

# Étude sur la décoration picturale des églises Abbā Antonios de Gondar et Dabra Sinā de Gorgora

Wilhelm Staude

---

**Citer ce document / Cite this document :**

Staude Wilhelm. Étude sur la décoration picturale des églises Abbā Antonios de Gondar et Dabra Sinā de Gorgora. In: Annales d'Ethiopie. Volume 3, année 1959. pp. 185-250.

doi : 10.3406/ethio.1959.1308

[http://www.persee.fr/doc/ethio\\_0066-2127\\_1959\\_num\\_3\\_1\\_1308](http://www.persee.fr/doc/ethio_0066-2127_1959_num_3_1_1308)

---

Document généré le 05/01/2016

**ÉTUDE**  
**SUR LA DÉCORATION PICTURALE**  
**DES ÉGLISES**  
**ABBĀ ANTONIOS DE GONDAR**  
**ET**  
**DABRA SINĀ DE GORGORA**  
**PAR**  
**WILHELM STAUDE**

L'Éthiopie possède un riche trésor de peintures murales qui a été jusqu'aujourd'hui encore très peu exploré par les historiens de l'art <sup>(1)</sup>. Leurs qualités artistiques et surtout la façon dont les sujets sont choisis et disposés méritent d'être étudiées aussi bien comme phénomènes d'une vie artistique éthiopienne, qu'en rapport avec l'art chrétien en dehors de l'Éthiopie.

Ces peintures murales décorent parfois les murs à l'intérieur des églises <sup>(2)</sup>, mais le plus souvent les quatre parois du *maqdas* (sanctuaire) et le tambour qui le couronne quand le *maqdas* occupe le centre dans un édifice construit sur plan circulaire <sup>(3)</sup>.

Beaucoup de ces églises ainsi décorées de peintures datent d'une époque relativement récente — XVIII<sup>e</sup>, XIX<sup>e</sup> voire même XX<sup>e</sup> siècles — ou ont été restaurées et décorées de peintures qui ne datent pas de l'époque de leur fondation. Toutes sont intéressantes pour qui se préoccupe de questions iconographiques. Mais l'historien de l'art se trouve souvent, pour ne pas dire toujours, devant des problèmes insolubles.

Dater une peinture éthiopienne avec précision, qu'il s'agisse d'une miniature dans un manuscrit, d'une image mobile destinée à la dévotion ou d'une peinture murale, s'avère en général une entreprise très difficile. Nous manquons souvent

<sup>(1)</sup> Marcel Griaule a été sans doute le premier à s'intéresser sérieusement à la peinture murale et à ses règles iconographiques. Voir Marcel GRIAULE, *Peintures abyssines*, dans *Minotaure*, numéro spécial : *Mission Dakar-Djibouti, 1931-1935*, p. 83-88. C'est grâce aux recherches de cet éminent et regretté savant que notre propre travail a été possible.

<sup>(2)</sup> Exemple : église Dabra Berhan à Gondar, XVII<sup>e</sup> (?) siècle.

<sup>(3)</sup> Wilhelm STAUDE, *Die ikonographischen Regeln in der äthiopischen Kirchenmalerei*, dans *Archiv für Völkerkunde*, XIII, 1959, p. 241, fig. 1.

d'indications écrites, permettant de savoir en quelle année ou sous quel règne une œuvre a été faite. Les quelques indices que nous avons jusqu'ici rencontrés dans des manuscrits sont très précieux pour le chercheur, mais exigent une grande perspicacité de sa part, car trop souvent un nom qui aurait pu être révélateur a été remplacé après grattage par un autre qui l'est beaucoup moins<sup>(1)</sup>.

Ceci est souvent le cas en ce qui concerne les noms des possesseurs de manuscrits. Mais pour les églises, la situation n'est souvent pas meilleure, d'autant plus que les dégradations causées par l'eau et la fiente des oiseaux ont souvent fait disparaître les parties d'un ensemble pictural qui auraient pu nous permettre de prononcer une date.

Dans certains cas, l'historien de l'art réussit à attribuer une œuvre à une époque plus ou moins déterminée en la comparant avec une ou plusieurs autres peintures dont la date de création est connue avec exactitude, à condition que ces œuvres soient du même style<sup>(2)</sup>.

Toute étude comparative dans le domaine de la peinture éthiopienne est évidemment facilitée par le fait que les peintures murales et les miniatures illustrant des manuscrits d'une même époque ont presque toujours les mêmes qualités artistiques; celles-ci n'étant souvent qu'un reflet de celles-là.

Nous employons cette méthode comparative en nous préoccupant dans les pages qui suivent de deux séries de peintures murales, dont l'une a couvert jusqu'en 1933, le *maqdas* de l'église Abbā Antonios près de Gondar et l'autre couvre encore aujourd'hui celui de l'église Dabra Sinā dans la presqu'île de Gorgora du lac Tana<sup>(3)</sup>.

Les peintures de l'église Abbā Antonios se trouvent aujourd'hui au Musée de l'Homme à Paris pour des raisons que nous exposerons dans la suite. Elles ne comportent aucun élément permettant de les dater avec précision. D'après une tradition révélée par deux vieux prêtres au Docteur Otto Jaeger de Gondar<sup>(4)</sup> l'église Abbā Antonios aurait été fondée par l'Empereur Yohannes dans lequel nous devons sans doute reconnaître le fils et successeur de l'Empereur Fāsīlādas (1632-1667). Yohannes I<sup>er</sup> régnait de 1667-1682. Si on considère la force de la tradition orale chez les Éthiopiens cette information nous permet d'entrevoir que les peintures d'Abbā Antonios ont été exécutées par des artistes formés dans cette école de peinture qui a été créée à l'époque de Fāsīlādas. Nous les avons d'ailleurs rapprochées de miniatures illustrant un manuscrit qui se trouve aujourd'hui au British Museum à Londres — le ms. or. 510 — daté de la 34<sup>e</sup> année du règne de Fāsīlādas, c'est-à-dire de 1665<sup>(5)</sup>. Nous nous croyons aujourd'hui autorisés à les dater de façon générale du troisième quart du XVII<sup>e</sup> siècle. Mais nous reviendrons sur cette question plus tard.

Les peintures d'Abbā Antonios sont en partie très abîmées et en 1933, lorsqu'elles

(1) Ms. Or. 510.

(2) Wilhelm STAUDE, *Les peintures de l'église d'Abba Antonios (Gondar, Abyssinie)*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1935, I, p. 105 (il s'agit d'un premier essai).

(3) L'église se trouve à proximité des rives du lac Tana et assez éloignée de la petite ville de Gorgora. Une distance de 53 kilomètres sépare Gondar de Gorgora.

(4) Le Docteur Jaeger a visité un grand nombre d'églises éthiopiennes au cours de plusieurs expéditions. Les résultats de ses recherches sont consignés dans une publication : *Aethiopische Wandmalereien* (actuellement sous presse), dont il a bien voulu me communiquer le manuscrit. Je me permets de lui exprimer ici ma gratitude.

(5) E. A. WALLIS BUDGE, *The Lives of Mabā' Sēyōn and Gabra Krēstōs*, Londres, 1898, p. xxiii-xxxvi, fig. 3-9.

étaient encore en place, elles semblaient vouées à une destruction certaine à cause du mauvais état du bâtiment dont la toiture laissait passer la pluie. Il hébergeait en outre, un nombre considérable d'oiseaux dont la fiente couvrait en grande partie les compositions ce qui rendait particulièrement indéchiffrables et les images et les légendes écrites.

Grâce à l'intervention de l'éminent savant français qu'était Marcel Griaule, ces peintures furent détachées des parois et remplacées par des copies exactes<sup>(1)</sup>. Les services techniques du Musée de l'Homme à Paris, ont su nettoyer avec beaucoup de compétence une grande partie des images qui sont maintenant exposées dans une salle du musée et attirent l'admiration des nombreux visiteurs qui souvent, ignoraient jusque-là que semblables œuvres aient pu voir le jour en Éthiopie. La dégradation de certaines autres images était malheureusement déjà trop avancée pour qu'un nettoyage ait été encore possible. Celles-ci se trouvent actuellement dans les dépôts du Musée de l'Homme. Nous nous permettons de remercier ici M. le Docteur Valois, son directeur, d'avoir bien voulu nous permettre de les étudier et les photographier pièce par pièce. Ainsi, il nous a été possible de reconstituer les peintures de l'église Abbā Antonios dans leur ensemble.

### L'ÉGLISE ABBĀ ANTONIOS À GONDAR

A une heure de marche du centre de la ville de Gondar, en direction Nord-Ouest et en haut d'une colline est située une petite église dédiée au très vénéré Abbā Antonios. C'est un édifice construit sur plan circulaire qui a été récemment rénové : les parois de son *maqdas* (cella centrale de forme cubique, couronnée d'un tambour [pl. LXXX]), montrent aujourd'hui un ravalement impeccable; le toit est couvert de tôle. Celle-ci offre certainement une meilleure garantie contre la pluie que la chaume, mais prive l'église de ce charme qui émane de celles qui sont encore couvertes selon la tradition. Dans son état actuel, l'église Abbā Antonios n'a rien de remarquable, d'autant plus que les copies de peintures exécutées en 1933 ont presque entièrement disparu<sup>(2)</sup>.

Le bois qui entoure l'église abrite les ruines d'un bâtiment qui semble avoir été d'une certaine importance. Sa présence nous permet d'entrevoir que notre église a joué dans un passé plus ou moins lointain un rôle plus brillant qu'à l'heure actuelle. Elle était certainement dotée d'une plus grande richesse que maintenant. Parmi les objets précieux se trouvaient probablement quelques manuscrits illustrés, dont nous connaissons au moins un exemplaire qui se trouve actuellement à la National-Bibliothek, à Vienne. Il s'agit d'un Tétraévangile<sup>(3)</sup> illustré de 9 miniatures et contenant quelques notes en amharique, dans lesquelles sont énumérés les livres et objets liturgiques qui se trouvaient à l'église Abbā Antonios à l'époque de Yohannes, la deuxième année du règne du roi Iyo'as. Il n'y est pas spécifié s'il s'agit de Iyo'as, Adyām Sagad III (1755-1769) ou de Iyo'as II (1818-1821). Que ce soit l'un ou l'autre, cette note n'apporte aucun élément déterminant la

(1) Les copies ont été exécutées par le peintre français Gaston-Louis Roux.

(2) Au moment de notre visite en 1956, il n'en existait qu'un « Saint Georges tuant le Dragon » et la tête d'un des « Vingt-quatre Prêtres du Ciel ». Comp. p. 203 et p. 212 de cette étude.

(3) N. RHODOKANAKIS, *Die äthiopischen Handschriften der k. k. Hofbibliothek zu Wien*, dans *Sitzungsberichte der kais. Akademie der Wissenschaften in Wien, philosophisch-historische Klasse*, CLI, p. 17 et suiv. (ms. Aeth. 25).



date de création des peintures. Mais elle nous apprend que l'église Abbā Antonios appartenait à un monastère consacré à ce même grand saint qui aurait selon une pieuse tradition, établi en compagnie de saint Pachome les règles monastiques qui sont en vigueur en Éthiopie.

Ce monastère Abbā Antonios et son église étaient sans doute de temps en temps honorés de la présence d'augustes pèlerins et protecteurs. Toujours est-il que l'Empereur Yōstos s'y rendit dans la 5<sup>e</sup> année de son règne (1716), visite tragique car l'Empereur y tomba malade et mourut quelques jours après <sup>(1)</sup>.

Mais l'indice le plus saillant pour prouver l'importance de l'église Abbā Antonios et peut-être aussi la faveur impériale dont elle jouissait, est la richesse de la décoration picturale sur les quatre parois du *maqdas* et le tambour qui le couronne. Pour mieux faire comprendre ce qu'était cette richesse, nous parlerons dans ce qui suit, des peintures comme si elles étaient encore en place. Notre rencontre avec celles qui couvrent le *maqdas* de l'église Dabra Sinā (Gorgora), nous a permis de parfaire notre reconstitution et ceci d'autant plus que les images de Dabra Sinā sont exécutées dans un même style que celles d'Abbā Antonios, et un grand nombre sont presque identiques quand il s'agit de figuration d'un même sujet.

## DISPOSITION DES SUJETS SUR LES QUATRE PAROIS DU MAQDAS DE L'ÉGLISE ABBĀ ANTONIOS

Le *maqdas* de l'église Abbā Antonios est de forme très simple. Le cube maçonné est percé par trois portes (porte centrale à l'Ouest, portes rapprochées des angles Ouest du côté Nord et du côté Sud) et par une petite fenêtre (paroi Est). En bas, un socle avance de 15 centimètres environ.

Les peintures couvrent les quatre parois et le tambour du côté Ouest. Mais, en 1933, deux cinquièmes de la décoration picturale avait déjà complètement disparu et le socle s'est présenté entièrement vide de toute peinture <sup>(2)</sup>.

Nous présentons ici (voir pl. LXXX), les quatre parois en suivant la direction : Est-Sud-Ouest-Nord. Mais il est évident que la paroi Ouest doit être considérée comme la principale aussi bien au point de vue architectural qu'au point de vue de la liturgie <sup>(3)</sup>.

## COMMENTAIRES

### PAROI EST (pl. LXXXI)

LES QUATRE « ROIS JUSTES ». — La paroi est dominée par quatre personnages royaux assis sur des trônes qui ont plutôt l'aspect de fauteuils : David, Salomon,

<sup>(1)</sup> Francesco BEGUINOT, *La cronaca abbreviata d'Abissinia*, Rome, 1901, p. 96. Comp. Enrico CERULLI, *Etiopi in Palestina*, dans *Storia della comunità Etiopica di Gerusalemme*, I, Rome, 1943, p. 270, n. 1.

<sup>(2)</sup> Les édicules cubiques qui renferment le « saint des saints » montrent en bas jusqu'à la hauteur d'un mètre environ un renforcement de 0,15 mètre à 0,20 mètre, le socle. Dans beaucoup d'églises ce socle est également couvert de peintures. Voir W. STAUDE, *Die ikonographischen Regeln in der äthiopischen Kirchenmalerei*, dans *Archiv für Völkerkunde*, XIII, 1959, p. 241, fig. 1, p. 256-257.

<sup>(3)</sup> La paroi Ouest est la seule dont la porte se trouve dans l'axe central.

Ézékias, Josias. Il s'agit par conséquent, de quatre rois de l'Ancien Testament qu'on aime appeler les « Rois Justes ».

Le premier roi à gauche, se fait connaître comme David par sa lyre qui a ici une forme typiquement éthiopienne<sup>(1)</sup>. Les autres peuvent être identifiés grâce aux légendes écrites en haut, légendes faciles à déchiffrer.

Il est malheureusement impossible d'identifier les personnages accroupis auprès de chaque roi, à l'exception de deux. Dans le cartouche auprès de la tête de celui qui se trouve entre Ezékias et Josias, nous lisons : Isaïe. Nous sommes donc en présence du grand prophète dont la sainteté a mérité d'être rendue visible par un nimbe. L'autre, c'est Nathan.

Nous nous croyons en droit de déduire que les autres personnages également nimbés sont aussi des prophètes ou du moins des personnalités qui ont joué un rôle considérable au temps du règne du roi dont ils sont ici voisins.

Chaque roi est, en outre, accompagné d'un porteur d'arme et d'un porteur de parasol. En comparaison avec les rois, voire même avec les personnages nimbés, ces serviteurs sont figurés plus petits et ceci sans doute pour les caractériser comme tels.

Ce qui nous semble tout particulièrement remarquable, c'est la sérénité qui émane des quatre personnages royaux dont les visages sont dessinés de façon presque identique : les yeux grand-ouverts, le nez très long et fin, la bouche petite, mais bien marquée, la figure encadrée de cheveux et d'une barbe noirs.

La forme des couronnes est curieuse. Elles se composent d'un cylindre dont le bord inférieur semble relevé et le bord supérieur rabattu. Ceci fait l'effet d'un chapeau sur lequel repose ce que nous aimerions appeler la couronne à proprement parler. Cette partie se compose d'un cercle découpé de façon ornementale et d'une calotte ornée d'un bouton à son sommet. Cette partie supérieure considérée à part ressemble à certaines couronnes que nous rencontrons dans un très grand nombre de miniatures persanes comme coiffes de souverains légendaires<sup>(2)</sup>.

Ces rois bibliques de la paroi Est ont d'ailleurs dans leur ensemble un aspect très oriental dû surtout à la richesse de leurs vêtements. David porte sur une robe rouge ornée d'un petit col jaune, une cape jaune bordée de vert; la chemise de Salomon est verte et sa pèlerine (le *lamd* éthiopien) est jaune; Ezékias porte par-dessus une chemise lilas clair<sup>(3)</sup>, dont les manches longues sont bleues; une cape couleur « paille » à dessin rouge dont le col est à l'intérieur rouge; le *lamd* (pèlerine) de Josias est, comme celui de Salomon, jaune à dessins rouges, cependant que la chemise est rouge (passé). Les pieds d'Ezékias sont peints en jaune, mais ne montrent aucun dessin de détails : s'agit-il de bas ou de chaussures ?

Si les quatre rois se présentent à nous richement vêtus à l'orientale — seuls les deux *lamd* nous rappellent l'Éthiopie — les trônes-fauteuils montrent une parenté avec certains sièges occidentaux. Le meuble qui a peut-être inspiré le créateur du prototype de cet objet reproduit ici en peinture, n'était sans doute pas de fabrication éthiopienne, car les éléments décoratifs du dossier reproduisent des pièces tournées. Nous n'avons pas connaissance que l'art du bois tourné ait été pratiqué par les Éthiopiens. Ces trônes-fauteuils nous semblent par conséquent

(1) *kerâr* (= lyre à huit cordes).

(2) Ernst KÜHNEL, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin, 1922, fig. 36.

(3) L'humidité a certainement altéré les couleurs et ce qui était autrefois foncé est aujourd'hui clair.

reproduire un objet d'importation ou une œuvre exécutée par la main d'un étranger <sup>(1)</sup>.

PROPHÈTES. — Au-dessous des quatre rois bibliques et rangés sur un même registre — registre interrompu par la petite fenêtre — nous voyons 15 personnages juxtaposés dont les noms sont inscrits sur la bordure supérieure. Ainsi nous pouvons les identifier et constater qu'il s'agit de trois « grands » et de douze « petits » prophètes. Joignons Isaïe qui est figuré en haut à cette série de prophètes et nous verrons qu'elle est complète : quatre « grands » et douze « petits ». Remarquons que le peintre les a présentés pêle-mêle ou ce qui nous semble plus probable, le scribe chargé d'ajouter leurs noms, a aligné ceux-ci sans ordre.

Constatons finalement que le peintre lui-même a exécuté sa tâche sans recherche d'une individualisation de chaque prophète. Il a simplement fait alterner des hommes jeunes aux cheveux noirs avec des hommes âgés aux cheveux et à la barbe gris. Alternance comparable à celle des fonds dont se détache chaque personnage : à l'exception du 14<sup>e</sup> et du 15<sup>e</sup> qui sont verts, les fonds sont alternativement bleus et verts <sup>(2)</sup>.

Les quatre rois bibliques et les personnages qui les accompagnent, les prophètes sont figurés de façon purement représentative. Nous verrons que leur présence est significative, mais leur présence seule, car toute action est absente.

Descendant vers le registre inférieur, celui qui est limité en bas par le socle, nous nous apercevons que le choix des sujets et leur représentation sont au moins, partiellement différents.

LE SACRIFICE D'ABRAHAM. — Il est certain que le programme iconographique réalisé à Abbâ Antonios comprenait une représentation du Sacrifice d'Abraham, de laquelle ne se sont conservés que quelques fragments. L'identification nous est heureusement facilitée par quelques légendes écrites. Ainsi voyons-nous sur la bordure d'une pièce découpée les mots : Abraham, Ange. L'ange descendant du ciel est en effet, bien visible; mais d'Abraham, on n'y voit aujourd'hui que le haut de la tête aux cheveux gris et une partie du nimbe. Que reste-t-il d'Isaac ? Une partie de son nimbe seulement.

Nous avons en effet trouvé une autre composition — également fragmentaire — où l'on voit encore la tête nimbée d'une femme assise, une partie de ses vêtements, quelques mèches de cheveux qui tombent par-dessus l'épaule et deux servantes qui se tiennent debout à sa droite et sa gauche. La légende conservée nous apprend qu'il s'agit de Sara. Resté attaché à ce fragment, mais séparé par une bordure nous voyons le morceau d'un nimbe et à côté de celui-ci, le haut de la tête et les deux oreilles d'un animal. Comme ces deux éléments se trouvent en bas et à gauche de l'image de Sara nous sommes en droit d'envisager que ce fragment de nimbe, appartenait à Isaac qui était sans doute couché par terre et que la tête d'animal est celle du bélier <sup>(3)</sup>.

DANIEL DANS LA FOSSE AUX LIONS. — Parmi les lambeaux couverts de fragments d'images, se trouve une petite pièce de 10 centimètres × 24 centimètres

<sup>(1)</sup> Des Grecs, Arméniens, Portugais et bien d'autres étrangers ont travaillé à différentes époques aux services des empereurs éthiopiens.

<sup>(2)</sup> La reproduction photographique ne montre pas les différentes valeurs de ces teintes.

<sup>(3)</sup> La reconstitution nous est devenue possible grâce à une illustration du même sujet dans l'église Dabra Sinā sur le lac Tana. Comp. p. 225.

sur laquelle on lit la légende : « Daniel » au-dessous de laquelle on voit la tête d'un félin qui pourrait être celle d'un lion. Aussi petit qu'il soit, ce fragment est le témoin d'une composition qui montrait « Daniel dans la fosse aux Lions »<sup>(1)</sup>.

L'ARRESTATION DE SUZANNE (pl. LXXXII, a). — A côté de ces fragments que seule la présence d'une légende ou d'un détail caractéristique nous a permis d'identifier<sup>(2)</sup> nous possédons au moins une image entièrement conservée.

Elle représente Suzanne arrêtée par deux soldats qui brandissent vers elle leurs sabres courbés. Suzanne est figurée debout au centre de façon que son corps se présente de face, mais la tête légèrement tournée vers la gauche. Elle est vêtue d'une robe crème richement décorée de guirlandes rouges et d'autres éléments ornementaux. Sa tête est couverte d'un voile de couleur crème qui enveloppe également une grande partie du corps. Le nimbe qui entoure sa tête est de grandeur considérable.

Les vêtements des soldats montrent également une certaine richesse<sup>(3)</sup>. Ils sont caractérisés comme des personnages malfaisants par le fait que le peintre les a figurés de profil. Il s'agit ici d'une particularité iconographique que nous rencontrons fréquemment dans la peinture éthiopienne : les personnages notoirement méchants, malfaisants, possédés ou ennemis du Christ sont représentés de profil. Parmi ceux qui méritent d'être figurés ainsi se trouvent naturellement, voire même tout particulièrement, les Mahométans et les Juifs. Ici, nous sommes en présence de soldats juifs coiffés à la manière musulmane. Car le turban noué autour d'un bonnet est un élément vestimentaire typiquement musulman<sup>(4)</sup>.

La figuration de profil a d'ailleurs favorisé la tâche de l'artiste qui a voulu conférer aux deux soldats juifs une apparence caricaturale : les nez sont particulièrement grands et les bouches lippues.

Il s'agit ici sans doute, d'une illustration de l'« Histoire de Daniel et de Suzanne », récit apocryphe juif dont nous rencontrons une version dans le Synaxaire éthiopien. Faussement accusée par deux vieillards, d'avoir voulu les séduire, elle fut condamnée à mort pour adultère. Mais Daniel intervient avant son exécution et provoque que les deux accusateurs livrent eux-mêmes la preuve de leur mensonge.

Dans l'image que nous venons d'étudier, le peintre nous montre soit l'arrestation de Suzanne, soit l'instant où les bourreaux s'appêtent d'exécuter leurs hautes œuvres.

Ce qui est très curieux, c'est que le scribe a ajouté la légende suivante :

**በከመ : አቃገዋ : ለሶስኛ : ረባኛት :**  
*Comment les vieillards arrêtaient Suzanne*

ce qui est tout à fait contraire à la figuration qui nous montre deux jeunes soldats et non deux vieillards. Ceci nous oblige de penser, ou que le scribe était un étourdi ou un ignorant, ou que la légende a été rédigée avant l'exécution de l'image et

(1) Le même sujet dans l'église Dabra Sinā, voir pl. XCII, b et p. 218

(2) Nous n'avons pas procédé à une reconstitution, car les figurations des mêmes sujets dans l'église Dabra Sinā nous permettent de savoir ce que pouvaient être ces compositions aujourd'hui fragmentaires.

(3) Il est remarquable que les courtes chemises des deux bourreaux sont aussi richement ornementées que la robe de Suzanne.

(4) Seuls les prêtres éthiopiens ont le privilège de porter leur turban directement sur la tête.

que le peintre ne l'a pas tenue en considération. Toujours est-il que peintures et légendes semblent être exécutées par deux personnes différentes ce qui expliquerait certaines confusions <sup>(1)</sup>.

**SAINTS DIVERS.** — Nous venons de voir qu'à droite, la partie inférieure de la paroi Est a tout particulièrement souffert. Ceci est également le cas du côté gauche où nous avons pu assembler ce qui reste des images de cinq saints, c'est-à-dire leurs bustes. A l'origine, ils étaient sans doute sept ou huit; mais trois ont complètement disparu sans laisser la moindre trace.

