

Imagines Mediales

Studier i medeltida ikonografi, arkitektur,
skulptur, måleri och konsthantverk

mit ausführlichen deutschen Zusammenfassungen

utgivna av
Rudolf Zeitler och Jan O.M. Karlsson

Uppsala 1983



Tryckt med bidrag från Humanistisk-Samhällsvetenskapliga forskningsrådet och Jens Nørregaards og Hal Kochs Mindefond, Köpenhamn.

Abstract:

Zeitler, R. & Karlsson, J. (eds.), 1983, *Imagines mediaevales, studier i medeltida ikonografi, arkitektur, skulptur, måleri och konsthantverk. (Images of the Middle Ages. Studies in Art History. German summaries after each article.) Acta Univ. Ups. Ars Suetica 7.* Uppsala. X + 400 pp. ISBN 91-554-1370-6.

18 authors from Scandinavian countries deal with the following subjects:

Iconography and Emblematics: C.M. Edsman describes the long, partly liturgical, tradition behind the North Star emblem (*Nescit occasum*) at the Royal Court of Sweden in the 17th Century. — S. Kaspersen analyses the theme of Cain and Abel in Romanesque church-paintings in Denmark. — B.I. Kilström writes on judgement and punishment in Late Medieval religious art. — Mereth Lindgren writes about the "Alterstreppe" in the Early 17th Century murals in Vårdsberg parish Church. — Anna Nilsén introduces the iconographical programme of the Late 15th Century murals in Tortuna parish church. — Å. Nisbeth discusses some scenes from the legend of St. Michael in the Early 15th Century murals of the old parish church at Risinge. — F. Nordström deals with "Daniel in the Lions' Den" on baptismal fonts.

Architecture: Jan O.M. Karlsson writes about a group of parish churches in the county of Västergötland which are influenced by the Cistercian architecture of Varnhem Abbey after 1234. — P. Reuterswärd deals with a type of early choir window, placed above the high-altar which was meant originally as vehicles of "Divine Light".

Sculpture: G. Eimer discusses anew Bernt Notke's monumental sculptures as possible reflections of the Roman *colossi*. — Ulla Haastrup writes about the models for the paintings and wooden sculptures in altarpieces from Claus Berg's workshop. — S. Karling deals with a 14th Century tympanum-relief from Linköping Cathedral. — O. Reuterswärd describes a group of 15th Century baptismal fonts from the county of Uppland.

Miniatures and Wall-painting: Ewa Balicka-Witakowska presents the style and iconography of a Late 15th Century Aethiopian Psalter, from Belën Sägäd (Paris, Bibl. nat.). — G. Svahnström comments on some Medieval murals revealed recently in parish churches on the island of Gotland.

Minor Arts: M. Blindheim writes about the few surviving Later Medieval ship- or weather-vanes in Norway. — Inger Estham studies the use of cross-symbols on liturgical vestments in Sweden after the Reformation. — L. Karlsson deals with Cistercian influence in wrought-iron work on church-doors on the island of Gotland.

Department of Art History, Uppsala University, Domkyrkoplan 7, S-752 20 Uppsala, Sweden.

© Författarna 1983

ISBN 91-554-1370-6

ISSN 0066-7919

Printed in Sweden 1983

by Borgströms Tryckeri AB, Motala

Phototype setting by

Textgruppen i Uppsala AB

Le psautier éthiopien illustré de Belēn Sägäd**

Ewa Balicka-Witakowska

La peinture éthiopienne, et surtout celle de la période ancienne,¹ est un domaine encore très peu étudié². Bien qu'il soit généralement connu qu'elle appartient à l'art de l'Orient chrétien, on n'a pas pu constater jusqu'à maintenant, quels étaient ses contacts les plus proches. Parmi les obstacles qui empêchent la solution de ce problème, il faut citer, en premier lieu, la divergence entre la date de l'adoption du christianisme par l'Éthiopie (vers 340) et le siècle (X^e ou XI^e) auquel sont attribués les premiers manuscrits éthiopiens illustrés que nous connaissons³.

Qui plus est, ces sont des oeuvres isolées — d'autres manuscrits illustrés n'apparaissent qu'au XIV^es., et encore ils sont très rares. Ils deviennent plus nombreux seulement au XV^e s. Comparés aux codex antérieurs, ils se distinguent par un système décoratif beaucoup plus riche — c'est pour cela qu'on les considère comme le meilleur matériel de recherches. L'un de ces manuscrits fait l'objet de la présente étude.

C'est un psautier (*dāwit* en guèze, c'est-à-dire en éthiopien classique), qui se trouve actuellement dans les collections de la Biblio-

¹ Par "la peinture de la période ancienne" on comprend ici toute peinture éthiopienne antérieure au XVI^es.

² Les travaux relatifs à ce domaine sont très peu nombreux. Pour la plupart, ils sont dus aux historiens, philologues, et spécialistes d'autres branches de la science, ayant séjourné en Éthiopie assez longtemps, et c'est la raison pour laquelle les informations qu'ils contiennent sont souvent présentées de manière qui n'est pas conforme aux exigences de l'histoire moderne de l'art. Ce sont, le plus souvent, des notes accompagnant les catalogues, des aperçus généraux, que l'on trouve dans les albums de peinture, ou des articles de revues; par contre, les monographies des oeuvres respectifs font toujours défaut. A ce jour, nous connaissons seulement une monographie — HZG. Ainsi, il faut attirer une attention particulière sur les travaux de J. Leroy, qui fut le premier à présenter de manière satisfaisante les oeuvres les plus importantes de l'ancienne peinture éthiopienne. Les principaux sont: Objectif des recherches sur la peinture religieuse éthiopienne, AE, I (1955), pp. 127—136; L'Évangélaire éthiopien illustré du British Museum (Or. 510) et ses sources iconographiques, AE, 4 (1961), pp. 155—168; LerPE; LerNil; Àthiopien, dans: Propyläen Kunstgeschichte 3, Berlin 1968, pp. 366—372. Dès 1971, on dispose d'une documentation nouvelle, qui est résultat des missions archéologiques, effectuées dans le cadre de la Recherche Coopérative sur Programme n°230 du Centre National de la Recherche Scientifique, publié dans DSHCE, cahiers 1—7, 1970—

76. Dès 1977, cahiers 8—10, 1977—79, on change le titre pour "Abbay". Cf. entre autres: J. Leclant, L'art chrétien en Éthiopie. Découvertes récentes et points de vue nouveaux, DSHCE I (1970), pp. 61—72; Lep74a; Lep75; Lep76; Lep77.

³ L'existence de l'un de ces mss. est signalée par D. Buxton, BuxAB, p. 137 et suiv.. Ces mss. ont fait l'objet de publications par J. Leroy, L'Évangélaire éthiopien du Couvent d'Abba Garima et ses attaches avec l'ancien art chrétien de Syrie, CA 10, 1960, pp. 131—43; idem, Un nouvel évangélaire éthiopien illustré du monastère d'Abba Garima, dans: Synthronon, Paris 1968, pp. 75—87. Il faut souligner ici, que nos connaissances relatives à l'existence des mss. éthiopiens sont objectivement limitées. Cela est dû au fait, que la plupart de ces mss. se trouvent encore aujourd'hui dans les bibliothèques de monastères et, en principe, les moines y interdisent l'accès. C'est la difficulté essentielle qui empêche la réalisation d'essais tentés récemment, visant ne serait ce qu'à inventorier les mss. existants. Cf. JägEMP; JägDE; E. Hammerschmidt, Äthiopische Handschriften vom Tānāsee, Wiesbaden, 1.1973, 2. 1977; W.F. Macomber, A Catalogue of Ethiopian Manuscripts Microfilmed for the Ethiopian Manuscript Microfilm Library, Addis Ababa, and for the Monastic Manuscript Microfilm Library, Collegeville, Collegeville, Minnesota 1975—. Cf. aussi idem, A Report on the Ethiopian Manuscript Microfilm Library, Le Musée 88, 1975, pp. 397—403.

thèque Nationale de Paris (d'Abbadie 105)⁴. Tout comme la plupart de manuscrits éthiopiens, il n'a pas eu droit à une étude exhaustive, faite de point de vue de l'histoire de l'art⁵.

