TELLIER	77
Distinguer, ressentir, se transformer : aspects corporels du voyage russe à l'étranger au début du XIX ^e siècle, par Pavel KOUPRIANOV	91
Le théâtre anatomique de Vsevolod Garchine, par Ilya PLATOV	109

LE CORPS EN RÉVOLUTION

« Une révolution approche en écho à la révolution prolétarienne » : la Russie avant et après 1917 comme polygone de construction d'une nouvelle culture sexuelle, par Natalia PUSHKAREVA	131
Le corps dans l'œuvre de Zinovieva-Annibal : un facteur de libération. Lidia Zinovieva-Annibal, une novatrice, par Françoise DEFARGES	149

L'ivresse dionysiaque sous contrôle : la création dans les années 1920 de la « danse soviétique de masse », par Irina SIROTKINA	165
--	-----

Le « Corps Nouveau » entre le modernisme et le soviétisme, par Leonid HELLER	195
---	-----

LE CORPS CONTEMPORAIN

À corps perdu et retrouvé : La représentation du corps comme sédition dans la prose russe contemporaine, par Hélène MÉLAT	211
--	-----

Le corps de la mère, ultime refuge pour les héros œdipiens de la littérature russe contemporaine : Vie-Éros-Thanatos, par Anna SHCHERBAKOVA	225
--	-----

Faire image face aux uniformes, d'Oleg Kulik à Piotr Pavlenski, <i>Sentio ergo sum</i> ou du <i>cogito</i> cartésien au <i>sentio</i> corporel d'une pratique artistique incarnée, par Alice CAZAUX	237
---	-----

Nous avons lu

LITTÉRATURE

Histoire littéraire, Théorie. Critique

REBECCHINI Damiano, <i>Il business della storia : il 1812 e il romanzo russo della prima metà dell'Ottocento fra ideologia e mercato</i> , par Roberta De GIORGI.....	255
--	-----

Mémoires, Correspondances

STANISLAVSKI Konstantin, <i>Correspondance (1886-1938)</i> . Traduit du russe par Marie-Christine Autant-Mathieu, par Guy FREIXE	257
ROHR Angela, <i>L'exil éternel. J'étais médecin au Goulag</i> . Traduit de l'allemand par Jean-Jacques Briu, par Michel NIQUEUX	259

Ouvrages en français sur le monde russe parus de décembre 2018 à juin 2019, par Michel Niqueux	261
---	-----

La nudité visible et invisible : de la nudité honteuse vers la nudité en quête de spiritualité dans l'iconographie médiévale russe

Contrairement aux idées reçues, la religion chrétienne ne rejette pas l'image du corps nu. Il est néanmoins important de souligner que le rapport à la nudité change radicalement au Moyen Âge : en comparaison avec l'art antique, où la beauté physique reflète également la beauté de l'esprit¹, les représentations de figures nues sont plus rares à l'époque médiévale. Dans la culture chrétienne, les images de la nudité sont très ambivalentes et jouent un rôle symbolique :

Adam et Ève sont l'incarnation de l'ambivalence de la nudité corporelle humaine au Moyen Âge. D'un côté, ils sont représentés cherchant à cacher leur nudité, punition du péché originel. Mais, de l'autre, leurs corps – qui évoquent autant l'innocence originelle que le péché – doivent être l'occasion de figurer la beauté donnée par Dieu à l'homme et à la femme (Le Goff & Truong, 2009, p. 237).

Comme pour le premier homme, la nudité a deux facettes. Invisible dans sa liberté et son innocence (*Genèse* 2, 25), elle symbolise la pureté. À l'inverse, visible dans le péché (*Genèse* 3, 7), elle symbolise l'impureté. Au commencement, Adam habite non seulement le paradis de Dieu, mais Dieu tout court. La prise de conscience de la nudité du corps se fait à partir de la désobéissance à l'ordre divin et de la chute :

Une des conséquences majeures du péché originel et de la chute fut l'exil du Paradis et le changement de condition : d'une condition spirituelle, immatérielle et immortelle à une condition matérielle et mortelle (Baudry, 2000, p. 155).

Il y a donc un lien très clair entre la découverte de la nudité physique et la perte de la protection divine. La nudité spirituelle révèle la nudité des corps mortels d'Adam et d'Ève, dépourvus du vêtement de la lumière divine. Ainsi, la nudité visible est mise en parallèle avec la mort. Curieusement, dans l'iconographie chrétienne, la nudité figure dans des images très variées. Beaucoup plus fréquentes à l'époque paléochrétienne, les représentations de personnages nus persistent également dans les siècles suivants. Toutefois, la mention de la nudité n'est jamais anodine. Étonnamment, la nudité figure même dans des images illustrant des textes qui ne mentionnent nullement la présence ou le besoin de représenter des personnages dénudés. Citons, par exemple, les compositions de Jonas avalé et rejeté par la baleine², ou bien Daniel dans la



Fig. 1 - La Nativité, Icône, XI^e siècle, Monastère de Sainte Catherine, Sinaï, Égypte — Los Angeles: Getty Publications, 2006. — Cat. 14, pp. 154-155.).

fosse aux lions³. Notons que ces images sont des préfigurations symboliques du salut apporté par Jésus Christ⁴. Enfin, la nudité est systématiquement présente dans plusieurs compositions canoniques du cycle christologique ainsi que dans les images hagiographiques ou dans les icônes de la vie des saints et des bienheureux. C'est pourquoi il me semble important de déterminer l'intention qui se cache derrière ce type d'images, dans lesquelles le nu est au service d'un message religieux.

Dans le cycle christologique, Jésus est représenté nu dans les scènes suivantes : le bain de l'Enfant dans la composition de la Nativité, le Baptême, la Crucifixion et la Mise au tombeau⁵.

