

Porneia.

Quelques considérations sur la représentation du péché de chair dans l'art byzantin

Résumé

La représentation du péché de chair dans l'art byzantin, où un à plusieurs serpents attaquent les organes génitaux féminins, a probablement fait son apparition dès le X^e s. en tant qu'élément de la représentation de pécheurs dans la scène du Jugement dernier. Sous l'influence de sources visuelles diverses accumulées au cours des siècles, il s'est plus probablement cristallisé à Constantinople. Non déjà existant dans la capitale en lui-même, pour autant que nous le sachions, il s'étend à différentes régions : la Cappadoce, la Syrie, la Serbie et la Grèce. L'invention de ce motif peut être également créditée au regard de la pensée populaire et théologique acceptée associant le péché de chair *Porneia* (la Luxure) avec l'image d'une féminin associée à des serpents. Cette idée, bien que traduite visuellement par des images semblables – des serpents mordant les organes génitaux d'une femme – présente dans les exemples discutés un caractère abstrait. Il s'agissait plus probablement d'un miroir moralisateur en image à destination de fidèles, qui étaient pour la plupart des commanditaires appartenant aux institutions royales, aristocratiques ou monastiques.

Abstract

The representation of the sin of the flesh in Byzantine art, where one or more snakes attack the female genitals, most probably emerged as early as the tenth century, as part of the portrayal of sinners in the scene of the Last Judgment. Influenced by various visual sources accumulated over the centuries, it most probably became crystallized in Constantinople. Not in existence in the capital itself, as far as we know, it spread to different regions: Cappadocia, Syria, Serbia, and Greece. The invention of this motif may be credited also to accepted popular and theological thinking associating the sin of the flesh *Porneia* (Lust) with the image of female-snake. This idea, although translated visually by a similar image – snakes biting a female's genitals – assumed in the examples discussed an abstract character. It was most probably destined to provide a pictorial-moralistic mirror to the churchgoers, who were for the most part patrons belonging to royal, aristocratic or monastic institutions.

Bien que l'Église byzantine n'ait jamais officiellement reconnu de textes ayant trait au Jugement dernier dans son canon, ce thème a donné lieu à des représentations en images aussi bien dans des environnements cléricaux que laïcs. Apparu à Constantinople après la crise iconoclaste, ce motif iconographique s'est étendu partout dans l'Empire byzantin. Sa forme s'est fixée définitivement au XI^e s. à partir de représentations antérieures dont elle reprenait un, deux ou davantage d'éléments : la figure du Christ-Juge, la Séparation des bons et des mauvais, la Résurrection des morts et le Châtiment des damnés¹. Dès l'origine, l'iconographie de cette scène,

1. Parmi la considérable bibliographie traitant de l'iconographie du Jugement dernier, cf. en part. Georg VOSS, *Das jüngste Gericht in der bildenden Kunst des frühen Mittelalters*, Leipzig, Seemann, 1884 (Beiträge zur Kunstgeschichte, 7) ; — Desanka MILOSEVIĆ, *Das jüngste Gericht*, Recklinghausen, Aurel Bongers, 1963 ; — Maurice COCAGNAC, *Le Jugement dernier dans l'art*, Paris, Cerf, 1955 ; — Beat BRENK, « Die Anfänge der byzantinischen Weltgerichtsdarstellung », *Byzantinische Zeitschrift*, 57, 1964a, p. 106-126 et aussi *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Vienne, Böhlau in Kommission, 1966 (Wiener Byzantinische Studien, 3) ; — *Contribution à l'étude du Jugement dernier*

qui représente fréquemment les pécheurs et leurs punitions², a inclus différentes figures féminines ; parmi elles, *Porneia* incarne le péché de chair en combinant fornication, non-chasteté et impureté, en particulier sexuelle³. Cette idée est traduite visuellement par le motif des organes génitaux féminins mordus par un serpent ; cette attaque spécifique indique évidemment une transgression sexuelle. Bien qu'aucun élément ne permette *a priori* d'identifier cette figure comme *Porneia*, il s'agit à mon sens de l'interprétation la plus vraisemblable, du moins en ce qui concerne la peinture monumentale byzantine entre le X^e et le XIII^e s. C'est notamment ce que je tenterai de démontrer dans cet article. La première partie présentera assez globalement l'évolution chronologique du motif iconographique et tentera d'en identifier les sources visuelles probables. Lui succèdent une analyse de l'arrière-plan textuel moraliste qui a probablement contribué à sa formation et un bref parcours des résonnances sociales et théologiques de cette représentation. La documentation à l'étude ici est trop disparate géographiquement et chronologiquement pour pouvoir prétendre à l'exhaustivité, en particulier en l'absence de tradition iconographique spécifique. Mais cet exposé des problèmes peut permettre d'entamer une nouvelle discussion sur ce sujet rarement abordé dans l'histoire de l'art byzantin⁴, en comparaison avec l'Occident latin⁵.

Porneia dans l'art monumental

Dans l'art médiéval occidental, la personnification de la luxure, identifiée par le motif d'un serpent attaquant les organes génitaux d'une femme, est apparue d'abord comme une image indépendante, avant d'être ensuite associée aux scènes monumentales du Jugement dernier ; dans l'art byzantin, au contraire, elle a été incorporée dès le début à ce type de scènes⁶. La toute

dans *l'art byzantin et post-byzantin*, éd. T. VELMANS, Paris, Institut national des langues et civilisations, 1984 [= *Cahiers balkaniques*, 6] ; — Yves CHRISTE, *Jugements derniers*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1999 ; — Marcello ANGHEBEN, « les Jugements derniers byzantins des XI^e-XII^e siècles et l'iconographie du jugement immédiat », *Cahiers archéologiques*, 48, 2002, p. 105-134.

2. Miltos GARIDIS, « Les punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement dernier du XII^e au XIV^e siècle », *Zbornik za likovne imetnosti*, 18, 1982, p. 1-19. Cf. aussi, sur les dernières peintures murales des églises, S. N. MADERAKIS, « Η κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέματα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης », *Ύδωρ εκ Πέτρας*, 2, 1979, p. 21-80 et *Ύδωρ εκ Πέτρας*, 3, 1981, p. 51-130, en part. p. 28-29.

3. S.v. « πορνεία », Geoffrey. W. H. LAMPE, *A Patristic Greek Lexicon*, Oxford, Oxford University Press 1965, fasc. 4, p. 1211. On trouvera plus de détails sur l'amour illicite, en particulier dans le cadre de la vie conjugale, dans Kathryn A. SMITH, « Inventing marital chastity : the iconography of Susanna and the Elders in early Christian art », *Oxford Art Journal*, 16/1, 1993, p. 3-24, en part. p. 5, n. 20.

4. Pavle MIJOVIĆ, « Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani », dans *L'art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopoćani 1965*, éd. V. DJURIĆ, Belgrade, s.n., 1967, p. 239-248, est ma connaissance la seule discussion sur cette question.

5. Voir l'étude séminale de Jacqueline LECLERCQ-KADANER, « De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de la migration des symboles », *Cahiers de civilisation médiévale*, 18/1, 1975, p. 37-43, en part. p. 41-43 ; — M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, 2003, p. 330-336, 345-346.

6. L'idée de transgression sexuelle est aussi formalisée dans des manuscrits enluminés, mais autrement que dans l'art monumental. Par exemple, la personnification de la luxure – et la duperie qu'elle implique – est rapportée au XI^e s. dans le Psautier de Théodore (1066) illustré dans le monastère du Studion (ms. Londres, B. L., Add. 19352, f. 182v) ; la Luxure est ici incarnée par une figure masculine marchant vers la personnification de la Duperie mangeant du miel venant des branches d'un arbre (Ps 144, 3-4 ; dans la Septante : 143, 3-4). Cf. Sirarpie DER NERSESSIAN, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, II, Londres, Add. 19.352, Paris, Klincksieck, 1970, (Bibliothèque des Cahiers archéologiques 5), p. 57, fig. 286. Une idée proche est exprimée dans la personnification de la Paresse (ή ἀκηδία) dans le ms. illustré *Heavenly Ladder of John Climacus*, Vat. gr. 394, f. 74, réalisé à la fin du XI^e s., le plus certainement à Constantinople. Un moine y est représenté allongé paresseusement sur le treizième

première représentation existante pouvant être identifiée à *Porneia* apparaît dans une peinture murale très détériorée à Göreme, dans la chapelle 28 (connue sous le nom de Yılanlı Kilise, ou « l'église des serpents »), vers 900, en Cappadoce. Derrière le Diable, représenté par un cheval à trois têtes de style antique, se trouvent quatre compartiments de l'Enfer. Dans le quatrième se trouvent quatre femmes nues, les seins à peine tracés, pieds et mains liés, chacune d'entre elles tenant une inscription renvoyant à un péché spécifique. Les femmes sont attaquées par des serpents ; leurs sourcils arqués ascendants stylisés expriment leur souffrance. La première, à gauche, dont l'inscription est effacée et dont le corps a presque disparu, est assaillie par huit serpents sur diverses parties de son corps (aux mains, aux cuisses, aux oreilles) dont ses organes génitaux. La deuxième femme est nommée ΟΠΥΦΠΟΣ ΤΡΕΦ ΤΑ ΝΗΠΙΑ (« Celle qui refuse de nourrir ses enfants ») ; deux serpents mordent ses seins. De même, deux serpents mordent la bouche d'une troisième femme qui porte l'inscription ΟΠΥ ΚΑΤΑΛΛΑΗ (« Celle qui calomnie »). Une quatrième, dont les oreilles sont mordues par des serpents, est désignée ΟΠΟΠΑΚΡΟΑΤΕ (« la Désobéissance ») [fig. 1]⁷. Malgré le mauvais état de conservation, la juxtaposition de la première figure avec « la mauvaise mère »⁸, la calomnatrice et la femme désobéissante, nous permet de supposer avec prudence qu'il s'agit d'une figuration de la luxure.