La liste suivante est le résultat d'une reconstitution plus ou moins hypothétique :

1. Manque;
2. *Abbā Samuel*. — Légende bien lisible; personnage tourné vers la droite, vêtements de moine, porte croix dans la main droite;
3. *Abbā Gabra Manfas Qedus* <sup>(2)</sup>. — Légende presque entièrement effacée; lève les deux bras dans le geste de l'« Orant »; mais est tourné vers la droite; corps couvert de poils (caractéristique pour ce saint); porte une grande croix pectorale;
4. Manque (peut-être *Abbā Takla Hāymānot* souvent voisin d'*Abba Gabra Manfas Qedus*);
5. Manque (devait être un personnage tourné vers la droite);
6. *Abbā Abīb*. — Légende bien lisible; personnage tourné vers la gauche; vêtements de moine; porte croix dans sa main gauche;
7. *Abbā Qiros*. — Légende assez bien lisible; tourné vers la droite; vêtements de moine; porte croix dans la main droite;
8. *Abbā ?* — Le haut de l'image est très abîmé et par conséquent, privée de légende; personnage tourné vers la gauche; porte croix dans la main droite.

Tous ces saints moines portent des cheveux longs, partagés en haut du front et tombant dans la nuque. Leurs barbes sont longues et pointues, et tous, sauf *Abbā Gabra Manfas Qedus* tiennent la pointe d'une main.

A l'exception de variantes dans la coloration de leurs vêtements, ces saints — *Gabrā Manfas Qedus* excepté — ne montrent aucun trait individuel. Ainsi, on ne peut les identifier que grâce aux légendes. Constatons que le peintre les a figurés par paire, tournés alternativement vers la gauche ou la droite.

Tout ceci nous montre que le peintre n'a reproduit qu'un seul modèle auquel le scribe confère par apposition d'un nom, un semblant d'individualité. Privés de leurs noms écrits, tous ces saints — toujours à l'exception de *Gabra Manfas Qedus* — prêteraient à confusion et les croyants ne sauraient plus à quel saint ils

<sup>(1)</sup> En général les légendes ont été visiblement ajoutées après l'exécution des peintures. Elles dépassent souvent les limites des cartouches ou ont été écrites directement sur le fond. Quelques-unes seulement sont ajoutées sur la bordure.

<sup>(2)</sup> *Abbā Gabra Manfas Qedus* compte parmi les saints les plus vénérés en Éthiopie. Voir Carl BEZOLD, *Abba Gabra Manfas Qedus*, dans *Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Goettingen*, 1916.

adressent leurs prières. Nous rencontrerons d'ailleurs, encore d'autres saints personnages qui sont représentés d'après le même modèle.

Il est évident qu'il n'existe aucun lien direct entre ce groupe de saints moines à gauche de la fenêtre et les personnages et scènes bibliques qui couvrent les autres parties de la paroi Est du *maqdas* de l'église Abbā Antonios. A cause de leur abondance et la place qu'ils occupent ces éléments bibliques peuvent et doivent être considérés comme essentiels. Dès maintenant, nous devons entrevoir qu'ils sont intégrés dans un programme iconographique général.

Mais contentons-nous de constater ici que toutes les représentations bibliques de la paroi Est sont liées par un dénominateur commun. Pour faire ressortir celui-ci nous sommes obligés de repasser en revue chaque personnage et chaque scène figurés.

*David.* — Le roi-musicien jouit chez les Éthiopiens d'une sympathie toute particulière. En lui, ils vénèrent tout d'abord l'ancêtre du Christ, mais non moins l'inventeur des Psaumes. Le livre des Psaumes est appelé le *Dāwit*. Les prêtres exécutent devant l'arche qui contient l'objet sacré qui est le *tābot* <sup>(1)</sup>, des mouvements de danse à l'imitation du grand roi qui a dansé devant l'arche lorsqu'on la transporta à Jérusalem (II *Samuel*, VI, 14).

*Salomon.* — Salomon joue un rôle tout particulier dans la pensée des Éthiopiens. Pour eux, il est non seulement le Roi-Sage, bâtisseur du Temple, mais également l'ancêtre des souverains légitimes de leur pays. Ménélik fruit de l'union entre Salomon et la reine d'Azēb est le fondateur de la maison royale, qui règne encore aujourd'hui sur leur pays. Mais c'est également Ménélik qui a enlevé l'Arche du Temple de Jérusalem pour la transporter dans son pays, où il l'a déposé à Axoum qui est devenu pour ainsi dire, une autre Sion, un autre Centre du Monde <sup>(2)</sup>.

Insistons sur le fait que le Temple bâti par Salomon préfigure dans la pensée chrétienne, l'Église qui sera fondée par Jésus et que la Loi, déposée dans l'Arche, l'ancienne Loi, sera remplacée par la Nouvelle Loi offerte par le Christ.

*Ezéchias et Josias.* — En Ézéchias et Josias nous devons surtout reconnaître ces rois de Judée qui ont arraché leur peuple des mains des ennemis de Dieu, ceux qui ont réformé la Loi (II *Rois*, XVIII, 4 et suiv. et XXII, XXIII). Leurs actes purificateurs préfigurent ceux du Christ.

*Les Prophètes.* — Le thème annoncé au premier registre, c'est-à-dire la préfiguration de la « Venue du Christ » par la présence de rois bibliques éclate davantage au second où sont figurés ceux qui ont prophétisé la venue du Messie. Leur seule présence était sans doute suffisante pour éveiller dans la mémoire des croyants instruits, c'est-à-dire des prêtres, moines et dabtaras (docteurs), toutes les paroles

<sup>(1)</sup> W. STAUDE, *Die ikonographischen Regeln in der äthiopischen Kirchenmalerei*, dans *Archiv für Völkerkunde*, XIII, 1959, p. 245 et suiv., p. 251 et suiv.; J. M. HANSENS, A. RAES, *Une collection de tābots au Musée chrétien de la Bibliothèque vaticane*, Rome, 1951, dans *Orientalia Christiana Periodica*, XVII, p. 436-450.

<sup>(2)</sup> Wilhelm STAUDE, *Iconographie de la légende éthiopienne de la Reine d'Azieb ou de Saba*, dans *Journal de la Société des Africanistes*, XXVII, fasc. II, Paris, 1957, p. 180. L'Éthiopie considérée comme centre du monde, voir : Ignazio GUIDI, *Annales Iohannis I, Iyasu I et Bakaffa*, dans *Corpus Script. Christ. Orientalium; Scriptorum Aethiopicorum; versio; series altera*, tomus V, Paris, 1905, p. 3 : « ... Dieu voulant faire miséricorde au milieu de la terre, c'est-à-dire à l'Éthiopie... ».

qui s'y rapportent <sup>(1)</sup>. Inutile de les écrire à côté de chaque prophète, comme c'est souvent le cas en Occident <sup>(2)</sup>.

*Le Sacrifice d'Abraham.* — La « Venue du Christ » et son Sacrifice sont préfigurés dans le « Sacrifice d'Abraham ». Cette mise en parallèle n'est pas propre aux Éthiopiens, mais elle les préoccupait beaucoup. Nous la rencontrons souvent dans la littérature religieuse, ainsi par exemple dans un des hymnes à la gloire de la Vierge Marie <sup>(3)</sup> : « La fleur de Ta Virginité est le bélier, offert comme remplaçant d'Isaac ». A un autre endroit, il est dit <sup>(4)</sup> : « Son père fit monter Isaac le Pur, le Serviteur de Dieu comme offrande pour Dieu; mais Lui, fit descendre un bélier pur pour le remplacer. Ce n'était pas Isaac qui délivrait d'autres, mais c'était plutôt lui qui fut délivré par le sang du bélier. Par le fait que Ton Fils est devenu un bélier pur, Il a délivré le monde entier en versant son sang. »

Ce qui est particulier à la représentation du « Sacrifice d'Abraham » dans l'église Abbā Antonios, c'est la présence de Sara. Jusqu'ici, aucun texte ne nous a fourni une explication. Il nous semble qu'il peut s'agir ici d'une mise en parallèle de la mère d'Isaac avec la Vierge Marie, comparaison qui est pourtant boiteuse, car la victime était le bélier et non Isaac.

*Daniel dans la fosse aux Lions.* — Nous supposons que la représentation de Daniel dans la fosse aux lions exprime chez les Éthiopiens la même pensée que chez les autres chrétiens, c'est-à-dire celle de la Résurrection <sup>(5)</sup>, préfigurant ainsi celle du Christ.

*L'arrestation de Suzanne.* . . Cette fois encore, nous chercherons une explication de la présence de Suzanne ailleurs qu'en Éthiopie dans l'espoir que nous trouverons plus tard un texte confirmant ce que nous avancerons ici. « Dans l'art chrétien primitif, la chaste Suzanne est toujours le symbole de l'âme sauvée » <sup>(6)</sup>. Considérée ainsi, elle préfigurerait sur le *maqdas* d'Abbā Antonios toutes les âmes qui seront sauvées par le Christ.

Nous venons, par deux fois, d'emprunter des éléments explicatifs chez les chrétiens hors d'Éthiopie. Mais nous nous croyons d'autant plus autorisés de procéder ainsi, que nous y rencontrons Daniel et Suzanne iconographiquement liés. Ainsi trouvons-nous sur une lysanothèque à Brescia (Italie), qui date probablement du ve siècle, *Suzanne inter seniores* comme pendant de *Daniel inter leones* <sup>(7)</sup>.

Nous espérons avoir suffisamment établi que toutes les images figurant des personnages et des scènes bibliques ont été choisis de façon à suggérer constamment l'idée de la « Venue du Christ ». Nous disons exprès « l'idée », en raison de l'absence totale d'images montrant la réalisation de cette « Venue ». Nous verrons

<sup>(1)</sup> Comparer le *Dodecapropheton* avec commentaires de la National-Bibliothek de Vienne (ms. Aeth. 16, fol. 62 v<sup>o</sup>-84 r<sup>o</sup>). Voir N. RHODOKANAKIS, *op. cit.*, p. 12 et suiv.

<sup>(2)</sup> Exemple, voir Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. II, Paris, 1956, *Iconographie de la Bible*, I, *Anc. Test.*, p. 345.

<sup>(3)</sup> D'après Adolf GROHMANN, *Aethiopische Marienhymnen*, dans *Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der sächsischen Akademie der Wissenschaften*, XXIII, Nr. 4, Leipzig, 1919, p. 18.

<sup>(4)</sup> Adolf GROHMANN, *op. et loc. cit.*

<sup>(5)</sup> Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancien Testament*, Paris, 1956, p. 402.

<sup>(6)</sup> Louis RÉAU, *op. cit.*, p. 394.

<sup>(7)</sup> Louis RÉAU, *op. et loc. cit.*

que le parallèle « annonce »--« accomplissement » existe dans la peinture éthiopienne quand nous examinerons les images de l'église Dabra Sinā sur le lac Tana.

Existe-t-il un rapport entre la série d'images qui illustrent le thème de la Venue du Christ préfigurée par des personnages et des événements bibliques, prédite par des prophètes d'une part, et les saints moines en bas de la paroi Est du *maqdas* d'Abbā Antonios, d'autre part ?

Le rapport semble absent ou au moins obscur. On est tenté de penser au besoin des Éthiopiens de voir *in effigiem*, et en très grand nombre, les saints qu'ils vénèrent et dont ils attendent protection, ou même des miracles. Leur prédilection va tout particulièrement vers tous ceux qui ont joué un rôle dans l'histoire du monachisme.

Cette nécessité de figurer les saints en grand nombre, restreint la place disponible pour le développement iconographique du thème dont nous avons constaté la présence sur la paroi Est. Il nous semble cependant que ces saints personnages d'un autre âge que les rois bibliques sont au fond intégrés dans le programme : si les prophètes ont prédit la Venue du Christ et de ce fait, la venue de la Nouvelle Loi, les saints moines représentent ceux qui ont vécu à l'exemple du Christ et selon cette Nouvelle Loi.

Il s'agirait, par conséquent, d'une sorte de symétrie thématique, dont l'axe est ici évidemment manquant. Cet axe aurait pu être rendu visible par des images illustrant la présence du Christ. A Abbā Antonios, cet « axe » fait en effet, défaut mais nous verrons qu'il existe ailleurs.

\* \* \*

Nous avons accordé à l'étude de la paroi Est du *maqdas* dans l'église Abbā Antonios une place particulièrement grande, non seulement à cause de sa grande richesse iconographique, mais également pour montrer la voie d'approche que nous avons choisie dans l'espoir d'aboutir à une meilleure compréhension non seulement des images de cette église, mais de bien d'autres.

## PAROI SUD

LE JUGEMENT DERNIER. — La série des peintures sur le premier registre de la paroi Sud débute à gauche avec un « Jugement Dernier », composition qui ne manque pas de grandeur.

La plus grande partie de l'image est occupée par un Christ qui fait l'impression d'être géant en regard de tous les autres personnages. Il se présente de face, la tête légèrement tournée vers la gauche. Il est assis — les jambes croisées — sur un lit typiquement éthiopien (*algā*) qui fait fonction de trône, derrière lequel s'élève une sorte de dossier agrémenté d'un élément décoratif en forme de demi-cercle. Dans ce demi-cercle s'inscrit le nimbe orné de rayons.

Les vêtements du Christ sont richement ornements et la cape dans sa partie inférieure mise en plis très stylisés.

En « Juge Suprême » le Christ tient les bras écartés, geste qui signifie la séparation des sauvés et des damnés. Les uns sont placés à droite du Christ, les autres à sa gauche. Les damnés sont nus. Les flammes de l'Enfer montent pour les lécher évoquant ainsi la menace de Satan.



L'état de cette image est malheureusement trop mauvais pour que nous puissions dire avec certitude que Satan est présent ou absent dans cette composition. Il est probable qu'il se trouve au milieu des flammes, les couleurs sont trop abîmées pour que nous puissions le distinguer.

A droite et à gauche du trône sont figurés des anges en très grand nombre qui portent des feuilles de palmiers dans leurs mains. Ces feuilles de palmier sont appelées en ge'ez *hosānnā* et leur présence signifie la jubilation des anges.

L'ensemble et les détails de cette composition nous font croire qu'elle a été directement inspirée de *Matth.*, xxv, 31-33 : « Quand le Fils de l'Homme viendra dans sa gloire, avec tous les anges, alors il s'assiéra sur son trône de gloire. Toutes les nations seront rassemblées devant lui, et il séparera les uns des autres, comme le berger sépare les brebis d'avec les boucs. Et il mettra les brebis à sa droite et les boucs à sa gauche. »

Constatons finalement que nous sommes ici en présence d'une figuration de la « Venue du Christ » qui effectivement est en général appelée la « Seconde Venue »<sup>(1)</sup>.

LA VISITATION (pl. LXXXII, c). — Au « Jugement Dernier » se joint immédiatement une composition au centre de laquelle nous voyons Marie et Élisabeth<sup>(2)</sup> qui se serrent l'une contre l'autre, mais ne se regardent pas, leurs têtes étant figurées de trois-quarts. Seule l'attitude des bras rend visible le contact intime de l'« Embrassement ».

La rencontre se fait en présence de trois personnes, dont seul Zacharie est désigné par une légende écrite. Il est placé à droite. A gauche se trouvent Joseph et une femme. Tous deux sont malheureusement très peu reconnaissables, cette partie de la composition étant très délavée. Toujours est-il qu'on distingue encore un nimbe et une chevelure grise ce qui nous permet de penser qu'il s'agit du « vieillard » Joseph.

Nous ne croyons pas commettre une erreur en identifiant la femme avec Salomé, la fidèle compagne de la Vierge, laquelle nous verrons est également présente dans des compositions voisines (« Nativité », « Adoration »). Il existe un signe extérieur qui nous confirme dans cette opinion : son vêtement est orné ici de la même manière que dans les deux autres images, c'est-à-dire d'une rangée de points rouges entre deux raies de la même couleur. Disons tout de suite que ni la présence de Joseph ni celle de Salomé ne sont autorisées par le récit de *Luc*, I, 40 et suiv. qui nous relate la rencontre entre les deux femmes. La présence de Joseph est due à une tradition iconographique établie hors d'Éthiopie<sup>(3)</sup>, celle de Salomé sans doute à la grande sympathie que les Éthiopiens éprouvent pour cette parente et amie de la Vierge sortie des livres apocryphes<sup>(4)</sup>.

LA NATIVITÉ. — La « Visitation » est suivie à droite de la « Nativité ». La Vierge y est assise par terre devant l'Enfant. Elle a les mains jointes dans le geste de la prière. A sa gauche est assis Joseph, la tête appuyée sur son bras droit. Derrière

(1) Charles DIEHL, *Manuel d'art byzantin*, II, Paris, 1926, p. 493.

(2) Les noms de Marie, d'Élisabeth et de Zacharie sont lisibles au-dessus de chaque personnage.

(3) Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, *Iconographie de la Bible*, II, *Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 202.

(4) Dans les figurations du même sujet hors de l'Éthiopie apparaît souvent comme compagne de la Vierge : Marie, épouse de Cleophas et demi-sœur de la Vierge. Comp. Louis RÉAU, *op. cit.*, p. 202. Parfois voit-on également figurée Marie-Salomé, également demi-sœur de la Vierge.

elle — à gauche dans l'image — se tient Salomé<sup>(1)</sup>. À droite et en haut, tout près de la bordure, apparaissent quatre anges qui tiennent de leurs mains les bords de leur vêtement. Tout près de l'Enfant se trouvent l'âne et le bœuf; ils tiennent leurs langues dehors comme s'ils voulaient lécher le nouveau-né.

L'Enfant est couché et son corps est couvert d'un drap. Il est peu aisé d'interpréter ce que pourrait signifier l'ovale qui l'entoure. Constatons que cet ovale et sa bordure sont aussi blancs que le drap et que rien ne permet de penser à une crèche. Il nous semble probable que le peintre avait l'intention de conférer à l'Enfant une apparence surnaturelle en l'entourant d'une mandorle qu'il a voulu lumineuse.

LES BERGERS JOUANT AU *GANNĀ*. — Au-dessous de la Vierge de la « Nativité » sont figurés quatre personnages — des bergers — qui jouent ce jeu de *gannā* encore pratiqué de nos jours en Éthiopie à Noël même et quelque temps avant et après cette fête. C'est un jeu de mail semblable à notre hockey. Constatons ici seulement la présence de ces joueurs : ultérieurement nous nous pencherons sur la signification de ce jeu en rapport avec la Naissance du Christ<sup>(2)</sup>.

L'ADORATION. — Voisine de la « Nativité » et à l'extrême droite du registre apparaît l'« Adoration ». Assis (!) sur les genoux de sa mère, l'Enfant reçoit les hommages et les offrandes des trois Rois Mages agenouillés devant lui. L'un tend un calice que l'Enfant est en train de prendre, il en tient déjà un autre dans sa main gauche. Il s'agit visiblement de l'offrande du second roi. Le troisième avance de sa main gauche un autre calice. Tous ces trois rois sont imberbes et de ce fait d'apparence juvénile. Tous les trois portent des couronnes. La Vierge est ici assise sur un tabouret à trois pieds et soutient d'une main son fils et tend l'autre dans le geste de la bénédiction en direction des rois. Elle est accompagnée de Joseph qui est debout derrière elle et tient de ses deux mains la bordure de son vêtement.

Dans une même attitude est figurée à gauche Salomé, dont le nom figure cette fois sur la bordure, juste au-dessus de l'étoile à neuf rayons<sup>(3)</sup>.

La Vierge est ici figurée beaucoup plus grande que les autres personnages : sa tête est à la même hauteur que celle de Joseph qui est pourtant debout. Salomé est figurée plus petite que Joseph et les trois rois encore plus petits que Salomé.

À l'exception des bergers tous les personnages de la Visitation, de la Nativité et de l'Adoration sont nimbés. Le nimbe de l'Enfant sur les genoux de sa mère est orné de rayons comme celui de la Vierge. Les nimbes de Joseph et d'Élisabeth sont entourés d'une bordure simple, ceux de Salomé et des Anges sont seulement cernés d'un contour noir.

LES DOUZE APÔTRES (pl. LXXXIII en haut). — Sur un registre inséré entre le registre supérieur et celui qui couvre la paroi à droite de la porte nous voyons alignés les Douze Apôtres, ou plutôt onze et Paul en plus. Les légendes écrites

<sup>(1)</sup> Le nom de Salomé est effacé. Nous avons identifié ce personnage par analogie, car Salomé apparaît dans l'« Adoration » voisine accompagnée de son nom. Elle y est figurée au même endroit, dans une même attitude et pareillement vêtue. Voir note 4.

<sup>(2)</sup> W. STAUDE, *Iconographie de la légende éthiopienne de la Reine d'Azieb ou de Saba*, dans *Journal de la Société des Africanistes*, XXVII, fasc. II, Paris, 1957, p. 171-173. Voir aussi Marcel GRIAULE, *Jeux et divertissements abyssins*, Paris, 1935, p. 85-91.

<sup>(3)</sup> Il est curieux que la femme figurée au même endroit dans l'« Adoration » de l'église Dabra Sinā soit appelée « Maria Madeleine » (la légende dit : Māryām Magdālāwit). Il s'y agit sans doute d'une erreur du scribe.

sur la bordure au-dessus de chacun nous permettent de les identifier. En partant du côté gauche nous distinguons : 1. Jacques, fils de Zébédée; 2. Pierre; 3. Paul; 4. André; 5. Jacques; 6. Jean; 7. Thadée; 8. Barthélémy; 9. Thomas; 10. Matthieu; 11. Philippe; 12. Nathanael.

Il est évident que Paul remplit ici la lacune laissée par Judas Iscariote et a pris la place privilégiée à côté de Pierre avec lequel il est lié et par le rôle qu'il a joué comme chef de l'église naissante et par son martyre qu'on fête en Éthiopie comme ailleurs le même jour que celui de Pierre<sup>(1)</sup>.

Il est aisé de constater que les Apôtres se suivent ici dans un certain désordre. Il est assez curieux que Pierre occupe la seconde place ce qui est contraire aux Évangiles où il est toujours placé en tête des listes<sup>(2)</sup>. Ceci doit s'expliquer par un manque de place qui a obligé le peintre à figurer le premier Apôtre à gauche plus petit que les autres. Il aurait été sans doute considéré comme indigne de Pierre de le figurer ainsi et de le dissocier en même temps de Paul.

Tous les Apôtres sont figurés dans une même attitude et vêtus de façon similaire. Seules les couleurs des vêtements diffèrent. A l'exception du premier et du dernier ils regardent alternativement vers la droite et vers la gauche et de cette façon ils forment cinq couples : Pierre et Paul, André et Jacques, Jean et Thadée, Barthélémy et Thomas, Matthieu et Philippe. Nous voyons par conséquent que le peintre a appliqué ici le même schème qu'à la paroi Est (saints moines).

Tous les douze ont des yeux grands ouverts, un nez long et courbé, une petite bouche et on aurait beaucoup de peine de trouver dans leur visage une expression personnelle. Seule la présence ou l'absence d'une barbe les différencie et également la couleur des cheveux. Pierre est évidemment représenté comme vieillard aux cheveux et à la barbe gris et Jean imberbe et juvénile, c'est-à-dire conforme à ce que nous avons l'habitude de voir dans la peinture chrétienne hors de l'Éthiopie<sup>(3)</sup>. Paul a la tête curieusement aplatie : gaucherie probable de l'artiste dont l'intention était de montrer cet apôtre chauve. Ici encore la représentation éthiopienne est similaire à celle que nous connaissons dans les autres pays chrétiens. Mais en ce qui concerne les neuf Apôtres restant il nous serait difficile de dire d'après quel principe iconographique le peintre les a figurés jeunes ou âgés.

TAKLA HĀYMĀNOT ET ĒWOSTĀTĒWOS (pl. LXXXII, b). — A gauche de la porte se trouvent deux saints personnages présentés de face. Ils sont figurés dans une même attitude, vêtus de façon presque pareille, la tête entourée du nimbe. Celui de gauche est caractérisé comme vieillard par une longue barbe grise alors que son voisin porte une barbe noire de même taille. Seul ce dernier est accompagné d'une légende écrite à peine lisible. Une étude comparative permet de reconnaître Ēwostātēwos et dans le vieillard à gauche Takla Hāymānot qui n'est pas présent ici comme thaumaturge, mais comme réformateur du monachisme éthiopien et fondateur d'un ordre<sup>(4)</sup>. Il est associé à Ēwostātēwos dont le rôle spirituel n'était pas moins important. Lui aussi avait créé un ordre monachique,

<sup>(1)</sup> Voir *Le Synaxaire éthiopien; les mois de Sane, Hamle et Nahase*, publiés et traduits par Ignazio GUIDI, dans *Patrologia Orientalis*, VII, Paris, 1911, p. 232 et suiv.

<sup>(2)</sup> *Matth.*, x, 2; *Marc.*, III, 16; *Luc.*, VI, 14.

<sup>(3)</sup> Gabriel MILLET, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux III<sup>e</sup>, VI<sup>e</sup> et VIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, s. d., fig. 277, 279 (Cène), 589 (Tombeau), etc.

<sup>(4)</sup> E. A. WALLIS BUDGE *The Life of Takla Haymanot*, Londres, 1906; Carlo CONTI ROSSINI, *Il « Gadla Takla Haymanot » secundo la redazione waldebbanna*, dans *Atti della Reale Accademia dei Lincei*, 291<sup>e</sup> année, série 5, vol. II, 1, 1894, p. 97-143.

dont l'influence était particulièrement grande à l'époque de l'empereur Yohannes I<sup>er</sup>. Malgré l'antagonisme qui a opposé les deux ordres à différentes époques, Takla Hāymānot et Ēwostātēwos sont figurés ici comme dignes de la même vénération et du même respect. Réunis ainsi dans une même image le croyant ne pouvait que les réunir dans une même prière.