L'iconographie de la Nativité combine plusieurs scènes (fig. 1). On peut les répartir chronologiquement en trois parties : le prélude, c'est-à-dire les épisodes antérieurs à la naissance, la Nativité proprement dite et les thèmes complémentaires. Le Christ y figure deux fois. D'abord dans la Nativité, enveloppé de langes et déposé dans la mangeoire des animaux – comme un mort enveloppé de bandelettes dans le berceau-tombeau et placé dans une grotte – symbole des enfers (fig. 2). Puis, dans un second temps, l'Enfant paraît dans la scène du bain où, contrairement à la représentation précédente, il est montré nu (fig. 3). Aussi paradoxal que cela puisse sembler, nous ne connaissons pas de



Fig. 3 – *Le Bain de l'Enfant*, détail, La Nativité, Icône, XIV^e siècle, Novgorod, fin XV^e - début XVI^e siècle, Maison-musée Pavel Korine, Moscou (filiale de la Galerie Tretiakov).



Fig. 2 – *La Nativité*, Icône, XIV^e siècle, Novgorod, fin du XV^e - début du XVI^e siècle, Maison-musée Pavel Korine, Moscou (filiale de la Galerie Trétiakov).

texte qui relate cet épisode du bain de l'Enfant ; il figure néanmoins dans la plupart des compositions des images de la Nativité. En revanche, dans le texte apocryphe de l'Évangile arabe de l'Enfance, également connu sous le nom d'Évangile syriaque de l'enfance ou Vie de Jésus en arabe, plusieurs miracles sont rapportés lors de la fuite en Égypte, pendant laquelle l'eau du bain de l'Enfant Jésus sert à guérir les maladies⁶.

Le bain de l'Enfant Jésus dans les images de la Nativité est souvent associé, dans l'art byzantin tout comme dans l'art russe, à l'épisode des deux sages-femmes rapporté dans l'Évangile du Pseudo-Matthieu (13, 3-5). Souvent, sur les icônes russes, le nom de la sage-femme, Salomé, figure à côté de son image, mais dans quelques représentations plus rares, c'est Ève, la mère de l'humanité, qui tient l'enfant dans ses bras. Ce qui souligne le parallélisme entre Ève et Marie, la nouvelle Ève, immaculée dans sa conception et mère de l'humanité nouvelle :

Ève n'est la mère que de ceux qui ont la vie de la nature, tandis que Marie est la mère de ceux qui ont la vie de la grâce. Ève fut la mère de la mort, parce qu'elle nous enleva la vie que nous avions ; Marie est la mère de vie, parce qu'elle nous a rendu la vie, ouvert la porte de la vie et montré un nouveau chemin vers la vie (Blot, 1863, p. 77-78).

Jusqu'au VI^e siècle, la fête de la naissance de Jésus était célébrée le 6 janvier, en même temps que l'Adoration des mages (Petite Théophanie) et le Baptême du Christ (Grande Théophanie). Aujourd'hui, seule l'Église apostolique arménienne a conservé cet usage ancien. L'image du bain de l'Enfant, qui est intégrée dans certaines compositions, représente en réalité une préfiguration du baptême de Jésus dans le Jourdain.



Fig. 4 - Baptême, Icône, XVII^e siècle, Nord de la Russie, Musée central de la culture et de la peinture russe ancienne
Andreï Roublev

comme

Dans les compositions du Baptême (fig. 4), Jésus est toujours montré nu, au centre de l'image, debout dans les eaux du Jourdain. Le fleuve y est représenté de manières très variées : soit comme une surface avec des bandes horizontales ondulées, soit comme une sorte de grotte, soit comme un trou rempli d'eau. Cette grotte rappelle évidemment la grotte de la Nativité à Bethléem, mais également la grotte du tombeau dans lequel Jésus sera enseveli. Les eaux dans lesquelles entre le Christ lors de son baptême sont appelées « tombeau/sépulcre liquide » dans les écrits patristiques. Le baptême est un passage par la mort vers la vie. Par la mort, le Christ sauve l'humanité, et par la nudité de son corps, il se révèle le nouvel Adam.

Dans les eaux du Jourdain nagent parfois de petits êtres étranges qui, tous, sont représentés nus : on peut y voir une personnification du Jourdain sous l'aspect d'un dieu fluvial, et même une allégorie de la mer (fig. 5) ; ces petits poissons symbolisent les hommes qui seront baptisés, et quand ils sont au nombre de quatre, ils représentent les évangélistes. On y verra aussi les forces de la mort, le démon, le serpent ou Satan, dont le Christ a écrasé la tête dans les eaux pour délier la promesse d'Adam. Selon un écrit apocryphe conservé dans le manuscrit de la congrégation des Mékhitaristes de Venise, (écrit n° 7297), après leur Chute du Paradis, Adam et Ève sont effrayés par l'obscurité de la nuit car ils ignorent l'alternance du jour et de la nuit sur Terre. Profitant de leur faiblesse, Satan prend l'apparence d'un ange de



Fig. 5 – Baptême, Icône, Novgorod, fin du x^ve-début du xvi^e siècle, Musée-réserve de Novgorod.

lumière et promet de leur rendre la lumière s'ils acceptent de lui donner leurs âmes immortelles. En acceptant, Adam pose sa main sur une tablette et dit : « Tant que l'Éternel ne sera pas né et que l'Immortel ne sera pas mort, nous et nos descendants serons tes serviteurs » ; après quoi, il enterre la tablette avec le chiropathe d'Adam dans le Jourdain (voir Baladian, Leyloyan-Yekmalyan, 2014-2015, p. 164-166, et 191 ; Leyloyan-Yekmalyan, 2017, p. 369-376). Le baptême est considéré comme une seconde naissance théologique de Jésus, la naissance de l'Éternel. En effet, en descendant dans les eaux du Jourdain pour le baptême,