Dans l'église cappadocienne voisine de Pürenli Seki Kilise (« Pierre inclinée ») datée du XI^e s., l'iconographie du Jugement dernier est proche de celle d'Yılanlı Kilise, dont elle dérive probablement. De la fresque, sérieusement endommagée, il ne reste aujourd'hui que des fragments mais nous pouvons toujours discerner les compartiments de l'Enfer où cinq femmes attaquées par des serpents sont suspendues à des chaînes attachées à leurs poignets. Selon N. Thierry, cette scène découle de traditions iconographiques antérieures du châtement⁹. Il se pourrait donc que notre *Porneia* figure aussi dans cette fresque.

La petite église de Canavar Kilise (« l'Église du Dragon »), située dans la vallée de Soğanlı, est le troisième exemple de représentation d'une femme damnée punie en Enfer. Dans le Jugement dernier partiellement préservé qui décore le *parekklesion* sud (aujourd'hui complètement détruit), un des fragments gravement endommagés montre une composition semblable à celle de Yılanlı Kilise à Göreme : quatre femmes nues sont représentées entourées de langues de feu, les mains attachées, tandis que des serpents s'enroulent tout autour de leur corps à partir des mollets. La première en partant de la gauche est presque indiscernable, mais nous pouvons tout de même distinguer un serpent mordant ses organes génitaux : elle incarne sans doute le péché de luxure

barreau de l'échelle. Cf. John Rupert MARTIN, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, Princeton University Press, 1954 (Studies in Manuscript Illumination, 5), p. 68, fig. 105, gauche.

7. Nicole THIERRY, « Les églises rupestres », dans *Arts de Cappadoce*, éd. L. GIOVANNINI, Genève, Nagel, 1971, fig. 108 ; — ID. et Michel THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagi*, Paris, Klincksieck, 1963, p. 89-144, en part. p. 100-101 et pl. 50a ; — ID., « L'église du Jugement dernier à Ihlara (Yılanlı Kilise) », *Anatolia*, 5, 1960, p. 159-168, en part. p. 165-166 ; — Marcell RESTLE, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, Greenwich (CT), New York Graphic Society, 1967, III, n° LVII, fig. 505 ; — Ann EPSTEIN, « Yılanlı Group and the Column Churches », *Cahiers archéologiques*, 24, 1975, p. 116 et ss. ; — N. THIERRY, « L'Apocalypse de Jean et l'iconographie byzantine », dans *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques, III^e-XIII^e siècle*, éd. Y. CHRISTE, Genève, Droz, 1979, p. 319-330 ; — Y. CHRISTE, *Jugements derniers* (op. cit. n. 1), p. 23-24 ; — Catherine JOLIVET-LÉVY, *Églises byzantines de Cappadoce*, Paris, CNRS, 1991, p. 136-137. Pour la datation du groupe de Yılanlı, cf. aussi Erica DODD-CRUIKSSCHANK et al., *The Frescoes of Mar Musa al-Habashi. A Study in Medieval Painting in Syria*, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 2001 (Studies and Texts, 139), p. 65, n. 121.

8. Cf. Maty MEYER, *An Obscure Portrait. Imaging Women's Reality in Byzantine Art*, 1^{re} partie, chap. V, B : « The "Bad Mother" » (à paraître).

9. N. THIERRY, « L'illustration des Apocryphes dans les églises de Cappadoce », *Apocrypha. Le champ des apocryphes*, 2 [= *La fable apocryphe : actes du colloque du centenaire de l'École pratique des hautes études. V^e section*], 1991, p. 240, n. 88 ; — ID. et M. THIERRY, *Nouvelles églises* (op. cit. n. 7), p. 138, 140.

[fig. 2]¹⁰. À la différence de l'exemple de Yılanlı Kilise où l'artiste s'efforce de trouver comment figurer l'idée de *Porneia* en la représentant attaquée par des serpents en divers endroits de son corps, ici la forme est définie : le serpent est spécifiquement lié à la transgression sexuelle, aux organes génitaux. La qualité du dessin indique une main habile et le traitement des volumes n'est pas sans évoquer le style macédonien des X^e-XI^e s., tout en conservant des traits provinciaux (comme l'accentuation des contours noirs). Les représentations des pécheresses dans le programme du Jugement dernier ne sont pas un hasard dans cette petite église qui possède deux chapelles funéraires profondes. Plus loin, dans le couloir gauche à côté de l'image de sainte Catherine, se trouve celle d'une femme à laquelle est associée l'inscription (E) ΒΑΟΚΙ (Α) ΔΟΥΧΥ XY ; il est tentant de la lier à un membre de la famille Sceptides, qui apparaît parmi les donateurs mentionnés dans l'inscription dédicatoire de l'église voisine, Karabaş Kilise¹¹. Cette conjecture, si elle est exacte, rend compte de manière très concrète de la préoccupation de la donatrice à l'égard des péchés commis par des femmes de son entourage immédiat ou dans la communauté.

Commentaire [c1]: La traduction de « deep burial chamber » pose ici problème. On ne voit pas bien de quoi il s'agit, du moins en français. Ces chapelles sont-elles larges ? Si vous pouvez nous donner plus de précision.

Cette formule iconographique – les femmes dont les organes génitaux sont attaqués par un serpent – évolue ensuite dans les fresques de Mar Moussa Al-Habashi, en Syrie, datées de 1192. Il s'agit du seul programme décoratif d'une église médiévale syrienne à avoir survécu intégralement. Selon l'usage, la scène du Jugement dernier est peinte sur le mur occidental. Dans la rangée inférieure du cinquième registre, où la fresque est sensiblement endommagée, sept femmes nues sont représentées sans inscription. Leurs seins sont indiqués par une épaisse ligne noire, leurs cheveux sont en désordre. Elles sont enchaînées les unes aux autres et chacune est dévorée par un serpent s'accrochant à l'une des parties de son corps. Les trois premières à gauche sont presque effacées, mais il reste toujours les traces d'un serpent mordant l'oreille gauche de la troisième femme, ce qui permet de l'identifier à la Désobéissance. Un serpent grimpe le long de la quatrième femme en ondulant et lui mord le nez. Un autre reptile rampe jusqu'en haut du corps de la cinquième femme dont le visage est presque illisible, en visant probablement son œil gauche. On peut reconnaître la Luxure dans la sixième image, qui montre un serpent semblant sortir des organes génitaux de la femme et se frayer un chemin vers le haut. La septième figure est très endommagée, mais nous pouvons toujours discerner un reptile mordant la bouche de la femme, figurant le péché de calomnie [fig. 3]¹². L'association des péchés de diffamation et de désobéissance à *Porneia* semble indiquer que l'artiste a pu avoir accès à un modèle semblable à celui d'Yılanlı Kilise en Cappadoce et que l'iconographie de ces péchés est bien établie au XII^e s.

Quelques décennies plus tard, cette iconographie se retrouve dans l'horizon serbe. Dans l'église du monastère de Mileševa, commande du roi slave Vladislav I^{er} (1233-1242), la mise en scène du Jugement dernier sur le mur occidental de l'exonarthex se divise en plusieurs compartiments montrant des pécheurs et leurs châtiments ; parmi eux apparaissent cinq – et non pas sept – femmes nues mordues par des serpents [fig. 4]¹³. Malheureusement, le mauvais état de conservation de la fresque ne nous permet pas de déterminer si la personnification de *Porneia* se

10. Je remercie Emma Maayan-Fanar de m'avoir fourni le cliché.

11. L'église date de la fin du XI^e s. selon M. RESTLE, *Wall Painting (op. cit. n. 7)*, t. II, p. 164-166 et t. III, pl. 465-467.

12. Bien que 1058 soit donnée pour date de la construction de l'église du monastère de Mar Moussa Al-Habashi, les fresques sont probablement postérieures : E. DODD-CRUICKSHANK, *Mar Musa (op. cit. n. 7)*, p. 79, 98, fig. 8E, 70, 79a, 79b, pl. II, 64 ; — ID., « The Monastery of Mar Musa Al-Habashi, Near Nebek, Syria », *Arte Medievale*, 6, 1992, p. 61-144. Je voudrais remercier E. Dodd-Cruikshank pour avoir autorisé la reproduction de l'image.

13. S. RADOJČIĆ, *Milesevske freske Strasnog suda*, Belgrade, s.n., 1959, p. 69-79, fig. 63. L'auteur pense que la scène du Jugement dernier a été inspirée par l'Homélie célèbre d'Ephrem le Syrien (303-373) sur « la Seconde venue du Christ ».

trouve parmi elles. Néanmoins, la composition rappelle celle des peintures de Yılanlı Kilise et de Mar Moussa Al-Habashi.

Deux décennies plus tard, la figure de *Porneia* s'est précisée et nous abordons un terrain plus sûr. Sur le mur occidental de l'église de la Sainte-Trinité dans le monastère de Sopoćani (en Serbie), fondée par le roi Uroš I^{er} et datée de 1263-1265, une image très semblable apparaît dans la scène de *Psychostasis*, montrant sept personnages en une composition proche de celles de Cappadoce et de Syrie. Les péchés, qu'aucune inscription n'identifie, vont par deux ; chaque couple est conçu indépendamment et ils sont représentés de trois-quarts tournés les uns vers les autres. P. Mijović a pensé qu'il s'agissait de figurations des sept péchés capitaux [Fig. 5]¹⁴. De droite à gauche, les trois premiers personnages – des hommes mordus par des serpents à l'oreille, au sexe et à la langue – seraient, selon lui, des personnifications des péchés de calomnie, de vol (sic) et de luxure. Les quatre personnages à gauche sont des femmes nues, hirsutes, sensuelles et à la poitrine généreuse, mordues respectivement à la main, au sexe, à la poitrine et à l'oreille. Se fondant sur l'Épître aux Romains (1, 29-31) et mettant l'accent sur la débauche, P. Mijović les identifie, à des personnifications de l'adultère et de la licence sexuelle. Pourtant, comme nous l'avons déjà vu, la tradition picturale byzantine des péchés, avec quelques légères variations de détail, associe à chaque péché une partie anatomique spécifique. À la lumière de la formule présente déjà au X^e s. à Yılanlı Kilise, nous proposons que les quatre femmes (de gauche à droite) représentent les personnifications « du vol », de *Porneia*, de « la mauvaise mère » et de la calomnie.