Le texte en est en guèze. L'écriture est très soignée, à l'exception des parties qui ont été ajoutées, probablement plus tard (p. ex. ff. 2r, 2v, 3r, 3v). On a utilisé de l'encre noire — seuls les incipits de certaines prières et les noms de Jésus, de Marie et des saints ont été écrits en rouge; cette couleur devant faire ressortir leur importance.

Le manuscrit contient 196 feuillets de parchemin de 210x300mm. Les plats en bois, non recouvert de cuir. La pagination est due à A. d'Abbadie. Depuis le début jusqu'au f. 127r, le texte est écrit sur une colonne, à partir du f. 128r jusqu'à la fin — sur deux colonnes.

Le manuscrit contient:

1. Liste de commémorations des saints (*tazkar*), qui s'arrête au 8 *māggabit* (8^e mois de l'année éthiopienne, du 10 mars au 10 avril), viennent ensuite quatre lignes de noms propres partiellement effacés — ff. 1v — 3r.

2. Psaumes: I—X, ff. 14r — 18v; XI—XX, ff. 20r — 25r; XXI—XXX, ff. 26r — 31r; XXXI—XL, ff. 32r — 38v; XLI—L, ff. 40r — 45r; LI—LXI, ff. 46r — 50v; LXII—LXX, ff. 52r — 57v; LXXI—LXXX, ff. 59r — 66v; LXXXI—XC, ff. 68r — 73v; XCI—C, ff. 75r — 78v; CI—CX, ff. 80r — 88v; CXI—CXX, ff. 90r — 101r; CXXI—CL, ff. 102r — 111r.

3. Cantiques de l'Ancien et Nouveau Testament: I^{re} prière de Moïse (Ex. XV, 1—19), ff. 111v; II^e prière de Moïse (Deut. XXXII, 1—21), f. 112r; III^e prière de Moïse (Deut. XXXII, 22—43), f. 113v; prière d'Anne, mère de Samuel (I Rois II, 1—10), f. 115r; d'Ezéchias (Es. XXXVIII, 10—20), f. 115v; de Manassé, f. 116r; de Jonas (Jon. II, 2—10), f. 116v; de Daniel (Dan. III, 26—45), f. 117r; de Trois Enfants (Dan. III, 52—56), f.

117v; d'Habacuc (Hab. III, 2—19), f. 119r; d'Esaié (Es. XXVI, 9—20), f. 120r; de Marie (Luc I, 47—55), f. 120v; de Siméon (Luc II, 29—32) f. 121r.

4. Cantique des cantiques, ff. 122r — 127r.

5. Prières des Heures, ff. 128r — 155v.

6. Prières à la Vierge (*waddāsē māryām* — Louanges de Marie), ff. 157r — 159r; ff. 161r — 168r; louanges du lundi, f. 168v; du lundi (suite), f. 169r; du mardi, f. 169v; du mercredi, f. 170r; du jeudi, f. 171r; du vendredi, f. 173v; du samedi, f. 174v; du lundi, f. 175r; du mardi, f. 175v; du mercredi, f. 176v; du jeudi, f. 177v; du vendredi, f. 178v; du samedi, f. 180r.

7. Prières diverses: pour les malades, f. 181v; pour les voyageurs, f. 182r; pour les pluies, f. 182r; pour les récoltes, f. 182v; pour les eaux des fleuves, f. 183r; pour le roi, f. 183r; pour les donateurs, f. 183v; pour les néophytes, f. 184r; pour la communauté chrétienne, f. 184v; pour le métropolitain, f. 185r; pour la paix, f. 185v.

8. Notes diverses, ff. 186r — 190r.

9. Credo, f. 191r.

10. Computs de calendrier et notes chronologiques suivies d'une liste des rois d'Éthiopie jusqu'à Bā'edā Maryam (1468—1478), ff. 191v — 194r.

11. Colophon, ff. 194v — 195r.

12. Ornémentations composées d'entre-

⁴ Le psautier provient de la collection d'Antoine d'Abbadie, voyageur français, qui dans les années 1838—48 a séjourné en Éthiopie. Rentré en France il a offert 283 mss. à la Bibliothèque Nationale de Paris.

⁵ La description du ms. se trouve dans les catalogues suivants: A. d'Abbadie, Catalogue raisonné des manuscrits éthiopiens, Paris 1859, pp. 114—18; CRNA 20, 1912, pp. 18—21; Éthiopie millénaire: préhistoire et art religieux. Exposition. Paris, Petit Palais 1974—75, Paris 1974. Cf. également les articles: C. Conti-Rossini, Un codice illustrato eritreo del XV secolo, *Africa Italiana*, 1, 1927, pp. 83—97; J. Kolmodin, Sur la date du manuscrit éthiopien d'Abbadie 105, *Le Monde Oriental* 9, 1916, pp. 163—66; M. Debout, Un psautier éthiopien du XV^e siècle au Département des manuscrits, *Bulletin de la Bibliothèque Nationale* III, 3, 1978, pp. 108—114.

lacs irrégulièrement disposées et essais d'écriture, ff. 195v — 196r.

Le colophon nous indique⁶ que le manuscrit a été écrit pour Belēn Sägād portant le titre *aqatsän*⁷ de la province de Särawē, en 51^e année de la Miséricorde⁸. Le copiste et peut-être, en même temps, le peintre des miniatures s'appelait Tensa'e Krestos⁹. Son nom est cité dans le texte en maints endroits (p.ex. f. 128r).

Le manuscrit est décoré d'ornements (*haräg*) et de 33 miniatures en pleine page. L'ornement formé d'entrelacs apparaît dans différents endroits du codex et sépare diverses parties du texte. C'est en général un rectangle étroit, rempli d'entrelacs, composé de deux bandelettes et terminé soit par une ligne

droite, soit par une ornementation formée d'arabesques et d'une sorte de feuilles stylisées. Sur plusieurs folios il forme un riche encadrement du texte, composé de divers motifs de tresse. Ce type d'ornement est assez fréquent dans les manuscrits éthiopiens¹⁰.

Le psautier est décoré des miniatures suivantes: 1. La croix — f. 4v; 2. L'Annonciation — f. 5r; 3. L'Adoration des Mages — f. 5v; 4. La Nativité — f. 6r; 5. Le Baptême du Christ — f. 7r; 6. Les Noces de Cana — f. 7v; 7. Les Noces de Cana (suite de la composition précédente) — f. 8r; 8. L'Entrée à Jérusalem — f. 8v; 9. L'Entrée à Jérusalem (suite de la composition précédente) — f. 9r; 10. Le Lavement des pieds — f. 10r; 11. L'Arrestation du Christ — f. 10v; 12. La Crucifixion — f. 11r; 13. La Descente aux Limbes — f. 12r; 14. L'Ascension — f. 12v; 15. David — f. 13v; 16. Ss. Pierre et Paul — f. 19v; 17. Ss. André et Philippe — f. 25v; 18. Ss. Barthélemy et Thomas — f. 31v; 19. Ss. Matthieu et Thaddée — f. 39v; 20. Ss. Jacques et Jean — f. 45v; 21. Ss. Matthias et Marc — f. 51v; 22. Ss. Nathaniel et Jacques d'Alphée — f. 58v; 23. S. Georges — f. 67v; 24. S. Théodore — f. 74v; 25. Ss. Antoine et Macaire — f. 79v; 26. Belēn Sägād — f. 89v; 27. Ss. Chenouda et Bichoï — f. 101v; 28. Moïse — f. 111v; 29. Salomon — f. 121v; 30. Constantin — f. 127v; 31. Une scène de l'Apocalypse — f. 156v; 32. La Vierge à l'Enfant — f. 160v; 33. Marie en orante — f. 168v.