Jésus a pris le pouvoir sur le démon qui garde la quittance d'Adam, lequel ne sera totalement délié de sa promesse que quand l'Immortel sera mort sur la croix. Ce qui explique que le Baptême soit la préfiguration de la Crucifixion et de la Mise au tombeau, les deux images où Jésus est encore montré nu et mis en parallèle avec Adam. Jésus est le nouvel Adam désigné pour monter sur la croix – qui est un nouvel arbre de vie –, afin de libérer les hommes du péché qu'Adam a commis. À Jérusalem, dans l'église du Saint-Sépulcre, sous la chapelle du Golgotha, se trouve la chapelle d'Adam où, selon la légende, a été enseveli le crâne d'Adam avec dans la bouche trois graines de l'arbre du paradis terrestre qui ont fait pousser l'arbre de la croix du Christ. Dans la *Légende dorée*, Jacques de Voragine évoque la légende de la vraie croix du Christ taillée dans le bois de l'arbre qui aurait poussé sur la tombe d'Adam, établissant ainsi un lien direct entre le péché originel et la rédemption apportée par la mort du Sauveur. Les premières sources de cette légende se trouvent dans *L'Évangile de Nicodème*, aussi connu sous le nom d'*Actes de Pilate*⁸, et dans les différentes versions de la *Vie d'Adam et Ève*. *L'Évangile de Nicodème* raconte que Seth va au paradis à la demande d'Adam pour chercher l'huile de la miséricorde pour lui :

Prophètes et patriarches, écoutez ! Mon père Adam, le premier façonné, s'étant couché un jour pour mourir, m'a envoyé près de la porte du paradis adresser une prière à Dieu pour qu'il me conduise par l'entremise d'un ange près de l'arbre

de la miséricorde, que je prenne de l’huile, que j’en oigne mon père et qu’il se relève de sa maladie – c’est ce que j’ai fait. Après que j’eus prié, un ange du Seigneur est venu et m’a dit : « Que demandes-tu Seth ? Demandes-tu pour la maladie de ton père de l’huile qui relève les malades ou bien l’arbre d’où coule une telle huile ? Cela, tu ne peux l’obtenir maintenant. Va donc et dis à ton père que, lorsque seront accomplies cinq mille cinq cents années à partir de la création du monde, alors le Fils unique de Dieu devenu homme descendra sur terre ; celui-ci l’oindra de cette huile, et il se relèvera ; il le lavera d’eau et d’Esprit saint, lui et ses descendants ; alors il sera guéri de toute maladie. Mais, maintenant, il n’est pas possible que cela se réalise. (*Évangile de Nicodème*, 19/1)

En revanche, *La Vie grecque d’Adam et Ève* rapporte que Seth arriva avec Ève près du paradis en priant pour que Dieu leur envoie son ange et qu’il leur donne l’huile de la miséricorde. Dieu envoya l’archange Michel pour leur dire :

Seth, homme de Dieu, ne te fatigue pas en priant, dans cette supplication au sujet de l’arbre d’où coule l’huile, pour oindre ton père Adam. Cela n’advient pas pour toi maintenant. Mais toi, va à nouveau auprès de ton père car la mesure de sa vie est accomplie dans trois jours. Quand son âme sortira, tu es destiné à contempler sa redoutable ascension (13/2b). (Kaestli, 2012, p. 830-835)

La Vie grecque d’Adam et Ève, dans ses formes textuelles les plus anciennes, se caractérise par une exégèse narrative qu’on retrouve dans d’autres sources juives, notamment dans les Targoumim de la Genèse. En revanche, des formes textuelles plus tardives reflètent les transformations qui ont été introduites au moment où l’ouvrage a été incorporé dans la tradition chrétienne :

Après cela, dans un temps égal à cinq jours et demi 9, je descendrai sur lui, pour lui faire présent de la miséricorde de l’huile et du fruit du paradis. (Diaz Araujo, 2017, p. 130)

Même si le récit de la Crucifixion est contenu dans les quatre Évangiles canoniques, c’est seulement l’Évangile de Jean qui introduit l’élément de la lance du soldat perçant le flanc de Jésus : « Mais l’un des soldats avec sa lance lui perça le côté ; et aussitôt, il en sortit du sang et de l’eau », symbole du baptême et de l’eucharistie pour les chrétiens (Jean 19:34),

Sur les images de la Crucifixion figure, au pied de la croix de Jésus, le crâne ou le squelette entier, ou bien le cadavre d’Adam sortant du tombeau, les yeux ouverts, car il est ressuscité par le sang divin qui coulait des plaies du Christ crucifié (De Landsberg, 2001, p. 20). Dans l’iconographie russe, toutes écoles confondues, le Christ est montré sur la croix selon le schéma traditionnel. Sa croix est plantée sur le crâne et/ou les ossements d’Adam, et sa nudité est cachée par un simple pagne (voir Thoby, 1963, p. 11)¹⁰ (fig. 6).

La nudité du Christ est également mise en évidence dans les scènes qui se situent entre la Crucifixion et la Résurrection. Dans l’art russe, le type iconographique *Ne pleure pas sur moi, Mère* (fig. 7) reprend et associe les



Fig. 6 – *Crucifixion*, Icône de l'iconostase de la cathédrale de la Transfiguration du monastère du Sauveur Saint Euthyme, 1663–1670, Musée central de la culture et de la peinture russe ancienne Andreï Roublev.



Fig. 7 - *Ne pleure pas sur moi, Mère*, Icône, fin du XVIII^e siècle, Nord de la Russie centrale, Collection Privée (reproduit de : Alfredo Tradigo, *Icônes et saints d'Orient*, Éditions Hazan, Paris, 2005, p. 234).

scènes de la *Descente de la croix* et la *Mise au tombeau*, avec la *Lamentation du Christ*. Ce type canonique orthodoxe grec-byzantin, particulièrement répandu dans les Balkans, a fait son apparition au XII^e siècle, dans le monde byzantin. Il provient d'un *Irmos* du neuvième chant d'un canon composé par Côme de Maïouma pour le Samedi saint :

Ne pleure pas sur moi, Mère, en voyant ma tombe. Toi qui as conçu ton Fils dans ton sein sans semence : honneur et gloire éternelle comme à Dieu, foi et amour pour ta Majesté !