Le dessin de cette composition est très stylisé. Ce qui mérite tout particulièrement notre attention c'est la façon dont sont distribuées les couleurs. Le saint de droite a la peau plus foncée que celui de gauche, il en résulte un contraste très marqué<sup>(1)</sup>. Pareil contraste se manifeste à travers toute la composition, nous pouvons même dire que c'en est l'élément essentiel. Chaque personnage se détache en outre sur un fond de couleur différente. Mais ici nous sommes en présence d'un procédé que nous avons déjà remarqué sur la paroi Est et que nous retrouverons également ailleurs.

LES NEUF SAINTS (pl. LXXXIII, en bas). — A droite de la porte et réunis sur un même registre nous voyons neuf saints personnages placés par paires les uns à côté des autres, un seul, à l'extrême droite, reste sans compagnon. Leurs cheveux partagés au milieu et tombant dans la nuque, leur longue barbe pointue et surtout leurs vêtements les font tout de suite reconnaître comme moines. Les nimbes qui entourent leurs têtes les désignent comme saints.

Cinq parmi eux portent dans une main une croix; quatre font de la main qui est plus proche du spectateur le geste de la bénédiction. Tous tiennent d'une main la pointe de la barbe, comme s'ils étaient en train de la tirer. Leur costume se compose d'une chemise ou robe à manches longues et d'un long manteau couvrant la poitrine, et ouvert par en bas. Ce qui semble particulièrement curieux c'est le nœud qui semble fixé à l'encolure et qui est sans doute un signe distinctif des moines en général<sup>(2)</sup>.

Leurs noms sont écrits en haut. Nous avons pu les déchiffrer ou reconstituer à l'exception d'un seul : 1. Abbā Aragāwi; 2. Abba Gubā; 3. Abbā Garimā; 4. Abba Panṭalēwon; 5. Abbā Afṣē; 6. (Abbā Alēf)<sup>(3)</sup>; 7. Abbā Liqānos; 8. Abbā Ṣehmā; 9. Abbā Yamata.

Il s'agit donc des Neuf Saints, particulièrement vénérés en Éthiopie parce qu'ils seraient venus dans le pays à l'époque du roi Al-Ameda pour y réformer la foi et tout particulièrement la vie monastique<sup>(4)</sup>.

Leurs vêtements montrent une gamme très restreinte de couleurs : rouge, jaune, beige, noir, blanc. De nouveau nous constatons une alternance des fonds desquels se détachent les personnages : 1. gris-vert; 2. rouge-brique; 3-4. gris-vert; 5. rouge-brique; 6-7. gris-vert; 8. rouge-brique; 9. gris-vert.

\*  
\* \*

Les figurations de la paroi Est du *maqdas* de l'église Abbā Antonios illustrent dans leur ensemble l'annonce de la « Venue du Christ », celles sur la paroi Sud

<sup>(1)</sup> En Éthiopie un teint plus clair est signe d'une origine plus noble. Comp. W. STAUDE, *Iconographie de la légende éthiopienne de la Reine d'Azieb ou de Saba*, dans *Journal de la Société des Africanistes*, XXVII, fasc. II, 1957, p. 170.

<sup>(2)</sup> Comparer E. A. WALLIS BUDGE, *The Miracles of the Blessed Virgin Mary*, Londres, 1900, pl. XXX, XL. D'après ces images, ce nœud serait celui d'un ruban rouge porté par les moines autour du cou.

<sup>(3)</sup> Les noms des « Neuf Saints » sont connus; nous avons ajouté celui qui manque.

<sup>(4)</sup> Voir Jean DORESSE, *L'Empire du Prêtre-Jean*, I, Paris, 1957, p. 184 et suiv.

nous parlent de la réalité de sa « Venue », l'entrée de la « Nouvelle Loi » dans ce monde.

La présence du « Jugement Dernier » précise que cette première « Venue » sera suivie à la fin des jours par une autre, celle où le Christ séparera ceux qui ont respecté cette Loi et qui sont par conséquent sauvés des autres qui seront damnés à perpétuité.

Les Apôtres ont trouvé leur place sur la même paroi comme témoins du séjour du Christ parmi les hommes et prédicateurs de sa Loi.

Quant aux saints moines, ils étaient chargés de conserver cette Loi pure et de veiller à ce que le témoignage des Apôtres ne soit pas altéré malgré les disputes d'alors entre les Fils (moines) de Takla Hāymānot et les Fils d'Ēwostātewos sur la Nature du Christ<sup>(1)</sup>.

### PAROI OUEST

LA DESCENTE DU CHRIST AUX LIMBES. — La reconstitution des images de la paroi Ouest du *maqdas* d'Abbā Antonios s'est avérée excessivement difficile. Les couleurs se sont écaillées et certaines parties des compositions ne sont aujourd'hui que partiellement reconnaissables.

D'après certaines indications que Marcel Griaule a bien voulu nous fournir en 1934, le registre supérieur aurait montré à l'extrême gauche l'image du « Christ mort sur la Croix », image incomplète, la partie gauche ayant disparu. Il nous était impossible d'évaluer nous-mêmes l'importance de cette perte. Toujours est-il que la partie essentielle s'est conservée. Mais nos investigations nous ont permis de constater que le « Christ mort sur la Croix » ne s'est pas trouvé au début du registre, mais vers le milieu, à peu près au-dessus de la porte centrale.

La partie du registre qui s'étend entre l'angle Nord-Ouest du *maqdas* et la porte était sans doute occupée par une très grande composition montrant la « Descente du Christ aux Limbes ». C'est cette image qui manque aujourd'hui. Il est vrai qu'elle ne manque pas complètement, car lors du découpage des images une bande est restée fixée sur l'image voisine qui se trouvait sur le registre inférieur. Cette image couvre le registre entier à gauche de la porte et montre « saint Georges tuant le Dragon »<sup>(2)</sup>.

Sur la bande en question nous voyons tout d'abord une grande tête de profil d'un personnage qui est sans doute couché sur son dos. Vers le milieu on distingue nettement la bordure d'un vêtement peint en jaune et en rouge. A l'extrême droite on discerne la tête d'un monstre — serpent ou dragon — et une partie d'une légende malheureusement illisible.

Ces quelques éléments nous permettent d'envisager que la composition a présenté le Christ foulant de ses pieds Satan et le Serpent du Shéol. Outre le Jugement Dernier, seule la « Descente du Christ aux Limbes » pouvait permettre aux artistes de figurer ainsi le Rédempteur. Nous avons à Dabra Sinā une composition montrant le même sujet et il nous semble plausible que le peintre d'Abbā Antonios l'ait conçu de la même manière.

<sup>(1)</sup> Ignazio GUIDI, *Annales Iohannis I, Iyasu I et Bakaffa*, dans *Corpus Script. Christ. Orientalium; Scriptores aethiopici; versio; series altera*, toms V, Paris, 1905, p. 12 et suiv., 48 et d'autres.

<sup>(2)</sup> Comp. GUIDI, *op. cit.*, p. 6 (exécution de deux « Francs » à l'époque de Yohannes I<sup>er</sup> et commentaire du jugement).

LE CHRIST MORT SUR LA CROIX (pl. LXXXIV, *a* [détail]). — Il nous est aujourd'hui impossible de savoir si la composition montrant le « Christ mort sur la Croix » a été jointe directement à la précédente ou s'il manque une partie intermédiaire. Celle-ci ne devait pas être très importante au moins en ce qui concerne sa contribution à une meilleure compréhension de l'ensemble.

Ce qui est encore conservé nous montre au centre le Christ attaché avec trois clous sur la Croix, la tête penchée vers sa droite et les yeux fermés. A ses côtés se trouve le Bon et le Mauvais Larron également crucifiés. Ils ont les bras fixés derrière leurs croix et leurs yeux fermés nous apprennent qu'ils sont morts.

Au pied de la Croix, à gauche se tient la Vierge debout. Sa tête est légèrement penchée et les mains réunies dans un geste de la prière. De l'autre côté se tient Jean. Les quelques traces qui nous permettent encore de deviner sa présence nous font admettre que sa tête est levée vers le Crucifié et qu'il se bat des deux mains les épaules en signes de chagrin.

Entre la Vierge et la Croix est figuré le porte-lance en train de percer le côté du Christ. Entre Jean et la Croix se trouve un autre personnage dans lequel nous devons sans doute reconnaître le porte-éponge, car il tient de ses deux mains une perche au bout de laquelle est probablement fixée l'éponge dont on ne peut plus distinguer la présence. Ces deux hommes sont figurés beaucoup plus petits que la Vierge et Jean. La peinture est à ces endroits trop abîmée pour que nous puissions constater s'ils sont représentés de profil ou non.

Au pied de la poutre montante de la Croix même est posé un crâne qui est — selon une vieille tradition — celui d'Adam<sup>(1)</sup>. Il semble être posé à l'envers et recueillir le sang du Rédempteur. Il y fait pour ainsi dire fonction de calice.

Tout à fait en bas de la composition nous voyons de nombreux personnages figurés de profil. Nous avons déjà constaté qu'il était de règle de figurer les personnages méchants et surtout les ennemis du Christ de profil. Nous nous croyons par conséquent en droit d'identifier tous ces hommes avec des Juifs et des soldats assistant au supplice. La présence des soldats nous est en outre suggérée par cet objet qui se trouve juste au-dessous du crâne et que nous identifions avec la tunique que les soldats sont en train d'attribuer à l'un d'entre eux<sup>(2)</sup>.

Autour de la Croix voltigent des anges qui recueillent le sang coulant des mains dans des calices. Mais leur présence ne se devine que grâce à quelques faibles vestiges des contours.

On distingue également la présence de deux disques à droite et à gauche de la tête du Crucifié : le soleil et la lune.

Malgré toutes les dégradations on devine encore la richesse et la grandeur de cette composition qui est une illustration de *Jean*, XIX, 23 (partage des vêtements), 30 (Jésus boit du vinaigre et meurt), 34 (un soldat perce le côté du Christ). La présence de la Vierge et de Jean est conforme aux vers 26 et 27. Il nous semble pourtant certain que l'artiste n'a pas cherché son inspiration dans l'Évangile même et qu'il a plutôt reproduit une composition, dont le prototype était certainement étranger. La présence des anges recueillant le sang le prouve<sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> La tradition est d'origine orientale, mais également répandue en Occident. Dans certaines peintures éthiopiennes le crâne est accompagné d'une légende : « Adam ».

<sup>(2)</sup> L'identification de ce détail iconographique nous est devenue possible par la connaissance de l'image du « Christ mort sur la Croix » à Dabra Sinā où il apparaît à droite. La tunique y est mieux visible.

<sup>(3)</sup> Si les anges semblent d'un type occidental, les deux Larrons y sont figurés à la manière orien-

FUITE EN ÉGYPTE. — Au « Christ mort sur la Croix », succède à droite une composition, dont la signification restera incertaine à cause des dégradations, surtout à l'extrême droite.

Nous croyons cependant pouvoir y reconnaître une illustration d'un épisode de la Fuite en Égypte, dont les Apocryphes nous parlent avec force détails <sup>(1)</sup>.

A gauche le personnage barbu et nimbé pourrait être Joseph; à côté de lui une femme aux cheveux longs qui lui tombent jusqu'aux épaules, plus loin la Vierge assise, facilement reconnaissable grâce à son voile bleu; devant elle se tient un ange qui fait le geste de la bénédiction qu'on peut également interpréter comme geste de la parole.

Il nous reste à identifier la femme à côté de Joseph. En examinant son costume, nous distinguons une bande oblique qui va de l'épaule gauche vers le bras droit. Près de son épaule droite, nous voyons un petit personnage qui semble être un enfant, voire même l'Enfant. La bande oblique pourrait être ainsi une bande d'étoffe avec laquelle cette femme aurait fixé l'Enfant sur son dos à la manière des femmes éthiopiennes. Si notre interprétation était juste nous pourrions donner à cette personne jusqu'ici anonyme le nom de Salomé, celui de la fidèle compagne de la Vierge. Disons tout de suite que Salomé ne manque nulle part ailleurs quand il s'agit d'illustrer une des péripéties de la « Fuite en Égypte » ou du « Retour de l'exil » <sup>(2)</sup>.

On pourrait opposer à notre interprétation l'absence de l'âne qu'on a l'habitude de voir dans les représentations de la « Fuite en Égypte » <sup>(3)</sup>. Mais un manque de place pourrait expliquer cette omission, car selon le principe compositionnel imposé au peintre — principe compositionnel que nous ferons mieux connaître dans la suite — celui-ci aurait dû le figurer entièrement dégagé.

LA VIERGE À L'ENFANT (pl. LXXXIV, b [détail]). — Une des plus importantes compositions à l'église Abbā Antonios est sans doute celle qui clôt le registre supérieur de la paroi Ouest. On y voit la Vierge assise sur un lit (*algā*) tenant l'Enfant sur son bras gauche.

Ce groupe central est flanqué de deux archanges : Gabriel et Michel. Des deux côtés du trône, car le lit fait fonction de trône, sont assis deux personnages nimbés. Les légendes qui les accompagnent sont malheureusement très abîmées, mais nous avons hypothétiquement reconstitué celle de droite. Il s'agirait de « Yohannes », sans doute de Jean l'Apôtre. Il n'est pas exclu qu'il y avait à l'origine deux personnages à gauche et deux à droite, car la composition semble dans son état actuel incomplète. Il ne nous semble pas impossible que les personnages au pied de la Vierge n'étaient d'autres que les quatre Évangélistes. Mais tout ceci doit rester, au moins pour le moment, pure hypothèse.

tale, c'est-à-dire avec les bras fixés derrière la Croix. Voir Gabriel MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux III<sup>e</sup>, IV<sup>e</sup> et V<sup>e</sup> siècles*, Paris, s. d., fig. 481, 482.

<sup>(1)</sup> Beaucoup de ces récits apocryphes sont entrés dans les livres éthiopiens ayant trait à la Vierge Marie.

<sup>(2)</sup> Exemple : XVI<sup>e</sup> siècle : Évangélaire de l'Empereur David II (1508-1540) [église Beta-lehem, Gaynt]; XVIII<sup>e</sup> siècle : Légendes de la Vierge Marie (église Māhdara Māryām, District de Dabra Tabor). Illustrations dans Otto A. JAEGER, *Aethiopische Miniaturen*, Berlin, 1957, fig. 9, 10.

<sup>(3)</sup> Dans l'église Dabra Sinā sur le lac Tana la Vierge est assise sur un âne (voir pl. XCII, b). Sur une miniature du XVI<sup>e</sup> siècle, Joseph, Marie, Salomé sont figurés à pieds, l'Enfant assis sur les épaules de Joseph. Voir JAEGER, *op. cit.*, fig. 9.

Hypothétique également l'identification d'un très petit personnage figuré en bas et aujourd'hui à peine visible. Il est imberbe et sans nimbe; comme il est agenouillé et tourné vers la Vierge il nous semble possible que nous devons reconnaître en lui le donateur ou la donatrice des peintures <sup>(1)</sup>. Ce qui reste d'une légende écrite n'est pas suffisant pour reconstituer son nom.

Malgré toutes les dégradations, l'image de la « Vierge à l'Enfant » se présente comme une œuvre de grande qualité bien qu'elle ne soit nullement originale. C'est la réplique d'une des icônes les plus vénérées en Occident, la « Vierge à l'Enfant » de Santa Maria Maggiore à Rome, œuvre byzantine du VIII<sup>e</sup> ou IX<sup>e</sup> siècle <sup>(2)</sup>. Il ne s'agit évidemment pas d'une copie directe de l'original, mais celle d'une reproduction qui a sans doute déjà comporté quelques variantes de détails, comme par exemple l'adjonction des deux archanges <sup>(3)</sup>. Le lit-trône est sans aucun doute une invention éthiopienne et les quatre personnages au pied de la Vierge celle de l'auteur de l'image même ou au moins d'un artiste de l'école gondarienne. Mais ici nous anticipons sur ce qui sera discuté plus tard.

La Vierge est vêtue d'un voile bleu qui est bordé de deux bandes jaunes. Sous ce voile apparaît un autre qui dépasse de très peu seulement et qui est plissé. Par-dessous du voile elle porte une robe rouge.

Le voile bleu couvre presque entièrement le corps de la Vierge et forme un très riche jet de plis. Il dégage naturellement les deux mains que la Vierge tient croisées et qui sont d'une très grande finesse.

Le visage est d'un ovale parfait et de très belles proportions <sup>(4)</sup>. Les yeux sont dessinés avec beaucoup d'adresse. Le nez est très long, la bouche très petite et fortement contournée.

La Vierge serre l'Enfant de son bras gauche contre elle et l'Enfant lève sa tête vers sa mère. De sa main droite, il fait le geste de la bénédiction; dans sa main gauche, il tient un objet qui est aujourd'hui complètement effacé, mais qui était sans doute un livre <sup>(5)</sup>.

L'Enfant est vêtu d'une belle robe qui descend très bas, mais laisse les pieds, chaussés de sandales, libres <sup>(6)</sup>.

SAINT GEORGES TUE LE DRAGON (pl. LXXXV). — En quittant le premier registre nous descendons vers le second, qui nous fait voir à gauche de la porte centrale une image qui couvre une grande surface. Elle représente saint Georges en train de tuer le Dragon.

Le cavalier est tourné vers la droite où se trouve une femme nimbée qu'une légende nomme *Birutāwit*, c'est-à-dire « beyrouthaine ». Il s'agit sans doute de la princesse livrée — d'après la légende — en proie au monstre et que saint Georges

<sup>(1)</sup> Dans les peintures du XVIII<sup>e</sup> siècle, les donateurs sont presque toujours figurés couchés horizontalement au-dessous d'un saint personnage. Exemple : Marcel GRIAULE, *Peintures abyssines*, dans *Minotaure*, numéro spécial, fig. p. 86.

<sup>(2)</sup> Ugo MONNERET DE VILLARD, *La Madonna di S. Maria Maggiore e l'illustrazione dei miracoli di Maria in Abissinia*, dans *Annali Lateranensi*, XI, 1947, p. 9 et suiv.

<sup>(3)</sup> Sur les variantes, voir Hans AURENHAMMER, *Marienkone und Marienandachtsbild*, dans *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, Vienne, 1955, p. 135-149.

<sup>(4)</sup> Les proportions sont presque les mêmes que celles du visage de la Vierge de Santa Maria Maggiore à Rome.

<sup>(5)</sup> A Dabra Sinā l'Enfant porte effectivement un livre dans sa main gauche.

<sup>(6)</sup> Ce détail est important pour une future étude des icônes éthiopiennes. Il en existe dans lesquelles l'Enfant est figuré les pieds nus. Exemple : Marcel GRIAULE, *op. et loc. cit.*, illustration à gauche.



a libérée. L'artiste nous montre le moment où la princesse vient de lier le Dragon avec une corde, le saint cavalier ayant auparavant terrassé et rendu inoffensif le terrible adversaire <sup>(1)</sup>.

Cette composition est enrichie par la présence de deux pages qui suivent le saint guerrier à pied et portent des armes. Nous nous trouvons sans doute ici en présence de deux personnages que le peintre a ajouté à sa composition en se conformant à la réalité; car de son temps les dignitaires et officiers éthiopiens se faisaient accompagner par des pages qui portaient leurs armes <sup>(2)</sup>.

La richesse de cette composition se manifeste non seulement dans son ensemble, mais également dans les détails : costume du saint, harnachement du cheval, ornementation du fourreau de l'épée.

Mais l'artiste a apporté un soin tout à fait particulier à la représentation du dragon dont la queue très longue et fine forme une boucle à son extrémité.

En ce qui concerne la *Birutāwit* i. e. beyrouthaine, nous avons vainement cherché d'après cette désignation de la princesse et dans le Synaxaire éthiopien et dans la « Vie de saint Georges ». La lutte avec le Dragon n'est mentionnée qu'épisodiquement dans les « Miracles » du Saint <sup>(3)</sup>.

Mais constatons que cette légende était très répandue dans la plus grande partie du monde chrétien où saint George avait et a encore de nos jours un grand prestige comme saint protecteur et thaumaturge <sup>(4)</sup>. Il est vrai que la lutte contre le Dragon y a été très rarement localisée à Beyrouth. C'est dans des textes latins relatifs aux croisades que nous rencontrons les plus anciennes mentions de cet endroit <sup>(5)</sup>. Dans la littérature grecque la localisation à Beyrouth semble apparaître seulement au XIX<sup>e</sup> siècle <sup>(6)</sup>. Mais ces deux sources ne font probablement que refléter une version populaire plus ancienne qui était sans doute une parmi d'autres.

Pour démontrer comment celle-ci a émigré dans les pays les plus lointains et par quelle voie, nous proposons ici l'exemple suivant : dans un Ménologue de saint Démétrius de Rostov (Russie) qui date du XVIII<sup>e</sup> siècle un passage relate : « Il ne faut pas passer sous silence le miracle insigne du meurtre du dragon accompli par saint Georges près de sa patrie, dans le pays Syrie-Phénicie, près de la ville de Virit, (située) sur la grande mer de Syrie, non loin de la ville de Lyddas où est enterré le corps de ce saint, mégolomartyre, comme il est relaté par les voyageurs en Palestine auxquels on avait montré cet endroit ».

Le nom de Virit n'est qu'une déformation de « Beyrouth ». Un de ces voyageurs russes, Basil Grigorevitch Barsky qui a visité les « saints pays de l'Orient de 1723 à 1747, appelle cette ville « Verout » ce qui est phonétiquement plus proche de Beyrouth et nous raconte ceci : « Verout est la ville près de laquelle saint Georges a vaincu le Dragon, comme il est raconté dans sa « Vie ». La place elle-même est

<sup>(1)</sup> A comparer avec les représentations où la princesse est réfugiée sur un arbre et assiste de loin au combat victorieux de saint Georges contre le Dragon. Exemple : Marcel GRIAULE, *op. et loc. cit.*, illustration à droite.

<sup>(2)</sup> La présence des porteurs d'armes évoque I *Samuel*, XVI, 6 et 7 (le porteur d'armes de Jonathan) et I *Samuel*, XVI, 21 (David, porteur d'armes de Saül).

<sup>(3)</sup> E. A. WALLIS BUDGE, *The Book of the Saints of the Ethiopian Church*, IV, Cambridge, 1928, p. 1224; E. A. WALLIS BUDGE, *George of Lydda, the Patron Saint of England; a Study of the Cultus of St. George in Ethiopia...*, Londres, 1930, dans *Luzac's Semitic Text and Translation Series*, 20; V. ARRAS *Miraculorum S. Georgii collectio altera*, C.S.C.O. Aeth., 32, 1953, p. 31.

<sup>(4)</sup> Joh. B. AUFHAUSER, *Das Drachenwunder des Heiligen Georg in der griechischen und lateinischen Ueberlieferung*, Leipzig, 1911, dans *Byzantinisches Archiv*, Heft 5, p. 1.

<sup>(5)</sup> AUFHAUSER, *op. cit.*, p. 143 et suiv.

<sup>(6)</sup> AUFHAUSER, *op. cit.*, p. 144 et suiv.

en dehors de la ville, à une heure de route, où il y a une petite rivière, d'où sortait le dragon. Sur cet emplacement les chrétiens bâtirent une église, mais les musulmans la transformèrent en une mosquée... »<sup>(1)</sup>.

Ce voyageur russe et d'autres pèlerins de même origine nous relatent à travers le Ménologue de saint Démétrius de Rostov une légende qui était sans doute au XVIII<sup>e</sup> siècle fort répandue à Beyrouth même et sans doute aussi en Terre Sainte. Des pèlerins éthiopiens ou des moines pouvaient la recueillir lors de leur séjour à Jérusalem. Toujours est-il que les iconographes éthiopiens se sont inspirés d'une source orientale, car en Occident la Légende Dorée de Jacques de Voragine a répandu une version de la légende de saint Georges selon laquelle le meurtre du Dragon aurait eu lieu devant une ville nommée Silène en Libye<sup>(2)</sup>.

Nous avons accordé à la *Birutāwit* un intérêt particulier non seulement parce qu'il était nécessaire de mettre à jour les rapports entre cette désignation et la légende, mais également parce qu'il existe un certain parallèle entre elle et une version tigréenne de la légende de la Reine d'Azēb, mère de Ménélik I<sup>er</sup>, premier roi couronné d'Éthiopie.

La « Beyrouthaine » était fille du roi de Beyrouth, dont la ville vivait sous la menace d'un Dragon auquel les habitants étaient obligés de sacrifier non seulement une grande quantité de nourriture, mais également un enfant par famille. A la fin le sort tomba sur la fille du Roi qui après maintes hésitations la livre au monstre. C'est à ce moment que saint Georges survient et libère la jeune princesse et avec elle la ville. Son acte libérateur convertit et le roi et la population au christianisme<sup>(3)</sup>.

Selon la légende éthiopienne dans sa version tigréenne un serpent exige un tribut en viande et en lait, mais également en enfants. Chaque homme donne sa fille aînée. Un jour le sort tombe sur la future Reine d'Azēb que ses parents lient à un arbre. Surviennent sept anges (saints) qui tuent le serpent en brandissant leurs croix contre lui et libèrent ainsi la jeune fille et le pays du monstre<sup>(4)</sup>.

Il est évident qu'il y a ici contamination entre la légende de saint Georges et celle de la Reine d'Azēb et il nous semble que la figuration de « Saint Georges libérant la *Birutāwit* » y est pour une part.