La présente étude s'est proposée trois tâches à savoir: 1. faire ressortir pour chaque miniature du psautier les traits iconographiques qui tirent leur origine des sources extérieures à l'art éthiopien et ceux qui semblent être attachés exclusivement à la tradition locale; 2. situer le psautier de Belēn Sägād dans le cadre du développement stylistique de la plus ancienne peinture éthiopienne; 3. situer notre psautier dans la tradition artistique de l'Orient chrétien par la comparaison de ce

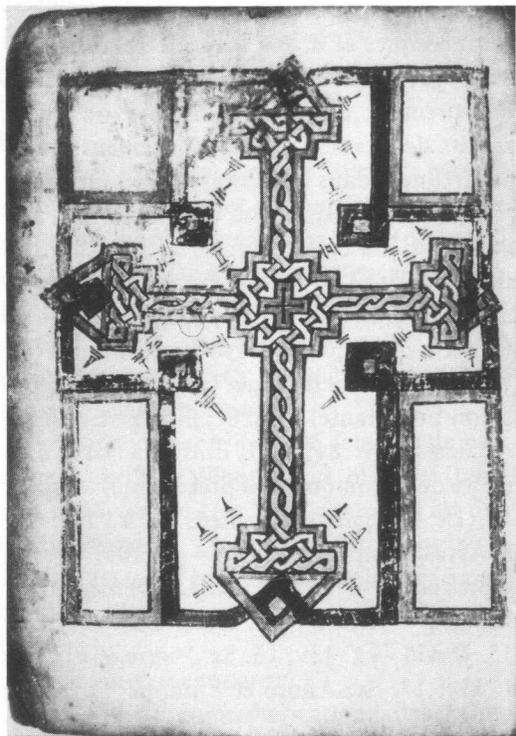
⁶ Voici le texte du colophon: "Ce livre a été fini l'An 51 de la Miséricorde, pendant les jours du règne Bā'edā Maryam. Celui qui l'a fait écrire est Belēn Sägād, aqatsän de Särawē. Qu'il le conduise au royaume des cieux avec ses enfants et sa femme, pour toujours, amen et amen. Ainsi soit-il. Que le Seigneur dans le royaume des cieux ait pitié de celui qui l'a écrit, de celui qui l'a fait écrire, et de ceux qui écouteront ses paroles. Pour toujours, amen."

⁷ *Aqatsän* — titre porté au Moyen Age par les gouverneurs de la province de Särawē dans le nord de l'Éthiopie. *Aqatsän* était élu et nommé uniquement parmi les nobles originaires de la province. Pendant le règne de l'empereur Bā'edā Maryam, ce titre a également été porté par le gouverneur de Godjam. Cf. A. Bartnicki, J. Mantel-Niećko, *Geschichte Äthiopiens*, Berlin 1978, p. 626.

⁸ Les Éthiopiens utilisaient différents calendriers. L'année citée ici est la 51^e année du 13^e Grand Cycle Lunaire, compté à partir de la création du monde, et correspond à l'an 1473/4 du calendrier grégorien. Cf. C. Conti-Rossini, *Tabella comparativa del calendario etiopico col calendario romano*, Roma 1948; BuxAb, appendix 3.

⁹ Selon C. Conti-Rossini, CRNA 20, 1912, p. 20, il était moine dans l'un des couvents du nord du pays: Dābrā Bizān, Dābrā Maryam de Qohayn, ou Dābrā Maryam de Dāq Ita'ēs.

¹⁰ C. Conti-Rossini, CRNA 19, 1912, p. 570, est d'avis, que ce type d'ornement n'est pas un produit purement éthiopien, et qu'il a plutôt été emprunté à l'art copte. On l'aperçoit dans les frises décorant le monastère de Dābrā Bizān (fondé avant 1380), l'un de ceux, où notre ms. a pu être écrit. Dans notre psautier l'artiste l'a utilisé pour en composer les couronnes de David, de Salomon et de Constantin.



1. La Croix f. 4v.



2. L'Annonciation f. 5r.

manuscrit avec les plus importants psautiers moyenâgeux représentant le même type d'illustration.

Miniature 1 — La croix

C'est une représentation de la *crux immissa* dont les extrémités s'élargissent. La croix est remplie d'entrelacs jaunes composés de deux bandes; elle est cernée d'une grosse ligne rouge, qui la double de l'extérieur.

La croix placée à la première page d'un livre liturgique pouvait avoir diverses significations: en premier lieu, elle soulignait l'importance du texte, et faisait ressortir le rôle cultuel du livre, en le rangeant dans la catégorie des objets sacrés. Comme signe divin elle avait aussi une puissance magique¹¹. La croix dont les bras s'élargissaient aux extrémités avait la valeur apotropaïque — elle

symbolisait une idée très profonde — celle du triomphe du Christ et de son pouvoir de salut¹². Les exemples les plus anciens de son emploi dans ce sens¹³ (la seconde moitié du IV^e s.) ont la forme de la croix grecque. La vulgarisation de la *crux immissa* en tant que *tropaion* a eu lieu plus tard, probablement comme suite de l'imitation de la croix d'or, élevée au sommet du Golghota par Théodose II, ou de celle d'argent, qui la remplaça vers

¹¹ Cf. F. Steenbock, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin 1965, p. 28s.

¹² A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, Paris 1946, I, p. 153, II, pp. 277—283; E. Dinkler, *Signum Crucis. Aufsätze zum Neuen Testament und zur christlichen Archäologie*, Tübingen 1963.

¹³ Les reliefs des sarcophages: Lateran 171, de S. Sebastiano, Lateran 106, de Sarigüzcel.

620, quand la première fut emportée par les Perses¹⁴.

Les croix remplies d'entrelacs apparaissent dans différents milieux d'art, vers l'année 400¹⁵. Leur origine est expliquée de diverses manières¹⁶, entre autres, il faut mentionner ici une opinion suivant laquelle la décoration formée d'entrelacs se développait dans l'art copte où elle se caractérisait du motif d'entrelacs inséré dans une figure géométrique.

Bien que l'ornementation éthiopienne n'ait pas encore eu droit à une étude détaillée, tout nous porte à croire, que les artistes éthiopiens ont adopté directement de l'art copte la mode de décoration à entrelacs¹⁷.

Miniature 2 — L'Annonciation

La miniature montre la Vierge à droite, assise sur le siège sans dossier, décorée d'entrelacs. Elle porte une robe jaune et un manteau rouge qui entoure sa tête nimbée. Les pieds nus sont posés sur un coussin. Tournée vers la gauche, tenant un fuseau de laine pourpre, elle élève la main droite (observez les ongles) vers l'ange. Celui-ci, pieds nus, manteau

rouge sur la tunique multicolore, tient à deux mains le sceptre terminé par une croix. Son aile gauche est levée au-dessus de la tête de Marie. Au-dessus du cadre on lit l'inscription: *zakama zēnawā gabrə'ēl lamāryām 'ənza təfattəl* — Comme Gabriel a donné la nouvelle à Marie pendant qu'elle filait.

La scène représente, par sa composition comme par ses détails, le type de L'Annonciation particulièrement fréquent dans l'art byzantin dès le XII^es. C'est un résultat de la fusion du schéma iconographique qui s'était formé en Syrie et en Palestine avant le V^es. à base du texte du Protévangile de Jacques (IX,3) où Marie est en train de filer, et du type byzantin, représentant la Vierge discutant avec l'Archange¹⁸.

Dans la peinture éthiopienne ancienne, on rencontre souvent cette rédaction de L'Annonciation. Parmi les manuscrits elle se retrouve dans les évangélistes: Zir Ganela, Maryam Magdalawit, Lahēn Qirqos; parmi les peintures murales dans l'église de Gän-nätä Maryam¹⁹. Il faut souligner que tous ces exemples présentent une disposition des personnages différente — avec Marie à gauche — qui était alors plus proche du schéma des plus anciennes représentations de cette scène. Nous connaissons seulement deux images de l'Annonciation disposée comme la nôtre (Marie à droite et assise) — celle de l'église Bētā Maryam à Lalibela et celle de l'évangéliste de Hayq²⁰.

Miniatures 3 et 4 — La Nativité et l'Adoration des Mages

L'inscription à l'intérieur de la miniature des Mages: . . . *walda 'əgzi' wazakama 'am-ṣə'u 'ama . . . sab'a sagal* — . . . le fils du Seigneur et lorsqu'ils ont amené . . . quand . . . les Mages. Au-dessous, on a écrit d'une main différente: *zawə'ətu 'əsmātihomu mən-suram nəguš badsibā nəguš likon nəguš* — dont les noms sont: le roi Mensuram, le roi Badsiba, le roi Likon²¹. L'inscription au-des-

¹⁴ H. Vincent, F. Abel, Jérusalem. Recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire, Paris, II, 1914, p. 188s. E. Dinkler, op.cit., p. 69s.