Mais à l'origine de cette iconographie, on trouve les représentations nommées *L'Homme de douleurs*, ou *Christ de douleurs* selon un verset du Livre d'Isaïe : « Objet de mépris, abandonné des hommes, homme de douleurs, familier de la souffrance... » (Is 53 :3). Le Christ y est montré torse nu, sortant de la cuve du sarcophage de son tombeau. Seul le haut de son corps est visible, le plus souvent bras croisés sur l'abdomen, portant le saint pagne. Dans la plupart des exemples, le Christ figure seul sur ces images, mais il peut aussi être entouré de figures saintes ou célestes, la croix de la crucifixion pouvant apparaître en fond avec les instruments de la Passion. Sur les images orthodoxes *Ne pleure pas sur moi, Mère* (fig. 8), appelée également « l'icône de l'Époux » (*Nymphios*/Ο Νυμφίος), la Vierge enlace et maintient le corps nu de son Fils émergeant du caisson de son sarcophage. Il s'agit de l'image de l'époux miséricordieux qui vient purifier dans son sang l'épouse :

L'époux est alors le Verbe ; l'épouse, la nature humaine du Christ. Pour parler d'une manière rigoureuse, cette union n'est pas un mariage puisqu'il y manque la distinction de personnes qui est la condition éloignée d'un vrai mariage. Mais à cause de l'indissolubilité de l'union hypostatique et parce que la nature humaine du Christ est régie par le Verbe comme l'épouse par l'époux, cette façon de dire a été retenue par la tradition. [...] C'est par sa mort, sa résurrection et son ascension que le Sauveur a consommé définitivement son Alliance salvifique avec l'humanité ; c'est dans la Pâque du Christ que le salut puise à jamais son efficacité. (Robitaille, 1971, p. 47-48)



Fig. 8 - *Ne pleure pas sur moi, Mère*, Icône, fin du XVIII^e - début XIX^e siècle, Musée régional des traditions locales de Sverdlovsk, collections d'Ekaterinbourg.

Cette union du terrestre et du céleste est également exprimée par la conjugaison des auréoles et l'interconnexion de deux visages : le Christ et l'Église du Christ, et la Vierge Marie en est la plus parfaite des représentantes. Elle est le symbole de l'Église, Mère de l'humanité nouvelle, la nouvelle Ève. « Le corps du Christ est la chambre nuptiale de l'Église », c'est là qu'ils s'endorment ensemble dans la mort et se lèvent dans la résurrection (Durrwell, 1991, p. 46). La nudité du corps du Christ souligne une fois de plus sa nature humaine.

Après la résurrection, à l'image de Jésus qui sera vêtu de la gloire du Père, de même, la nudité d'Adam et Ève et de tous les ressuscités de la

mort sera couverte des vêtements de la dignité ultime, celle d'être appelés enfants de Dieu. Jésus, armé de la croix de la Résurrection et vêtu de la gloire du Père, descendra aux Enfers pour libérer les âmes. Dans l'iconographie médiévale comme dans les icônes russes, il est montré au centre de la composition, victorieux et resplendissant, saisissant Adam ou Adam et Ève par les poignets, les faisant sortir du tombeau pour les ramener à la lumière (fig. 9). Dans ces images, Adam et Ève, ainsi que tous les justes de l'Ancien Testament qui figurent derrière eux, sont couverts des vêtements de dignité de la nouvelle alliance.

Tous ces exemples montrent qu'à travers un dénuement total ou partiel du corps du Christ, les images soulignent l'humanité du Sauveur, dévoilant le Christ-nouvel Adam qui délivre l'humanité du péché originel. Les deux types iconographiques du Christ nu, avec ou sans le saint pagne, sont les pendants de l'iconographie d'Adam avant ou après le péché originel. À l'image du premier homme (Adam), la nudité totale indique la perfection, la protection et la présence de Dieu dans un monde sans péché et sans honte, tandis que la

nudité cachée ou partielle est à l'image du péché originel, la nature humaine et la mort.

C'est également à travers la nudité ou l'absence de vêtements décents que se dessine l'image du fou dans les images hagiographiques. C'est la nudité de la non-convention, de la rupture sociale, du dépouillement matériel et spirituel des fols-en-Christ – [юродивые, похабы] en Russie, de ceux qui « suivent nus le Christ nu » (voir Regnault, 1990, p. 65, note 1).

La figure du fou au Moyen Âge est à la fois une et multiple : le fou – le fol ou le possédé (le majnûn) – est celui qui est privé de raison, soit de façon définitive ou naturelle, soit ponctuellement, incidemment. (Burle, 2001, 1, p. 59)

Dans l'Épître aux Romains, saint Paul oppose folie humaine et sagesse divine et dans la première Épître aux Corinthiens, la folie humaine au profit d'une sainte folie choisie par Dieu :

Car ce qui est folie de Dieu est plus sage que les hommes, et ce qui est faiblesse de Dieu est plus fort que les hommes. [...] Mais Dieu a choisi les choses folles du monde pour confondre les sages ; Dieu a choisi les choses faibles du monde pour confondre les fortes. (1 Cor 1. 25 et 27)

Mais devenir un fol-en-Christ signifie mourir au monde :

Parce qu'il est mort au monde, l'ermitte, par ses renoncements successifs, offre l'apparence d'un nouvel Adam dont le vêtement est à l'image de sa chair, incorruptible. Revêtu du sac qui était traditionnellement l'habit de deuil, l'ermitte exposait le repentir qui l'a conduit dans la solitude. [...] Les moins vêtus des ermites, ceux qui ont rejoint la nudité absolue de l'homme primitif, sont souvent des hommes dont le passé pèse lourd. (Grossel, 2001, 36 et 37).