ABBĀ ANTONIOS REÇOIT L'ASKĒMĀ (pl. LXXXVI, a). — Il nous a été impossible de reconstituer entièrement les figurations à droite de la porte. Parmi celles-ci l'image montrant Abbā Antonios recevant de la main d'un ange l'askēmā était sans doute la plus importante, moins par ses dimensions que par le sujet<sup>(5)</sup>.

Nous y voyons le saint tourné vers la gauche où apparaît en haut l'ange qui lui tend un objet qui a forme d'une bande ornée d'une croix et d'un anneau, l'askēmā<sup>(5)</sup>.

(1) Ce document russe et le précédent ont été traduits pour nous par M. de Wielt, bibliothécaire à l'Institut Byzantin à Paris, auquel nous exprimons notre reconnaissance pour les innombrables services qu'il nous a rendus lors de nos recherches.

(2) AUFHAUSER, *op. cit.*, p. 208.

(3) AUFHAUSER, *op. cit.*, p. 153 (mention de Beyrouth et sacrifice des enfants); p. 208 (tribut de deux moutons chaque jour, selon la Légende Dorée).

(4) ENNO LITTMANN, *The Legend of the Queen of Sheba in the Tradition of Axum*, Leyden-Princeton, 1904.

(5) L'askēmā est mieux visible sur une miniature éthiopienne du XVII<sup>e</sup> siècle, dans le manuscrit de la Collection d'Abbadie, Nr. 102 (Bibliothèque Nationale, Paris), fol. 81 v<sup>o</sup>.

L'ange n'est que partiellement visible. Abbā Antonios reçoit l'objet de sa main gauche et fait de sa main droite le geste de la bénédiction. Il est vêtu comme les autres moines que nous avons jusqu'ici rencontrés dans les peintures du *maqdas* d'une chemise (rouge) et d'un manteau (jaune pâle à raies rouges). La barbe du saint est longue et pointue, les cheveux noirs sont également divisés au milieu et lui tombent dans la nuque. Le manteau montre ce même nœud que nous avons également vu chez les autres saints moines.

Ce couple Abbā Antonios-Ange est placé sous un arc qui relie deux colonnes ou piliers dont on voit encore très nettement les chapiteaux. Il est probable que le peintre avait l'intention de montrer le saint à l'intérieur d'une cellule monacale ou d'une église.

Le sujet de cette figuration pourra être mieux compris quand on le rapproche d'un passage du Synaxaire éthiopien dans lequel il est raconté qu'un jour Antonios quitta la ville et rencontra un ange portant le vêtement monastique avec la ceinture et la « corde de la croix ». Il était coiffé d'un casque. L'ange était en train de tresser des feuilles de palmier, mais interrompit son travail pour prier. Une voix se fit entendre : « Ô, Antonios, agis de la même façon et tu seras tranquille en ce qui concerne ta lutte contre Satan ». Antonios se conforma à ce conseil et n'eut plus à subir les attaques de Satan <sup>(1)</sup>.

Ce passage de la légende antonienne nous apprend de quelle manière ce saint a reçu la révélation et de quels éléments devra se composer la tenue monastique. La « Corde de la Croix » mentionnée est sans doute l'*askēmā*, qui est en réalité formé d'une bande de cuir ou d'une corde nouée en forme de croix et dont les moines ne doivent jamais se séparer <sup>(2)</sup>. L'objet offert par l'ange à Abbā Antonios n'est visiblement pas une corde; mais nous savons que l'*askēmā* pouvait avoir les formes les plus variées et pouvait être aussi bien formé par une corde que par des bandes ou une combinaison des deux <sup>(3)</sup>.

L'image du *maqdas* de l'église Abbā Antonios s'éloigne évidemment du récit du Synaxaire : le peintre nous montre non un exemple que l'ange propose au saint, mais un « don » qu'il lui fait. Ceci est peut-être dû à une variante du récit dont nous n'avons pas encore trouvé de trace écrite ou au fait qu'il était plus simple de figurer la rencontre entre l'ange et Antonios de cette manière.

ABBĀ ANTONIOS REÇOIT DU CIEL UN PAIN ENTIER (?). — Nous voyons le même schème compositionnel appliqué une seconde fois dans une composition qui était probablement voisine. Elle est malheureusement très détériorée et dans son état actuel privée de toute légende explicative. Nous y voyons un saint moine qui reçoit de ses mains un objet de forme circulaire qui lui vient du ciel. Nous nous croyons autorisés de considérer cette image comme l'illustration d'un miracle dont Abbā Antonios et Abbā Paulos <sup>(4)</sup> étaient les bénéficiaires. Abbā Paulos, l'aîné d'Abbā Antonios, vivait complètement isolé dans le désert et recevait chaque jour du ciel la moitié d'un pain, sa seule nourriture. Lorsqu'il reçut la visite d'Abbā

<sup>(1)</sup> E. A. WALLIS BUDGE, *The Book of the Saints of the Ethiopian Church*, vol. II, Cambridge, 1928, p. 536.

<sup>(2)</sup> Celui d'Abbā Antonios serait devenu l'héritage de ses successeurs.

<sup>(3)</sup> Sur l'*askēmā*, voir A. RÜCKER, *Der Ritus der Bekleidung mit dem ledernen Mönchsschema bei den Syrern*, dans *Oriens Christianus*, nouvelle série, IV, 1915, p. 219-237.

<sup>(4)</sup> E. A. WALLIS BUDGE, *The Book of the Saints of the Ethiopian Church*, vol. II, p. 578.

Antonios ces deux saints moines devaient craindre la mort par manque de nourriture suffisante. Mais par la volonté divine cette menace a été écartée car à partir de ce jour ils recevaient un pain entier.

Si la composition dont nous cherchons à interpréter la signification illustre réellement cet événement miraculeux, l'objet en forme de disque ne serait rien d'autre qu'une de ces galettes que les Éthiopiens mangent en guise de pain (*enḡerā*) et le personnage qui la reçoit serait ou Abbā Antonios ou Abbā Paulos <sup>(1)</sup>.

\*  
\* \*

Mise à part la représentation d'un épisode de la « Fuite en Égypte », les images de la paroi Ouest illustrent les thèmes suivants :

- 1° La Rédemption;
- 2° La protection de l'Éthiopie chrétienne par la Vierge Marie et saint Georges;
- 3° L'institution du monachisme.

Il nous semble nécessaire d'examiner si ces trois thèmes sont spirituellement liés les uns avec les autres. Commençons d'abord à constater les liens qui unissent l'image du « Christ mort sur la Croix » et la « Descente du Christ aux Limbes ».

Nous avons vu qu'au pied de la Croix se trouve le « Crâne d'Adam » dans une position surprenante, c'est-à-dire à l'envers. D'après un informateur de Marcel Griaule, qui lui a révélé des règles iconographiques éthiopiennes <sup>(2)</sup>, les peintres figurent ce crâne tantôt debout, tantôt à l'envers. Chacune de ces deux positions aurait une signification bien déterminée : « Quand on peint au pied de la Croix le crâne d'Adam droit, cela signifie qu'il (Adam) est monté au ciel; quand on le peint renversé, cela signifie qu'il est descendu dans l'enfer ».

Le Rédempteur vient de mourir et son sang purifiant est en train de s'écouler dans le crâne du premier homme, par la faute duquel le péché est entré dans ce monde. Ce contact avec le sang semble correspondre à une communion, illustration très réaliste des paroles du Christ : « Buvez en tous ! Car ceci est mon sang, le sang de l'alliance, qui est répandu pour beaucoup d'hommes, pour la rémission des péchés. » (*Matth.*, xxvi, 28).

Au moment même où le sang du Christ pénètre dans le crâne, Adam est libéré des liens par lesquels Satan le retient en Enfer. Cette libération nous est montrée dans l'image voisine : « le Christ descendu aux Limbes ». Logiquement elle aurait dû trouver sa place à droite de celle montrant le Christ sur la Croix <sup>(3)</sup>. Mais ne demandons pas trop de logique à l'auteur des peintures d'Abbā Antonios.

Considérant toujours l'explication de l'informateur de Griaule, le crâne placé

<sup>(1)</sup> Dans le manuscrit d'Abbadie, Nr. 114 (Bibl. Nat., Paris), daté du XVIII<sup>e</sup> siècle, saint Antoine est figuré de façon représentative avec les saints Macaire et Paul (fol. 97 v<sup>o</sup>).

<sup>(2)</sup> Wilhelm STAUDE, *Die ikonographischen Regeln in der äthiopischen Kirchenmalerei*, dans *Archiv für Völkerkunde*, XIII, 1959, p. 238.

<sup>(3)</sup> Dans le manuscrit d'Abbadie, Nr. 222 (Bibl. Nat., Paris), la « Descente aux Limbes » suit la figuration du « Christ mort sur la Croix » et voisine avec « Les Soldats au Tombeau » (fol. 2 r<sup>o</sup> et 2 v<sup>o</sup>). Voir W. STAUDE, *Die Profilregel in der christlichen Malerei Aethiopiens und die Furcht vor dem Bösen Blick*, dans *Archiv für Völkerkunde*, IX, 1954, pl. IV, fig. 7.

debout — nous connaissons maintes images où il se trouve dans cette position — signifierait qu'Adam, complètement purifié de son péché, aurait été conduit par le Rédempteur au ciel.

Ce qui nous intéresse ici tout particulièrement c'est de voir que les deux compositions qui se trouvent à gauche sur le registre supérieur du *maqdas* sont spirituellement liées.

La « Descente aux Limbes » nous aurait montré le Christ entre Adam et Ève, car Ève a participé à cette libération de l'Enfer et avec elle tous les humains, les descendants du premier couple jusqu'au Christ.

Il est curieux de rencontrer à côté de ces deux compositions pleines de signification une composition que nous pouvons presque qualifier de « genre » et qui est sans lien avec le reste. La scène de la « Fuite en Égypte » aurait sans doute mieux trouvé sa place sur la paroi Sud. Mais il est bien probable que le peintre l'a reléguée sur la paroi Ouest uniquement parce qu'il n'avait pas suffisamment de place disponible du côté Sud.

Comme nous avons constaté plus haut, la nouvelle alliance a été scellée par le sang du Christ. Mais Satan restera agissant, les humains commettront toujours des péchés et les Chrétiens resteront toujours exposés aux agressions des ennemis du Christ. Ils auront besoin de protecteurs et en particulier la Vierge et saint Georges. La Vierge accomplit d'ailleurs une double tâche : celle de protectrice et celle d'intercesseur auprès du Christ<sup>(1)</sup>.

Abbā Antonios mérite, au moins dans le cas de notre église, sa place sur la paroi Ouest, place évidemment privilégiée, car c'est à lui que cette église est dédiée. Mais il est tout particulièrement le saint protecteur des moines, lui qui a établi avec saint Pachome leurs règles.

A cette occasion nous nous demandons si nous ne devons pas placer à côté de l'image de « Saint Antoine recevant l'askēmā » deux images de saints moines qui sont aujourd'hui en très mauvais état, mais que des légendes assez bien lisibles nous permettent d'identifier avec Abbā Maqaros<sup>(2)</sup> et Pachome (Pakuemi) qui forment d'ailleurs un couple, l'un étant tourné vers l'autre.

## PAROI NORD

CINQ SAINTS CAVALIERS (pl. LXXXVI, *b*, détail). — Le premier registre est entièrement consacré à la représentation de cinq Saints chevauchant de droite à gauche et terrassant de leurs lances des ennemis qui se trouvent au-dessous des chevaux qui se cabrent.

Tous ces cavaliers semblent sortis d'un même moule et se distinguent les uns des autres moins par leurs costumes que par la couleur de leurs montures et évidemment par leurs adversaires qu'ils viennent d'anéantir. Ceux-ci peuvent être considérés comme leurs « attributs » iconographiques et dans certains cas il nous a été possible d'identifier même ceux dont les noms sont devenus illisibles ou ont complètement disparu.

(1) Voir p. 213.

(2) Saint Antoine, saint Macaire et saint Pachome sont souvent associés dans des légendes. Voir E. A. WALLIS BUDGE, *The Book of the Saints...*, vol. I, Cambridge, 1928, p. 8, vol. II, 1928, p. 337 (Apparition de ces saints).

Le tableau ci-dessous fournit tous ces éléments qui ont contribué à leur identification; mais nous nous abstenons de retracer ici la légende se rapportant à chaque Saint Cavalier :

Nom du Saint Cavalier	Robe du cheval	Ennemi(s)
Théodore..... Claude ( <i>Galāwdēwos</i> ).....	Rouge	Les païens, monstre à tête et buste humains et corps d'animal.
Mercure ( <i>Marqorēwos</i> )..... Philothée ( <i>Filātēwos</i> ).....	Noir	Julien l'Apostat ( <i>Gelyānos</i> ). Idole (bovin).
Théodore (l'Oriental).....	.....	Le roi de Kuz <sup>(1)</sup> .

Ces Saints Cavaliers ont accompli leurs exploits soit durant leur vie, soit miraculeusement après leur mort. Cette mort a été pour tous un martyre, dont ils ont supporté les souffrances par amour pour le Christ.

LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE (pl. LXXXVI, *b*, en bas à gauche). — Sur le second registre, à gauche de la porte, sont juxtaposées les représentations de trois martyres. Celle qui est la plus importante par ses dimensions et par sa composition se trouve à l'extrême gauche et représente la « Décollation de saint Jean-Baptiste ».

Cette composition réunit cinq événements qui en réalité se sont succédés :

1. Le roi Hérode est assis à gauche sur un fauteuil-trône. Il est tourné vers la droite et fait de sa main gauche un geste qui ressemble à celui de la bénédiction, mais qui doit être interprété ici comme celui du « commandement ». Il donne l'ordre que Jean soit exécuté. — 2. Nous voyons en effet au centre, en bas, un bourreau qui est en train de décapiter le Baptiste : le saint est ligoté, torse nu, et couché par terre. Ses yeux fermés nous font comprendre qu'il est déjà mort. — 3. Également au centre, mais quasiment derrière le groupe au « premier » plan nous voyons le bourreau en train de remettre la tête de Jean-Baptiste à Salomé. — 4. A droite, Salomé remet la coupe avec la tête à Hérodiade, sa mère, qui la reçoit de ses deux mains, assise sur un tabouret à trois pieds. — 5. Au-dessus de cette scène, nous voyons la tête de Jean-Baptiste toute seule, comme si elle volait dans l'air.

Tout en réunissant cinq événements qui se suivent dans le temps le peintre a composé cette représentation comme si tout se passait au même moment. Ceci est surtout dû au fait que la scène principale (remise de la tête à Salomé) est placée dans l'axe et que le reste est disposé avec un sens très accentué pour une distribution équilibrée des masses. L'unité du fond souligne enfin l'unité de la composition.

De prime abord, nous pouvons croire que nous sommes ici en présence d'une illustration de *Matth.*, xiv, 3-11 ou de *Marc*, vi, 17-28. Mais il nous semble évident que la composition a été au moins partiellement inspirée par un récit apocryphe dans lequel il est dit, que la tête de saint Jean-Baptiste se serait élevée dans l'air et se serait écrié : « Il est défendu d'épouser la femme de son frère »

(1) Kuz, *i. e.* la Perse.

s'opposant ainsi jusqu'au-delà du supplice à l'union entre Hérode et Hérodiade <sup>(1)</sup>.

En ce qui concerne les détails, certains nous sont déjà familiers :

1<sup>o</sup> Hérode sur son trône coiffé, d'une haute couronne ressemble aux « Rois Justes » de la paroi Est;

2<sup>o</sup> Le bourreau ressemble par le costume et la représentation de profil à ceux qui arrêtent Suzanne;

3<sup>o</sup> Le tabouret à trois pieds nous est déjà connu par l'« Adoration ».

Remarquons la coiffure de Salomé qui est figurée nu-tête : ses cheveux sont ramassés en arrière tombant en plusieurs mèches sur les épaules et sans doute aussi dans le dos. Son front est couvert de franges de cheveux noués.

MARTYRES DE SAINT PIERRE ET DE SAINT PAUL (pl. XXXVI, *b*, en bas au centre et détail, pl. LXXXVII, *a*). — Nous avons vu Pierre et Paul parmi les Apôtres sur la paroi Sud. Ils sont encore associés ici, mais cette fois dans leurs martyres que les Éthiopiens commémorent le même jour <sup>(2)</sup>.

A notre surprise le peintre d'Abbā Antonios nous montre saint Pierre pendu par les pieds. Deux bourreaux semblent bâtonner leur victime qui a visiblement déjà succombé, les yeux étant fermés.

La scène est figurée de la façon la plus simple : le corps du supplicié se trouve dans l'axe de la composition, les bourreaux des deux côtés sont figurés avec un grand respect de la symétrie. Ces derniers sont naturellement représentés de profil et leurs grands nez, leurs bouches lippues leur confèrent un aspect caricatural.

Séparé par une étroite bande du martyr de saint Pierre, celui de saint Paul est figuré à droite. La composition est plus riche : quatre bourreaux assistent à la décollation, sans que nous puissions savoir quel rôle jouent ceux qui semblent plutôt se battre à l'épée que de contribuer au martyr du saint.

Tout en ayant accentué la symétrie, l'artiste a su suggérer un cercle au centre duquel il a placé la tête de Paul. Celle-ci montre encore cette forme aplatie par laquelle le peintre a essayé de rendre visible la calvitie de ce saint personnage.

Les bourreaux sont figurés comme dans l'image voisine.

LA LAPIDATION DU PROTOMARTYR [saint Étienne] (pl. LXXXVI, en bas à droite, et détail, pl. LXXXVIII). — A l'extrême droite, touchant la porte, nous voyons la représentation de la « Lapidation du Protomartyr saint Étienne ». Vêtu d'un simple caleçon et les mains liées, Étienne gît sous les pierres qui couvrent son corps. Cinq hommes sont encore en train de le lapider : chacun tient, dans chaque main, une pierre qui ressemble plutôt à une motte de glaise.

Nous avons cette fois l'impression que l'artiste a exécuté son œuvre en s'inspirant d'une autre composition qui n'illustrait sans doute pas la même scène. Que signifie ce personnage royal assis sur son trône? La Lapidation même semble inspirée par *Actes*, VII, 57-59; mais la présence de ce roi n'est justifiée par aucun passage des deux chapitres, dans lesquels il est question du Protomartyr : il ne peut s'agir ni du Grand-Prêtre qui a « instruit » l'affaire d'Étienne, ni de Saül, futur Paul, aux pieds

<sup>(1)</sup> E. A. WALLIS BUDGE, *op. cit.*, vol. I, p. 9.

<sup>(2)</sup> *Le Synaxaire éthiopien; les mois de Sanē, Hamlē et Nahasē*, publié et traduit par Ignazio GUIDI, dans *Patrologia Orientalis*, VII, Paris, 1911, p. 232 et suiv.

duquel les témoins avaient déposé leurs vêtements. L'artiste a probablement introduit ce personnage royal en suivant l'exemple de la « Décollation de saint Jean ». Un indice d'emprunt à une autre composition est fourni par la présence d'un bourreau figuré de trois quarts ce qui représente un manquement exceptionnel à la règle du profil.

\*  
\* \*

Les images qui jadis devaient décorer le registre inférieur à droite de la porte ont disparu. De celles qui remplissaient un troisième registre à gauche de cette dernière, il ne reste que quelques traces qui nous font entrevoir que les scènes ou personnages y représentés, étaient placés sous des arcs. Seul a été conservé un ange dont la présence est insuffisante pour deviner de quelle scène il s'agissait.

Mais ce qui est conservé nous permet de constater que sur la paroi Nord toutes les images réunies illustrent un seul thème, celui du martyr. En celui du Précurseur est préfigurée la Mort du Christ. Les autres ont été encourus par ceux qui ont suivi la Nouvelle Loi, ont vécu selon elle et sont morts à l'exemple du Christ, en la diffusant ou en la défendant.

\*  
\* \*

Si nous considérons maintenant les représentations sur les quatre parois du *maqdas* dans l'église Abbā Antonios dans leur ensemble, nous constatons qu'elles sont disposées selon le programme suivant :

1° Paroi Est : *La Venue du Christ annoncée par l'Ancien Testament*;

2° Paroi Sud : *La Venue du Christ sur Terre et la Seconde Venue qui est celle du Jugement dernier*;

3° Paroi Ouest : *La Rédemption et les saints Protecteurs de l'Éthiopie; L'Institution du Monachisme*.

4° Paroi Nord : *Le Martyre pour la Foi*.

L'ensemble iconographique évoque par sa répartition sur les quatre parois et la coordination de tous les éléments une symphonie à quatre mouvements : chaque mouvement développe un thème particulier, mais se rejoignent pour former un tout qui exprime une idée dominante.

Celle qui se dégage du *maqdas* de l'église Abbā Antonios n'apparaît clairement que si on considère la présence des Saints Moines comme un élément intégrant : la pérennité de l'Alliance entre Dieu et les Hommes grâce aux Martyrs et grâce à la pureté de ceux qui se sont voués à la vie monachique<sup>(1)</sup>.

#### TAMBOUR : CÔTÉ OUEST

Le *maqdas* de l'église Abbā Antonios était couronné d'un tambour dont la fonction architecturale a été sans doute minime. Cette maçonnerie cylindrique cachait un système de poutres qui, elles, soutenaient la toiture. La couverture actuelle, en tôle ondulée, a moins besoin de cet appui.

(1) A l'époque de Yohannes I<sup>er</sup> et de Iyasu I<sup>er</sup> les moines des deux grands ordres monarchiques — celui de Takla Hāymānot et celui d'Ēwostātēwos — affirmaient la foi fortement ébranlée à l'époque de l'empereur Susenyos (1607-1632).



Ce tambour était à l'origine peut-être entièrement couvert de peintures. En 1933, Marcel Griaule ne trouvait que celles dont nous allons maintenant parler. Nous avons placé cette partie de notre étude à la fin, parce qu'il nous sera maintenant davantage possible de faire apprécier la signification de ces images.

DIEU LE PÈRE ENTOURÉ DES 24 PRÊTRES DU CIEL (pl. LXXXIX). — Dans la partie supérieure du tambour nous voyons assis « Dieu le Père » ('*egzi'abehēr*) à l'intérieur d'un cercle et entouré des deux côtés de nuages. C'est une légende écrite qui nous a permis cette identification, car la croix dans le nimbe et sur le globe terrestre qu'il porte dans sa main gauche nous aurait, de prime abord, fait penser au Christ. Mais les cheveux et la barbe du personnage sont évidemment ceux d'un vieillard.

Constatons tout de suite qu'il se présente rigoureusement de face, que le front est dégagé, les yeux grands et très ouverts, le visage très allongé, le nez très long et fin, la bouche très petite, le cou long.

La main droite levée dans le geste de la bénédiction, montre des doigts très longs et très fins.

Les vêtements se composent d'une robe rouge à petit col blanc, d'un sous-vêtement plus somptueux, dont on voit seulement les manches jaunes et d'un drapé richement orné (rouge sur fond crème).

Le nimbe est particulièrement grand et orné d'une croix rouge et de quatre étoiles.

En dehors du cercle et inscrits dans les quatre angles d'un carré nous voyons les quatre « Bêtes »<sup>(1)</sup> de l'Apocalypse : en haut, l'Ange et l'Aigle, en bas, le Lion et le Bovin.

À droite et à gauche<sup>(2)</sup> de Dieu le Père sont rangés sur deux registres vingt-quatre personnages ailés qui sont richement vêtus et portent des couronnes en forme de casques. De leurs deux mains, ils tiennent des chaînes auxquelles sont suspendus des encensoirs. Il s'agit ici des vingt-quatre « Prêtres du Ciel »<sup>(3)</sup>.

Bien que ces personnages soient ailés et imberbes, ils nous rappellent, par leur nombre, les vingt-quatre Vieillards de l'*Apocalypse* (IV, 4); par leurs ailes, ils évoquent également la Vision de *Daniel* (VII, 10), où il est question de myriades d'anges.

Le nombre de vingt-quatre d'une part, les ailes d'autre part, nous font croire qu'il y a dans la composition interpénétration de *Daniel* (VII, 10) et de *Jean* (IV, 4). L'influence de la Vision de *Daniel* nous semble également évidente par ce que Dieu le Père est figuré avec des cheveux blancs. *Daniel* (VII, 9) dit que les cheveux de l'Ancien des Jours étaient « comme de la laine la plus fine », c'est-à-dire blancs. Pour se conformer complètement à la description contenue dans ce texte, le peintre d'Abbā Antonios aurait dû vêtir Dieu le Père d'un vêtement « blanc comme de la neige ».

Mais si on pousse l'analyse, on s'aperçoit que le peintre a créé, ou plus probablement, reproduit une composition beaucoup plus complexe. La richesse des vêtements confère à Dieu le Père l'aspect d'un souverain. Le globe surmonté d'une

<sup>(1)</sup> Voir *Les miracles de Jésus*; texte éthiopien publié et traduit par Sylvain GRÉBAUT, dans *Patrologia Orientalis*, XII, 1919, p. 562. Les « Quatre Animaux » jouissent chez les Éthiopiens d'une vénération particulière.

<sup>(2)</sup> Au Musée de l'Homme seule la partie centrale est exposée et celle de gauche. La partie droite, moins bien conservée, se trouve aux dépôts.

<sup>(3)</sup> Comparer p. 216.

croix nous le fait considérer comme créateur du monde dominé par la Croix. La croix dans le nimbe nous fait comprendre qu'en lui se présente également le Christ.

L'absence de symbole représentant le Saint-Esprit est curieuse. Mais la présence de Dieu le Père seul s'expliquerait par la doctrine éthiopienne de la Trinité, identique à « une » personne, c'est-à-dire Dieu <sup>(1)</sup>.