¹⁵ L'un des plus anciens exemples de ce type de la croix se trouve dans le ms. copte des Actes des Apôtres de la collection Glazier (New York, Pierpont Morgan Library). Cf. K. Bober, On the Illumination of the Glazier Codex. A Contribution to Early Coptic Art and Its Relation to Hiberno-Saxon Interlace. Homage to a Bookman. Essays on Manuscripts, Books and Printing Written for Hans P. Kraus, Berlin 1967, pp. 31—49.

¹⁶ C. Nordenfalk, An Illustrated Diatessaron, The Art Bulletin 50, 1968, pp. 119—140; M. Schapiro, The Miniatures of the Florence Diatessaron (Laurentian Ms.Or.81). Their Place in Late Mediaeval Art and Supposed Connection with Early Christian and Insular Art, ibid., 55, 1973, pp. 494—513.

¹⁷ LerMC, pp. 57—61.

¹⁸ Millet, pp. 67—92.

¹⁹ Cf. HZG, fig. 11; RCT, ill. 103; Lep75, ill. 9.

²⁰ Cf. GerKF, Abb. 54, ill. 71; HZG, fig. 41.

²¹ Sur les noms des Mages en Ethiopie cf. H. Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1906, pp. 66—75.



3. L'Adoration des Mages f. 5v.



4. La Nativité f. 6r.

sus du cadre de la miniature de la Nativité: *zakama tawalda 'agzi'na 'ammāryām dāngāl* — Comme naquit Notre-Seigneur de la Vierge Marie. A l'intérieur de la miniature, il y a des inscriptions identifiant chaque élément: *gol* — l'écurie, *ḥaḍān* — l'enfant, *kokab* — l'étoile, *mal'ak* — l'ange, *yosēf* — Joseph, *lāḥam wa'adag* — la vache et l'âne, *no-lota* . . . — les pasteurs de . . .

Cette composition a uni trois scènes, cependant, à ce qu'il paraît, l'Adoration des Mages et celle des bergers ont été présentées en tant qu'épisodes de la Nativité. En dépit du fait que le schéma général présente une affinité avec le type byzantin assez ancien²², les détails de la représentation ne sont guère typiques. Les bergers, placés sur le feuillet de la scène principale, précèdent les Mages, qui ont été repoussés à un feuillet à part. Si tou-

tefois on réunissait les deux groupes, la scène ainsi formée pourrait être rangée dans l'ancien schéma de l'Adoration, où le groupe de la Vierge est peint un peu à l'écart, ce qui laisse de la place au groupe d'adorants présentés sur le même plan²³. Il nous semble que les éléments particuliers de la composition ont été tirés de différentes rédactions iconographiques. Le personnage de la Vierge est présenté d'une manière, qui permet l'imaginer agenouillée, et la position de l'Enfant peut suggérer qu'il est couché sur le manteau de Marie. Ainsi, cette représentation pour-

²² Millet, pp. 124—32, 136—38, 145—55.

²³ Les plus anciennes représentations du type se trouvent sur les sarcophages romains datés du IV^e s. Cf. R. Garrucci, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*. 6 vol., Prato 1881; p. ex.tav. 397, 7; 334, 2; 398,5; 365,1.

rait être rattachée à la version de l'accouchement sans douleur, répandue en Occident, et non pas à la tradition byzantine. Toutefois, les personnages de Joseph, de Salomé agenouillée, qui ne touche pas ici la Vierge²⁴, et des Mages, encore non individualisés, et exécutant une profonde révérence caractéristique du rituel de *proskynesis*, nous amènent sur le territoire de Byzance. L'élément très important, qui semble s'attacher à l'ancienne iconographie chrétienne, est l'écurie présentée en tant que bâtiment à coupole²⁵. Cette scène apporte également des éléments propres à l'art éthiopien comme l'ange "défenseur" avec le glaive dans le main et une aile élevée au-dessus de la tête de Marie. Ainsi, il est difficile de démontrer avec certitude, avec quelle version iconographique notre miniature accuse le plus d'affinité — s'agit-il de l'iconographie occidentale, ou bien de l'ancienne iconographie byzantine? Il semble, cependant, que nous nous trouvons devant un cas isolé car, d'après d'autres manuscrits éthiopiens, la représentation de la Nativité suivait le schéma byzantin²⁶. L'Adoration des Mages occupe, dans la majorité des manuscrits, la miniature séparée et se rattache aux schémas les plus anciens: les rois sont rangés sur une seule ligne, ils offrent les dons identiques²⁷; souvent ils portent des bonnets frigiens.



5. Le Baptême du Christ f. 7r.

Miniature 5 — Le Baptême de Jésus

Au milieu d'une eau où nagent des poissons rouges et blancs, Jésus, immergé jusqu'à la taille, avec le nimbe crucifère, barbe et chevelure noires s'incline sous la main de Jean-Baptiste qui lui touche la tête. Le prophète, nu comme Jésus, est aussi immergé dans l'eau. Du haut de la miniature descend une très grande colombe. A gauche et à droite se trouvent deux anges aux ailes déployées en hauteur et avec un glaive à la main. Ce sont à nouveau les anges "défenseurs", bien que dans l'iconographie byzantine qui prend en considération le rituel du baptême, ils apparaissent comme les diacres, avec les mains couvertes d'une étoffe. Une colonne dans le fleuve, à gauche, indique la rédaction assez ancienne. Ce motif archaïque est utilisé plutôt conséquemment dans

²⁴ Sur Salomé dans l'art et la tradition éthiopienne cf. HZG, pp. 144—5.

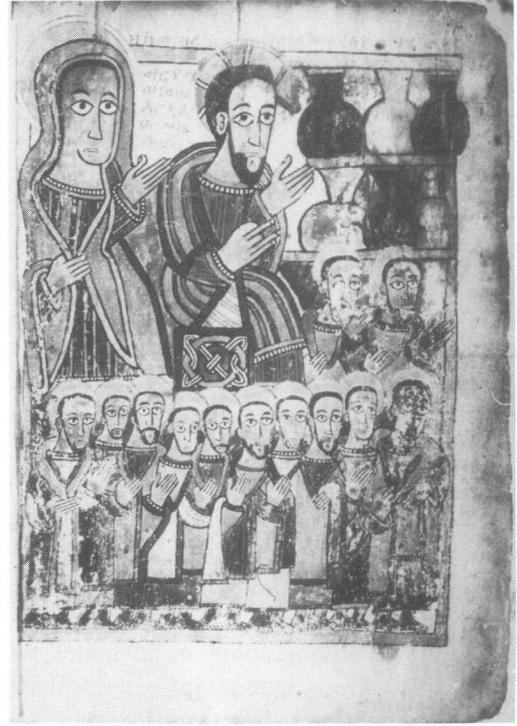
²⁵ GraAmp, p. 53. Cf. ci-dessous p. 30.

²⁶ Nous avons deux variantes de cette scène: 1./ La Vierge repose sur un matelas à moitié assise à moitié étendue. Jésus dans une crèche à côté d'elle; p.ex. év. Zir Ganela, HZG, fig. 13; év. Kebran, EMP, pl. X; London Or. 481, BudQS, pl. X; év. Maryam Magdalawit, RCT, ill. 102. 2./ La Vierge assise sur une siège au centre. L'enfant, entre l'âne et le boeuf, au dessus de la miniature; p.ex. év. Hayq, HZG, fig. 42; év. Qohayn, HZG, fig. 44.

²⁷ év. Hayq, HZG, fig. 43; év. Zir Ganela, HZG, fig. 15; év. Kebran, EMP, pl. XI; év. London Or. 481, fol. 101 r.



6. Les Noces de Cana f. 7v.



7. Les Noces de Cana f. 8r.

l'art éthiopien²⁸. Au-dessus du cadre, il y a l'inscription suivante: *zakama taṭamqa 'əgzi'na bayohannəs kähən* — Comme Notre-Seigneur a été baptisé par Jean, le prêtre. A l'extérieur du cadre, à gauche et à droite, on voit le mot: *mal'ak* — l'ange. A l'intérieur — les mots: *rəgəb* — la colombe, *ḥāṣāta bāhṛ* — les poissons de mer.