L'église du monastère de l'Ascension à Dečani (en Serbie), fondé par le roi Stefan Uroš III Dečanski et daté de 1326, conserve la représentation peinte de deux pécheresses sur les baies occidentales du *naos*. La première est assise, entourée par un serpent mordant son oreille, et porte l'inscription de la calomnie (KΛEBETNHKH). Djurić a identifié la figure inférieure s'allongeant sur une langue de feu comme la représentation de la luxure. Pourtant, cette identification n'est pas certaine puisque le sein mordu peut indiquer une figuration de « la mauvaise mère »¹⁵.

En Grèce, le seul exemple d'une *Porneia* personnifiée apparaît à la fin du XIII^e s. ou au début du XIV^e s. dans l'église de la Métropole à Mystras [fig. 6]¹⁶. Les supplices des damnés sont sur le mur est, tandis que sur le mur ouest, des serpents s'enroulent autour de pécheurs – hommes et femmes – au visage diabolique. Trois pécheresses sont montrées dans les flammes de l'Enfer. De gauche à droite, la première tire sur ses longs cheveux désordonnés, probablement dans un geste de désespoir, tandis que les serpents mordent ses oreilles ; les mains de la seconde sont attachées au-dessus de sa tête pendant que deux serpents lui mordent les seins ; un serpent mord la troisième femme – dont les mains sont liées derrière le dos – à son oreille et un autre se mord la queue, faisant jaillir du sang à la hauteur des organes génitaux. En associant la lacération de l'oreille et des organes génitaux, ce qui s'explique sans doute par le manque d'espace, cette

14. P. MIJOVIĆ, « Personnification des sept péchés » (art. cit. n. 4), p. 239-248, en part. p. 241-242, fig. 2.

15. Vojislav DJURIĆ, *Mural Paintings of the Monastery of Dečani. Material and Studies*, Belgrade, Serbian Academy of Sciences and Arts, 1995, p. 53, 210-211, fig. 16 ; — Alexandra DAVIDOV TEMERINSKY, « Ciklus Strasnog suda », dans *Zidno slikarstvo manastira Decana*, Belgrade, SANU, 1995, p. 206 et ss., diag. IV.22. Cf. aussi P. MIJOVIĆ, « Personnification des sept péchés » (art. cit. n. 4), p. 245, fig. 8.

16. 1291/1292 ou env. 1304. Cf. Suzy DUFRENNE, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 5-6 ; — Manolis CHATZIDAKIS, *Mystras. The Medieval City and the Castle. A complete guide to the churches, palaces and the castle*, Athènes, Ekdotiki Athinon 1981, p. 43.

image peut être une combinaison des personnifications du péché de calomnie et de *Porneia*¹⁷. Des trois pécheresses, c'est la seule dont les seins sont mis en évidence, quoique légèrement stylisés. Tous les personnages conservent une expression impassible sur le visage, ce qui empreint la scène d'une atmosphère à la fois distante et éternelle qui évoque la notion abstraite de châtement. L'iconographie des damnés, montrant les pécheurs suspendus à des chaînes, les mains attachées, rappelle les représentations similaires des damnés en Enfer dans les églises grecques du XII^e s.¹⁸.

La comparaison entre les peintures murales discutées ci-dessus révèle que le motif de *Porneia* apparaît très probablement dans des peintures murales cappadociennes, puis circule en Syrie, en Serbie et en Grèce. Une fois établie au XI^e s., la formule iconographique semble être constante : les organes génitaux féminins mordus par un serpent indiquent une transgression sexuelle spécifique.

La tradition picturale

Avant de rechercher la source visuelle de la représentation de *Porneia*, nous devons envisager plus largement la question de l'apparition de la scène du Jugement dernier dans l'art byzantin. Les points de vue des spécialistes divergent quant à l'origine de cette scène : s'inspire-t-elle du premier art chrétien originaire de Syrie et de la Palestine¹⁹, ou bien serait-elle une compilation de plusieurs scènes probablement élaborées durant le XI^e s. dans le monastère du Studion à Constantinople²⁰ ? Comme nous l'avons vu avec l'église d'Yılanlı Kilise [fig.1], c'est seulement au X^e s. que le Jugement dernier est apparu sous une forme monumentale dans la région cappadocienne. Rien d'étonnant, ici encore, à ce que les opinions varient quant au modèle qui a influencé cette scène. Manolis Chatzidakis a soutenu que l'iconographie était étroitement liée à

17. M. CHATZIDAKIS, « Νεότερα γαπο τή Μητρόπολη του Μυστρά », dans *Deltion Christianikes Archaïologikes Etaireias*, 1977-1979 ; — Id., *Mystras* (op. cit. n. 16), p. 35, 40 ; p. 45, fig. 27. Voir aussi S. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques* (op. cit. n. 16), p. 32-40.

18. Bien que les divers exemples de la scène du Jugement dernier en Grèce incorporent des péchés individuels ou des punitions à côté des punitions collectives, ils ne dépeignent pas la figure de la luxure. Un exemple, celui de l'église du XII^e s. de Saint-Stratigos en Boularioi (l'intérieur Magna), où pendant les XIII-XIV^e s. l'artiste a ajouté à la composition originale du Jugement Dernier de nouvelles fresques montrant des figures individuelles punies, comme « celle qui se voit trop dans la société », « celle qui n'allait pas les orphelins », « le tricheur dans le poids », etc. : M. GARIDIS, « Les punitions collectives » (op. cit. n. 2), p. 8. De même pour l'église du monastère du XIII^e s. de Panagia Mavriotissa à Kastoria (Grèce), datée aux environs de 1200, illustrant « la mauvaise mère » et « la Calomnie », mais pas « la Luxure » ; Nikolaos MOUTSOPOULOS, *Kastoria : Panagia he Mauriotissa*, Athènes, Ekdotis Somateiou, 1967, p. 39-40, pl. 52-55 ; — Manolis CHATZIDAKIS et Stylianos PELEKANIDIS, *Kastoria : Mosaics-Wall Paintings*, Athènes, Saint Nectarios Press 1985, p. 78-81, fig. 14.

19. B. BRENK, *Tradition und Neuerung* (op. cit. n. 1), p. 80-81, 110-114. Cette tradition peut renvoyer à la *Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustis*, composée par Constantin d'Alexandrie en 536-547, comme l'illustre un exemple dans la copie du IX^e s. (Rome, Bibl. Apost. Vat., gr. 699, f. 89), où, dans le registre le plus bas, on trouve une rangée de figures masculines ressuscitées, bien que le texte établisse une distinction : « Le Seigneur indique la différence de sexe, hommes et femmes, ils [se répartissent] en justes et en pécheurs » (livre V) : COSMAS INDICOPLEUSTÈS, *Topographie chrétienne*, éd. W. WOLSKA-CONUS, t. II, Paris, Cerf, 1970 (Sources chrétiennes, 159), p. 352. Sur le Jugement dernier, en général, voir *ibid.*, p. 350-361.

20. Y. CHRISTE, *Jugements derniers* (op. cit. n. 1), p. 21, 27. Voir par exemple la scène du Jugement dernier dépeinte sur deux folios différents du *Livre d'Évangile de Paris* (XI^e s.) : Paris, BnF, gr. 74, f. 51v, d'après Mt 25, 31 et ss. (cf. Henri Auguste OMONT, *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, Paris, Berthaud, 1908, pl. 41,8) et f. 93v, d'après Mt 13, 26-27 (cf. *ibid.*, pl. 81) ; — cf. aussi S. DUFRENNE, « Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XI^e siècle », *Cahiers archéologiques*, 17, 1967, p. 177-191, fig. 17. Ces scènes représentent pour la première fois l'arrangement iconographique définitif des trois catégories de pécheurs : ceux présentés au Juge ; ceux menés par les anges dans la rivière de feu après le verdict ; et ceux bannis en enfer ; cf. M. GARIDIS, « Les punitions collectives » (art. cit. n. 2), p. 1.

la sphère artistique de Constantinople et particulièrement aux *Sacra Parallela* (Paris, BnF, ms. gr. 923)²¹, rejetant ainsi l'assertion infondée de Nicole Thierry selon laquelle le décor de l'église d'Yılanlı Kilise serait issu d'une tradition monastique²². En réalité, la miniature en question dépeint pour la première fois les damnés dans les flammes de l'Enfer, dans la partie inférieure de la scène du Jugement dernier. L'apparition d'un serpent est plus pertinente pour notre propos. Malgré la détérioration de la peinture, nous pouvons encore discerner au centre un Satan aux traits caricaturaux et à la peau noire, siégeant de face, un énorme serpent bleu-gris enroulé autour du visage ; dans sa main droite il tient un crochet de fer avec lequel il attrape ses victimes. Pour autant que le mauvais état de conservation de la miniature nous le laisse voir, il n'y a aucune femme parmi les pécheurs [fig. 7]²³.