LE PACTE DE GRÂCE [KIDĀNA MEHRAT] (pl. LXXXIX, en bas). — Au-dessous de Dieu le Père qui est ici visiblement figuré « aux Cieux » est figurée la Vierge assise à côté de son Fils.

Elle a ses bras croisés devant sa poitrine et le Christ tend vers elle sa main droite dans le geste qui est ici sans doute celui de la parole. Autour d'eux se tiennent des anges.

Cette composition nous montre la conclusion du « Pacte de Grâce » sollicité par la Vierge lors de sa visite fortuite au ciel <sup>(2)</sup>, par lequel, le Christ lui a accordé le droit d'intercession en faveur des pécheurs qui ont fait dans leur vie au moins une bonne action en évoquant son nom, ne serait-ce que d'avoir offert à un pauvre un peu d'eau <sup>(3)</sup>.

Dans la pensée des Éthiopiens chrétiens le *kidāna mehrat* occupe une place très importante, aussi sa représentation obtient-elle une place visiblement privilégiée dans l'ensemble. Cette place lui est d'ailleurs également due par le fait que le Pacte de Grâce a été conclu au ciel et le tambour couronnant le *maqdas* représente évidemment cette zone.

Mais à vrai dire, la composition du *kidāna mehrat* se trouve tout à fait à la limite où la zone sacrée touche à la zone terrestre, place bien choisie pour y figurer la « Médiatrice » entre l'humain et le divin.

On pourrait nous accuser de pousser notre interprétation des faits trop loin et de trouver des relations spirituelles même là où elles ne semblent pas très saillantes. Mais nous verrons grâce à l'examen des figurations plus nombreuses sur le tambour du *maqdas* dans l'église Dabrā Sinā sur le Lac Tana que la zone inférieure du tambour peut être considérée comme une zone intermédiaire où sont placés certains médiateurs.

\*  
\* \*

## L'ÉGLISE DABRA SINĀ SUR LE LAC TANA (PRESQU'ILE DE GORORA)

Nous avons jusqu'ici évité de parler des éléments stylistiques caractérisant les compositions d'Abbā Antonios. Nous nous réservons d'en parler plus tard. C'était tout d'abord une parenté, voire même une similitude stylistique qui nous a fait rapprocher les images de l'église Abbā Antonios de celles que nous avons eu l'occasion d'étudier et de photographier dans l'église Dabra Sinā située près de Gorora au bord du lac Tana.

<sup>(1)</sup> Comp. W. STAUDE, *Die ikonographischen Regeln in der äthiopischen Kirchenmalerei*, dans *Archiv für Völkerkunde*, XIII, 1959, p. 265-272.

<sup>(2)</sup> E. A. WALLIS BUDGE, *The Miracles of the Blessed Virgin Mary*, Londres, 1900, p. 8, 10, 77.

<sup>(3)</sup> Sebastian EURINGER, *Das Hohelied des « Bundes der Erbarmung »*, dans *Oriens Christianus*, XXXV (3<sup>e</sup> série : XIII), p. 78.

Cette similitude se manifeste en grande partie aussi dans le choix des sujets. Leur nombre est à Dabra Sinā plus important, ce qui est dû en partie à ce que les surfaces disponibles étaient plus grandes et surtout que l'ensemble de la décoration picturale y est encore aujourd'hui presque intacte. Ainsi le tambour au-dessus du cube du *maqdas* est entièrement couvert de peintures.

Le schéma de la pl. XC permet de constater les similitudes et différences en ce qui concerne les sujets représentés et leur disposition :

SUJETS NON FIGURÉS À ABBĀ ANTONIOS :

- 1° Tambour Nord : *La Transfiguration*;  
 2° — Est : *18 saints personnages dans l'attente d'orants*;  
 3° — Sud : *Apparition de la Vierge*;  
 4° *maqdas* Est : *Groupe de (Daniel) - Jonas - Saint Minas*;  
 5° — — : *Entrée de Jésus à Jérusalem*;  
 6° — Sud : *Jésus prêche aux douze Apôtres*;  
 7° — — : *le Massacre des Innocents*;  
 8° — Ouest : *l'Annonciation*;  
 9° — — : *saint Fāsilādas*;  
 10° — Nord : *Ascension*;  
 11° — — : *Baptême du Christ*;  
 12° — — : *Les trois Adolescents dans la Fournaise*;  
 13° — — : *Illustration de la légende de l'Enfant Qirqos*.

SUJETS FIGURÉS À DABRA SINĀ EN UN AUTRE ENDROIT QU'À ABBĀ ANTONIOS :

Sujet	Dabra Sinā	Abbā Antonios
Fuite en Égypte.....	paroi Sud	paroi Ouest
Abbā Antonios reçoit l' <i>askēmā</i> .....	paroi Sud	paroi Ouest
Le Sacrifice d'Abraham.....	paroi Nord	paroi Est

Constatons à cette occasion que nous rencontrons à Dabra Sinā la figuration de saints moines sur les parois Est, Sud, Ouest, mais non sur la paroi Nord. Le tableau suivant montre leur identité, en général révélée par les légendes qui les accompagnent :

Paroi Est, à gauche de la fenêtre, sur un registre.

1. Abba Pakimas (Pachôme).
2. Abba Serapjon.
3. Abba Esderos.
4. ?
5. Abba Peman.
6. Abba Besoy.
7. Abba Sisoy.

Paroi Est, à droite de la fenêtre, sur deux registres rangés par huit.

1. Abba Garimā (?)
2. Abba Liqwānos.
3. Abba Abib.
4. Abba Latesen.
5. Abba Abu Nafr.
6. Abba Palamon.
7. ?
8. ?

- 
9. Abba Alif (?)
  10. Abba Saima.
  11. Abba Afšē.
  12. Abba Za Mikā'ēl.
  13. Abba Yamata.
  14. Abba Gubā.
  15. Abba Pantaleon.
  16. Manque<sup>(1)</sup>.
- 

Paroi Sud, à droite de la représentation « Abbā Antonios reçoit l'askēmā ».

Deux saints moines non identifiés

Paroi Ouest, à droite de la porte.

1. Takla Hāymānot.
2. Ēwostātēwos.
3. Gabra Manfas Qedus.
4. Abba Samuel.

Il résulte de ce tableau que le nombre des saints moines est plus grand à Dabra Sinā qu'à Abbā Antonios et qu'ils sont en partie autrement distribués sur les différentes parois. Nous nous préoccupons d'eux à un autre endroit de cette étude.

#### REPRÉSENTATIONS SUR LA PORTE OUEST ET SUR SOCLE (À DROITE DE LA PORTE).

Le *maqdas* de Dabra Sinā se distingue également de celui d'Abbā Antonios par la représentation de l'Archange Raphaël sur sa porte Ouest et la présence de quelques compositions sur le socle. L'identification des sujets y est en partie incertaine<sup>(2)</sup>. On y voit :

- 1° *Le Couronnement de la Vierge*;
- 2° *Giyorgis (?)*;
- 3° *Une scène de la vie de Takla Hāymānot*;
- 4° *Mikā'ēl*.

Jusqu'ici, il nous a été impossible de trouver un roi ou empereur historique de nom Georgis ou Georgios qui aurait mérité d'avoir son image placée à cet endroit. Il s'agit probablement de saint Georges, représenté comme « Roi des saints ». Nous n'avons non plus réussi à identifier la scène illustrant un événement de la vie de Takla Hāymānot. Il restera également à éclairer la personnalité de ce « Mikael » qui se présente ici à nous sous l'aspect d'un saint barbu.

Telles sont les particularités qui distinguent la décoration picturale de Dabrā Sina de celle d'Abbā Antonios. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, ces différences peuvent résulter du fait que les peintures d'Abbā Antonios sont pour les deux cinquièmes perdues. D'autres différences concernent aussi les figurations

(1) Les 7 saints (9-15) appartiennent au groupe des « Neuf Saints » (voir p. 199), dont deux — Garima et Liqanos — se trouvent sur le registre supérieur (1-2).

(2) Il nous a été impossible de photographier ces sujets.

d'un même sujet : différences de détails que seul révèle un examen très minutieux. Étudions tout d'abord les sujets particuliers à Dabra Sinā pour savoir si le *maqdas* de cette église et son tambour sont couverts d'images suivant le programme réalisé dans l'église Abbā Antonios, et en premier lieu les peintures qui couvrent le tambour en commençant par le côté Ouest.

### TAMBOUR : CÔTÉ OUEST

DIEU LE PÈRE ET LES VINGT-QUATRE PRÊTRES DU CIEL (pl. XCI, *a*, en haut). — La disposition est presque la même que sur le tambour d'Abbā Antonios : Dieu le Père figuré dans l'axe est entouré des quatre Bêtes de l'*Apocalypse* et flanqué des vingt-quatre Prêtres du Ciel<sup>(1)</sup>. Les différences se manifestent dans quelques détails sans importance à l'intérieur de la composition même.

LE PACTE DE GRÂCE (KIDĀNA MEHRAT). — Juste au-dessous de la figuration de Dieu le Père on voit la Vierge et le Christ assis l'un à côté de l'autre, exactement comme dans l'église Abbā Antonios. Mais à Dabra Sinā la Vierge fait un autre geste de ses deux mains, geste que nous considérons comme celui de la « prière », mais qui pourrait également être interprété comme celui de la « protection » des croyants qui se trouvent devant le *maqdas*.

### TAMBOUR : CÔTÉ NORD

LA TRANSFIGURATION. — Dans cette figuration de la « Transfiguration », nous voyons à côté de Jésus : Élie et les apôtres Jean, Jacques et Pierre. Tous ces personnages peuvent être identifiés par des légendes.

De façon inattendue nous y voyons également la Vierge dans une mandorle. Il manque Moïse pour que cette image soit une illustration exacte de *Matth.*, xvii, 1-6 (*Marc*, ix, 2-7; *Luc*, ix, 28-35).

La présence de la Vierge à proximité de cette représentation de la « Transfiguration » n'a pas encore trouvé son explication. Il faut probablement la considérer comme une des multiples manifestations de la vénération particulière que les Chrétiens d'Éthiopie vouent à la Mère de Jésus.

### TAMBOUR : CÔTÉ EST

DIX-HUIT SAINTS RESSUSCITÉS (?) (pl. XCII, *a*). — La représentation qui couvre le côté Est du tambour déborde des côtés Nord-Est et Sud-Est. Nous y rencontrons dix-huit saints personnages rangés sur deux registres superposés, tous d'apparence juvénile — ils sont tous imberbes — et tous nus.

Seul le haut de leurs corps est figuré de sorte qu'ils paraissent émerger de l'eau ou de nuages. Vu l'emplacement où le peintre les a placés, nous tendons à penser qu'il avait l'intention de nous les faire voir comme des habitants ou montant au ciel. Tous ces saints personnages tiennent leurs bras dans l'attitude de la prière.

Chacun de ces saints est accompagné de son nom écrit et chaque nom est précédé de l'épithète : *qeddus*. Mais nous avons vainement cherché ces noms dans le

(1) Voir p. 212.

Synaxaire ce qui nous fait supposer qu'il s'agit de quelques saints locaux ou de saints qui jouissent d'une vénération particulière dans la région de Gorgora. Toujours est-il que Dabra Sinā nous offre jusqu'ici le seul exemple d'une figuration de ce genre <sup>(1)</sup>.

### TAMBOUR : CÔTÉ SUD

APPARITION DE LA VIERGE. — Du côté Sud, le cycle d'images couvrant le tambour se clôt par une composition dont la signification nous échappe, la légende la plus importante étant aujourd'hui en très grande partie effacée. On y voit la Vierge assise et entourée de plusieurs personnages, dont certains jouent de différents instruments (sistre, instrument à vent, timbale).

La Vierge est figurée de face et elle tient les mains à la manière d'une orante. L'artiste a-t-il voulu la figurer comme une apparition miraculeuse (par exemple « Apparition de la Vierge à Dabra Metmāq »), ou s'agit-il de son arrivée au ciel? Tout ceci restera à éclairer, mais une représentation de l'apparition de la Vierge à Dabra Metmāq <sup>(2)</sup> paraît plus probable.

\* \* \*

Nous avons constaté qu'à Abbā Antonios le « Pacte de Grâce » est placé à la limite entre la région céleste représentée par le tambour et la région inférieure, disons terrestre, représentée par le cube du *maqdas*.

Dans cette zone intermédiaire est placée la scène qui nous montre la Vierge comme « médiatrice » entre les humains et le Christ et de ce fait entre le monde profane et le sacré <sup>(2)</sup>.

Que nous montre le tambour couronnant le *maqdas* de Dabra Sinā? Du côté Ouest la composition est identique à celle d'Abbā Antonios et sa signification est par conséquent identique.

La « Transfiguration » a eu lieu suivant *Matth.*, xvii, 1 (*Marc*, ix, 2; *Luc*, ix, 28), en haut d'une montagne — le Mont Tabor suivant des Apocryphes — c'est-à-dire à la limite entre le terrestre et le ciel. C'est là que dans un nuage se fait entendre la voix de Dieu : « Celui-ci est mon Fils bien-aimé, en qui j'ai mis toute mon affection » (*Matth.*, xvii, 5; comp. avec *Marc*, ix, 7 et *Luc*, ix, 35). Jésus est ainsi désigné comme porte-parole de son Père et comme médiateur entre Dieu et les hommes. Il nous semble que l'endroit où le peintre éthiopien a placé la figuration de cet événement ne pouvait pas être mieux choisi pour exprimer visuellement le sens profond de la « Transfiguration ».

En ce qui concerne les « dix-huit Saints » sur le côté Est, nous ne pouvons exprimer qu'une opinion personnelle sans pouvoir l'appuyer de quelque texte. Seule une expérience faite ailleurs peut venir à notre secours : les peintres éthiopiens aimaient figurer les âmes des morts nues <sup>(3)</sup>. Du fait que ces dix-huit saints personnages sont figurés nus, il doit s'agir de leurs âmes qui se trouvent au ciel ou plutôt en train de monter au ciel. Serait-ce aller trop loin dans notre interprétation en considérant leur geste de la prière comme un geste médiateur?

Du côté Sud nous voyons une apparition de la Vierge. Sans pouvoir juger

<sup>(1)</sup> Dans d'autres églises éthiopiennes est figurée au même endroit l'« Ascension », ce qui a suggéré notre identification du sujet. Comp. W. STAUDE, *op. cit.*, p. 260 et 286.

<sup>(2)</sup> W. STAUDE, *op. cit.*, p. 262 et 297.

<sup>(3)</sup> Exemple : E. A. WALLIS BUDGE, *The Miracles of the Blessed Virgin Mary*, Londres, 1900.

définitivement de quelle apparition il s'agit ici, elle ne pouvait être que céleste et accompagnée de miracles<sup>(1)</sup>. Là encore l'événement se passe dans une zone intermédiaire entre le ciel et la terre, entre le sacré et le profane. N'oublions pas que la Vierge est l'intermédiaire par excellence entre le Christ et les humains.

Les éléments interprétatifs que nous venons d'avancer permettent de considérer que tous les sujets figurés sur le tambour du *maqdas* dans l'église Dabra Sinā ont été choisis pour faire ressortir une seule idée, celle du lien entre les hommes et Dieu par l'intermédiaire du Christ, de la Vierge Marie et des Saints.

Examinons maintenant les représentations que nous n'avons pas rencontrées dans l'église Abbā Antonios en commençant de nouveau par la paroi Est du *maqdas*.

### PAROI EST

L'ENTRÉE DE JÉSUS À JÉRUSALEM (pl. XCII, *b*, en haut à gauche). — Cette composition est assez curieuse par le fait qu'elle nous montre Jésus assis sur un animal zébré dont les longues oreilles seulement rappellent de quel genre de quadrupède il s'agit. N'ayant jusqu'ici rencontré aucun animal semblable dans d'autres figurations du même sujet, nous pensons qu'il s'agit d'une invention de l'artiste qui a peut-être jugé qu'un simple âne de l'espèce courante en Éthiopie ne serait pas digne de porter le Christ.

Les pieds de Jésus reposent sur des étriers, mais il ne tient pas les brides et fait de sa main gauche le geste de la bénédiction. De l'autre main il tient le bord de sa cape, dont un pan est soutenu par son avant-bras.

Jésus est suivi par cinq personnages imberbes et devant lui se trouvent cinq Apôtres, reconnaissables à leurs nimbes. Ceux-ci sont également imberbes.

Les personnages qui ferment pour ainsi dire le cortège sont sans doute des habitants de Jérusalem. Aucune indication architecturale ne nous suggère la proximité de la ville. Le champ de la représentation est simplement délimité à droite par un arbre, dans lequel se tient un homme. Celui-ci n'est personne d'autre que Zachée, personnage apocryphe que nous avons rencontré dans bien d'autres représentations éthiopiennes de « l'Entrée à Jérusalem », mais qu'aucune légende écrite ne nomme ici. Il est curieux que le peintre l'ait placé le dos tourné à Jésus.

JONAS, DANIEL ET MINAS (pl. XCII, *b*, en haut à droite). — Immédiatement à droite de l'arbre nous voyons Jonas dont le corps émerge de la gueule du poisson (*Jonas*, II).

Daniel se trouve en compagnie d'un seul lion; mais il est évident que le peintre nous montre ici « Daniel dans la fosse aux Lions ».

Minas est figuré couché sur le sol entouré d'un drap. Il nous aurait été impossible de l'identifier si son nom n'avait été écrit, d'autant plus qu'il est rare qu'un saint chrétien soit si intimement associé à des personnages de l'Ancien Testament. Mais nous verrons que la présence de Jonas, Daniel et Minas dans une même composition a sa raison d'être.

L'étude de l'ensemble iconographique sur la paroi Est du *maqdas* dans l'église

<sup>(1)</sup> E. A. WALLIS BUDGE, *The Book of the Saints of the Ethiopian Church*, III, Cambridge, 1928, p. 917 et suiv.

Abbā Antonios nous a permis de constater que toutes les images illustrent l'annonce directe ou indirecte de la « Venue du Christ » sans que celle-ci y soit effectivement représentée <sup>(1)</sup>. A Dabra Sinā cette « Venue » est réellement figurée — il est vrai par une unique image — celle qui représente la marche du Christ vers sa « Passion ». Nous avons l'impression que le peintre ait choisi « l'Entrée de Jésus à Jérusalem » comme *pars pro toto*.

Jonas, Daniel et Minas sont harmonieusement intégrés dans le programme de la paroi Est :

Jonas préfigure le Christ ressuscité trois jours après sa mort : « Car de même que Jonas fut dans le ventre du grand poisson trois jours et trois nuits, ainsi le Fils de l'homme sera dans le sein de la terre trois jours et trois nuits » (*Matth.*, XII, 40).

Daniel dans la Fosse aux Lions est spirituellement associé au Sacrifice du Christ. Jonas et Daniel sont souvent associés, leurs figures se complètent mutuellement <sup>(2)</sup>. Par quelle association d'idées Minas a-t-il trouvé une place à côté de ces deux Prophètes de l'Ancien Testament, lui qui était un saint moine qui a vécu une grande partie de sa vie pieuse en Égypte <sup>(3)</sup> ?

Constatons d'abord que Daniel est à Dabra Sinā représenté en compagnie d'un seul lion. Hors de l'Éthiopie et suivant une vieille tradition on aimait le faire flanquer de façon symétrique par deux ou plusieurs de ces fauves <sup>(4)</sup>.

Saint Minas est figuré à Dabra Sinā couché par terre et enfoui dans une sorte de sac. Selon une tradition établie à l'extérieur de l'Éthiopie ce saint est en général représenté debout et flanqué de deux monstres ou de deux chameaux, sans doute par imitation du schème compositionnel qui était celui de Daniel parmi les lions <sup>(5)</sup>. A cette similitude compositionnelle correspondait d'ailleurs un parallèle spirituel, au moins en ce qui concerne les monstres qui étaient des monstres marins. Pour faire comprendre ceci nous sommes obligés de rappeler quelques détails de la légende de saint Minas.

Saint Minas venait de consommer son martyre. Un certain Athanase qui avait rang de gouverneur décida d'emmenner le corps du saint avec lui sur son bateau. Lorsque celui-ci se trouvait en pleine mer « apparaissaient dans l'eau certaines bêtes terribles. Elles étaient terrifiantes : leurs cous étaient longs et épais et leurs visages étaient semblables à ceux des chameaux » <sup>(6)</sup>. Ces monstres marins levèrent leurs têtes vers le bateau et vers le saint. Mais le corps de celui-ci envoya contre eux des rayons semblables à des flèches. Les monstres s'inclinèrent finalement devant le saint et disparurent. Il existe évidemment une analogie entre ces monstres et les lions qui ne s'attaquèrent pas non plus à Daniel.

Arrivés à Alexandrie les convoyeurs chargèrent le corps de saint Minas sur un chameau qui refusa de quitter l'endroit. Ils le chargèrent sur un autre chameau, puis sur un autre; mais tous refusèrent de bouger. Ainsi les hommes comprirent le désir du saint d'être enterré en ce lieu.

L'histoire des chamcaux n'évoque rien d'analogue dans l'histoire de Daniel.

<sup>(1)</sup> Voir p. 195.

<sup>(2)</sup> L'équation : Daniel dans la Fosse à Lions = Jonas dans le ventre de la Baleine pendant trois jours et trois nuits = le Sauveur dans le Sépulcre. Voir Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, tome II, *Iconographie de la Bible*, I, *Ancien Testament*, Paris, 1956, p. 402 et 412.

<sup>(3)</sup> E. A. WALLIS BUDGE, *Texts relating to Saint Ména of Egypt and Canones of Nicaea*, Londres, 1909, p. 22 et suiv.

<sup>(4)</sup> Louis RÉAU, *op. cit.*, p. 403 et suiv.

<sup>(5)</sup> E. A. WALLIS BUDGE, *op. cit.*, pl. I : Ampoule provenant du sanctuaire de Saint Ména.

<sup>(6)</sup> BUDGE, *op. cit.*, p. 55 (d'après le manuscrit éthiopien du British Museum Oriental 689, fol. 77 v°).



Pour comprendre l'association de saint Minas à Daniel nous devons tenir compte de la représentation iconographique du saint qui a été sans doute répandue dans tout le monde méditerranéen par des ampoules sur lesquelles saint Minas était figuré entre deux ou plusieurs monstres marins ou entre deux ou plusieurs chameaux <sup>(1)</sup>. Cet ensemble iconographique a été sans doute formé selon le schème de Daniel et ainsi « Minas inter camelos » faisait pendant à « Daniel inter leones ».

Cette juxtaposition devait être familière aux peintres éthiopiens qui ne savaient sans doute rien de son origine et de ses raisons bien qu'ils connussent la légende de Minas. Ainsi ils se sont contentés de figurer Daniel avec un seul lion à côté de saint Minas sans monstres et sans chameaux.

Nous avons accordé à ce groupe Jonas-Daniel-Minas une place relativement importante pour montrer que le peintre de Dabra Sinā ne choisissait pas ses personnages sans connaissance de certaines traditions iconographiques qui lui ont été communiquées soit par des spécialistes contemporains, soit par des modèles venus de l'étranger.

## PAROI SUD

JÉSUS PRÊCHE AUX DOUZE APÔTRES. — Au registre inférieur, nous voyons Jésus assis en face de ses douze Apôtres et le geste « de la parole » qu'il esquisse de sa main droite nous fait comprendre qu'il est en train de faire un sermon. La présence d'un arbre nous fait penser que cet événement se passe dans un paysage ou dans un jardin. L'artiste nous fait peut-être assister au « Sermon sur la Montagne » (*Matth.*, v, 5). Rien n'indique que cette réunion a réellement lieu sur une hauteur. Mais nous chercherions en vain des indications topographiques dans tout le décor pictural de Dabra Sinā et d'Abbā Antonios.

Jésus est figuré plus grand que les Apôtres et six parmi ceux-ci ont des cheveux et des barbes gris. Les autres ont des cheveux et des barbes noirs ou sont imberbes. Tous tiennent uniformément les bords de leurs capes de leurs deux mains.

LE MASSACRE DES INNOCENTS. — Assis sur un fauteuil qui lui sert de trône, Hérode semble dominer les scènes de massacre qui se déroulent devant lui et à ses pieds. Il est figuré de profil. Mais quel profil ! On se croirait en présence d'un monstre : la tête est celle d'un microcéphale, le nez est aplati, la bouche est lippue, l'oreille est placée trop bas, le seul œil visible semble loucher. Il n'y a pas de doute que l'intention du peintre était de montrer Hérode sous l'aspect d'un être dénaturé physiquement comme il l'était moralement.

Il s'est plu à figurer les sbires non moins laids que leur maître. Ils arrachent les enfants à leurs mères pour les égorger. Si l'artiste a réussi de conférer à Hérode une apparence répugnante il n'a nullement cherché à faire voir sur les visages des mères une expression de douleur. En somme, il a très bien su représenter la cruauté du massacre, mais il n'a que très faiblement suggéré l'angoisse des mères <sup>(2)</sup>.

<sup>(1)</sup> De ce fait il existe trois compositions symétriques : 1<sup>o</sup> Daniel « inter leones » ; 2<sup>o</sup> Suzanne « inter seniores » ; 3<sup>o</sup> Menas « inter camelos ».

<sup>(2)</sup> L'Éthiopien exprime en général ses sentiments beaucoup plus par des gestes et par les attitudes de son corps que par des expressions physiologiques.