Ce point est relaté dans le récit sur saint Macaire d'Égypte, à qui un jeune homme demanda un jour comment progresser dans la voie du salut. Le saint l'envoya au cimetière en lui demandant d'abord d'injurier les morts puis de leur adresser des louanges. Ensuite, il lui demanda ce que lui avaient répondu les cadavres. Le jeune homme s'étonna : « Ils n'ont rien répondu, ni aux injures, ni aux louanges ». Et le Saint lui expliqua : « Vois-tu, les cadavres ne t'ont rien répondu. De même, toi aussi, si tu veux être sauvé, deviens comme



Fig. 9 - Descente aux Enfers, Icône, xv^e siècle, Novgorod, Musée-réserve de Novgorod.

mort, ne comptant pour rien le mépris des hommes ou leurs louanges¹¹ ». Dans l'histoire de l'hagiographie chrétienne, Siméon d'Émèse¹², un ermite chrétien syrien du VI^e siècle, nous fournit l'exemple explicite et développé le plus ancien de la figure du fol-en-Christ, qui n'est pas un fou ou un malade mental, mais une sorte d'acteur, revêtant face aux hommes le masque de la déraison. Sa folie a pour fonction de montrer aux hommes leurs péchés, de faire du péché un scandale qui frappe l'imagination et, par cette dénonciation du péché, de conduire alors chacun à la pénitence.

Le récit de saint Sérapion le Sidonite illustre ce qui différencie le saint ermite du fol-en-Christ¹³. Arrivé à Rome¹⁴, Sérapion rend visite à une femme juste qui pratique l'ascèse de la solitude et du silence. Il lui demande de sortir de la maison et de marcher, car « pour celui qui est mort, tout est possible ».

– Je ne suis pas sortie de chez moi depuis vingt-cinq ans. Pour quelle raison en sortirais-je maintenant ? [lui demande-t-elle].

– Si tu es morte pour le monde et le monde pour toi, cela devrait t'être indifférent de sortir ou non, [lui répond Sérapion].

Elle sort, puis ils entrent dans une église et Sérapion lui dit :

– Si tu veux m'assurer que tu es morte et que tu ne vis pas avec le désir de faire plaisir aux gens, alors enlève tous tes vêtements, comme moi, mets-les sur ton épaule, fais le tour de la ville et je marcherai devant toi de la même manière.

– Je ne peux pas le faire car je vais en séduire beaucoup avec l'obscénité de cet acte, et ils diront que je suis devenue folle et possédée, [répond-elle].

– Qu'est-ce que cela peut te faire ? Tu es morte pour les gens.

– Ordonne autre chose et je le ferai, car je ne suis pas encore arrivée à un tel degré de sérénité.

[Ce à quoi Sérapion répond :] Ne te vante pas d'être morte au monde, je suis plus mort que toi et je peux le prouver, car je peux faire tout cela de façon impassible et sans avoir honte.

– Не выхожу двадцать пятый год. И во имя чего [теперь] пойду ?

– Если ты умерла для мира и мир для тебя, тебе должно быть безразличновыйти или не выйти.

Девушка вышла наружу. После того, что они вышли и вступили в некую церковь, Серапион сказал ей :

– Если ты хочешь меня уверить, что ты умерла и не живешь со стремлением нравиться людям... то сними с себя все платье, как вот я, положи его на плечо и ступай по городу, а я пойду впереди тебя в таком же виде.

– Я многих соблазну непристойностью этого поступка, и [люди] получат основания сказать : она сошла с ума и беснуется.

– А тебе что за дело ? Ведь ты умерла для людей.

– Если что-либо другое прикажешь, я сделаю, но до такой степени [бесстрастия] я еще не сподобилась дойти.

– [...] Не особенно гордись, словно [...] умерла для мира, ибо я мертвее

тебя [...] : ведь сам я все это могу проделать, бесстрастно и не стыдясь. (Иванов, 2005, p. 75-76)

Aussi étrange que cela puisse paraître, le comportement du fol-en-Christ « est tout rempli de contenu didactique et surtout relié au renoncement à un monde pécheur, un monde où l'ordre est enfreint. C'est ce qui justifie l'anti-conduite, un comportement inversé, retourné, qui fait communier au monde de l'au-delà et démasque en même temps la non-vérité de ce monde-ci... » (Lotman, Ouspenski, 1990, p. 325). La nudité du fol-en-Christ n'est donc pas excentrique, elle possède un sens théologique : dans une certaine mesure, les saints fols-en-Christ sont revenus à un statut *ante peccatum* (avant le péché), à la pureté d'Adam avant la chute, quand il était nu et n'avait pas honte de sa nudité.

À partir de la seconde moitié du VII^e siècle, les sources concernant les saints fols-en-Christ sont très rares. Le VIII^e siècle s'est déroulé sous le signe de disputes iconoclastes. La pratique des fols-en-Christ ou saints fous réapparaît petit à petit à la fin du VIII^e et au début du IX^e siècle pour refaire son chemin en Orient comme en Occident. Le premier fol-en-Christ slave-oriental fut Isaac de Petchersk (mort en 1090), moine de la Laure des Grottes de Kiev. D'après les textes hagiographiques, le premier fol-en-Christ de Russie est Procope d'Oustioug (ou Procope de Lübeck), décédé en 1303 à Veliki Oustioug, (fig. 10) venu des terres du Saint-Empire romain germanique à Novgorod. Il s'installe à Oustioug vers 1243, menant une vie d'ascète, se couchant nu sous les porches des églises, priant toute la nuit, ne recevant de nourriture que des pauvres. Maltraité et battu, il gagne finalement le respect de ses contemporains et sera vénéré après sa mort. Le XIV^e siècle sera marqué par la présence d'une foule d'autres saints. La pratique des fols-en-Christ a pris forme en Russie en même temps que l'autocratie, ce qui n'est pas un hasard. Les relations à la fois ambiguës et très étroites qui s'installent entre les fols-en-Christ et les dirigeants laïques constituaient aussi l'un des traits distinctifs de leurs prédécesseurs byzantins. Cette relation atteint son apogée sous le règne d'Ivan le Terrible, et le concile de 1547 de l'église orthodoxe russe (dit le concile du Métropolitain de Moscou Macaire¹⁵) reconnaît les saints fols-en-Christ honorés localement : Maxime de Moscou¹⁶ (mort en 1434, fig. 11), Procope¹⁷



Fig. 10 - Saint Procope et saint Johan d'Oustioug, Icône, XVII^e siècle, Musée d'icônes de Recklinghausen, Allemagne.



Fig. 11 – Saint Maxime de Moscou, Icône, XVII^e siècle, Galerie Trétiakov, Moscou.