Erica Dodd-Cruikshank a opté pour une origine palestinienne des sources visuelles de la représentation du Jugement dernier dans l'église du monastère de Mar Moussa, telle que la mosaïque perdue du Saint-Sépulcre à Jérusalem²⁴. De plus, elle associe l'interprétation des patriarches de Mar Moussa à la formule iconographique présente à Yılanlı Kilise, au Saint-Sépulcre et dans certains monuments romans français, conjecturant que la source des images des sept figures féminines représentant des péchés individuels à Mar Moussa peut avoir été la même²⁵. Cependant, dans la mesure où le sujet du Jugement dernier a été importé à l'origine en Palestine par des artistes byzantins de Constantinople avant de retourner à Constantinople pour être adopté dans les fresques de Kariye Djami²⁶, nous pouvons raisonnablement attribuer une

21. M. CHATZIDAKIS et S. PELEKANIDIS, *Kastoria* (op. cit. n. 18), p. 7. Des hypothèses nombreuses et controversées ont été formulées concernant le lieu (Palestine, Constantinople ou Rome) et la date (première ou seconde moitié du IX^e s.) d'élaboration de ce manuscrit : Kurt WEITZMANN, *The Miniatures of the Sacra Parallela : Parisinus Graecus 923*, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1979 (Studies in Manuscript Illumination, 8), p. 20-25, propose la Palestine et la première moitié du IX^e s. ; — Guglielmo CAVALLO, « La cultura italo-greca nella produzione libraria », dans *I Bizantini in Italia*, éd. G. CAVALLO, Milan, Scheiwiller, 1982, p. 507, préfère Rome ; — Leslie BRUBAKER, « Byzantine Art in the Ninth Century : Theory, Practice, and Culture », *Byzantine and Modern Greek Studies*, 13, 1989, p. 30-31, donne Constantinople et le troisième quart du IX^e s. ; — Elisabeth REVEL-NEHER, « Manuscrit conservé de l'époque iconoclaste ? Problèmes d'iconographie dans les *Sacra Parallela* ? », dans *L'Art et les révolutions. XXVIF Congrès international d'histoire de l'art. Strasbourg, 1-7 septembre, 1989. Actes. Section 4 : Les iconoclastes*, Strasbourg, s.n., 1992, p. 7-12 suggère Constantinople ou le monastère de Mar Saba d'après un modèle de la période iconoclaste ; — Massimo BERNABÒ, « L'illustrazione del salmo 105 [106] a Bisanzio ed una nota sui *Sacra Parallela* di Parigi », *Medioevo e rinascimento*, 14 [n.s. 11], 2000, p. 108-109, pense que la date des *Sacra Parallela* est postérieure à celui du *Chludov Psalter*, c'est-à-dire à la deuxième moitié du IX^e s. et qu'il a été probablement fait à Constantinople.

22. N. THIERRY, « L'église du Jugement dernier à Ihlara (Yılanlı Kilise) » (art. cit. n. 7), p. 165-166. Plusieurs sites urbains ont été fouillés en Cappadoce pendant les années 1990, les résultats contestent l'idée que la région était essentiellement un secteur d'habitation monastique intensive pendant la période byzantine. Le site des X^e-XI^e s. découvert à Çanlı Kilise, par exemple, suggère qu'il s'agissait d'une ville comprenant des demeures de propriétaires terriens aisés qui prospéraient grâce aux produits de l'agriculture ; Robert OUSTERHOUT, « Survey of the Byzantine Settlement at Çanlı Kilise in Cappadocia : Results of the 1995 and 1996 Seasons », *Dumbarton Oaks Papers*, 51, 1997, p. 301-306.

23. Paris, BnF, gr. 923, f. 68v. Cf. K. WEITZMANN, *Sacra Parallela* (op. cit. n. 21), p. 169-170, fig. 441 (Mt 25 : 31) ; JEAN CHRYSOSTOME, *De Poenitentia*, XV, dans *Patrologie grecque* [désormais PG] 95, col. 1185).

24. Une mosaïque représentant le Jugement dernier a été réalisée dans la rotonde de l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem, par l'empereur byzantin Constantin Monomachos entre 1042-1048. Lors de la rénovation du Saint-Sépulcre par les Croisés en 1118, la mosaïque a été enlevée de l'abside principale et placée dans la partie est de l'église ; E. DODD-CRUIKSHANK, *Mar Musa* (op. cit. n. 7), p. 85.

25. *Ibid.*, p. 98, n. 480 : « Moissac and Vézelay show the earliest examples : Émile Mâle, *L'art religieux du XI^e siècle en France*, Paris, A. Colin, 1924, p. 373-376, where he assigns to them an origin in Languedoc. ». Il s'agit, à notre connaissance, de la dernière discussion en date.

26. K. WEITZMANN, « Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century » dans K. WEITZMANN et Herbert L. KESSLER, dans *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 1971, p. 304 et ss. ; — N. et M. THIERRY, « Ayvalı Kilise ou pigeonier de Gulli Dere, église inédite de Cappadoce », *Cahiers archéologiques*, 15, 1965, p. 124 et ss. ; — S. DER NERSESSIAN, « Program and

influence byzantine sur le Jugement dernier syrien.

Catherine Jolivet-Lévy a récemment proposé que l'iconographie du Jugement dernier trouvait son origine dans des sources égyptiennes ou palestino-syriennes²⁷, sans examiner, cependant, le motif de la figure féminine attaquée par des serpents. La seule tentative de recherche d'une telle source a été entreprise par Pavle Mijović à propos des sept figures nues de la peinture de Sopoćani [fig. 5]. Il dit : « Étant donné qu'il n'existe pas de parallèle convaincant (avec les figures des pécheurs de Sopoćani) dans l'art post-iconoclaste, il devient clair que l'origine de ce sujet doit être recherchée dans l'héritage de l'art hellénistique... »²⁸. C'est à dire, selon lui, dans les peintures de Mithra, de Cronos-Aion, ou de Syrie Dea, où les corps sont fermement encerclés par des serpents – image qui remonte au 1^{er} s. ap. J.-C.²⁹. La théorie de P. Mijović semble tenir sur une argumentation plutôt chancelante dans la mesure où le seul exemple intermédiaire qu'il fournit pour la Serbie entre l'Antiquité tardive et le XIII^e s. est l'illustration des *Sacra Parallela* [fig. 7], fondée, selon lui, sur les exemples tardo-antiques qu'il identifie fautivement comme un lion et un serpent attaquant un personnage nu. En revenant sur sa propre proposition, il conclut l'article ainsi : « Nous ne sommes toutefois pas certains de la voie par laquelle était arrivé et comment avait été transformé le sujet que nous venons d'étudier ».³⁰

S. N. Maderakis a rejeté l'argumentaire de P. Mijović en soutenant que ces images ne pouvaient pas être une transposition du motif des sept péchés capitaux. P. Mijović, indique-t-il, ignore totalement les églises de Crète et ne prend pas en compte le fait que le nombre de pécheurs peut varier de cinq à seize, rendant ainsi le nombre sept (péchés capitaux) futile. S. N. Maderakis lui-même suppose que le motif des personnages enlacés par des serpents provient de traditions antiques et de conceptions concernant le rôle du serpent, sans pour autant approfondir la question³¹. Comme nous l'avons déjà mentionné, E. Dodd-Cruikshank a suggéré qu'une source visuelle romane française a pu avoir contribué aux images des pécheurs dans la fresque de Mar Moussa. Enfin, les recherches de M. Garidis sur l'iconographie des punitions individuelles et collectives dans l'art byzantin n'ont pas soulevé la question de ce motif visuel, ni celle de la source visuelle de la personnification de *Porneia*³².

Dans les pages qui suivent, je soutiendrai que la source visuelle d'inspiration de la représentation de *Porneia* devrait être recherchée dans le premier art byzantin, où pullulent les exemples associant le corps humain à des serpents. Ce motif se présente selon deux formules : un serpent s'enroulant à côté ou autour d'un personnage – généralement une femme – ou une créature hybride mi-humaine, mi-reptile. Les exemples sont nombreux. Quelques-uns, présentés chronologiquement et limités aux représentations féminines, suffiront pour notre propos.

Iconography of the Frescoes of the Parecclesion », dans *The Kariye Djami*, éd. Paul A. UNDERWOOD, Princeton (NJ), Princeton University Press, 1975, t. IV, p. 307 et ss. ; — A. WEYL CARR, « The Mural Paintings of Abu Ghosh and the Patronage of Manuel Comnenus in the Holy Land », dans *The Holy Land in Crusader Art in the Twelfth Century*, éd. J. FOLDA, Jérusalem/Oxford, British Archaeological Reports, 1982 (International Series, 152), p. 221 et ss.

27. C. JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce médiévale. Images et spiritualité*, La Pierre-qui-Vire, 2003, p. 270-276, en particulier, p. 272.

28. P. MIJOVIĆ, « Personnification des sept péchés » (art. cit. n. 4), p. 248.

29. *Ibid.*, p. 241, 244 ; 246-248.

30. *Ibid.*, p. 248.

31. S. N. MADERAKIS (art. cit. n. 2), 1981, p. 125-126. Pour la discussion de la figure de la prostituée dans cette église, fondée sur la personnification de *Porneia*, cf. l'analyse dans mon livre, *An Obscure Portrait* (op. cit. n. 8), chap. IIA, « Prostitutes ».

32. M. GARIDIS, « Les punitions collectives » (art. cit. n. 2).

Le dieu Esculape et sa fille Hygie apparaissent sur le couvercle d'une pharmacie en ivoire, datant de 400 ap. J.-C. environ, trouvée à Sainte-Valérie à Sion (en Suisse ; maintenant conservée au musée cantonal de Sion) [fig. 8]³³. Ils sont placés devant une structure stylisée symbolisant le temple d'Esculape. La femme, portant un long vêtement, debout en léger *contrapposto*, tient dans sa main droite un serpent qui enlace son corps et ses bras ; dans sa main gauche elle tient une pharmacie portative. Son père tient deux serpents, l'un d'eux s'enroulant autour d'un bâton³⁴.

L'image d'un corps féminin nu près d'un serpent se retrouve évidemment, dès les premiers temps du christianisme, dans la scène de la Chute³⁵. Un des exemples post-iconoclastes les plus saisissants est celui du serpent, remarquablement réaliste, illustrant les *Homélies* de Grégoire de Nazianze dans le ms. Paris, BnF, gr.510, datant du IX^e s. : debout sur sa queue et s'enroulant près de la figure nue d'Ève, il lui touche presque l'oreille et lui chuchote les paroles tentatrices [fig. 9]³⁶. Il y a une similitude évidente entre cette image et les figures féminines subissant une punition dans les fresques cappadociennes [fig.1-2].