Cette scène se rattache sans le moindre doute, à l'iconographie orientale du baptême dans sa version ancienne, où on représentait le Christ nu, immergé dans l'eau jusqu'au cou. Mais sur notre miniature, Jean-Baptiste est aussi immergé. Ce schéma iconographique remarquable, apparaît systématiquement dans les manuscrits et dans les peintures murales anciennes²⁹. On peut le considérer comme éthiopien. Il a peut-être été

inspiré par le rituel du baptême en Ethiopie, où le prêtre avec les catéchumènes descend dans le bassin baptismal³⁰. Il est à souligner, que l'inscription sur notre miniature appelle Jean-Baptiste "le prêtre".

²⁸ Il semble que c'est encore un élément iconographique que l'on peut ranger parmi ceux, que A. Grabar appelle "historiques", GraAmp, p. 34. La croix sans colonne apparaît p.ex. dans év. Kebran, EMP, pl. XIII.

²⁹ év. Hayq, HZG, fig. 46; év. Zir Ganela, HZG, fig. 17; év. Qohayn, HZG, fig. 65; év. Maryam Magdala-wit, RCT, ill. 104; év. Djähdjäh Giyorgis, JägĀM, ill. 8; égl. Gännätä Maryam, Lep75, ill. 12; égl. Dābrā Tseyon de Geralta, égl. Qorqor Abba Danēl: ill. des peintures pas publiées. Il y a très peu d'exemples éthiopiens anciens de cette scène, qui suivent la rédaction byzantine "classique" avec Jean-Baptiste sur le rivage: év. Kebran, EMP, pl. XII; év. London Or. 481, BudQS, pl. XV.

³⁰ HZG, pp. 158—9.

Miniatures 6 et 7 — Les Noces de Cana

L'inscription à l'intérieur de la miniature 6 est la suivante: *sab'a kabkāb waliqa mǝrfāq 'əlla satyu wayna zabāraka 'əgzi'na* — Les gens de la noce et le maître de maison buvant le vin béni par Notre-Seigneur. Les inscriptions sur la miniature 7 sont les suivantes: *zakama bāraka 'əgzi' warasayo lamāy wayn* — Comme le Seigneur a béni et a fait l'eau devenir vin; *māryām waX wall 'ardā'ihu mǝslēhu* — Marie et les 12 disciples avec lui. Entre les jarres: *'a'ban . . .* (les jarres de) pierre.

Le miracle de Cana a connu très grande faveur puisqu'il était la première manifestation du pouvoir surnaturel du Christ et, à cause des rapports symboliques qu'il avait avec le mystère eucharistique. Ce miracle est seul représenté dans notre psautier. Nous avons ici une juxtaposition de deux scènes, celle du miracle et celle du banquet. La miniature droite offre le Christ (le nimbe crucifère), assis, faisant le geste de bénédiction. Six urnes sont placées devant lui sur les tablettes. Derrière lui Marie et, en bas, les apôtres. Sur la miniature gauche le Christ (le nimbe normal) et l'époux, occupent le registre supérieur. Ils boivent comme les autres personnages placés dans le registre du bas.

Nous connaissons les trois autres manuscrits avec cette scène³¹. Elles sont composées de la même manière: le Christ bénissant les urnes au centre, les autres personnages dans le registre du bas et celui du haut. La Vierge manque. Toutes les miniatures présentées, s'écartent du schéma iconographique employé dans l'art byzantin après l'iconoclasme. Il présente les Noces comme un repas solennel, auquel participent les gens atta-

blés. Il semble que la composition la plus proche de la nôtre est celle de la peinture murale à Gännätä Maryam³². Elle se divise en trois zones. Dans la première, se trouvent le Christ et la Vierge représentés avec une taille quatre fois plus élevée que celle des autres personnages. Ceux-ci sont placés dans les deux registres.

Il est à souligner que toutes les scènes éthiopiennes des Noces ne représentent pas le miracle dans le moment même où il s'accomplit. Il est seulement suggéré par les inscriptions et la présence de la scène du banquet.

Miniatures 8 et 9 — L'Entrée à Jérusalem

La composition n'est pas très vaste. Le nombre des personnages est réduit à deux vieillards, six enfants, les apôtres et Zachée. Le Christ est assis à califourchon sur un âne noir, qui rappelle un cheval par ses oreilles dressées. Le Christ tient les rênes de la main gauche, tandis que la droite ramenée devant la poitrine, paraît faire le geste de bénédiction. La ligne qui divise les registres, représente aussi un parterre couvert de verdure. La représentation de Jérusalem manque.

Cette scène diffère d'autres représentations éthiopiennes de l'Entrée par le fait qu'elle ne montre pas comme d'habitude le moment de l'accueil du Christ, mais le cortège triomphal qui suivait le Christ³³. A l'intérieur de la miniature 8 se trouvent les inscriptions: *zakama 'oda 'əgzi'na hosā'anna taš'ino diba 'əwāl wataqabalwo 'a'rug waḥḥ-ḍānāt* — Comme Notre-Seigneur est arrivé le Dimanche des Rameaux, chevauchant à dos d'âne et salué par les vieillards et les enfants. Et: *nayomu ḥḍānāt* — voici ces enfants. Au-dessus du cadre bordant la miniature 9, on voit l'inscription: *X wa II 'ardā'ihu mǝslēhu wazakēwosni 'arga dibē[homu]* — douze disciples avec lui et Zachée qui monta pour [les (rencontrer)]. A l'intérieur de la miniature: *zakēwos* — Zachée. A l'extérieur du

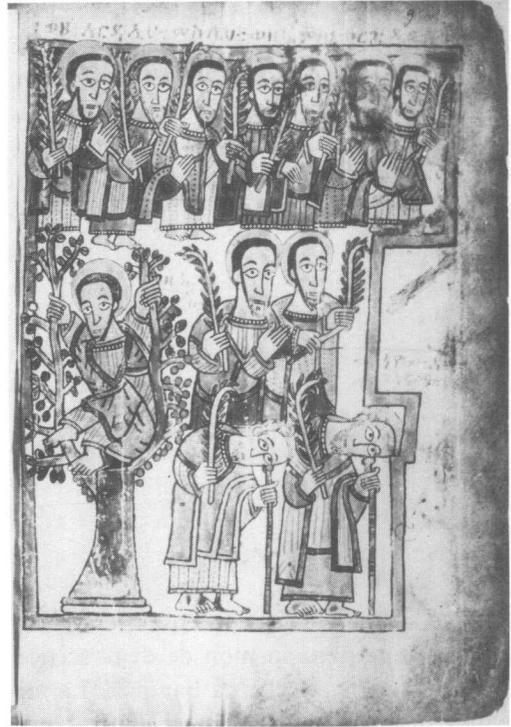
³¹ év. Qohayn, HZG, fig. 64; év. Zir Ganela, HZG, fig. 18; év. Maryam Magdalawit, RTC, ill. 105.

³² Lep75, ill. 15, 16.

³³ Cela résulte du placement des enfants et des vieillards, qui ne sont pas tournés vers le Christ, mais vont dans la même direction que lui.



8. L'Entrée à Jérusalem f. 8v.



9. L'Entrée à Jérusalem f. 9r.

cadre: *nayomu 'ə'rug* — voici ces vieillards.

L'iconographie de l'Entrée à Jérusalem puisait dans les représentations antiques des entrées triomphales des empereurs et généraux³⁴. Dans l'art oriental, on soulignait encore les détails faisant ressortir la grandeur suprême de Jésus, et se reportant à l'iconographie impériale (l'âne blanc, le manteau pourpre, la couronne).

Dans la peinture éthiopienne, cette scène apparaît à plusieurs reprises³⁵. A en juger d'après ces exemples, on peut supposer, que la symbolique impériale n'était pas respectée par les artistes éthiopiens, ou bien, que ceux-ci n'y prêtaient pas d'attention particulière. Toutes les représentations de l'Entrée y compris la nôtre, présentent le Christ assis sans selle sur âne à robe sombre (dans Qorqor Maryam, sur un cheval). Aucune autre

détail ne souligne sa majesté. Il nous semble que l'iconographie de l'Entrée en Ethiopie reflète la cérémonie de la fête du Dimanche des Rameaux plus que, directement, la représentation de l'entrée triomphale d'un roi³⁶.