La présence des deux images que nous venons d'étudier n'a rien d'insolite dans l'ensemble des peintures de la paroi Sud : *Le Sermon sur la Montagne* remplace avantageusement les douze Apôtres schématiquement placés les uns à côté des autres à Abbā Antonios. *Le Massacre des Innocents* représente un enrichissement de la série d'illustrations relatives à l'Enfance de Jésus qui comprend également à Dabra Sinā « la Nativité », « l'Adoration » et « la Fuite en Égypte ».

## PAROI OUEST

L'ANNONCIATION (pl. XCI, *a*, à droite de la Crucifixion). — On est étonné de trouver ce sujet figuré sur la paroi Ouest car il aurait été mieux à sa place sur la paroi Sud, en tant qu'illustration de la « Venue du Christ »<sup>(1)</sup>. Il nous semblerait abusif de voir ici une juxtaposition intentionnelle de l'annonce et de l'accomplissement de la vie du Christ, d'autant plus que la fin est placée avant l'annonce, l'*oméga* avant l'*alpha*.

Il s'agit sans doute d'un déplacement accidentel de « l'Annonciation » par manque de place à l'endroit où la présence de ce sujet aurait été plus justifiée.

SAINT FĀSILĀDAS (pl. XCI, *a*, en bas à gauche). — Une des curiosités iconographiques de Dabra Sinā est la présence de l'image de saint Fāsilādas à côté de celle de saint Georges tuant le Dragon. Il y est représenté comme un simple cavalier en route et non en présence d'infidèles ou de monstres à anéantir.

Outre l'allure du cheval, un détail frappe tout particulièrement l'observateur : le manteau du saint s'étale verticalement et en éventail derrière le dos de celui-ci et ne flotte pas au vent comme c'est le cas chez les autres Saints Cavaliers (paroi Nord)<sup>(2)</sup>.

Nous sommes évidemment ici en présence d'un type iconographique de cavalier bien différent des autres et nous nous demandons si ce type est particulier à saint Fāsilādas. Jusqu'ici nous n'avons rencontré aucun autre saint figuré de cette manière; mais dans une « Vie de saint Fāsilādas » exposée au château de Gondar nous avons trouvé une image du même saint sur laquelle il est assis sur un cheval marchant paisiblement, coiffé d'une couronne et vêtu d'un manteau qui s'étale en éventail derrière le dos (pl. XC, *b*). A l'exception de la couronne, tout reproduit le type que nous trouvons à Dabra Sinā. La couronne qui est sans doute celle du martyr confère à notre cavalier une apparence royale.

Saint Fāsilādas n'était pas roi; mais le Synaxaire éthiopien le présente comme « Père des Rois d'Antioche »<sup>(3)</sup>. Il nous a été impossible de constater par lesquels de ses descendants il a mérité ce titre. Il est en revanche considéré comme père et oncle d'un grand nombre de saints que les Éthiopiens aiment figurer à cheval. Mais tous ces fils et neveux ont subi le martyr avant d'avoir pu atteindre d'autres fonctions que celles de chefs militaires.

(1) Voir p. 196.

(2) Voir p. 208.

(3) E. A. WALLIS BUDGE, *The Book of the Saints of the Ethiopian Church*, II, Cambridge, 1928, p. 647 (... the captain of the troops of the city of Antioche); BUDGE, *op. cit.*, I, p. 38 (Fasilades, the father of the Kings of Antioche).

Toutefois, Théodore l'Oriental<sup>(1)</sup>, Juste<sup>(2)</sup>, Claude<sup>(3)</sup> et Abadir<sup>(4)</sup> peuvent être considérés comme princes impériaux car selon la légende consignée dans le Synaxaire éthiopien ils seraient issus d'une union entre une des sœurs de Fāsīlādas et l'Empereur Numérien.

Il est probable que cette parenté par mariage avec un empereur et le fait d'avoir été le père et proche parent de tant de martyrs, grand martyr lui-même, aient conféré à Fāsīlādas l'aura d'une sainteté extraordinaire dans la pensée des Chrétiens d'Éthiopie et que ceux-ci le considéraient finalement comme un personnage de caractère royal.

Considérée ainsi, la présence de saint Fāsīlādas sur la paroi Ouest pourrait être allusive. N'oublions pas que l'empereur Takla Hāymānot sous le règne duquel Dabra Sinā a été décorée de peintures était le petit-fils du grand Fāsīlādas qui, devenu empereur, a rendu à l'Éthiopie sa puissance et à l'Église son ancienne grandeur<sup>(5)</sup>.

TAKLA HĀYMĀNOT. — Quoique ce grand saint éthiopien ne manque pas à Abbā Antonios, nous nous sentons obligé de nous intéresser de nouveau à lui à cause d'un détail vestimentaire que le peintre de Dabra Sinā lui a conféré.

Là encore, nous le voyons à côté d'Ēwostātēwos et de face, avec une barbe blanche, vêtu d'une riche cape et coiffé d'un grand turban. Mais la cape est ici garnie de grelots qui entourent le col et sont rangés le long des épaules et de la bordure de cape.

Jusqu'ici nous n'avons rencontré aucun autre personnage ecclésiastique portant semblables ornements, ni en image, ni en réalité. Il est naturellement possible que dans un passé plus ou moins lointain, les supérieurs de l'ordre de Takla Hāymānot portaient semblables grelots comme ornement distinctif. Mais aucun témoignage ne nous en est parvenu.

Cette façon d'orner un vêtement sacerdotal de grelots évoque le souvenir du rochet destiné à Aaron, dont nous trouvons une description dans *Exode*, xxxix, 22 et suiv. « Et aux bords du rochet, on fit des grenades d'hyacinthe, d'écarlate et de cramoisi, à fil retors. On fit aussi des clochettes entre les grenades aux bords du rochet tout à l'entour, parmi les grenades; en sorte qu'il y avait une clochette et une grenade, une clochette et une grenade, aux bords du rochet, tout à l'entour pour faire le service, comme l'Éternel l'avait commandé à Moïse. » (v. 24-26).

La similitude entre le rochet (*sahura*)<sup>(6)</sup> d'Aaron et le vêtement de Takla Hāymānot nous semble évidente quoique l'image ne montre pas l'alternance entre grenades et grelots. Mais pourquoi le peintre de Dabra Sinā a-t-il ainsi distingué Takla Hāymānot et non un autre, comme par exemple Ēwostātēwos, son voisin?

Un texte semble nous fournir une explication de ce phénomène. Dans une « Vie

(1) Voir miniature dans manuscrit Collection d'Abbadie, Nr. 114, fol. 84 v<sup>o</sup> portant la légende : *i. e. Theodore mesrāqāwi*. Dans le Synaxaire éthiopien (E. A. WALLIS BUDGE, *The Book of the Saints of the Ethiopian Church*, I, p. 38 et II, p. 484) ce saint porte l'épithète « banadelewos » lequel Budge a interprété comme « Anatolie ».

(2) Ἰουστος; Yostos.

(3) Galāwdēos, *i. e.* Claude. Il est souvent figuré tuant le « Centaure » (ሰበድኦሳ).

(4) Les fils de Numérien avaient également une sœur, Ira'i (Irène) qui aurait subi le martyre en même temps qu'Abadir. Voir BUDGE, *op. cit.*, I, p. 96-99.

(5) Ignazio GUIDI, *Annales Iohannis I, Iyasu I et Bakaffa*, dans *CSCO, scriptores aethiopicie, versio, series altera*, V, Paris, 1905, p. 1 et suiv.

(6) W. STAUBE, *Die ikonographischen Regeln in der äthiopischen Kirchenmalerei*, dans *Archiv für Völkerkunde*, XIII, 1959, p. 260.

de Takla Hāymānot » traduite par E. A. Wallis Budge <sup>(1)</sup> nous trouvons une généalogie de ce grand saint par laquelle son auteur veut prouver sa descendance lévitique. Aaron y figure comme arrière-petit-fils de Lévi et également comme un des ancêtres de Sadok. A partir de Sadok, la généalogie proposée dans la « Vie de Takla Hāymānot » ne fait plus d'emprunts à la Bible. Le fils de Sadok, Azarias, appartient déjà à la tradition éthiopienne, selon laquelle celui-ci aurait accompagné Ménélik, fils de Salomon et de la Reine d'Azēb, lors de son retour en Éthiopie <sup>(2)</sup>.

Inutile d'entrer ici davantage dans les détails. Toujours est-il qu'avec Azarias, la prêtrise juive aurait été transférée en Éthiopie et selon l'enchaînement généalogique proposé par l'auteur de la « Vie de Takla Hāymānot » notre saint aurait été physiquement et spirituellement un lointain héritier de cet Azarias et de ce fait aussi celui d'Aaron.

N'est-il pas probable que le peintre de Dabra Sinā ait voulu évoquer cette descendance lévitique en habillant Takla Hāymānot d'un vêtement sacerdotal ressemblant à celui du premier descendant de Lévi investi de la prêtrise?

\*  
\* \* \*

Tirant une conclusion de nos constatations, nous pouvons dire que l'image de « l'Annonciation » figure comme un corps étranger sur la paroi Ouest du *maqdas* dans l'église Dabra Sinā. Mais ceci reconnu, nous sommes autorisés à considérer que le thème illustré par l'ensemble des autres figurations est le même que celui que nous avons reconnu sur la paroi correspondante à Abbā Antonios : la Rédemption et les Saints Protecteurs de la chrétienté éthiopienne. La présence de saint Fāsilādas est un enrichissement et n'altère en rien la signification de l'ensemble.

## PAROI NORD

LE BAPTÊME DE JÉSUS DANS LE JOURDAIN. — Cette composition est très simple : Jésus à gauche, Jean à droite, tous les deux imberbes, sont plongés dans l'eau jusqu'au-dessus du ventre. Une ligne ondulée suggère des vagues et quelques poissons y évoluent.

Jésus est distingué du Baptiste par le nimbe radié et par le geste de la bénédiction qu'il fait de sa main gauche en direction de Jean. Nulle indication symbolique de la présence du Saint Esprit <sup>(3)</sup>, nul élément qui suggérerait celle de Dieu <sup>(4)</sup>. Le peintre a été sans doute inspiré par le spectacle annuel de la fête de Ṭemqat <sup>(5)</sup>.

Pourquoi cette scène est-elle figurée sur la paroi Nord? Elle aurait mieux trouvé sa place sur la paroi Sud. Mais elle doit apparaître ici en rapport avec la

<sup>(1)</sup> Londres, 1906.

<sup>(2)</sup> Carl BEZOLD, *Kebra Nagast, die Herrlichkeit der Könige* (éd. et trad.), dans *Bayerische Akademie der Wissenschaften, philologisch-historische Klasse*, XXIII, 1, Munich, 1905, p. 31 et suiv.

<sup>(3)</sup> La représentation du Saint Esprit sous forme d'une colombe était bien connue en Éthiopie. Voir miniature du xv<sup>e</sup> siècle dans Otto A. JAEGER, *Aethiopische Miniaturen*, Berlin, 1957, fig. 8.

<sup>(4)</sup> Par exemple par le ciel ouvert. Comparer : Gabriel MILLET, *Recherche sur l'iconographie de l'Évangile aux III<sup>e</sup>, IV<sup>e</sup> et VII<sup>e</sup> siècles*, Paris, s. d., p. 209.

<sup>(5)</sup> En Éthiopie le baptême est tous les ans répété le jour de l'Épiphanie (le 11 Ter) en souvenir du Baptême de Jésus. Tous les croyants valides plongent dans un courant d'eau ou un bassin préalablement bénits.

« Transfiguration » sur le tambour : dans la discussion entre Jésus et les Apôtres, lors de leur descente de la montagne, le Maître leur parle de la venue d'Élie.

« Mais je vous dis qu'Élie est déjà venu, et ils ne l'ont pas reconnu; mais ils lui ont fait tout ce qu'ils ont voulu. C'est ainsi qu'à son tour le Fils de l'homme doit souffrir par eux ». Alors les disciples comprirent que c'était de Jean-Baptiste qu'il leur parlait (*Matth.*, xvii, 11-13)<sup>(1)</sup>. La connaissance de ce passage a pu suffire pour justifier la présence d'une représentation du « Baptême » sur la paroi Nord et non ailleurs.

LES TROIS ADOLESCENTS DANS LA FOURNAISE. — Les trois adolescents émergent des flammes qu'un ange — sans doute l'Archange Gabriel<sup>(2)</sup> — est en train d'éteindre avec sa croix. Ils sont caractérisés comme des saints personnages par des nimbes<sup>(3)</sup>.

Cette image est placée sur la paroi Nord à bon escient, car elle représente une préfiguration des martyrs chrétiens. Le peintre a commis sans doute inconsciemment un anachronisme en mettant dans les mains de l'Archange une croix. Mais n'a-t-il pas placé le même symbole chrétien sur les couronnes des « Rois Justes » de la paroi Est qui sont pourtant des rois bibliques?

L'ENFANT QIRQOS ET SA MÈRE JULIETTE. — La légende relative aux martyres de l'Enfant Qirqos (Cyriaque) et de sa mère Juliette est une des plus populaires non seulement en Éthiopie, mais dans tout le monde chrétien. Sur l'image le peintre n'a pas montré le martyr, mais l'Enfant tenant le bras de sa mère. Il est figuré debout et grand comme un enfant de dix ans environ. Qirqos avait pourtant seulement « trois ans moins trois mois » lorsqu'il a souffert pour sa foi<sup>(3)</sup>. Toujours est-il que sa présence et celle de sa mère sur la paroi Nord qui est celle consacrée aux martyrs est justifiée. Signalons encore que la légende accompagnant saint Juliette est aujourd'hui illisible et que son apparence peut prêter à confusion car elle porte à Dabra Sinā un vêtement qui ressemble à celui de la Vierge.

### SUJETS « DÉPLACÉS » À DABRA SINĀ EN COMPARAISON AVEC ABBĀ ANTONIOS

Nous avons examiné la décoration picturale du *maqdas* de l'église Abbā Antonios avant celle de l'église Dabra Sinā, aussi sommes-nous obligés de parler du « déplacement » de certains sujets dans cette dernière église. Ce qui nous intéresse tout particulièrement ici, c'est de savoir si ces images pour ainsi dire « déplacées » font figure de corps étrangers dans cet autre entourage ou si elles s'y intègrent et de quelle manière.

LA FUITE EN ÉGYPTE. — « La Fuite en Égypte » se trouve à Dabra Sinā à sa place « logique », c'est-à-dire sur la paroi Sud consacrée à la « Venue du Christ ». A Abbā Antonios elle apparaît sur la paroi Ouest, sans doute parce que l'artiste

(1) Voir aussi *Marc*, ix, 2-8, *Luc*, ix, 28-36.

(2) Voir W. STAUDE, *Die ikonographischen Regeln in der äthiopischen Kirchenmalerei*, dans *Archiv für Völkerkunde*, XIII, 1959, pl. II, fig. 2.

(3) E. A. WALLIS BUDGE, *The Book of the Saints of the Ethiopian Church*, II, Cambridge, 1928 p. 498.

n'avait plus de place à sa disposition sur la paroi qui convenait d'avantage à ce sujet <sup>(1)</sup>.

ABBĀ ANTONIOS REÇOIT L'ASKĒMĀ. — Nous avons vu que cette composition occupe à Abbā Antonios une place privilégiée de façon justifiée : Abbā Antonios est le saint patron de cette église. A Dabra Sinā saint Antoine ne joue pas ce rôle et y est considéré comme un saint parmi d'autres. Il est placé sur la paroi Sud où il est évidemment figuré comme *primus inter pares*.

LE SACRIFICE D'ABRAHAM. — Nous avons constaté que la paroi Nord est celle des martyrs. La présence du « Sacrifice d'Abraham » sur cette paroi peut avoir pour causes : 1<sup>o</sup> le peintre voulait de façon indirecte évoquer le « sacrifice » du Rédempteur dont les martyrs ont suivi l'exemple; 2<sup>o</sup> l'artiste avait l'intention d'associer le sacrifice d'Isaac empêché par la grâce de Dieu à la représentation des « Trois Adolescents dans la Fournaise » sur laquelle nous est montrée l'intervention salvatrice du messager de Dieu, c'est-à-dire de l'Archange Gabriel. Il nous semble par conséquent que « le Sacrifice d'Abraham », pour reprendre cette dénomination habituelle du sujet, est aussi harmonieusement intégré dans l'ensemble des images de la paroi Nord du *maqdas* de Dabra Sinā qu'il l'est sur la paroi Est du *maqdas* d'Abbā Antonios, malgré la différence des programmes réalisés sur chacune d'elles.

### LES AUTEURS DES DÉCORATIONS PICTURALES D'ABBĀ ANTONIOS ET DE DABRA SINĀ

Nous avons jusqu'ici parlé d'un peintre d'Abbā Antonios et d'un peintre de Dabra Sinā comme si nous voyions dans ces deux ensembles picturaux l'œuvre de deux peintres différents et de deux peintres seulement.

A vrai dire nous n'en savons absolument rien. Mais nous étions obligés de procéder ainsi pour ne pas nous perdre dans des considérations sans fin et sans doute sans résultats définitifs. Dans ce qui suit nous présenterons quelques résultats d'une étude comparative entre les deux versions d'un même sujet à Abbā Antonios, et à Dabra Sinā, celui des quatre « Rois Justes » figurés dans les deux églises au même endroit, c'est-à-dire sur la paroi Est du *maqdas*.

Nous avons déjà donné une description détaillée de cette composition dans le chapitre traitant des images sur la paroi Est du *maqdas* d'Abbā Antonios. Ici nous donnerons une description du même sujet tel qu'il est représenté dans l'église Dabra Sinā, tout en comparant certains détails avec des détails correspondant à Abbā Antonios.

\* \* \*

Nous voyons à Dabra Sinā, David, Salomon, Ézéchias et Josias assis chacun sur un fauteuil-trône (pl. XCIII, photomontage). Un porte-parasol est placé derrière chaque roi et un page se tient debout devant eux, l'un et l'autre fortement armés de longs glaives, de sabres courbés et de masses.

<sup>(1)</sup> Voir p. 202.

Ces quatre rois sont également somptueusement vêtus et coiffés de couronnes richement ornementées qui ont la même forme, très particulière, que celles que nous avons rencontrées à Abbā Antonios. Une seule, mais importante différence : à Dabra Sinā le dôme de chaque couronne est orné d'une croix, ce qui représente naturellement un anachronisme.

Comme à Abbā Antonios les quatre rois ne révèlent aucune personnalité particulière : les quatre visages montrent les mêmes traits. A l'exception de David figuré avec sa lyre, ces rois pourraient être interchangeables sans que l'ensemble en souffrît. Il existe cependant une différence d'une certaine importance : les rois d'Abbā Antonios regardent vers le spectateur, ceux de Dabra Sinā ont le regard tourné vers « l'intérieur » de l'image.

A Dabra Sinā trois des rois sont différenciés par la position des bras, il en est de même des pages.

Constatons encore à Dabra Sinā une compartimentation très marquée de chaque groupe par l'insertion d'une bande ornementée délimitant chaque champ. Mais cette séparation n'est pas strictement respectée, car tantôt une pointe d'épée entre dans le champs voisin, tantôt un bout de vêtement dépasse la bande. Ceci contribue d'ailleurs à rendre l'ensemble moins rigide.

Ce qui rend la figuration des « Rois Justes » de Dabra Sinā très différente de celle d'Abbā Antonios c'est l'absence des Prophètes.

Il y a d'autres différences à l'intérieur des deux compositions, mais sont-elles suffisamment saillantes et assez nombreuses pour que nous puissions maintenant parler de l'activité de deux artistes différents ? Il y a de nombreuses similitudes, mais nous autorisent-elles à parler d'œuvres d'un seul et même artiste ? Ni dans l'une, ni dans l'autre des deux compositions ne se manifeste un esprit inventeur qui aurait conféré à l'une en comparaison avec l'autre une supériorité remarquable soit en ce qui concerne la richesse des détails et leur exécution, soit par la composition.

Ces deux représentations d'un même sujet peuvent aussi bien être les œuvres d'un même artiste qui aurait un peu varié les détails que celles de deux peintres différents, dont l'un avait sans doute les moyens de « figoler » certains détails ou le besoin de remplacer un détail par un autre. Ces considérations gardent leur valeur même devant la possibilité que les peintures de Dabra Sinā aient été exécutées dix ans, peut-être même plus, après celles d'Abbā Antonios.

S'il fallait supposer un laps de temps entre l'exécution de ces deux œuvres on devrait admettre : le ou les auteurs des peintures d'Abbā Antonios et de Dabra Sinā n'ont guère évolué. Aux deux endroits nous avons pu constater une même adresse dans l'exécution des contours, la même prédominance du dessin à côté duquel la couleur plate ne semble qu'un simple remplissage. Nous sommes certains qu'en transportant une image d'Abbā Antonios sur une paroi correspondante du *maqdas* de Dabra Sinā nous mettrions dans l'embarras le meilleur connaisseur chargé de la distinguer parmi les autres.

Il est probable que ce manque d'évolution était dû à l'appartenance des auteurs des peintures que nous venons d'examiner à une école, celle de Gondar, qui n'a pas du tout ou seulement très lentement évolué. Ceux qui y recevaient leur formation devaient sans doute suivre des règles bien établies régissant le choix et la distribution des sujets, l'exécution du dessin et sa coloration.

Mais rien ne nous indique que les images dans l'une ou l'autre des deux églises soient de la main d'un seul peintre. Il est possible, sinon probable, qu'elles sont

l'œuvre d'équipes d'artistes formés dans une même école. Une dextérité acquise par des exercices répétés, une connaissance technique due à un apprentissage long et uniforme pouvaient avoir comme conséquence une uniformité dans la production de ces peintres, permettre même une collaboration de deux artistes pour l'exécution d'un même sujet : l'activité de l'un se serait bornée au dessin, l'autre à la coloration.

Cette organisation de l'enseignement artistique et du travail nous semble probable. Ceci n'exclut d'ailleurs pas la possibilité que chacun de ces peintres était capable d'exécuter à lui seul une composition en entier.

La seule connaissance des peintures d'Abbā Antonios et de Dabra Sinā est d'ailleurs insuffisante pour permettre un jugement définitif. L'étude des illustrations dans deux manuscrits<sup>(1)</sup> nous a convaincu que la collaboration de deux artistes, l'exécution d'une seule image et de plusieurs dans celle d'une série de miniatures a réellement existé<sup>(2)</sup>.

La collaboration entre deux peintres est d'ailleurs prouvée par une inscription qui se trouve sur un rideau peint qui se trouve encore aujourd'hui dans l'église Bēta-lehem (Gaynt) vers lequel nous allons maintenant nous tourner. Il s'agit d'une œuvre qu'on peut dater avec exactitude, ce qui est d'autant plus précieux pour notre étude qu'il s'agit de représentations qui par leur composition et un grand nombre de détails ressemblent étroitement à certaines de celles que nous venons d'étudier.

## LE RIDEAU PEINT DE L'ÉGLISE BĒTA-LEHEM (GAYNT)

A l'intérieur du *maqdas* de l'église de Bēta-lehem dans la région du Gaynt, se trouvent encore actuellement deux panneaux formant rideaux. Chacun de ces panneaux est couvert d'images alignées sur plusieurs registres. (Pl. XCIV.)

Par les sujets qui y sont figurés et par leur style ces images trahissent qu'elles sont le produit d'une même école et sans doute d'une même époque que celles des églises Abbā Antonios et Dabra Sinā.

Bēta-lehem se trouve dans l'arrière-pays de la province du Begemder et à environ sept jours de mulet de Gondar<sup>(3)</sup>. Mais ce qui rend cette œuvre tout particulièrement précieuse pour nos recherches c'est la présence d'une assez longue inscription en bas du panneau de droite. Sa traduction nous révèle les faits suivants :

1<sup>o</sup> Les images ont été exécutées sur ordre du *liqa kāhenāt* (i. e. archiprêtre) Mahāymena Krestos;

2<sup>o</sup> Elles ont été exécutées dans la cinquième année du règne de l'Empereur Iyāsu;

(1) Il s'agit : 1<sup>o</sup> du manuscrit d'Abbadie n<sup>o</sup> 114 (Bibliothèque Nationale, Paris) : les Miracles de Marie (*Ta'amra Māryām*), voir : Carlo CONTI ROSSINI, *Notice sur les manuscrits éthiopiens de la Collection d'Abbadie*, extrait du *Journal asiatique*, 1912-1914, Paris, 1914, p. 95. Conti Rossini entrevoit une collaboration de deux artistes; nous-même nous y distinguons 3 ou 4 mains; 2<sup>o</sup> du manuscrit A de l'ancienne collection Lady Mæux, contenant également les Miracles de Marie, voir E. A. WALLIS BUDGE, *The Miracle of the Blessed Virgin Mary*, London, 1909.

(2) Voir semblable partage de travail chez les peintres à la cour du Grand-Moghoul Akbar (Inde XVI<sup>e</sup> siècle), voir W. STAUDE, *Moghul-Maler der Akbar-Zeit*, Vienne, 1935, p. 9 et suiv.

(3) On part aujourd'hui de Dabra Tabor qui se trouve à 20 minutes de vol de Gondar.



- 3° Abbā Sinodā et Abbā Yohannes étaient à ce moment en fonction;
- 4° Les peintres étaient Qerellos et Hawarya Krestos, enfants d'Enqo;
- 5° L'année qui a vu naître cette œuvre était une année de l'Évangéliste Luc.

Tous ces détails nous permettent de préciser qu'il ne peut s'agir que de l'Empereur Iyāsu I<sup>er</sup> dont la 5<sup>e</sup> année du règne va de hamlē 1678 à hamlē 1679. L'année éthiopienne 1679 était une année Luc et ceci nous permet de dater l'inscription et avec elle les peintures sur les deux panneaux de maskaram à hamlē 1679<sup>(1)</sup>, c'est-à-dire de septembre 1686 à juillet 1687 du calendrier grégorien.