Une deuxième formule iconographique associe sous une forme hybride le corps d'une femme aux formes généreuses avec un serpent : le haut du corps est celui d'un être humain, le bas celui d'un serpent. Dans le monastère de Saint-Apollon à Bawit en Égypte, un mur des VI-VII^e s., aujourd'hui détruit, conserve l'image peinte d'un cavalier nimbé, nommé Sisinnos d'après l'inscription, perçant le sein droit d'un démon féminin nu appelé « Alabasria » [fig. 10]³⁷. À droite, au-dessus du cavalier, plane une créature ailée semblable à un génie, mi-femme, mi-serpent, identifiée comme la fille d'Alabasria (ΤΩΕΕΡΕΝΑΔΑΒΣΔΡΙΑ), qui prenait parfois l'apparence d'une mouche attaquant la femme en couches ainsi que son nouveau-né³⁸. Alabasria (ou Abyzou) est, selon le *Testament de Salomon*, responsable de la mort des enfants à

33. Ernst KÜNZL, *Medizin in der Antike. Aus einer Welt ohne Narkose und Aspirin*, Stuttgart, Theiss, 2002, p. 103, fig. 152.

34. Ce motif vient de l'art classique, où le serpent est associé à la figure guérisseuse de Hygie. Elle est d'habitude dépeinte avec un ou deux attributs, un serpent étant couché à travers sa poitrine et un phiale dans sa main. Voir par exemple la sculpture dans le Musée national à Athènes (inv. 1810), d'Épidaure, ou la sculpture à l'Ermitage à Saint-Petersbourg (Elpis MITROPOULOU, *Deities and Heroes in the Form of Snakes*, Athènes, Pyli, 1977, p. 186-187, fig. 95-95a).

35. Pour une discussion détaillée de ce sujet voir M. MEYER, *L'image de la femme biblique dans les manuscrits byzantins enluminés de la dynastie macédonienne (867-1056)*, thèse Ph. D. [dactyl.], Jérusalem, Hebrew University of Jerusalem, 2001, p. 70-73.

36. *Homélies de Grégoire de Nazianze*, Paris, BnF, gr. 510, f. 52v ; Gen. 1, 24-2, 3 ; 2, 4-19 ; 2, 20 et ss. ; 3, 21-4, 7 ; PG 35 : col. 733C, 744C (H. OMONT, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale du VI^e au XI^e siècle*, Paris, Champion, 1929, p. 15-16, pl. XXIV). Voir aussi L. BRUBAKER, *Vision and Meaning in Ninth-Century Byzantium. Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1999, p. 221-24, 308-311, fig. 10, avec une importante bibliographie. Cette formule iconographique archaïque, relevant du premier art chrétien, se retrouve sur des cassettes byzantines en ivoire du X^e s. (Adolph GOLDSCHMIDT et Kurt WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1979, t. I, p. 73, 115, n^o 67d, 69c).

37. Jean CLEDAT, *Le monastère et la nécropole de Baouït*, Le Caire, s.n., 1904-1906 (Mémoire publié par les membres de la Mission archéologique française au Caire, 12), p. 80-81, pl. LV-LVI. Alabasria est seulement un des nombreux noms de la femme-démon Gyllou. Cf. Paul PERDRIZET, *Negotium perambulans in tenebris. Études de démonologie gréco-orientale*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 1922, p. 18, 20.

38. P. PERDRIZET, *Negotium...* (op. cit. n. 37), p. 13-14, 20, fig. 6. Voir aussi Eunice DAUTERMANN MAGUIRE, Henri P. MAGUIRE et Maggie J. DUNCAN-FLOWERS, *Art and Holy Powers in the Early Christian House*, Urbana (IL), University of Illinois Press, 1989 (Illinois Byzantine Studies, 2), p. 26-27. Un relief de calcaire décorant l'entrée triomphale à Alahan Manastiri (le couvent de Koca Kalesi en Isauria) montre l'archange Michel, dans une main le sceptre et dans l'autre globe crucigère, au-dessus d'une personnification semblable : un torse féminin et le corps couvert par la balance de serpent (N. THIERRY, « Notes sur l'un des bas-reliefs d'Alahan Manastiri, en Isaurie », *Cahiers archéologiques*, 13, 1962, p. 43-47 ; p. 44, fig. 2.

la naissance³⁹.

Ce modèle persiste dans les *Sacra Parallela* du IX^e s., et notamment au folio 143v où l'on retrouve l'image d'une créature mi-femme, mi-serpent, de laquelle sortent deux vipéreux à l'apparence également semi-humaine, illustration du texte de Basile (329-379) : « Il est dit que les vipères mangent par le ventre de leur mère... » [fig. 11]⁴⁰. Autre exemple : une illustration du manuscrit des *Cynégétiques* du Pseudo-Oppien à Venise, daté peu après 1062 ; copiée d'un modèle antérieur, elle montre Persée transperçant la Gorgone avec une longue lance [fig. 12]⁴¹. La Gorgone (ἡ γοργώ) apparaît à moitié femme, à moitié serpent, avec ses cheveux-serpents en bataille. Sortant de sa chevelure, deux serpents qu'elle tient dans ses mains s'accrochent à ses seins comme dans les exemples précédents de « la mauvaise mère ». Persée (ὁ περσεύς) tient dans sa main droite un bouclier blanc, aujourd'hui effacé, où devait se refléter l'image de la Gorgone, conformément au récit d'Apollodorus dans sa *Bibliothèque* (III 4, 2).

Enfin, une sculpture à la date incertaine, du village de Derbent (Emirdag, dans la province d'Afyon en Turquie), montre une femme nue qui allaite deux serpents⁴². Cette œuvre évoque la représentation « de la mauvaise mère » dans la fresque d'Yılanlı Kilise [fig. 1], où une femme nourrit au sein un serpent. Une image semblable apparaît au XII^e s., dans l'*Hortus Deliciarum* de Herrad de Landsberg (1159-1179), où parmi les pécheurs punis en Enfer se trouve une femme voluptueuse dont le sein gauche est caressé par un jeune homme debout à sa droite, suggérant l'acte sexuel⁴³. Le péché représenté par ce geste hardi est teinté d'un réalisme cru, rare dans l'iconographie byzantine, et souligné par un serpent qui, enroulé autour du corps de la femme, monte vers ses organes génitaux [fig. 13]⁴⁴. Puisqu'il est généralement admis que l'auteur de l'*Hortus Deliciarum* a eu accès aux modèles byzantins, en ce qui concerne l'iconographie du Jugement dernier, comme l'indique un des manuscrits des homélies de Jacques de Kokkinobaphos⁴⁵, et étant donné que ce manuscrit remonte au XI^e s., nous pouvons affirmer avec certitude que l'image d'une femme allaitant des serpents a été bien établie aux X^e-XI^e s. à Byzance.

Commentaire [c2]: Je n'ai pas cette image

Ce parcours rapide des images pré et post-iconoclastes suggère que l'association – plutôt fréquente – de figures humaines – et plus particulièrement de femmes représentées avec des attitudes diverses – à des serpents a très probablement pénétré les mentalités des populations méditerranéennes, et particulièrement celui du public byzantin, consommateur toujours avide

39. *The Testament of Solomon*, éd. Ch. C. McCOWN, Leipzig, J. C. Hinrichs, 1922, p. 43.

40. Paris, BnF, gr. 923, fol. 143v (Tit. XXX and IX [PG 95 : 1369, and 29 : 273 respectively]) : K. WEITZMANN, *Sacra Parallela* [op. cit. n. 21], p. 211-212, fig. 564.

41. PSEUDO-OPPIEN, *Cynégétiques*, II, 8-9 ; Venise, Bibl. Naz. Marc., Cod. gr. Z. 479 [=881], f. 19v. Cf. K. WEITZMANN, *Ancient Book Illumination*, Cambridge (MA), Harvard University Press 1959 (Martin Classical Lectures, 16), p. 97, 113-114, 143, pl. XLIX, fig. 124 ; — Italo FURLAN, *Codici greci illustrati della Biblioteca Marciana*, Padoue, La Garangola, 1988, t. V, p. 33, fig. 29 ; — Ioannis SPATHARAKIS, *The Illustrations of the Cynegetica in Venice. Codex Marcianus Graecus Z 139*, Leyde, Alexandros, 2004, p. 72-73, fig. 39.

42. Communiqué par M. U. ANABOLU, « Afyokarahisar Müzesi'ndeki ilginç kabartma », *VIII. Turk Tarih Kongresi, Ankara, 11-15 Ekim, 1976*, Ankara, s.n., 1979, t. I, p. 411-414, pl. 223 ; — Cf. aussi E. DODD-CRUISKSHANK, *Mar Musa* (op. cit. n. 7), p. 98, n. 478.

43. Pour plus de détails sur l'implication érotique de ce geste, cf. M. MEYER, « The Levite's Concubine : Imaging the Marginal Woman in Byzantine Society », *Studies in Iconography*, 26, 2006, p. 51.

44. HERRAD DE HOHENBOURG, *Hortus Deliciarum*, Strasbourg, Bibl. univ., env. 1185, f. 255. Cf. *Herrad of Hohenbourg. Hortus Deliciarum*, éd. R. GREEN et al., Londres, The Warburg Institute, 1979 (Studies of the Warburg Institute, 36), t. I, p. 220, n. 338 ; t. II, p. 438-439.