³⁴ A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin. Recherches sur l'art officiel de l'empire d'Orient*, Paris 1936, pp. 234—36. Cf. également H.P.L'Orange, *The Adventus Ceremony on the Slaying of Pentheus*, dans: *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of A.M. Friend*, Princeton 1955, pp. 7—14.

³⁵ Dans les mss. cf. ci-dessous note 129. Les peintures murales: égl. Gännätä Maryam, Lep75, ill. 17; égl. Däbrä Sälam, Qorqor Maryam, Lep76, ill. 20, 21, 28.

³⁶ Les observations plus détaillées sur cette scène en Ethiopie cf. HZG, pp. 164—75. Dernièrement l'auteur a publié l'article: *Christ's Entry to Jerusalem in Ethiopia*, dans: *Proceedings of the First United States Conference on Ethiopian Studies*, East Lansing, Michigan State University 1975, pp. 43—60 que je n'ai pu consulter. Recherches sur l'association de l'Entrée à Jérusalem à *Maiestas Domini* cf. Lep76, pp. 92—108.



10. Le Lavement des pieds f. 10r.



11. L'Arrestation du Christ f. 10v.

Miniature 10 — Le Lavement de pieds

L'inscription au-dessus du cadre: *zakama ḥaḍaba 'əgzi'na 'əgra 'ar[dā'ihu]* — Comme Notre-Seigneur lavait les pieds de ses disciples. A l'intérieur de la miniature: *pētros* — Pierre.

Cette scène est conforme à l'iconographie byzantine³⁷. La preuve en est la représentation du Christ probablement assis, mais non courbé comme le serviteur, où agenouillé devant Pierre. Ce dernier est figuré se touchant le visage d'une main, exécutant le geste décrit dans le fragment du texte de l'Évangile

se rapportant à cet événement (Jean XIII, 8—9), que les peintres orientaux s'efforçaient de reproduire avec le plus de fidélité. Un bassin en forme de calice, au centre de la scène, reflète l'interprétation byzantine du Lavement, comme l'acte sacramental significatif du baptême³⁸. Les apôtres, attendant leur tour, pieds nus, entourent le groupe de Jésus et Pierre. Dans la version byzantine propre, ils sont alignés sur deux rangs, assis ou debout, placés derrière ou en dessous de Pierre. Dans la même version, ce thème apparaît dans trois évangélistes et une peinture murale³⁹. Toutes suivent plus ou moins fidèlement le schéma iconographique byzantin.

³⁷ Millet, pp. 310—25.

³⁸ E. Kantorowicz, *The Baptism of the Apostles*, *Dumbarton Oaks Papers* 9/10, 1965, pp. 240—41.

³⁹ év. Qohayn, HZG, fig. 72; év. Zir Ganela, HZG, fig. 12; égl. Gännätä Maryam, Lep75, p. 75. (la peinture n'est pas reproduite).

Miniature 11 — L'Arrestation du Christ

Le Christ au centre (debout sur une pier-



12. La Crucifixion f. 11r.

re?) est saisi par la corde par deux soldats imberbes, armés de bâtons. Il porte sur une tunique multicolorée un manteau rouge avec dessins gris et sur la tête le nimbe crucifère. L'inscription à l'intérieur de la miniature: *zakama 'ahzəwo la'əgzi'na wasaḥabwo ba'ahbāl ḥarā 'əkuyān 'ayhud* — Comme Notre-Seigneur a été arrêté et traîné par une corde par les troupes de Juifs méchants.

Ici, comme sur les autres représentations de cette scène on souligne le fait, que Jésus s'est laissé arrêter sans résister. Les artistes ont essayé de rendre son calme, voire sa majesté, qui contrastait avec l'attitude agressive des soldats venus l'arrêter. Les traits négatifs de ces personnages étaient soulignés par leurs visages méchants, dégénérés ou même animaux⁴⁰. L'artiste éthiopien se bornait à présenter les soldats de profil⁴¹. La corde au-

tour du cou du Christ, souvent présentée dans les miniatures éthiopiennes⁴², manque dans les versions byzantines de cette scène.

Miniature 12 — La Crucifixion

L'inscription au-dessus du cadre: *zakama saqalwo la'əgzi'na diba 'əda masqal* — Comme ils ont crucifié Notre-Seigneur sur le bois de la croix. A l'intérieur de la miniature: *māryām 'əm* — Marie, la mère, et: *yoḥannəs radə'* — Jean le disciple.

La scène représente la Crucifixion avec le Christ mort⁴³ — un type très rare en Ethiopie. Elle se distingue plutôt par le réalisme, avec lequel l'artiste rend l'idée de la mort et de la souffrance. Il fait ressortir le thorax affaîssi du Christ, ses côtes saillantes, le sang coulant des blessures au nombre six, et les épines enfoncées dans sa tête. Tout nous porte à croire, que le modèle d'une telle représentation devait être le type de la Crucifixion, qui s'est formé au XIII^es. dans l'art occidental, traitant de façon réaliste les détails présentant les atrocités de la mort.

Le schéma lui-même de la composition est simple, il se réduit à trois personnages. Au pied de la croix se trouvent Marie et Jean, debout, chacun d'eux se touchant le visage de la main — geste par lequel l'art byzantin rendait l'idée de la douleur. L'élément le plus insolite de cette scène est sans doute la croix, dont la forme est très difficile à déterminer. La pièce de bois verticale est invisible, par contre l'artiste a fait ressortir le *suppedaneum* très grand. Il nous semble que les lignes transversales au nombre de deux divisent

⁴⁰ P.ex. dans le psautier de Mont Athos, Pantocrator n°61 fol. 42v.

⁴¹ Cf. ci-dessous p. 34.

⁴² év. Zir Ganela, HZG, fig. 22; év. London Or. 481, BudQS, pl. XXIV.

⁴³ Dans l'art oriental les exemples les plus anciens de telles figurations apparaissent vers la fin du VII s. A l'Occident, où l'idée de la croix triomphante s'est conservée plus longtemps, on ne le trouve qu'au IX^es. Cf. K. Wesel, Die Kreuzigung, Recklinghausen 1966, p. 19s.

les registres plus, qu'elles ne représentent les traverses de la croix.

Comparée à d'autres miniatures des manuscrits éthiopiens accessibles, cette scène devient un cas isolé. Les miniatures mentionnés accusent une affinité avec les schémas iconographiques les plus anciens, s'attachant à la symbolique triomphale de la Crucifixion. Elles se distinguent par l'absence du Christ, qui est seulement évoqué symboliquement, par l'image d'un agneau dressé en haut de la croix⁴⁴. Il existe des exemples où même l'agneau est omis⁴⁵. Les autres détails de ces images démontrent, par ailleurs, l'ancienneté des prototypes: la croix gemmée et jaune (p.ex. l'év. Hayq), la croix avec les extrémités qui s'élargissent (p.ex. l'év. Däq), les soldats au pieds de la croix qui rappellent les pèlerins (p.ex. l'év. Qohayn), le soleil, la lune et les étoiles, symboles de l'éternité cosmique (p.ex. l'év. Zir Ganela). Dans l'évangélaire de Kebran, le Christ est figuré, mais vivant, nimbé, avec les yeux ouverts⁴⁶.

Comme on peut déduire des exemples cités, la scène de la Crucifixion était traitée par les artistes éthiopiens de façon fort différenciée. Toutes ces représentations, néanmoins, ont un trait commun — elles sont conformes au plus anciens types de la représentation de la Crucifixion. Par contre, en ce qui concerne la miniature de notre psautier, dont l'iconographie est tout à fait distincte, il est difficile de dire, pourquoi l'artiste — pour-



13. La Descente aux Limbes f. 12r.

tant assez conservateur dans les autres scènes christologiques — a décidé d'imiter le modèle si tardif et, de surcroît, de provenance nettement occidentale. Il faut admettre, tout de même, que dans son travail il n'a pas été très conséquent. Le geste de la Vierge se touchant le visage de la main, apparaît très tôt et s'attache au type de la Crucifixion triomphale; chaque pied du Christ est cloué séparément, tout comme dans les compositions les plus anciennes. Quant aux détails caractéristiques de notre miniature, telle la forme de la croix et les six blessures de Jésus, il est impossible d'établir, si lesdits détails ont été empruntés à un modèle déterminé, ou s'il faut les attribuer à l'imagination seule de l'enlumineur.