L'abbā Sinodā mentionné dans cette inscription ne peut être que le 99<sup>e</sup> métropolitain d'Éthiopie nommé sous l'Empereur Yohannes I<sup>er</sup> et encore en fonction au début du règne de Iyāsu I<sup>er</sup>.

Si l'on accepte les traditions selon lesquelles le *maqdas* d'Abbā Antonios aurait été décoré de peintures à l'époque de Yohannes I<sup>er</sup> (1667-1682) et la décoration picturale de Dabra Sinā aurait été commandée par Malakotāwit, épouse de Iyāsu I<sup>er</sup> (1682-1706), ce que nous suggère une inscription de cette église, le rideau de Bēta-lehem se placerait entre ces deux ensembles picturaux, car Iyāsu I<sup>er</sup> semble avoir épousé Malakotāwit à une date ultérieure à 1687<sup>(2)</sup>.

Nous avons consacré ailleurs une étude très approfondie aux images du rideau de Bēta-lehem, que nous avons étudié sur place et photographié. Il nous semble inutile de reprendre ici cette étude dans tous ses détails. Le tableau suivant montre comment les sujets y sont disposés et quelques reproductions permettent de les comparer avec les sujets correspondant à Abbā Antonios. Dans le cas du « Jugement Dernier » la représentation est tellement semblable à celle de l'église gondarienne que sa reproduction remplace avantageusement cette dernière, dont les couleurs sont aujourd'hui altérées et pâlies.

Les peintures éthiopiennes, surtout celles qui décorent les églises, sont très rarement accompagnées de dates précises ou d'éléments qui permettent de les dater avec précision. N'oublions pas non plus que malgré le fait qu'elles couvrent des parois elles doivent être considérées comme des peintures mobiles, car elles peuvent être très facilement enlevées de leur support et être remplacées par d'autres.

La date fournie par l'inscription sur le panneau droit du rideau de Bēta-lehem représente un cas exceptionnel qui fournit à nos investigations du moins une pierre solide. Elle nous fait comprendre que cette école de peinture créée à l'époque de Fāsīlādas était encore très active sous Iyāsu I<sup>er</sup> et que ses représentants étaient aptes à exécuter des œuvres très diverses.

Il nous semble d'un autre côté que l'activité des peintres gondariens devait être assez routinière : bridés par des règles iconographiques ils étaient probablement aussi tenus de répéter des poncifs. A l'invention personnelle il ne restait sans doute que très peu de place.

Une analyse très détaillée des images sur le rideau de Bēta-lehem montre qu'il est impossible de distinguer avec certitude la part de chacun des deux peintres

(1) Nous devons la traduction de cette inscription et l'identification de la date à M. André Caquot auquel nous exprimons notre gratitude.

(2) Voir Wilhelm STAUBE, *Une peinture éthiopienne datée dans l'église de Bēta-lehem (région de Gāynt, province du Begemder)*, dans *Revue de l'Histoire des Religions*, Paris, 1959, p. 73-74.

mentionnés dans l'inscription <sup>(1)</sup>. Mais ce qui est déjà très précieux c'est que ce témoignage écrit confirme notre hypothèse qu'une collaboration ait pu exister lors de l'exécution des peintures d'Abbā Antonios et de Dabra Sinā.

\*  
\* \*

## LES RÈGLES ICONOGRAPHIQUES

L'étude des peintures des églises Abbā Antonios à Gondar et de Dabra Sinā sur le lac Tana nous a permis de constater que les peintres ou leurs conseillers ont choisi les sujets de manière à illustrer quatre thèmes qui se succèdent dans le sens des aiguilles d'une montre en partant de la paroi Est. Sur le tambour, les représentations se suivent dans le même sens, mais leur « lecture » doit commencer du côté Ouest.

A côté des correspondances iconographiques que nous avons fait ressortir il y en a encore d'autres. Le *maqdas* étant orienté Ouest-Est, le côté Nord se trouve à gauche, le côté Sud à droite de celui qui se place devant la porte centrale du côté Ouest. Selon une croyance, qui n'est d'ailleurs pas propre aux Éthiopiens, le côté gauche est considéré comme inférieur au côté droit <sup>(2)</sup>. C'est pourtant du côté Nord que se placent habituellement les hommes et du côté Sud les femmes, ce qui semble contraire à la place que prend la femme éthiopienne, au moins théoriquement, dans la société <sup>(3)</sup>.

Mais l'« ordre » semble rétabli quand on considère que les hommes sont effectivement placés à la droite du Christ sur la Croix et les femmes à sa gauche. Ainsi les hommes prennent position au-dessous des Saints Cavaliers et du côté de saint Georges tandis que les femmes se trouvent à côté de l'image de la Vierge à l'Enfant et au-dessous de l'ensemble qui nous montre évidemment « la Venue du Christ », mais également Marie, mère de Jésus.

La seule étude de deux églises — Abbā Antonios et Dabra Sinā — ne suffit naturellement pas pour que nous puissions parler de règles iconographiques imposées aux auteurs de leurs peintures et encore moins aux peintres gondariens en général.

Mais grâce à nos propres recherches à Gondar, à Dabra Tabor et dans la région du Gaynt jointes aux recherches du docteur Otto Jaeger de Gondar <sup>(4)</sup>, nous avons aujourd'hui la certitude que de semblables règles ont guidé les peintres non seulement à l'époque de Yohannes I<sup>er</sup> et de Iyāsu I<sup>er</sup>, mais à toutes les époques suivantes et sans doute jusqu'à nos jours. Ces règles ont pu subir à travers le temps quelques changements, les sujets à figurer ont certainement augmenté en nombre, mais il nous semble évident que de semblables règles ont existé et que les peintres

<sup>(1)</sup> W. STAUDE, *op. cit.*, p. 107 et suiv.

<sup>(2)</sup> On sait le remous populaire provoqué en Éthiopie par l'image de la Vierge portant l'Enfant sur son bras gauche, œuvre d'un artiste européen (Brancaleone ?).

<sup>(3)</sup> La femme éthiopienne prend effectivement une place très importante dans sa maison.

<sup>(4)</sup> Nous avons mené nos recherches sur l'iconographie éthiopienne indépendamment de celles du docteur Jaeger. C'est seulement en cours de rédaction de la présente étude que nous avons pu confronter nos résultats aux siens.

les ont appliquées. Il est naturel que tous les peintres n'aient pas toujours eu une parfaite connaissance de ces règles qu'aucun « manuel » ne transmettait de génération en génération. Leur transmission était sans doute purement orale; mais des exemples de plus en plus nombreux à Gondar même et dans un hinterland très étendu venaient y collaborer. Les peintres — gondariens et autres — étaient sans doute itinérants et transportaient leur art dans des régions parfois très éloignées<sup>(1)</sup>.

Cette transmission de règles iconographiques dont nous venons de parler nous semble prouvée par le fait qu'un prêtre-peintre pouvait encore en parler à Marcel Griaule en 1933 et énumérer un très grand nombre de sujets en spécifiant l'endroit où chacun doit être placé. En fixant par écrit les dires de cet informateur Griaule a sans doute rendu un service considérable à tous ceux qui s'occupent de recherches dans le domaine de l'iconographie éthiopienne<sup>(2)</sup>.

Notre propre étude de ces règles nous a permis de constater qu'elles sont conformes à celles que nous croyons à la base des peintures d'Abbā Antonios et de Dabra Sinā. Il est plus que probable que semblables règles ne furent pas créées spontanément ni à l'époque de Yohannes I<sup>er</sup> ni à celle de Fāsilādas. L'absence de témoins plus anciens, au moins l'absence de peintures à l'intérieur d'églises plus anciennes et certainement contemporaines de l'édifice, nous empêche d'aller plus loin vers les sources. Mais les illustrations de manuscrits relativement anciens nous prouvent qu'à des époques très éloignées de celles dont datent les peintures qui nous préoccupent ici, des peintres éthiopiens ont déjà figuré les sujets les plus divers dont certains apparaissent à Abbā Antonios et à Dabra Sinā. Le style dans lequel ils sont représentés est naturellement différent. Mais il y a des éléments qui n'ont certainement pas changé à travers les siècles : les couleurs sont toujours plates et leur gamme est restreinte, le contour est toujours très marqué; le nombre des personnages représentés et des accessoires qui les accompagnent ne dépasse jamais le strict minimum; les éléments indiquant la présence d'un paysage manquent pour ainsi dire totalement.

Les miniatures insérées dans le manuscrit Abbadie n° 105 à la Bibliothèque Nationale (Paris), par exemple<sup>(3)</sup>, œuvres qui datent de l'époque de Bā'eda Māryām (1468-1478), nous montrent déjà cette prédilection pour la représentation de personnages royaux, de cavaliers, de saints moines que nous avons pu entrevoir grâce aux œuvres des peintres gondariens. Dans ce même manuscrit Abbadie n° 105, nous pouvons également constater qu'on aimait figurer les Apôtres et les Saints moines par groupes de deux ou de trois, sans que nous puissions dire s'il s'agit ici de l'application d'une règle.

Comme le passé de la peinture éthiopienne est encore trop obscur, il faut se tourner vers des époques plus récentes et tâcher de montrer la pérennité des règles iconographiques en démontrant son application dans un tableau comparatif. Le nombre de monuments examinés est naturellement encore très restreint. Mais notre effort a seulement en vue l'établissement d'une base pour de futures recherches.

(1) Nous avons, par exemple, rencontré une peinture de style gondarien à l'extérieur de l'église près de Lalibela (Lasta).

(2) W. STAUDE, *Die ikonographischen Regeln in der äthiopischen Kirchenmalerei*, dans *Archiv für Völkerkunde*, XIII, 1959, p. 238.

(3) Carlo CONTI ROSSINI, *Un codice illustrato critico del sec. 11*, dans *Africa Italiana*, I, n° 1, Rome, 1927, p. 83-97.

**LES PEINTURES DES ÉGLISES ABBĀ ANTONIOS  
ET DE DABRA SINĀ  
ET LES MINIATURES CONTEMPORAINES**

Nous avons envisagé les peintures d'Abbā Antonios et de Dabra Sinā comme des œuvres exécutées en équipe par des peintres formés à une même école, suivant les mêmes règles iconographiques. Le rideau dans l'église de Betā-lehem nous a fourni au moins un exemple concret d'une collaboration entre deux artistes; mais son étude nous a fait reconnaître qu'il s'avère difficile, peut-être même impossible de reconnaître la part de chacun dans cette œuvre, dans laquelle nous avons rencontré les mêmes schèmes compositionnels, les mêmes poncifs que dans les images de nos deux églises.

Cette collaboration de plusieurs peintres dans une même œuvre ou dans une série de peintures réunies devient davantage manifeste quand on examine de près des miniatures illustrant des manuscrits. Nous possédons des éléments pour une semblable étude grâce à la connaissance d'un certain nombre de copies manuscrites des « Miracles de Marie »<sup>(1)</sup>, dont quelques-unes sont très richement illustrées. Dans presque tous les exemplaires chaque légende est accompagnée d'une illustration et parfois, mais assez rarement, de deux.

L'exposition du Jubilé d'art éthiopien organisée, en 1955 au château de Gondar, nous a permis de faire la connaissance d'un très beau spécimen qui semble dater suivant la tradition de l'époque de l'Empereur Iyasu I<sup>er</sup><sup>(2)</sup>. La Bibliothèque Nationale à Paris en possède un autre<sup>(3)</sup>, non moins beau, dont la date est complètement inconnue, mais qui ressemble par son style et un très grand nombre de détails à celui exposé à Gondar. Une analyse détaillée des illustrations de ce manuscrit nous a permis d'y distinguer la collaboration de trois ou quatre peintres. La place nous manque pour révéler ici dans les détails prouvant une pareille collaboration.

Pour des raisons pratiques, nous choisirons ici les illustrations d'un troisième exemplaire, celui qui appartenait à l'ancienne collection de Lady Meux et que E. A. Wallis Budge a entièrement publié. La reproduction en couleurs de toutes les miniatures nous a permis de faire un grand nombre de constatations importantes comme si nous avions eu l'original devant nos yeux<sup>(4)</sup>.

Dans ce manuscrit figure le nom d'un ancien possesseur qui se nommait David. Disons tout de suite que ce nom remplace un autre qui fut auparavant complètement effacé.

Dans ce nom de David, nous pouvons sans doute reconnaître celui d'un empereur. Trois souverains éthiopiens se sont appelés ainsi, mais nous croyons qu'il ne peut s'agir que de David III (1716-1721), David II ayant régné de 1508-1540 et, par conséquent, à une époque où le style des peintures éthiopiennes était bien différent de celui des illustrations du manuscrit Meux.

(1) E. A. WALLIS BUDGE, *The Miracles of the Blessed Virgin Mary*, Londres, 1900; le manuscrit de la Collection d'Abbadie, n° 114 (Bibliothèque Nationale, Paris) [non publié].

(2) Nous acceptons provisoirement cette tradition et nous nous réservons de publier ultérieurement une étude détaillée sur divers manuscrits contenant les *Ta'amra Māryām*.

(3) Voir la note 1.

(4) L'original doit être considéré comme disparu. Les reproductions en couleurs ont été exécutées au pochoir avec beaucoup d'exactitude.

Le possesseur dont le nom a été gratté était sans doute un des prédécesseurs de David III. Un grand nombre de similitudes entre ces miniatures et les peintures d'Abbā Antonios et de Dabra Sinā nous fait croire que le manuscrit de la collection Lady Meux a été exécuté pour Yohannes I<sup>er</sup> ou Iyāsu I<sup>er</sup>.

Ces miniatures ont certains éléments en commun avec les peintures des deux églises. Il existe également beaucoup de divergences, car ces miniatures illustrent des légendes riches en péripéties dans lesquelles sont souvent impliqués des personnages humbles que les peintres n'avaient pas l'occasion de représenter dans les images couvrant les *maqdas*, par exemple des Musulmans, des brigands, des artisans, des scribes<sup>(1)</sup>. Le contenu des récits prêtait également à la figuration en plus grand nombre d'accessoires de la vie courante et contemporaine.

Nous énumérons ici tout ce qui constitue un lien entre les enluminures du manuscrit Meux et les peintures que nous avons étudiées auparavant, nous réservant de faire suivre cette étude d'une autre plus détaillée sur la vie matérielle en Éthiopie telle qu'elle se reflète dans les peintures.

Chaque miniature représente souvent, dans une même composition, plusieurs scènes, au moins deux, ayant un rapport avec le miracle, dont une nous fait voir le miracle même<sup>(2)</sup>. Une seule fois, nous voyons ces diverses scènes rangées sur plusieurs registres. Comme elles nous montrent presque toujours des gens en action, les peintres étaient très peu entraînés vers une composition symétrique. Il y a, pour la même raison, très peu de place pour la figuration de face. Une seule fois, la Vierge est représentée entièrement tournée vers le spectateur et elle tient les bras dans le geste de l'orante; mais sa tête est figurée de trois quarts<sup>(3)</sup>.

Les images illustrant les miracles de la Vierge montrent celle-ci présente, soit dans une icône, et par conséquent dans une image figurée dans une image, soit comme apparition. Elle porte presque toujours l'Enfant sur son bras ou serré contre elle, souvent sur son bras gauche, mais parfois aussi sur son bras droit<sup>(3)</sup>.

Il nous semble évident que toutes ces représentations de la Vierge à l'Enfant sont inspirées d'une icône ou d'icônes du type « hodigitria », ce qui les rend parentes de celles que nous avons rencontrées dans les églises Abbā Antonios et Dabra Sinā. Il est naturel que l'image de la Vierge paraisse sur presque toutes les miniatures, ce qui offre de grands moyens pour une étude comparative. C'est d'ailleurs grâce aux différences plus ou moins grandes en ce qui concerne la présence et l'exécution de certains détails que nous pouvons nous rendre compte de l'intervention de plusieurs artistes dans l'exécution de ces illustrations<sup>(4)</sup>.

Un des détails les plus significatifs est sans doute le jet de plis dans lequel nous retrouvons très souvent ces plis en forme d'épingles à cheveux qui ont déjà attiré notre attention à Abbā Antonios et à Dabra Sinā<sup>(5)</sup>. Les vêtements de la Vierge se composent d'ailleurs dans les miniatures des mêmes éléments que dans les peintures des deux églises : une tunique à manches longues et le voile qui couvre la tête et sert également comme manteau. On y rencontre parfois aussi le voile blanc dont on voit uniquement les bords plissés.

Le fauteuil-trône sur lequel la Vierge est souvent assise ressemble de beaucoup

(1) Voir E. A. WALLIS BUDGE, *op. cit.*, musulmans : pl. 35, 45; brigands : pl. 29, 30, 32, 45, 92; artisans : 23, 63, 65; scribes : pl. 13, 55.

(2) BUDGE, *op. cit.*, pl. 69.

(3) BUDGE, *op. cit.*, pl. 33.

(4) Nos investigations ont été poussées jusqu'à l'examen des détails les moins saillants.

(5) Voir fig. LXXXII, c, LXXXIV, b, XCI, a.

à ceux sur lesquels trônent à Abbā Antonios et à Dabra Sinā les « quatre Rois Justes » et également le roi Hérode<sup>(1)</sup>. Dans tous ces cas, les peintres n'ont fait que reproduire un seul et même motif, mais il est possible qu'ils aient représenté avec plus ou moins de fidélité un trône réel, peut-être celui de l'empereur contemporain. L'original a dû être un travail exécuté à l'étranger ou par un étranger, car une partie de la décoration était exécutée en bois tourné<sup>(2)</sup>.

Si la Vierge est d'ordinaire figurée assise sur son siège, elle est exceptionnellement représentée assise « à l'oriental »<sup>(3)</sup>, ce qui rappelle certaines images de nos deux églises<sup>(4)</sup>.

Les anges sont toujours figurés debout et, comme eux, un grand nombre d'autres personnages. Mais nous rencontrons également des personnages agenouillés, couchés. Presque tous sont, selon leur condition, plus ou moins richement vêtus; très peu sont figurés nus. Parmi ces derniers, nous avons rencontré un cas où les côtes sont dessinées comme celles du Christ sur la Croix<sup>(5)</sup>.

Les visages des hommes imberbes et des femmes montrent l'application du même poncif qu'à Abbā Antonios et à Dabra Sinā. En ce qui concerne les hommes barbus, nous distinguons ceux qui ont cheveux et barbe noirs<sup>(6)</sup> de ceux qui ont cheveux et barbe gris<sup>(7)</sup>. Mais nous en rencontrons bon nombre dont les cheveux sont noirs et la barbe et les moustaches grises<sup>(8)</sup>. Il s'agit, dans ce cas, toujours de membres du clergé.

Les images dans le manuscrit de la collection Lady Meux, à elles seules, permettraient d'avancer consciencieusement une étude sur le costume, surtout celui des ecclésiastiques. Les moines sont presque toujours vêtus comme ceux que nous avons rencontré dans les compositions de nos deux églises : sur une robe est portée une sorte de cape, dont un pan tombe devant la poitrine. Les deux pièces ne sont jamais d'une même couleur et ainsi nous voyons dans une même image huit moines vêtus de manière suivante<sup>(9)</sup> :

Robe :									
jaune	marron	—	grise	jaune	rouge	verte	jaune	ornementée	
1-	2-	3-	4-	5-	6-	7-	8-		
Cape :									
beige	rouge	jaune	rouge	verte	grise,	jaune	rouge		
					raies noires				

Mais ce qui est très caractéristique, c'est la constante présence de ce nœud dans leur nuque, qui nous a déjà préoccupé<sup>(10)</sup>. C'est justement sur cette image qu'on peut apercevoir mieux qu'ailleurs que ce nœud fixe un ruban au cou. Nœud et ruban sont toujours rouges, quelle que soit la couleur des vêtements.

Enfin, nous rencontrons dans les miniatures examinées ici beaucoup d'exemples

(1) Voir fig. LXXXI, XLIII, LXXXVI

(2) A l'exposition de Gondar nous avons vu un siège dont la forme évoque celle des fauteuils en question ici et qui était sans doute d'origine étrangère.

(3) E. A. WALLIS BUDGE, *op. cit.*, pl. 75.

(4) Comparer avec pl. LXXXII, c, XCI, a, en haut.

(5) BUDGE, *op. cit.*, pl. 106.

(6) BUDGE, *op. cit.*, pl. 43, 53.

(7) BUDGE, *op. cit.*, pl. 84; 13, 17, 30, 32, 40.

(8) BUDGE, *op. cit.*, pl. 30.

(9) BUDGE, *op. cit.*, pl. 30. Comparer avec p. 189 et nos fig. LXXXII, b, LXXXIII, XCII, b.

(10) Comparer avec nos fig. LXXXIII, XCII, b.

d'une ornementation dessinée en rouge sur (un tissu) jaune, ce que nous avons également rencontré dans les peintures de grandes dimensions<sup>(1)</sup>.

Il est impossible d'énumérer tous les détails que nous trouvons aussi bien dans les miniatures du manuscrit des « Miracles de Marie » que dans les peintures à Abbā Antonios et à Dabra Sinā. Notons qu'on ne retrouve nulle part, dans ces illustrations, cette habitude de grouper des personnages par paire, si typique pour la représentation des prophètes, apôtres, saints moines dans les peintures que nous avons étudiées. Mais n'oublions pas que celles-ci ont été destinées à la dévotion, c'est-à-dire à permettre au croyant d'entrer en contact avec les saints à travers leur image<sup>(2)</sup>, tandis que les images illustrants les « Miracles » sont purement narratives et n'ont aucun autre but que d'évoquer les légendes racontées dans le texte qui les entoure.

On chercherait également en vain l'alternance des couleurs du fond<sup>(3)</sup>. Tous les éléments d'une composition se détachent en principe sur le fond uniforme et neutre du parchemin. Une architecture ou un arbre stylisé, parfois un autre élément végétal, localise l'événement<sup>(7)</sup>. Mais les peintres n'ont jamais cherché à rendre compréhensible la disposition des personnages et des objets dans l'espace réel par intermédiaire de la perspective ou tout autre procédé. Seuls les gestes de chaque personnage, son voisinage avec un autre ou avec un objet qui lui appartient permettent l'interprétation de chaque composition, ce qui est relativement facile pour un Éthiopien qui, en général, connaissait et connaît souvent encore aujourd'hui tous les miracles de Marie. En cas de doute, le texte voisin peut venir en aide; dans d'autres manuscrits, des légendes sont écrites à proximité des personnages ou bien de certains objets.

## CONCLUSIONS

Les peintures couvrant les *maqdas* dans les églises Abbā Antonios à Gondar et Dabra Sinā sur le lac Tana, près de Gorgora, sont sans doute les œuvres de peintres formés à l'école de peinture de Gondar, école fondée sous l'Empereur Fāsīlādas, mais encore très active sous Yohannes I<sup>er</sup> et Iyāsu I<sup>er</sup>. Il nous semble que sous ces deux souverains très pieux et très fidèles à l'orthodoxie le climat spirituel était très favorable à l'établissement de règles iconographiques très strictes dont l'existence est manifeste dans l'ensemble de la décoration picturale des deux églises, mais également reconnaissable dans d'autres.

Abbā Antonios et Dabra Sinā montrent des compositions exécutées dans un même style, qui est également celui des peintures sur le rideau dans l'église à Bēta-lehem et finalement celui des images qui illustrent les « Miracles de Marie ».