« Si quelqu'un parmi vous pense être sage selon ce siècle, qu'il devienne fou, afin de devenir sage ». Il se distingue de tous les autres fols-en-Christ par sa nudité complète. Nu par tous les temps, il errait dans les rues de Moscou et priait sans cesse. Sa nudité lui a valu le surnom de « celui qui va tout nu » ou de « Basile le nu ». Aussi est-il représenté maigre et nu, ébouriffé, les bras levés, le regard farouche tourné vers le ciel, où apparaît Jésus ou la Trinité.

Même si la nudité totale est rarement mentionnée pour les femmes, nous les trouvons souvent plus ou moins dénudées dans les modèles iconographiques. Elles sont généralement représentées, comme Marie l'Égyptienne, décharnées, recouvertes de longs cheveux, ou bien avec des vêtements non conventionnels (sur les vêtements et les comportements des saints fols-en-Christ, voir Грудева, 2017).

(décédé en 1303, fig. 12) et Johan d'Oustioug (mort en 1494, fig. 13).

Pendant le règne du tsar Fédor I^{er}, la pratique de la sainte folie atteint son apogée. Dès l'année de son couronnement, en 1584, plusieurs miracles sont attestés sur la tombe de Basile le Bienheureux de Moscou (né en 1469, mort en 1552 ou 1557, (fig. 14), le plus célèbre des fols-en-Christ de l'histoire de la Russie¹⁸. Son culte était déjà populaire sous Ivan le Terrible « qui le vénère, tolère ses remontrances et l'invite à sa table » (Beroud, 2013). Le type de dévotion des fols-en-Christ auquel appartient Basile le Bienheureux repose sur une forme d'ascèse et de vie spirituelle individuelle qui met en pratique les leçons de la première épître de Paul :



Fig. 12 – Saint Procope et saint Johan d'Oustioug, Icône, XVII^e, Yaroslavl, Musée, histoire, art, réserve naturelle de Yaroslavl.



Fig. 13 – Saint Basile le Bienheureux de Moscou, Icône, XVII^e siècle, Moscou, Musée de l'art populaire de Palekh.



Fig. 14 – Saint Basile le Bienheureux et Johan de Moscou, Icône, XVII^e siècle, Vologda, Collection de N.S. Ponetkov.

En conclusion, l'iconographie médiévale reproduit la nudité des fols-en-Christ en tant que manifestation du dépouillement et de la fragilité de la vie. Elle transforme la nudité honteuse en nudité d'innocence dans la quête de spiritualité, avec pour but de retrouver l'innocence originelle d'Adam. Il est évident que dans l'iconographie médiévale, la représentation de la nudité n'est jamais anodine. Elle est toujours mise en parallèle avec la mort physique et la résurrection spirituelle. Elle fait partie d'un vocabulaire symbolique qui participe de la lecture des images et dévoile leurs riches interprétations théologiques.

NOTES

1. Le mot « gymnase » provient du grec γυμνός (*gymnos*) signifiant « nu ».
2. Base de table : *Jonas avalé et rejeté par la baleine*, IV^e s., États-Unis, New York, The Metropolitan Museum of Art ; *Jonas avalé par la baleine*, Aghtamar, bas-relief de l'église de la Sainte Croix, X^e siècle.
3. *Daniel dans la fosse aux lions*, fresque des catacombes saints Pierre et Marcellin, Rome ; *Daniel dans la fosse aux lions*, Mosaïque romaine, sarcophage du IV^e s., musée du Bardo ; *Daniel au milieu des lions*, nourri par le prophète Hebacuc, sarcophage, musée Pio Cristiano, Vatican, Rome.
4. *Jonas avalé et rejeté par la baleine* est une préfiguration de la Mise au tombeau et de la Résurrection du Christ : « Car, de même que Jonas fut trois jours et trois nuits dans le ventre d'un grand poisson, de même le Fils de l'homme sera trois jours et trois nuits dans le sein de la terre » (Mt. 12:40). Dans un sermon attribué à Éprème de Nisibe, Jésus ressuscité déclare :

« Aujourd'hui j'ai vaincu la mort et couvert de confusion les enfers ; aujourd'hui j'ai abattu le pouvoir de la mort, parce que je suis descendu seul aux enfers, sans aucun ange pour m'escorter ; j'y suis resté trois jours et j'y ai accompli le type de Jonas, qui avait été prophétisé à mon sujet » (cité dans Dulaey, 2001, p. 91). *Daniel dans la fosse aux lions* est souvent interprété comme l'image de la descente du Christ aux enfers. Origène y voit plutôt le symbole du triomphe du Christ et l'illustration de la force de la prière.