Miniature 13 — La Descente aux Limbes

Au centre, le Christ debout sur la mandorle, nimbé, pieds nus, tient la main d'A-

⁴⁴ év. Hayq, EMP, pl. IV; év. Däq, EMP, pl. XXIV; év. Däbrä Maar, év. Galilä Maryam, HEGF, fig. 1,4; év. Qohayn, BuxAb, ill. 70; év. Maryam Magdalawit, DA, s. 73; Il semble que le motif de l'agneau interdit par le concile *In Trullo* (692) n'a survécu que dans les mss. éthiopiens.

⁴⁵ év. Zir Ganela, HZG, fig. 24; év. Djähdjäh Giyorgis, EMP, pl. XXXI. Ce dernier offre une iconographie toute particulière. Les seuls personnages sont les deux larrons, qui ne sont pas attachés chacun à une croix respective, mais à une étroite pièce de bois, qui était la seconde traverse de la croix.

⁴⁶ EMP, pl. XVIII.

dam et d'Eve, tous les deux agenouillés. L'inscription à l'intérieur de la miniature: *zakama tanšə'a 'əgzi'na 'əmməwutan wa'awdə'omu 'əmsi'ol la'adām walahēwān* — Comme Notre-Seigneur ressuscita et fit sortir Adam et Eve des Limbes.

L'iconographie de la Descente aux Limbes comporte le plus souvent deux motifs, dont le premier présentait le Christ ressuscité, la croix à la main, terrassant les portes des Enfers, et l'autre — la libération d'Adam, d'Eve, et des Justes. Les deux motifs avaient leur correspondants dans l'iconographie impériale — aussi bien antique que byzantine⁴⁷. Parmi les manuscrits éthiopiens auxquels nous avons eu accès, c'est dans l'évangélaire de Kebran qu'apparaît la représentation de la Descente aux Limbes⁴⁸. Le Christ ressuscité, une croix à la main, entouré de la mandorle, se tient debout sur une passerelle au-dessus d'un abîme et tend la main vers Adam, afin de l'aider à passer sur l'autre bord, où l'on voit déjà Eve et les Justes.

Dans notre psautier l'artiste a effectué des simplifications plutôt exagérées. Il s'est borné à figurer Adam et Eve, sans présenter les Justes ni les Limbes. Il n'a pas doté le Christ d'attributs indiquant qu'il s'agit du Christ ressuscité. Il semble que dans cette image, il y a un changement essentiel du schéma iconographique. Par sa nature, la Descente aux Limbes appartient aux scènes narratives — ici, seule son origine est tirée de la narration. Il se peut que le personnage du Christ soit emprunté aux représentations où l'on voit toute sa puissance et sa grandeur (p.ex. Transfiguration et Ascension), et où il est présenté souvent dans la mandorle. Ainsi, il n'est pas exclu que nous nous trouvons ici devant la représentation de la *Maestas Domini* transformée de façon assez spéciale et incluse à la Descente aux Limbes. On peut donc supposer, qu'un pareil assemblage d'éléments est une caractéristique de l'iconographie éthiopienne. La représentation du



14. L'Ascension f. 12v.

Christ dans la mandorle se trouvant dans l'évangélaire de Kebran, parle en faveur de cette supposition.

Miniature 14 — L'Ascension

Au centre, le Christ en buste, nimbé, chevelure noire, dans une mandorle. Il bénit de la main droite, tandis que la gauche est posée sur la poitrine. La mandorle est soutenue par deux anges, dont on ne voit que les bustes. Armés de glaives, ils élèvent l'aile au-dessus de la tête du Christ. Au-dessus, la Vierge, sous la figure d'une orante, peinte de face. Autour d'elle, les apôtres, partagés en deux groupes de six, nimbés. Ils regardent en haut, levant la main droite ou gauche vers le

⁴⁷ Cf. A. Grabar. L'empereur dans l'art byzantin, pp. 245—49.

⁴⁸ EMP, pl. XIX.

ciel. Au-dessus du cadre, l'inscription: *za-kama 'arga 'ægzi'na samāyāta* — Comme Notre-Seigneur est monté aux Cieux.

Ce schéma iconographique a été créé de très bonne heure en Orient⁴⁹. Il souligne la divinité du Christ en le présentant de front, dans une grande auréole, soutenue par deux ou quatre anges⁵⁰. Cette vieille tradition se trouve à l'origine de la coutume consistant à faire ressortir l'émotion des apôtres devant l'événement, en les dotant de mouvements agités, voire désordonnés, tout en représentant la Vierge en orante, dont la présence à l'Ascension n'est pas signalée par les sources canoniques.

Sur notre miniature on observe des changements importants de ce schéma. A première vue, le trait le plus étonnant est l'absence de la division claire en deux regis-



15. David f. 13v.

⁴⁹ E.T. de Wald, *The Iconography of the Ascension*, *American Journal of Archeology*, 2^e sér., 19, 1915, pp. 277—319.

⁵⁰ On peut citer, à titre d'exemple, l'Ascension dans l'év. Rabboula, sur les ampoules de Monza, sur les fresques coptes de Baouït et de Saqqara. Cf. J. Leroy, *Les manuscrits syriaques à peintures*, Paris 1964, pl. 33p. 157, 182—3; GraAmp, les ampoules n^{os}: 1, 2, 10, 11; J. Cleat, *Le monastère et la nécropole de Baouït*, Mem. de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire, vol. XII, Le Caire-Paris 1904, pl. XL—XLIV, XC—XCI, pp. 136—7; J. Quibell, *Excavation at Saqqara* (1907—1908), Le Caire 1909, pl. XLVI, XLVIII, LV.

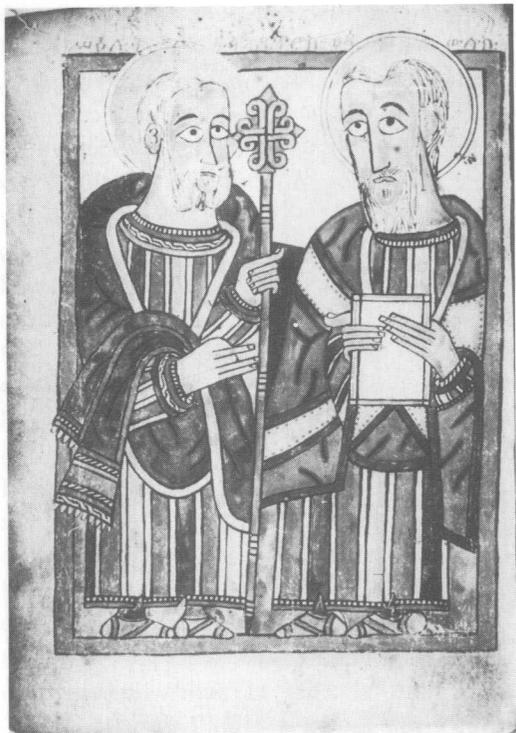
⁵¹ Il nous semble, que ces anges n'ont pas été inspirés ni par le texte de l'Apocalypse (contrairement aux autres représentations éthiopiennes de l'Ascension, cette miniature se caractérise par une disparition complète des éléments inspirés par la vision apocalyptique) ni par la formule iconographique de deux Victoires portant un *clipeus*. Ils se trouvent sur les autres miniatures de ce ms. et il faut les attribuer à la conception seule de l'artiste.

⁵² Sur la *Maiestas Domini* dans l'art éthiopien cf. U. Monneret de Villard, *La Majestas Domini in Abissinia*, RSE, 3, 1943, pp. 36—45; L. Ricci, *Qualche osservazione sulla iconografia della "Maiestas Domini"*, RSE, 15, 1959, pp. 106—11; T. Dobrzeński, *Maiestas Domini w zabytkach polskich i z Polską związanych (Maiestas Domini dans les monuments historiques polonais et ayant rapport à la Pologne)*, *Rocznik Muzeum Narodowego* 18, 1974, p. 265, 280.