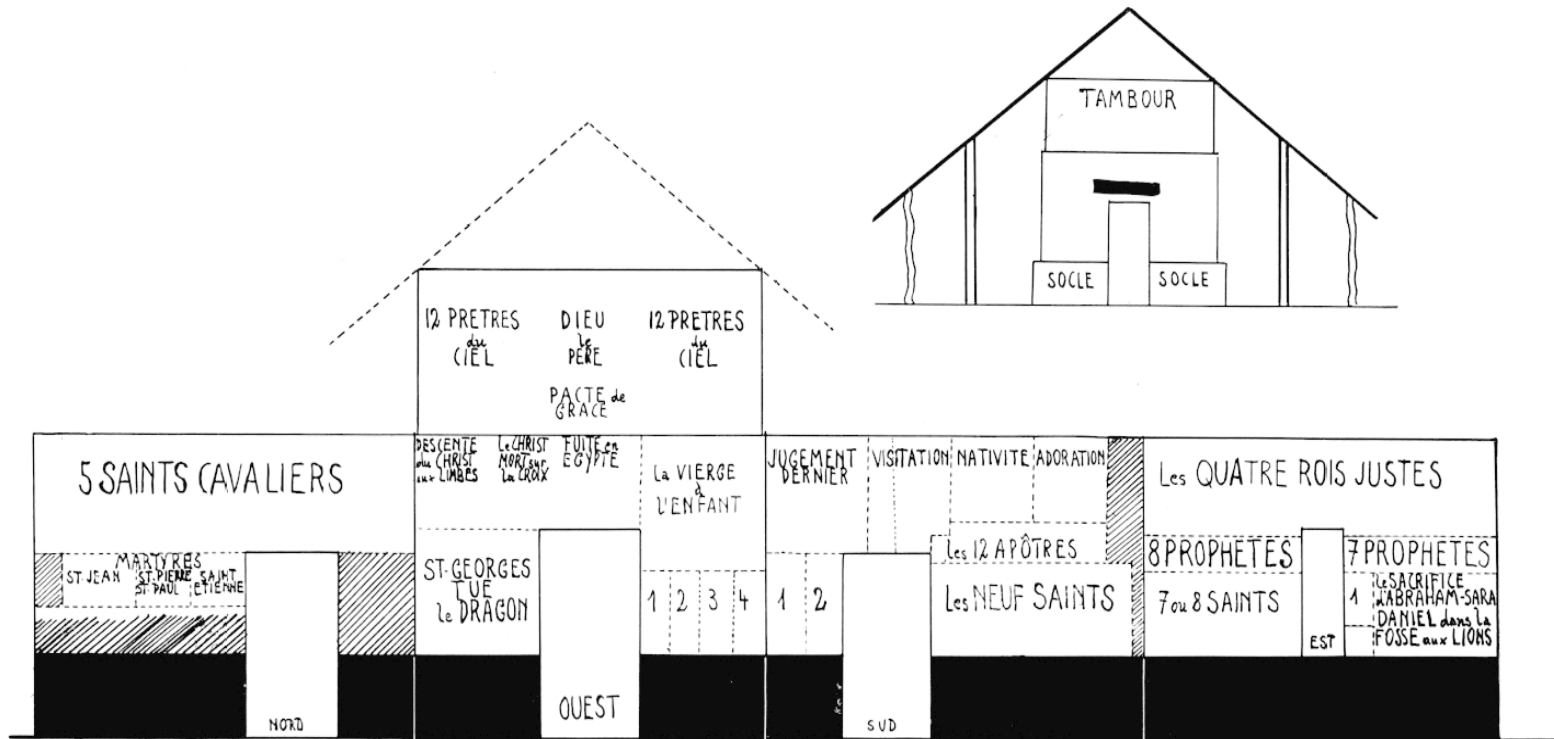
Les peintres gondariens devaient obéir à des règles assez strictes permettant le travail en équipe, mais ne laissant guère de place à l'invention individuelle. Un entraînement technique très poussé, une connaissance des règles iconogra-

(1) Constatons cependant que la série d'illustrations des « Miracles » contenue dans le manuscrit A de la collection Lady Meux est précédée de 5 images qui ont sans doute suscité une dévotion préliminaire du lecteur avant que celui-ci ne lise le texte. Ces 5 miniatures représentent : 1<sup>o</sup> la Vierge avec l'Enfant entre Michel et Gabriel; 2<sup>o</sup> le Christ apparaît à la Vierge auprès du Tombeau; 3<sup>o</sup> la Vierge monte au Ciel et y rencontre le Christ, les Apôtres (?) et le roi David; 4<sup>o</sup> la Vierge au Ciel voit jaillir des flammes de l'Enfer; 5<sup>o</sup> le Christ bénit la Vierge en présence de 17 Anges. Voir BUDGE, *op. cit.*, pl. 1-5.

phiques toujours présentes à l'esprit, la possibilité de s'inspirer d'œuvres existantes et facilement accessibles, assuraient sans doute la permanence d'une tradition artistique, sous trois ou quatre règnes. Nous sommes certains que la production des peintres à l'époque de Yohannes I<sup>er</sup> et de Iyāsu I<sup>er</sup>, tous deux grands bâtisseurs d'églises, a été très grande, l'activité des peintres gondariens sûrement très étendue. Mais du fait que presque toutes les œuvres ont été exécutées sur de la toile, elles ont en grande partie disparu, détruites par l'humidité, le feu, et sans doute aussi à cause d'une indifférence de l'homme, toujours *cupidus rerum novarum*.

W. STAUDE.





Disposition des images sur les quatre parois du maqdas de l'église Abbā Antonios.



Abtā Antonios. — *Maqdas*, paroi Est, registre supérieur.

PLANCHE LXXXII



a. Abbā Antonios.  
Maqdas, paroi Est. - L'arrestation  
de Suzanne.



b. Abbā Antonios.  
Maqdas, paroi Sud, à gauche de la porte.  
Takla Hāymānot et ʿEwoṣṭātēwos.



c. Abbā Antonios. - Maqdas, paroi Sud, registre supérieur.  
De gauche à droite : Visitation, Nativité. Adoration des mages. En dessous de la Nativité,  
bergers jouant au gannā.



Abbā Antonios. — *Maqdas*, paroi Sud, à droite de la porte. En haut, les douze apôtres; en bas, les neuf saints.

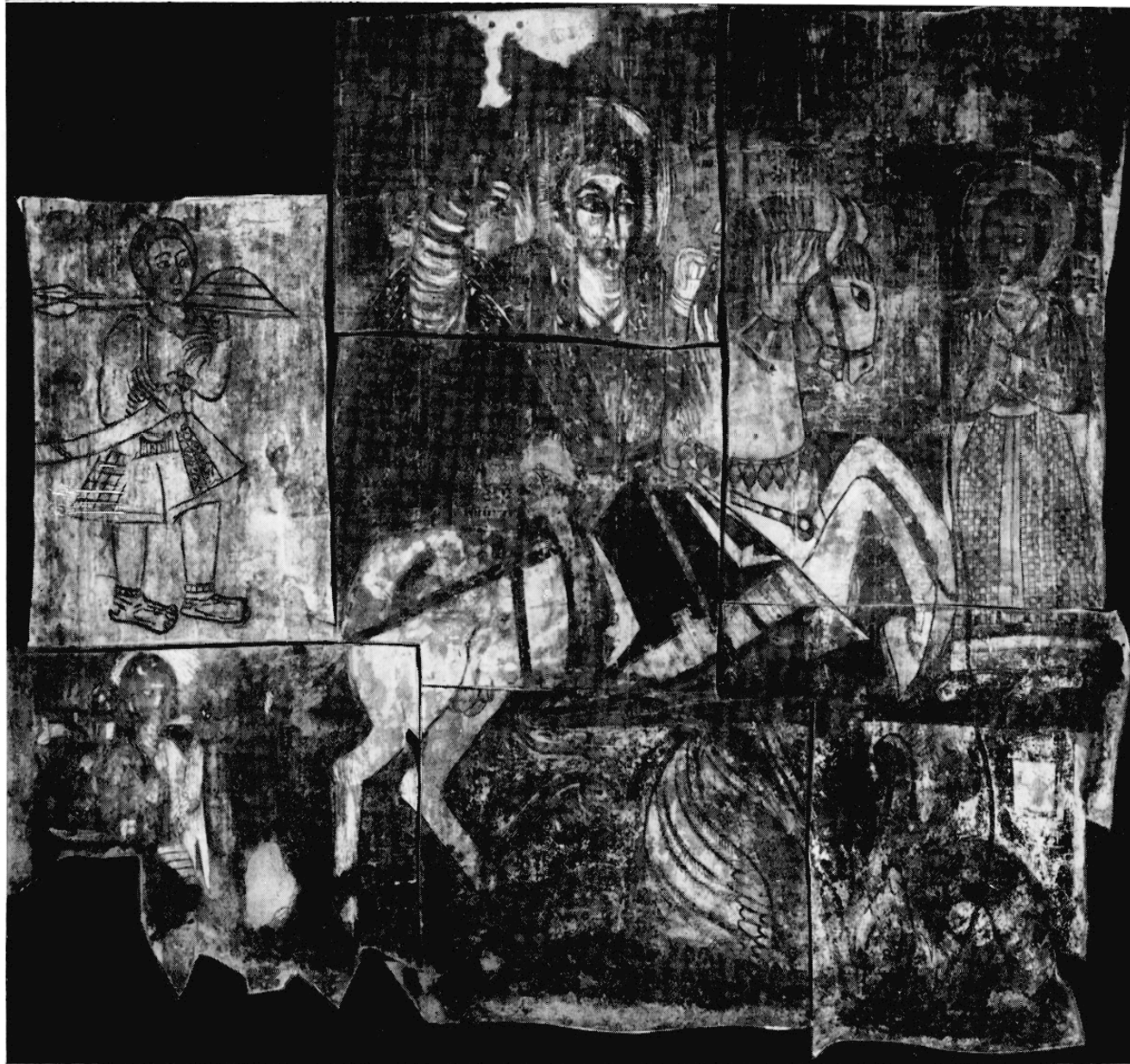




a. Abbā Antonios. — *Maqdas*, paroi Ouest, registre supérieur.  
Le Christ mort sur la Croix (détail).



b. Abbā Antonios. — *Maqdas*, paroi Ouest, registre supérieur.  
La Vierge à l'Enfant (détail).

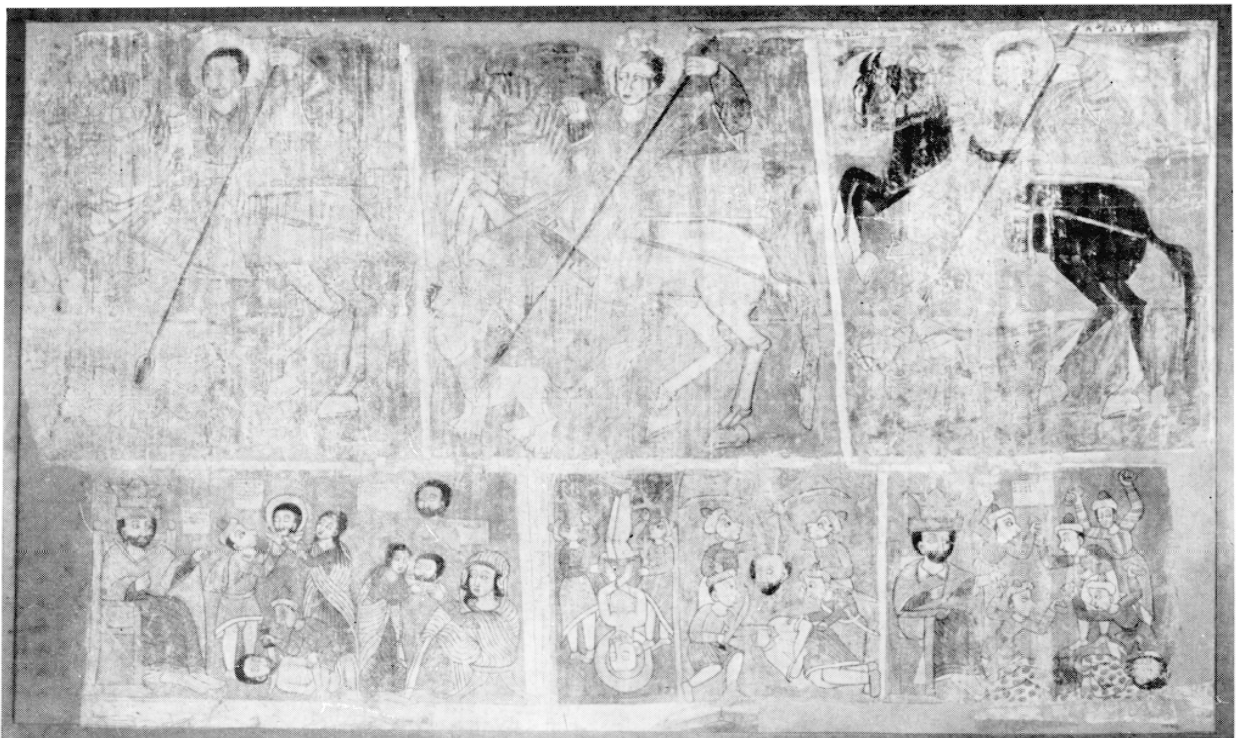


Abbā Antonios. — *Maqdas*, paroi Ouest, à gauche de la porte. Saint Georges tuant le dragon.

PLANCHE I.XXXVI



a. Abbā Antonios. — *Maqdas*,  
paroi Ouest.  
Abbā Antonios reçoit l'*askēmā*.

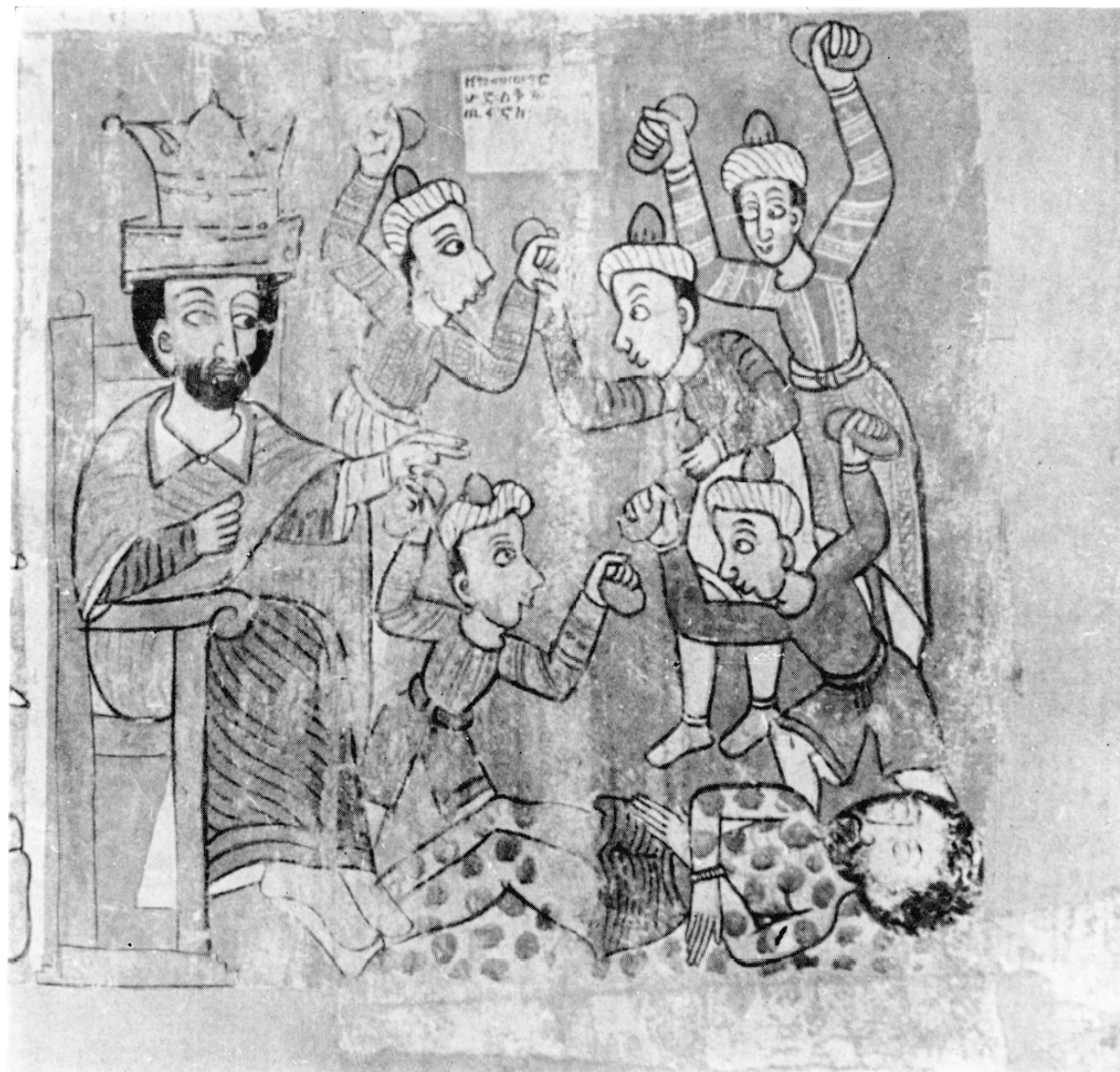


b. Abbā Antonios. — *Maqdas*, paroi Nord.  
De gauche à droite : registre supérieur : les saints cavaliers Théodore, Claude et Mercure.  
Registre inférieur : décollation de saint Jean-Baptiste, martyre de saint Pierre et saint Paul,  
lapidation de saint Étienne.



Abbā Antonios. — *Maqdas*, paroi Nord, registre inférieur.  
Martyre de saint Pierre et saint Paul (détail).

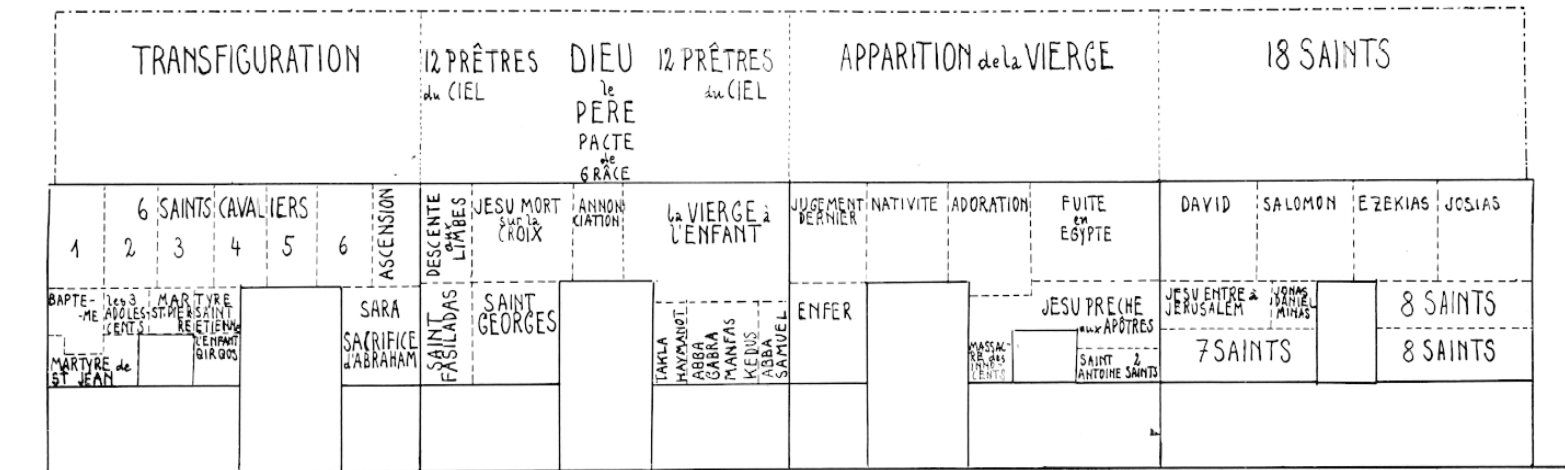




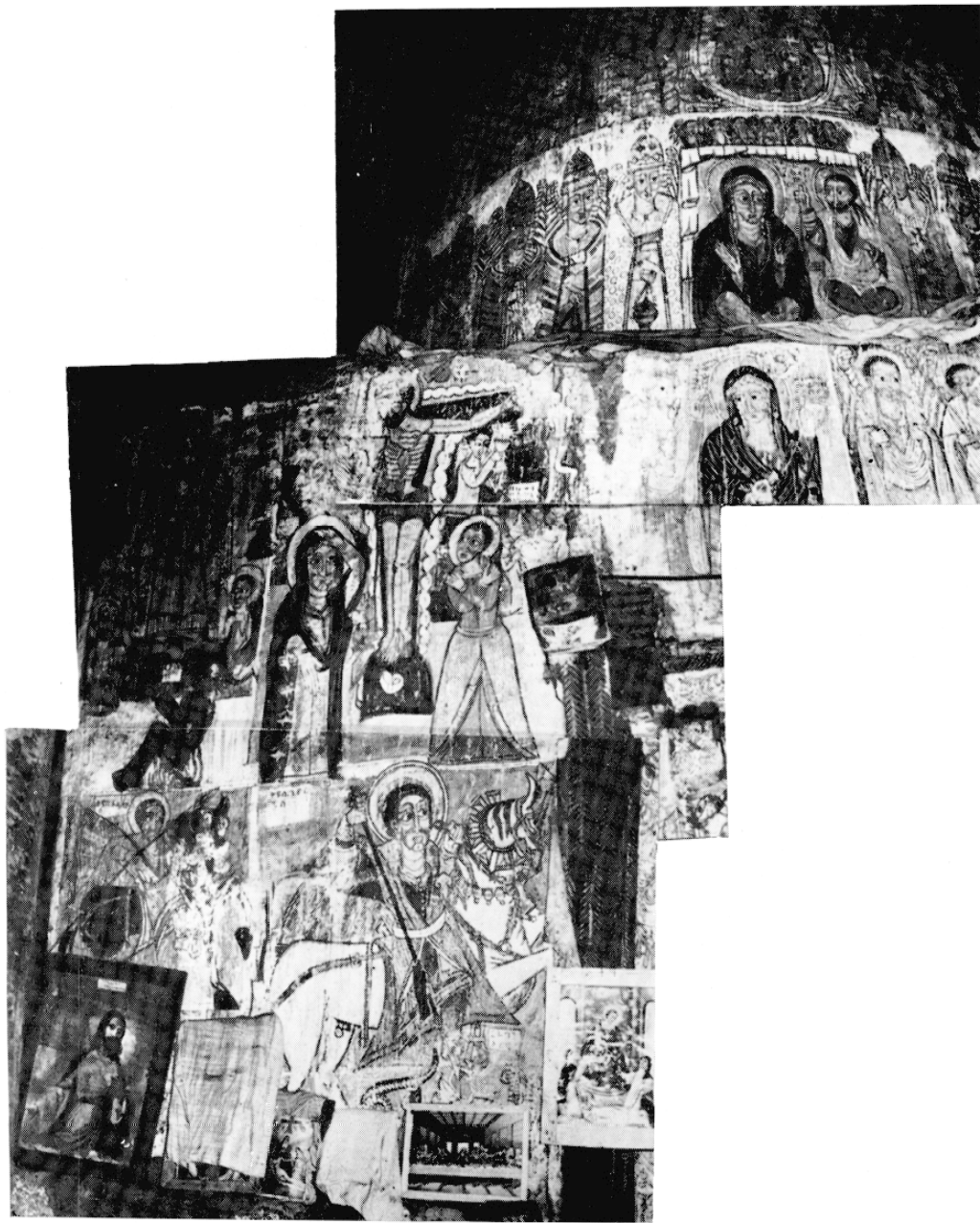
Abbā Antonios. — *Maqdas*, paroi Nord, registre inférieur.  
Lapidation de saint Étienne (détail).



Abbā Antonios. — *Maqdas*, tambour côté Ouest. Dieu le Père entouré des vingt-quatre prêtres du Ciel (fragment).  
En dessous de Dieu le Père, le « Pacte de Miséricorde ».



Disposition des images sur les quatre parois du *maqdas* de l'Église Dabra Sinā.



a. Dabra Sinā. -- *Maqdas*  
Tambour et une partie de la paroi Est (photomontage).



b. Saint Fasiladās.  
(Illustration d'un manuscrit appartenant  
à l'église Medle Fasiladās à Dabra Tabor).



PLANCHE XCII



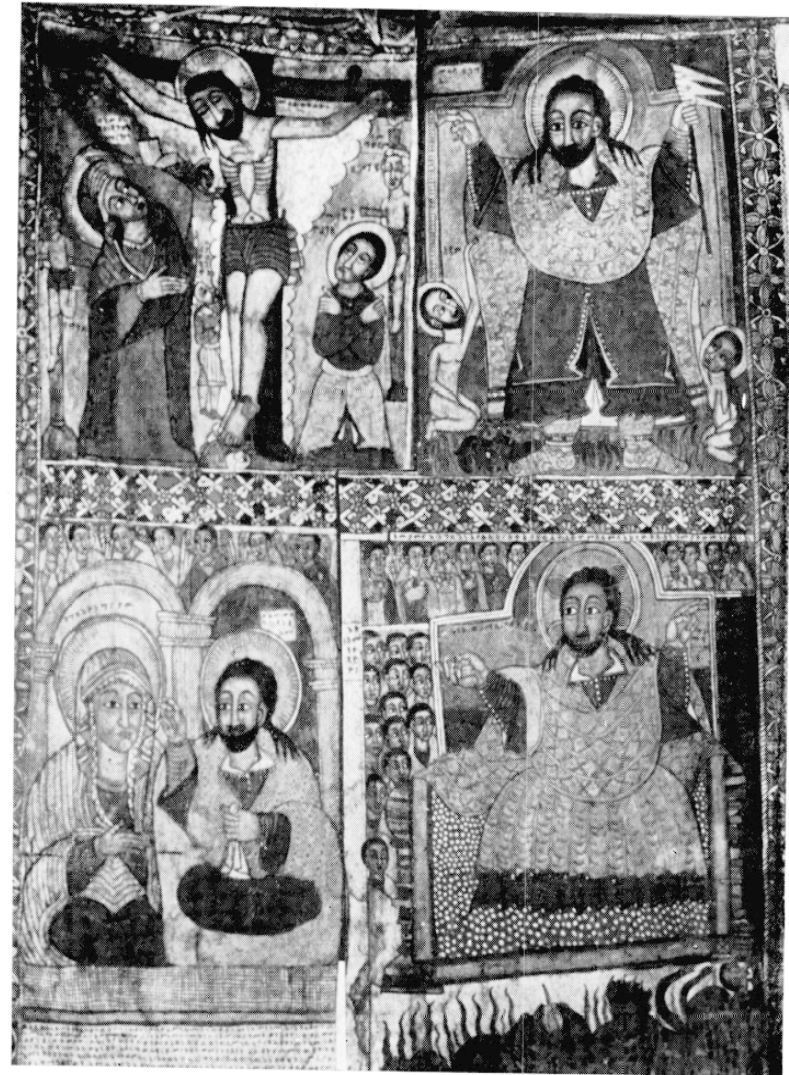
a. Dabra Sinā. -- Tambour, côté Est. - Les dix-huit saints ressuscités [?] (fragment).



b. Dabra Sinā. --- Maqdas, paroi Est, registre supérieur.  
De gauche à droite : en haut, entrée de Jésus à Jérusalem; Jonas, Minas et Daniel.  
En bas, saints moines.



Dabra Sinā. — *Maqdas*, paroi Est, registre supérieur. -- Les quatre rois (photomontage).



Bēta-lehem (Gaynt). -- Rideau peint.