5. D'autres images beaucoup plus rares de l'enfant Jésus montré nu qui mérite d'être mentionnées sont : la Visitation (*Visitation*, Pelendri, Chypre, église Sainte-Croix, fresque de la nef, XIV^e siècle, avant 1375), la Présentation au temple et l'Adoration des mages.
6. « Après l'avoir baigné, il se présenta une jeune fille dont le corps était blanc de lèpre ; elle alla où se trouvait cette eau et s'en lava. Aussitôt, elle fut purifiée et guérie » (Vie Jésus ar., 17, 1).
« Lorsque Marie retira Jésus de l'eau dans laquelle elle l'avait lavé, cette femme y plongea son fils ; celui-ci s'endormit et, lorsqu'il se réveilla, il était parfaitement guéri » (Vie Jésus ar., 25, 3).
« Lorsqu'il sortit [de l'eau], elle le plaça dans son berceau et dit à cette femme : "Prends cette eau et verse-la sur ton corps". Ayant fait cela, elle fut purifiée et loua Dieu » (Vie Jésus ar., 29, 2).
7. *Évangiles apocryphes de l'Ancien Testament I*, « Histoire d'Adam chassé du Paradis », Venise, 1896, p. 312-314 (en arménien, traduit par nos soins).
8. Originellement composé en grec dans les années 320-380, cet apocryphe narrant la passion et la résurrection du Christ a fait l'objet de multiples traductions et réécritures jusqu'au début du XX^e siècle. Bien que plus de cinq cents manuscrits de l'Évangile de Nicodème aient survécu dans diverses langues, il est à l'heure actuelle impossible de reconstituer dans le détail l'histoire de cet apocryphe, notamment durant la période carolingienne ; l'influence qu'il a exercée sur la liturgie de Pâques et sur l'iconographie de la résurrection est en conséquence difficile à estimer précisément.
9. Les cinq jours et demi équivalent à cinq mille cinq cents : « Car mille ans sont, à tes yeux, Comme le jour d'hier, quand il n'est plus, Et comme une veille de la nuit » (Ps 90:4). « Mais il est une chose, bien-aimés, que vous ne devez pas ignorer, c'est que, devant le Seigneur, un jour est comme mille ans, et mille ans sont comme un jour » (2 Pierre 3:8).
10. *L'Évangile de Nicodème* évoque cet attribut : « Jésus sortit du prétoire accompagné des deux larrons. Lorsqu'ils furent sur place, on le dépouilla de ses vêtements, on le ceignit d'un linge et on lui posa une couronne d'épines sur la tête » (10 :1). La représentation du *périzonium* par les artistes n'apparaît qu'à partir du VIII^e siècle. Dans les représentations les plus anciennes, Jésus porte le plus souvent un *colobium* (tunique longue), plus rarement un *subligaculum* qui est un cache-sexe minimaliste réduit à une fine bande de tissu, alors que la tradition romaine était de crucifier les individus nus. À partir du VIII^e siècle, on délaisse progressivement le *colobium* au profit du *périzonium* qui s'impose vers le XI^e siècle, créant différents styles de drapés.
11. Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов. М. 1845, 148, 23
12. Au bout de trente années d'ascèse, Siméon, préoccupé par le salut des hommes, quitte le désert. Il va à Jérusalem, puis à Émèse où il contrefait le fou, à la fois pour cacher sa propre sainteté et ses miracles, et pour frapper les esprits. Il mène ensuite dans la ville la vie d'un bouffon à la conduite souvent scandaleuse. Ses incongruités lui attirent des affronts mais convertissent un grand nombre de gens.
13. Saint Sérapion était surnommé le Sidonite, car il était dépouillé de tout, gardant une écharpe et une chemise de méchante toile. Il excella dans l'amour de la pauvreté et de la pénitence, ce qui lui valut l'appellation de Sérapion l'Impassible.
14. Il est probable qu'il s'agisse de Constantinople, qui est « La Nouvelle Rome ».
15. Le patriarche Macaire, métropolitaine orthodoxe de Moscou et de toute la Russie (1542-1563), devint le principal conseiller d'Ivan IV de Russie, Ivan le Terrible. Lors des conciles de 1547-1549, Macaire fait ajouter trente saints à la liste des vingt-deux saints russes.
16. Été comme hiver, Maxime marchait presque nu dans les rues de Moscou, parlant en proverbes et en paraboles. Vêtu de seuls haillons, il s'exclamait souvent : « Bien que l'hiver soit rude, le Paradis est doux ! ».

17. Saint Procope « se promenait dans la ville, vêtu d'une simple chemise toute déchirée, qui tombait d'une épaule, et chaussé de vieilles bottes toutes trouées et sans semelles ; toutes les nuits il visitait les saintes églises de Dieu et y priait le Seigneur ; il n'avait pour tout bien que trois tisonniers qu'il tenait dans la main gauche... et quand il les tenait vers le haut, c'était le signe d'une année d'abondance, de bonnes récoltes de blé et de tous les autres fruits de la terre... » (Lotman & Ouspenski, 1990, p. 324).
18. Le corps de Basile le Bienheureux fut enterré au cimetière de l'église de la Trinité, où le tsar avait ordonné la construction de la cathédrale de l'Intercession de la Vierge (« l'Intercession-sur-le-fossé ») aujourd'hui connue sous le nom de la Cathédrale Basile le Bienheureux. D'après la légende, Ivan le Terrible et des boyards portèrent son cercueil et le métropolite Macaire participa à son inhumation. Le tsar Fédor I^{er} ordonna, à son tour, l'édification d'une chapelle baptisée du nom de Basile le Bienheureux, à l'endroit où ce dernier était inhumé et aménagea une châsse pour ses reliques.

BIBLIOGRAPHIE

- BALADIAN Ani & LEYLOYAN-YEKMALYAN Anna, 2014-2015, « Les colonnes de la foi d'Ozun. Essai pour une nouvelle lecture », *REArm*, n° 36, Paris, p. 164-166.
- BAUDRY Gérard Henry, 2000, *Le Pêché dit originel*, coll. « Théologie Historique », n° 113, Paris, Beauchesne.
- BEROUD Louis, 2013, *Serge de Radonège : Au miroir de l'âme russe*, Paris, François-Xavier de Guibert.
- BLOT François-René, 1863, *Marie Réparatrice et l'Eucharistie*, Paris Bruxelles.
- BURLE Élodie, 2001, « Nudité, dépouillement, création : une figure de fous (Yvain, Majnûn Laylâ, Le Fou d'Elsa) », in *Le Nu et le Vêtu au Moyen Âge (XII^e-XIV^e siècles)*, « Senefiance », n° 47, Presses universitaires de Provence. Les références à ce texte dans cet article renvoient à l'édition en ligne : <https://books.openedition.org/pup/2524?lang=fr>. Consulté le 20 avril 2019.
- DE LANDSBERG Jacques, 2001, *L'Art en croix : le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, La Renaissance du livre.
- DIAZ Araujo Magdalena, 2017, « La “fin des temps” dans la Vie d'Adam et Ève (VAE 42, 1 [13]). Une relecture des manuscrits grecs ALCR », in *La Vie d'Adam et Ève et les traditions adamiques. Actes du quatrième colloque international sur les littératures apocryphes juive et chrétienne*, Lausanne - Genève, 7-10 janvier 2014 (Publications de l'institut romand des sciences biblique, n° 8), Lausanne, Éditions Zèbre.
- DULAEY Martine, 2001, *Des forêts de symboles : l'initiation chrétienne et la Bible (I^{er}-IV^e siècles)*, Paris, Le Livre de poche.
- DURRWELL François-Xavier, 1991, *Le Christ, l'homme et la mort*, Paris, Médiaspaul.
- GROSSEL Marie-Geneviève, 2001, « Suivre nu le Christ nu. L'idéal du dépouillement dans la Vie des Pères, traduction en prose offerte à Blanche de Champagne (ms. Lyon BM 0868) », in *Le Nu et le Vêtu au Moyen Âge : XII^e-XIV^e siècles*, « Senefiance », n° 47, Presses universitaires de Provence. Les références à ce texte dans cet article renvoient à l'édition en ligne : <https://books.openedition.org/pup/2536?lang=fr>. Consulté le 20 avril 2019.
- KAESTLI Jean Daniel, 2012, « La Vie grecque d'Adam et Ève », dans J.-P. Pettorelli, J.-D. Kaestli, A. Frey, B. Outtier (dir.), *Vita latina Adae et Evae, Corpus Christianorum*, Brepols Publishers.
- LE GOFF Jacques, TRUONG Nicolas, 2009, *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Liana Levi & Piccolo, Poce.
- LEYLOYAN-YEKMALYAN Anna, 2017, « L'influence des textes apocryphes de *La Pénitence d'Adam* et du *Livre d'Adam*, sur l'iconographie du Baptême, dans la miniature arménienne du Vaspurakan », in *La Vie d'Adam et Ève et les traditions adamiques. Actes du quatrième*