45. *Ibid.*, t. I, p. 33. Sur l'origine et la datation de Kokkinobaphos, cf. James ANDERSON, « The Illustrated Sermons of James the Monk : Their Dates, Order, and Place in the History of Byzantine Art », *Viator*, 22, 1991, p. 69-120.

d'images étranges⁴⁶. À ce stade nous pouvons proposer plusieurs conclusions provisoires. En premier lieu, les images de châtiments, originaires, semble-t-il, de Constantinople, ne sont pas antérieures au IX^e s., tandis que, pour autant que nos connaissances nous permettent d'envisager l'hypothèse, le thème de femmes attaquées par des serpents se diffuse à l'extérieur de la capitale aux X^e-XI^e s. Deuxièmement, c'est sans doute l'association visuelle du motif serpent + Satan, comme dans les *Sacra Parallela*, avec le motif serpent + Ève, qui a conduit à la formation du motif d'un corps féminin attaqué par des reptiles. Les artistes byzantins ont seulement dû adapter le motif du serpent enroulé autour du corps féminin et attaquant les différentes parties du corps par lesquelles le péché a été commis. Cela a pu aboutir à l'élaboration d'images telle que celle de l'église d'Yılanlı Kilise [fig. 1] : *Porneia*, la « Luxure », identifiée par la morsure de ses organes génitaux ; la « mauvaise mère » est torturée par des serpents lui suçant les seins qui auraient dû servir à nourrir ses enfants ; la « calomniatrice » est quant à elle punie par le serpent qui s'accroche à son oreille, organe impliqué dans son péché. En outre, l'idée de châtiment présente dans tous ces exemples peut avoir inspiré à l'artiste la recherche d'images appropriées pour rendre l'idée du châtiment infernal.

Mais nous devons maintenant nous demander, puisque nous défendons l'idée que le motif trouve son origine à Constantinople, comment il a été introduit dans l'iconographie des peintures murales de Cappadoce, de Syrie, de Serbie ou de Grèce. Pour l'ensemble de la scène du Jugement dernier, la Cappadoce et la Grèce dépendent lourdement des modèles constantinopolitains⁴⁷. Quant à la Syrie, on ne peut écarter la possibilité d'une influence byzantine déviée via la Cappadoce ou la Palestine⁴⁸. La grande majorité des iconographies et les innovations stylistiques caractérisant l'art serbe du XIII^e s. sont aussi profondément influencées par l'art byzantin⁴⁹. De nombreux artistes, qui ne pouvaient peut-être pas pratiquer à grande échelle la peinture monumentale dans la capitale ou dans d'autres centres artistiques importants, sont venus en Serbie pour y décorer des églises, et ont ainsi pu mettre en œuvre les programmes iconographiques byzantins des XI^e et XII^e s., y compris la scène du Jugement dernier⁵⁰. Si c'est le

46. Rappelons la persistance dans le monde byzantin de l'usage d'amulettes magiques liées aux naissances dès l'époque paléochrétienne jusqu'à la période méso-byzantine. Elles représentent toutes la tête de Méduse tourbillonnant avec des serpents : cf. V. LAURENT, « Amulettes byzantines et formulaires magiques », *Byzantinische Zeitschrift*, 36, 1936, p. 300-315, en part. p. 307-310). Citons à titre d'exemple l'amulette principale circulaire de Méduse du VII^e s. provenant de Méditerranée orientale, qui représente des têtes de serpents sortant du crâne du monstre (Royal Ontario Museum, Inv. no. 986.181.74). Le relief peu profond sur le revers montre « un saint cavalier » galopant à droite et plantant sur sa lance un démon avec une tête humaine et un corps de serpent, cf. E. DAUTERMAN MAGUIRE, H. P. MAGUIRE et M. DUNCAN-FLOWERS, *Art and Holy Powers* (op. cit. n. 38), No. 133, p. 213, fig. p. 212. Pour une période postérieure voir par exemple les amulettes de bronze corinthiennes du XI^e s, maintenant à Corinthe au musée archéologique [Inv. no. 7677] : Gladys R. DAVIDSON, *Corinth*, t. XII : *The Minor Objects, Results of Excavations Conducted by the American School of Classical Studies at Athens*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1952, p. 244, no. 1947, fig. 106 ; — Demetra PAPANIKOLA-BAKIRTZI, *Καθημερινή ζωή στο Βυζάντιο/Everyday life in Byzantium, exhibition catalogue, Thessaloniki, October 2001-January 2002*, Athènes, 2002, s.n., p. 486, fig. 660-661 [no. 660].

47. Cf. *supra* la discussion sur la tradition visuelle, en part. p. 12-15. Cf. aussi M. CHATZIDAKIS, *Mystras* (op. cit. n. 16), p. 35-42.

48. E. DODD-CRUCKSHANK, *Mar Musa* (op. cit. n. 7), p. 98.

49. Voir *L'art byzantin du XIII^e siècle* (op. cit. n. 4), et plus particulièrement l'article de S. DUFRENNE, « L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle », p. 35-46 ; — T. VELMANS, « Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII^e siècle et la manière de les représenter », p. 47-58 ; — S. RADOJČIĆ, « Sopoćani et l'art européen du XIII^e siècle », dans *L'art byzantin du XIII^e siècle* (op. cit. n. 4), p. 197-206.

50. V. DJURIĆ, « La peinture murale serbe au XIII^e siècle », dans *L'art byzantin du XIII^e siècle* (op. cit. n. 4), p. 145-168. Un exemple est le lien culturel du jeune saint Sava, plus tard archevêque de l'église serbe (1175-1235), avec des artistes byzantins pendant ses fréquents voyages à Constantinople ou à Thessalonique, attestés dans de nombreux documents historiques, et ses efforts probablement réussis d'apporter à certains de ces artistes pour peindre des églises serbes (*ibid.*, en part. p. 153, n. 34 ; p. 154-155, 165-166).

cas, nous pouvons seulement imaginer ce que fut la richesse des représentations de cette scène dans les églises de Constantinople, Thessalonique ou Nicée.

L'itinéraire artistique hypothétique proposé ci-dessus peut expliquer les différences d'interprétations de la figure de *Porneia* dans l'ensemble de l'Empire byzantin. Le vaste répertoire associant la figure humaine – généralement féminine – et le serpent peut avoir contribué à établir une base visuelle à partir de laquelle les artistes byzantins ou slaves ont pu construire, aux périodes postérieures, la personnification de *Porneia*. Nous devrions alors leur reconnaître un réel esprit créatif et une plus grande liberté artistique que celle que nous avons l'habitude de leur reconnaître.

Pour clore cette partie, nous devrions aussi nous demander dans quelle mesure a pu compter l'influence occidentale sur Byzance, reflet de la situation politique et économique de l'empire après les croisades, au moment où les colonies des Vénitiens, des Pisans et des Génois étaient implantées dans Constantinople, alors que les Latins occupaient certains des territoires byzantins en Grèce⁵¹. Nous savons que des emprunts spécifiques à l'art occidental sont rares à Byzance. Ainsi, par exemple, malgré quelques détails secondaires témoignant d'une influence occidentale, l'iconographie et le style en Crète sous domination vénitienne sont caractérisés par une adhésion aux valeurs traditionnelles de l'art orthodoxe⁵². De plus, étant donné que nous ne possédons pas de preuves écrites d'une origine occidentale, nous devons renoncer à l'idée d'un transfert de l'équivalent occidental de *Porneia* – la Luxure – dans les représentations byzantines du Jugement dernier, et cela même dans les peintures murales du XII^e s.

L'arrière-plan textuel

Que les images byzantines sont généralement issues d'une tradition textuelle est un phénomène bien connu⁵³ et, comme je vais le démontrer, la personnification de *Porneia* ne constitue pas une exception. Contrairement à ce nous savons pour l'art occidental, où la personnification de la luxure repose sur la *Psychomachie*⁵⁴ de Prudence, la représentation de *Porneia* dans l'art byzantin est plutôt fondée sur des conceptions exégétiques, théologiques et sociales répandues pendant la première et moyenne époque byzantine.

On admet généralement que les images des diverses punitions dans la scène du Jugement dernier puisent dans Rm 1, 27-31 et Ap 6, 15⁵⁵. Le châtimeur « de la faute par la faute » par lequel sont punies et torturées les parties du corps qui ont péché (les oreilles pour ceux qui écoutent aux

51. Voir, S. N. MADERAKIS (art. cit. n. 2), 1981, p. 61, fig. 26.

52. Klaus GALLAS, Klaus WESSEL, Manolis BORBOUDAKIS, *Byzantinsches Kreta*, München, Hirmer, 1983, p. 101-102, 116-119.

53. La question de texte d'image a été largement débattue dans la recherche récente. Voir par exemple L. BRUBAKER, « When Pictures Speak: The Incorporation of Dialogue in the Ninth-Century Miniatures of Paris gr. 510 », *Word and Image* 12/1, 1996, p. 94-108 et *Vision and Meaning* (op. cit. n. 36) ; — Kathleen CORRIGAN, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge (UK), Cambridge University Press, 1992, et récemment John LOWDEN, « The Transmission of 'Visual Knowledge' in Byzantium through Illuminated Manuscripts : Approaches and Conjectures », dans *Literacy, Education and Manuscript Transmission in Byzantium and Beyond*, éd. C. HOLMES et J. WARING, Leyde/New York, Brill, 2002, p. 59-80.

54. Joanne S. NORMAN, *Metamorphoses of an Allegory. The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, New York, Peter Lang, 1988.

55. M. GARIDIS, « Les punitions collectives » (op. cit. n. 2), p. 4-6.

portes, la langue pour les calomnieurs, les seins pour les tentatrices, les organes génitaux pour les adultères) se retrouve assez précocement et couramment dans les représentations apocalyptiques de l'Occident médiéval⁵⁶. Deux sources apocryphes en sont probablement à l'origine. La première, l'Apocalypse de Paul – très répandu au III^e s. – décrit la punition à infliger à ceux qui se disent chrétiens alors qu'ils ne suivent pas la voie chrétienne. C'est là que l'image de femmes et d'hommes encerclés par des dragons apparaît pour la première fois :

Je vis ensuite des hommes et des femmes revêtus de vêtements clairs pleins de poix et de soufre enflammés et des serpents s'enroulaient autour de leurs cous, de leurs épaules et de leurs pieds⁵⁷.

Une thématique similaire, plus pertinente encore pour notre propos, se retrouve au IV^e s dans le texte apocryphe, tout aussi populaire, de l'Apocalypse de Pierre⁵⁸. Ce dernier évoque des bêtes punissant une partie précise du corps, comme avec son image de femmes dévorées par des bêtes, juste châtement pour avoir transgressé les commandements de Dieu :

Le lait de leurs mères coulera de leurs seins, mais il caillera et il puera. Il en sortira des bêtes carnivores, qui reviendront et les puniront, elles et leur maris, pour l'éternité, parce qu'elles ont transgressé le commandement du Seigneur et qu'elles ont tué leurs enfants⁵⁹.