colloque international sur les littératures apocryphes juive et chrétienne, Lausanne - Genève, 7-10 janvier 2014 (Publications de l'institut romand des sciences biblique 8), Lausanne, Édition Zèbre, p. 369-376.

LOTMAN Iouri & OUSPENSKI Boris, 1990, *Sémiotique de la culture russe, études sur l'histoire*, traduit et annoté par François Lhoest, Lausanne, L'Âge d'homme.

ROBITAILLE Lucien, 1971, « L'Église, Épouse du Christ, dans l'interprétation patristique du Psaume 44 (45) (III) », *Laval théologique et philosophique*, vol. 27, n° 1, p. 41-65.

THOBY Paul, 1963, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente : étude iconographique*, Nantes, Bellanger.

ГРУДЕВА Елена, 2017, *Женское юродство в Православной Церкви: история и содержание подвига*, Saarbrücken, LAP.

Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов, 1845, Москва.

ИВАНОВ Сергей, 2005, *Блаженные похабы: Культурная история похабства*, Москва, Языки славянских культур.

RÉSUMÉS

La nudité visible et invisible : de la nudité honteuse vers la nudité en quête de spiritualité dans l'iconographie médiévale russe

La prise de conscience de la nudité du corps s'est faite à partir de la désobéissance à l'ordre divin et à partir de la chute, qui dévoila la nudité des corps mortels d'Adam et Ève dépourvus de vêtements et privés de la lumière divine. Adam perd alors son immortalité, mettant ainsi la nudité visible en parallèle avec la mort. À travers un dénuement total ou partiel du corps du Christ, les images soulignent l'humanité du Sauveur dévoilant le Christ-nouvel Adam qui délivre l'humanité du péché originel. Par la mort, le Christ sauve l'humanité, et par la nudité de son corps, il se révèle comme le nouvel Adam. C'est pourquoi Jésus figure non seulement dans les images où il est mis en parallèle avec Adam : le Bain de l'Enfant Jésus, le Baptême, la Crucifixion, la Descente de croix, la Mise au tombeau ainsi que les Lamentations du Christ.

C'est également à travers la nudité ou l'absence de vêtements décents dans les images hagiographiques que se dessine l'image du fou. Il s'agit de la nudité de la non-convention, de la rupture sociale, du dépouillement matériel et spirituel des fols-en-Christ en Russie. L'iconographie médiévale reproduit la nudité des fols-en-Christ, qui est une manifestation du dépouillement, du dénuement et de la fragilité de la vie. La nudité honteuse se transforme en nudité d'innocence dans la quête de spiritualité et de l'innocence originelle d'Adam. Ici aussi, elle est mise en parallèle avec la mort physique et la résurrection spirituelle. Il est évident que dans l'iconographie médiévale la présentation de la nudité n'est jamais anodine. Elle fait partie d'un vocabulaire symbolique qui participe à la lecture des images et dévoile leurs riches interprétations théologiques.

Visible and invisible nudity: From shameful nudity to nudity as a quest for spirituality in Russian visual culture

The conscious awareness of the nakedness of the body is brought about by disobedience against the divine order and the subsequent Fall of Adam and Eve, as their mortal bodies are laid bare and stripped of their divine light. Adam's loss of immortality creates a parallel between visible nudity and death. By laying completely or partially bare the body of Christ, these images will highlight the humanity of the Savior and at once reflect the New Adam as represented by Christ, who will deliver man from his original sin. Through death, Christ will save humanity and equally, through his nakedness, he will show himself to be the New Adam. This is the reason why Jesus is depicted naked only in those image where he is figured with Adam, notably *The Bath of Baby Jesus*, *The Baptism*, *The Crucifixion*, *The Descent from the Cross*, *The Burial* and even *the Lamentations of Christ*.

It is also through nudity or the absence of proper clothing, that the "madman" is depicted in hagiographic imagery. This is a nakedness that goes against convention and ruptures the social order, through the material and spirituality austerity of the "Fool-for-Christ" or the iurodivy in Russia. Medieval iconography reproduces the nudity of the "Fool-for-Christ" as a manifestation of the austerity, destitution and fragility of life. In this case the shame of the naked body is transformed into that of bare innocence on a spiritual quest to find the original purity of Adam. Likewise, there exists here a parallel between mortal death and spiritual resurrection. It is clear that in medieval iconography the depiction of nudity is never a trivial matter. On the contrary, it is an important part of a symbolic vocabulary that contributes towards the decoding of the rich theological significations of these images.