Nicole Thierry pense que ce passage peut avoir été la source de l'iconographie des pécheurs dans la peinture murale d'Yilanlı Kilise [fig. 1]⁶⁰.

Cependant, si nous regardons de plus près la documentation écrite du IX^e au XIII^e s., nous pouvons nous faire une idée plus claire et comprendre comment le concept du péché de chair est né et s'est développé dans la myriade des différents péchés. Le châtement des serpents attaquant le corps d'une femme, et plus particulièrement la poitrine, n'est pas limité à la mauvaise mère et est fréquemment transposée à d'autres types de figures féminines. Selon le texte apocryphe du IX^e s., la *Descente de la Vierge aux Enfers*, c'est un destin semblable qui attend la prostituée en Enfer. Accompagnée par saint Michel, Marie voit parmi les pécheurs des monstres à deux têtes dévorant les seins des prostituées :

Des reptiles à deux têtes dévoraient leurs seins. Et la Vierge interrogea l'archange : « Qui sont-ils et quel est leur péché ? » Et l'archange lui répondit : « Ma Vierge, ce sont ceux qui

Commentaire [c3]: L'oreille ne permet-elle pas d'identifier la calomniatrice ?

Commentaire [c4]: Je n'ai pas pu vérifier la référence, mais le texte français était étrange. Pouvez-vous le vérifier ?

56. Martha HIMMELFARB, *Tours of Hell : An Apocalyptic Form in Jewish and Christian Literature*, Philadelphie, University of Pennsylvania, 1983, p. 82-105.

57. Apocalypse de Paul, 40. Trad. fr. dans *Écrits apocryphes chrétiens*, éd. F. BOVON et P. GEOLTRAIN, Paris, Gallimard, 1997 (Pléiade), t. I, p. 814 ; Cf. aussi *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, éd. J. K. ELLIOT, Oxford/New York, Clarendon, 1993, p. 636. L'œuvre originale fut probablement écrite en grec, en Égypte, autour du milieu du III^e s. ; le tout premier manuscrit existant est un texte latin du VIII^e s.

58. N. THIERRY, « L'illustration des Apocryphes » (art. cit. n. 9), p. 238-240. Cf. aussi Johannes QUASTEN, *Initiation aux Pères de l'Église*, Paris, Cerf, 1955, p. 165.

59. Apocalypse de Pierre; 8, 8-9. Trad. fr. dans *Écrits apocryphes chrétiens* (op. cit. n. 57), p. 765. Cf. aussi *The Apocryphal New Testament* (op. cit. n. 57), p. 605 et p. 598-599. Sur ce texte, cf. *ibid*, p. 593-595. Ce passage est repris par Clément d'Alexandrie dans ses *Eclogae propheticae*, 48, 1 (éd. F. STÄHLIN, dans *Die Griechischen Christlichen Schriftsteller der Ersten de Jahrhunderte*, t. III, Leipzig, J. C. Hinrichs, 1909, p. 150).

60. N. THIERRY, « L'Église du Jugement dernier » (art. cit. n. 7), p. 165-166.

Mis en forme : Police :Non Italique

Mis en forme : Français (France)

Mis en forme : Français (France), Non Surlignage

ont livré leur corps à la prostitution et c'est selon cette manière qu'ils sont condamnés à l'Enfer. »⁶¹.

L'association du péché de chair, incarné par la prostituée, à une attaque par des serpents, n'est donc pas étrangère à la pensée orientale⁶². Ce n'est pas surprenant, puisque la notion de luxure y a tenu une place particulièrement importante. Bien que la tradition orthodoxe ait considéré la sexualité comme un élément naturel dans le projet divin de perpétuer l'humanité – qui n'a donc rien de mal en soi – elle estimait que les hommes l'avaient pervertie en s'adonnant aux passions de πορνεία (le péché de chair), faisant d'elle un outil puissant entre les mains des démons⁶³. Le péché de chair est ainsi devenu un des sept ou huit péchés capitaux⁶⁴.

Le pénitentiel du IX^e s. de Jean le Moine et Diacre, devenu un guide de référence pour les confesseurs à Byzance et dans les pays slaves⁶⁵, mentionne huit péchés majeurs, sept d'entre eux étant des péchés de chair. Parmi ces derniers, on compte trois types de fornication (πορνεία) et trois types d'adultère (μοιχεία)⁶⁶. Théophylacte de Bulgarie lui-même (env. 1050-ap. 1126), archevêque d'Ohrid (1088/1089) et élève de Psellos (1017/1018-ap. 1078)⁶⁷, soutient que « la luxure est l'origine de tout péché »⁶⁸. Qui plus est, selon Grégoire du Sinaï (env. 1255/1265 ?-

61. Θηρία δικάφαλα κατέτρωγαν τοὺς μασθοὺς αὐτῶν. Καὶ ἠρώτησεν ἡ Παναγία τὸν ἀρχιστράτηγον : « Τίνες εἰσὶν τοῦτοι, καὶ τί τὸ ἀμάρτημα αὐτῶν ; » Καὶ εἶπεν ὁ ἀρχιστράτηγος : « Οὗτες εἰσιν, Παναγία, οἱ παραδόσαντες τὰ ἑαυτῶν σώματα εἰς πορνείαν, καὶ διὰ τοῦτο οὗτος χολάζονται. (Hubert PERNOT, « Descente de la Vierge aux Enfers d'après les manuscrits grecs de Paris », *Revue des études grecques*, 13, 1900, p. 252). Le terme Θηρίον peut faire référence à un dragon ou un serpent (s.v. « Θηρίον » dans William F. ARNDT, F. Wilbur GINGRICH *et al.*, *A Greek-English Lexicon of the New Testament and Other Early Christian Literature*, Londres, p. 361). **[date et nom d'édition]**

62. L'obsession des Byzantins à l'égard des serpents, des crapauds et des autres créatures du même genre, parfois imaginaires, et leur persistance dans le folklore, est confirmée par une histoire transmise par l'historien Jean Skylitzes (1081-1118). Un évêque de Pergame vivant pendant le règne de Michel IV le Paphlagone (1043-1041) eut une vision : « [...] an eunuch dressed in white, of radiant appearance. [This apparition] was ordered to open and empty the first of three sacks lying before him, then the second and, after that, the third. He did as he was commanded; the first sack poured out snakes, vipers and scorpions; the second, toads, asps, basilisks, horned serpents and other venomous creatures; the third beetles, gnats, hornets and other creatures with a sting in the tail. The man stood there speechless; the bright apparition stood close to him and said : "These are coming and will come upon you because of the transgression of God's commandments and the desecration of the Emperor Romanus which has taken place and of his marriage-bed" » (*John Scylitzes, Synopsis of Histories [for the years 811-1057 AD]*, trad. [angl.] John WORTLEY, Winnipeg, University of Manitoba Press, 2000, p. 211).

63. Richard P. H. GREENFIELD, *Traditions of Belief in Late Byzantine Demonology*, Amsterdam, Hakkert, 1988, p. 106, n. 353.

64. Sur l'histoire et l'origine des sept ou huit péchés, cf. Morton W. BLOOMFIELD, « The Origin of the Concept of the Seven Cardinal Sins », *Harvard Theological Review*, 34, 1941, p. 121-128. Cf. aussi Irénée HAUSHERR, « L'origine de la théorie orientale des huit péchés capitaux », *Orientalia Christiana*, 30/86, 1933, p. 164-175.

65. Le corpus orthodoxe de sept cent soixante-dix canons, fixé au IX^e s., n'est guère différent des canons des premiers conciles (IV^e-IX^e s.), et sert de base à la loi canonique orthodoxe (Ioannis KONIDARIS, « The Ubiquity of Canon Law », dans *Law and Society in Byzantium : Ninth-Twelfth Centuries*, éd. A. LAIOU et D. SIMON, Washington (D. C.), Harvard University Press, 1994, p. 132).

66. Miguel ARRANZ, *I Penitenziali Bizantini. Il Protokanorion o Knaorion Primitivo di Giovanni Monaco e Diacono e il Deuterokanorion o « Secondo Kanoraion » di Basilio Monaco*, Rome, Pontificio Istituto Orientale, 1993, p. 48-60, en part. p. 52-55.

67. Psellos a abordé la question des passions de l'âme et a fait le rapprochement avec les démons féminins charmant des hommes et la mort de ces derniers après le réveil de leur luxure : *De daem.*, dans *PG* 122, col. 876B, C). Cf. aussi R. P. H. GREENFIELD, *Traditions of Belief* (op. cit. n. 63), p. 185-186, n. 560-561.

68. *Ennarat. in Matth.*, IV, 2 dans *PG* 123, col. 180C. On retrouve dans une certaine mesure la même idée chez le primat oriental Grégoire Abou'lfaradj, couramment surnommés Bar Hebraeus, dans son *Candélabre du Sanctuaire* (env. 1270). Il ajoute plusieurs péchés à ceux de Paul (Cor 12, 20), dont « la sensualité » : *Le candélabre du*

1346 ?), l'une des deux passions les plus difficiles à combattre serait la *porneia* qui appartient aux péchés physiques ; l'autre étant l'apathie⁶⁹.

Ce vice est également mentionné dans l'Apocalypse d'Anastasia (XI^e-XII^e s.)⁷⁰ :

[33] And the angel said to me, « These are the twice-married priests, those who go into the Lord's temple with enmity and serve the Holy Liturgy ; the priests who take people to court, and the priest who copulates with his wife on the holy Kyriake (Lord's Day) or on other feasts ; the priest who has a hidden woman, the priest who does not examine his people at the Holy Communion, saying, "Haven't you stolen ?", "Haven't you fornicated ?" the priest who takes bribes and hides a woman prostitute [...] ». [35] Similarly, also the *presbyterissa* (priest's wife) who does not honor her presbyter, and the other one, grievously an adulteress and fornicator and inebriate and bigamist – here they will be punished⁷¹.

Ce célèbre texte religieux se contente d'une énumération des différents péchés affectant les mœurs et les coutumes d'une société vivant en règle générale dans des congrégations petites et intimes. Or, bien qu'il ne mentionne pas le type de châtements enduré par les pécheurs, il présente un intérêt particulier pour notre étude. Écrit très probablement par une nonne issue d'un milieu rural, il semble refléter les comportements quotidiens, parfois coupables, d'une communauté de laïcs provinciale et rurale. Qui plus est, il apparaît que le texte a eu une audience locale, principalement auprès des laïcs⁷² qui auraient participé chaque semaine à l'office de la messe dans les églises paroissiales. Nous ne pouvons donc pas écarter l'influence possible de textes moralisants comme le Pénitentiel de Jean⁷³ au IX^e s., ou l'Apocalypse d'Anastasia, qui avaient vocation à former la conduite sexuelle idéale du peuple.

sanctuaire du Grégoire Abou'lfaradj dit Barhebraeus. Onzième base : du jugement dernier, éd. N. SÉD, Turnhout, Brepols, 1983 (Patrologia orientalis, 41/3), p. 340-341.

69. *Achrost.* 110, dans *PG* 150, col. 1277 B. Voir aussi R. P.H. GREENFIELD, *Traditions of Belief* (op. cit. n. 63), p. 332, Table III ; — *Saint Gregory the Sinaïte. Discourse on the Transfiguration*, éd. D. BALFOUR, Athènes, s.n., 1982, p. 127.

70. Le texte, une compilation des sources apocalyptiques fortement inspirée par l'Apocalypse de Paul, a survécu dans trois versions grecques et une slave. Cf. Jane R. BAUN, *The Apocalypse of Anastasia in its Middle Byzantine Context*, thèse Ph. D. [dactyl.], Princeton University, 1997, p. 10-15 ; — ID., *Tales from Another Byzantium : celestial journey and local community in the medieval Greek apocrypha*, Cambridge (UK)/New York, Cambridge University Press, 2007, p. 1-33, en part. p. 22-33.

71. ID., *The Apocalypse of Anastasia...* (op. cit. n. 70), p. 444-445 ; — ID., *Tales from Another Byzantium...* (op. cit. n. 70), p. 408.

72. *Ibid.*, p. 333-337. Plus spécialement sur la morale sexuelle et les valeurs familiales, voir *ibid.*, p. 385-391. Sur la participation du public voir *ibid.*, p. 402-408.

73. Voir ci-dessus, n. 65.

Bien plus, l'horreur suscitée par les rapports sexuels associant la passion de la luxure avec des démons est profondément inscrite dans la pensée byzantine⁷⁴. Sa présence dans la littérature hagiographique est formulée de façon éclatante dans la *Vie de saint André le Fou*⁷⁵, où son biographe raconte un épisode de la vie d'Épiphanius, élève chéri du saint : « Il est arrivé à Epiphanius d'être exposé à une douloureuse tentation de commettre la fornication, car Satan le Maudit l'a jaloué et lui a envoyé un dragon centurion » (l. 2615-2618). Le démon de la fornication est aussi étroitement associé à la femme, toujours selon la *Vie d'André le Fou* : « Tout autre [péché] concerne l'âme, mais la fornication [concerne] le corps, car la femme a été modelée de la côte d'Adam, pour que les deux soient un corps. [...] Seul le fornicateur commet son péché avec son propre corps » (l. 3367-3368, 3373-3374)⁷⁶. On notera que le manuscrit de la *Vita* a été traduit en plusieurs langues dès le XI^e s. et en slave au XII^e s.⁷⁷.

Cette brève digression dans les sources littéraires prouve que l'association de bêtes sauvages, et plus spécifiquement de serpents, avec le péché de passion, était assez courante, se retrouvant dans les textes apocryphes, les textes exégétiques et la littérature hagiographique ainsi que la liturgie. Il serait bien sûr présomptueux d'essayer de déterminer le moment exact où ces croyances plus ou moins populaires ont rencontré les images associant la femme et le serpent pour donner naissance à la figure claire, précise et sans équivoque de *Porneia*. Mais nous pouvons dire avec certitude que les sources tant visuelles que textuelles que nous avons traitées sont autant de précieux indices sur un environnement culturel approprié pour l'apparition d'un avatar personnifié de la luxure dans l'art byzantin, probablement déjà au X^e s. et très certainement avant le XII^e s.

La question de la migration de ce motif à travers différentes régions périphériques sous l'influence artistique de la capitale byzantine est particulièrement débattue par les spécialistes, surtout en ce qui concerne les matériaux-sources de l'élaboration de l'iconographie byzantine et, d'autre part, la possible corrélation entre les productions artistiques « nobles » et « populaires ». Ce dernier problème a été exposé avec éloquence par Anne Marie Weyl Carr. Son propos peut ouvrir quelques pistes de réflexions, sans toutefois apporter de réponse directe. Elle montre que le goût « populaire » dans l'art religieux byzantin et le rituel a uni dans un moule culturel commun les différentes catégories sociales, hautes et basses, laïques et monastiques :

Images of great visual and intellectual sophistication found centuries-long lives in simple homes and villages thousands of miles from the great centers that had confectioned them. Conversely, images purported to have come from remote villages were absorbed into the most arcane rituals of courtly refinement⁷⁸.

Conclusions

74. Cyril MANGO, *Byzantium. The Empire of New Rome*, Londres, Phoenix, 1980, p. 208-211.

75. La datation de la *Vie de saint André* demeure débattue. Lennart Rydén la date des années 950/959 : NICÉPHORE, *The Life of St. Andrew the Fool*, éd. L. RYDÉN, 2 vol. Uppsala, Almqvist & Wiksell, 1995 (*Studia Byzantina Upsaliensia*, 4), t. I, p. 183-185. Cyril Mango opte pour une date entre les années 680 et 685 : C. MANGO, « The Life of St. Andrew the Fool Reconsidered », dans ID., *Byzantium and its Image : History and Culture of the Byzantine Empire and its heritage*, Londres, Variorum reprints, 1984, p. 309 et s..

76. Trad. fr. d'après la trad. angl. de L. Rydén : *The Life of St. Andrew the Fool* (op. cit. n. 75), t. II, respectivement p. 230 et p. 247.

77. *Ibid.*, t. I, p. 186-187.

78. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843-1261, exhibition catalogue*, éd. H. EVANS et W. WIXOM, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, p. 112-118, en part. p. 113.

La présente étude porte sur la représentation iconographique du péché de chair dans l'art byzantin. La documentation visuelle disponible nous permet seulement de faire quelques suppositions, plutôt que d'apporter des réponses nettes. Malgré le mauvais état de conservation de certaines peintures murales, les travaux existants montrent que l'intégration de *Porneia* dans les scènes monumentales du Jugement dernier est survenue assez tôt au X^e s. en Cappadoce. Son apparition aux XII^e et XIII^e s. dans églises serbes et grecques est également attestée. De plus, les ressemblances étroites entre l'ensemble des représentations de figures de pécheresses, parmi lesquelles *Porneia*, indiquent l'existence d'une source visuelle commune.

En l'absence de sources écrites ou iconographiques permettant d'identifier un modèle, nous pouvons seulement conjecturer que le motif du corps féminin associé à un ou plusieurs serpents lui attaquant les organes génitaux a finalement construit l'image du péché de chair dans l'art byzantin, se développant peut-être au fil des siècles à partir de traditions iconographiques anciennes et populaires où le corps humain, plus spécifiquement le corps féminin, est associé à des serpents. Le matériau visuel examiné indique que Constantinople est le lieu d'où cette imagerie est originaire. Des textes byzantins se référant à ce thème du IX^e s. ne laissent aucun doute : l'idée du péché de chair, largement relayée dans les enseignements de l'Église et la littérature hagiographique, est bien connue dans la culture byzantine. C'était plus probablement la combinaison entre le riche contexte de traditions folkloriques et visuelles et les leçons morales de l'Église qui a permis de cristalliser la personnification de la luxure et de la distinguer des autres figures pécheresses féminines. Il n'y a aucune preuve d'une éventuelle contamination du motif occidental de la Luxure dans l'art monumental byzantin, du moins à ce stade.

La présence de saints, de martyrs et d'ascètes sur les murs du Jugement dernier peut signifier l'image d'un médiateur entre le royaume divin supérieur et le monde inférieur des démons, pullulant de pécheurs. Les prières des pratiquants ont été exigées pour exorciser la mauvaise influence des démons charnels. Prenons en compte le commentaire de Peregrine Horden sur les chemins par lesquels une société peut parvenir à s'accorder avec ses démons : « *It can learn how to maintain a sort of ecological balance that minimizes their disturbing impact* ». L'image du péché de chair dans l'art byzantin, quand elle est liée à une multitude d'autres péchés transgressant tant l'ordre divin que l'ordre commun, raconte – depuis la première représentation cappadocienne jusqu'à la plus tardive trouvée en Syrie, l'histoire d'un motif universel visant à montrer la faiblesse humaine de la chair, personnifiée, sans surprise, par l'organe sexuel féminin attaqué. Bien qu'allégorique, sa représentation, se rapprochant fortement de celles du Jugement dernier et des pécheurs damnés, constitue un geste dramatique des commanditaires des fresques, à la recherche du salut par la confession de leurs péchés quotidiens. Quoique sans doute inventée initialement par les ecclésiastiques, l'image puissante de la femme aux organes génitaux assaillis par un serpent gagna en popularité auprès des élites (royales, aristocratiques ou monastiques) comme chez les laïcs. Son apparition sur les peintures murales signifie qu'elle fonctionnait comme un sermon moral ouvert et qu'elle a acquis une valeur universelle en traversant les barrières de l'espace et du temps.

Maty MEYER

[Traduction Sophie BRESSAN et Blaise ROYER]