⁵³ L'analyse très large de ce problème, accompagnée de nombreux exemples, est fournie par l'article Lep76.

tres — la composition si bien connue dans tout l'art chrétien des premiers siècles. En outre, le Christ ne s'élève pas au ciel, mais il est présenté dans une mandorle par deux anges "défenseurs"⁵¹. Contrairement aux autres représentations de cette scène, mais fidèlement aux sources canoniques il ne tient pas ni le rouleau ni le codex. Le peintre n'a pas dessiné onze apôtres — nombre réel du Collège apostolique au moment de l'événement — mais douze, probablement par goût de la symétrie.

Il n'est pas possible de trouver des analogies ou des antécédents dans la peinture éthiopienne de notre miniature⁵². Tous les exemples actuellement connus représentent diverses formules iconographiques⁵³, mais toutes ont un trait caractéristique — la mandorle est portée par les Quatres Animaux.



16. Ss. Pierre et Paul f. 19v.



17. Ss. André et Philippe f. 25v.



18. Ss. Barthélemy et Thomas f. 31v.



19. Ss. Matthieu et Thaddée f. 39v.



20. Ss. Jacques et Jean f. 45v.



21. Ss. Matthias et Marc f. 51v.



22. Ss. Nathaniel et Jacques d'Alphée f. 58.v.



23. S. Georges f. 67v.

Miniature XV — David

Le roi, vieillard à la barbe et aux cheveux blancs, portant des vêtements très riches, est assis sur un trône cubique. A l'intérieur de la miniature se trouvent les inscriptions: *šə^cla dāwit nəguš sanqāwi* — Représentation de David roi-musicien; et: *šawārē də[bā]b* — portant l'ombrelle.

Conformément au principe généralement adopté, cette image représente David comme roi — musicien, auteur des psaumes⁵⁴. L'artiste éthiopien y a pourtant introduit nombre d'éléments de provenance locale, tels que l'instrument de musique (*bägāna*), ainsi que le personnage d'un haut fonctionnaire, doté d'attributs de sa fonction à la cour royale⁵⁵. La couronne du roi est un détail digne d'attention⁵⁶. Elle ne rappelle en rien les couronnes éthiopiennes, ni non plus les couronnes ou diadèmes portés par les souverains orientaux ou occidentaux.

Miniatures 16—22 — Les paires d'Apôtres

Les inscriptions sur les miniatures: 16. *šə^cla qəddusān pētros wəpāwlos* — Représentation des saints Pierre et Paul. 17. *šə^cla qəddusān 'əndəryās wafiləpas* — Représentation des saints André et Philippe. 18. *šə^cla qəddusān bartalomēwos watomās* — Représentation de saints Barthélemy et Thomas. 19. *šə^cla qəddusān mātēwos watādēwos* — Représentation des saints Matthieu et Thadée. 20. *šə^cla qəddusān yā^cqob wayohannes* — Représentation des saints Jacques et Jean. 21. *qəddusān mātyās wamārqos wangēlāwi* — Saints Matthias et Marc l'Évangéliste. 22. *šə^cla qəddusān nātənā'əl wayā^cqob za'əlfəyos* — Représentation des saints Nathaniel et Jacques d'Alphée.

Sur ces miniatures les paires de saints sont présentées de différentes façons: les personnages sont figurés soit tournés l'un vers l'autre, soit vus de face, avec les pieds tournés vers l'intérieur, soit placés l'un derrière l'autre. En principe, chacune de ces figurations

peut être expliquée comme la représentation d'un dialogue — type iconographique que l'art chrétien avait puisé dans l'Antiquité⁵⁷. Ces différents modes de représentations entraînent une question inévitable: est-ce que l'artiste éthiopien a pertinemment saisi le sens de ce schéma iconographique?

La figuration dans un seul codex d'un nombre si important de paires de saints en dialogue se rencontrait très rarement, aussi bien dans l'art oriental qu'occidental. Il faut pourtant de souligner, que le type iconographique lui-même, a été trouvé également employé dans les psautiers⁵⁸. En ce qui concerne l'art éthiopien, on ne peut indiquer dans les manuscrits actuellement connus de l'auteur, les correspondants d'un cycle pareil de saints⁵⁹. Par contre, on les trouve dans la peinture murale de différentes époques⁶⁰.

Nous avons remarqué les inconséquences de l'artiste dans l'utilisation du type iconographique du dialogue, inconséquences dues

⁵⁴ H. Steger, *David Rex et Propheta. König David als vorbildliche Verkörperung des Herrschers und Dichters im Mittelalter nach Bildarstellungen des achten bis zwölften Jahrhunderts*, Nürnberg 1961, pp. 41—74.

⁵⁵ "Portant l'ombrelle" était le titre de dignitaire à la cour impériale éthiopienne. L'objet tenu par le notable est identifié à *tchera* — manche de bois terminée par une sorte de houppes de crins, attribut, entre autres, des personnes occupant un poste important.

⁵⁶ La couronne est composé d'entrelacs et ornée de rubans retenus avec une barette à la hauteur de l'oreille. Salomon et Constantin portent des couronnes semblables. Les rubans en tant qu'ornement apparaissent également aux couronnes de St. Georges et Belén Sägäd.

⁵⁷ F. Saxl, *Frühes Christentum und spätes Heidentum in ihren künstlerischen Ausdrucksformen. I. Der Dialog als Thema der christlichen Kunst*, Jahrbuch für Kunstgeschichte 16, 1932, pp. 64—77.

⁵⁸ A titre d'exemple, on peut citer ici le psautier de Sieburg daté au tournant des XII^e/XIII^es. (Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1897), où on a représenté Ss. Pierre et Paul en dialogue, ainsi que les paires de saintes femmes.

⁵⁹ Deux paires des saints: Jean-Philippe, Nathaniel-Jacques se trouvent dans le Sēnodos de Godjam, aujourd'hui probablement dans l'Institute of Ethiopian Studies, Addis Ababa cf. ill. 34, 35.

⁶⁰ P.ex. la peinture de l'égl. St. Antoine de Gondär ou le panneau de Tana Tcherqos, LerPE, ill. 1, pl. XX.

peut-être à l'incompréhension du sens de la représentation. Les inconséquences pareilles apparaissent lorsque l'artiste forme les paires de saints. Si on peut encore expliquer d'une manière, plus ou moins convaincante, pourquoi il a mis ensemble les saints Pierre et Paul, Matthieu et Thaddée, Jacques et Jean, Matthias et Marc⁶¹, il s'est par contre avéré impossible de trouver cette explication, en ce qui concerne les paires suivantes: Ss.

André et Philippe, Ss. Barthélemy et Thomas, Ss. Nathaniel et Jacques d'Alphée.

Il faut également attirer l'attention sur le mode de présentation des saints. Leurs physionomies sont peintes de façon, telle qu'il semble, que l'artiste voulait faire ressortir leur origine non-éthiopienne. Par contre, les vêtements, ainsi que les attributs, tels que la croix de procession et les étoffes servant à saisir les objets sacrés, peuvent être traités comme orientaux ou éthiopiens.

Dans les représentations de Matthieu et Thaddée, et celles de Mathias et Marc, on est surpris par leur geste de se toucher la bouche de la main — *katasigazon daktylos*⁶³ — d'autant plus, que les saints Matthieu et Thaddée portent une sorte de gants — fait difficile à expliquer.

⁶¹ La mise en paire de Pierre et Paul peut s'expliquer par leur rôle dominant dans le Collège apostolique; de Ss. Matthieu et Thaddée par l'influence du texte apocryphe des Actes des Apôtres de Pseudo-Abdias, où l'on trouve une mention d'après laquelle les deux saints convertissaient les peuples d'Ethiopie, identifiée d'ailleurs avec l'Egypte, cf. Socii Bollandiani, Bibliotheca Hagiographica Latina Antiquae et Mediae aetatis, vol. I—II, Bruxelles 1898—1901, n°5690—92; de Ss. Jacques et Jean par le fait, qu'ils étaient frères et se trouvaient parmi les premiers appelés par le Christ; de Marc et Matthias par le fait, que les deux ne faisaient pas partie du Collège apostolique durant la vie du Christ.

⁶² Il faut remarquer, que Barthélemy est représenté deux fois: d'une part sous son patronyme (Barthélemy) — conformément aux évangiles de Luc, Marc, Matthieu et, d'autre part, sous son nom — Nathaniel, conformément à Jean. Un fait semblable est signalé par rapport à l'év. Lahēn Qirqos, cf. Lep74b, p. 99. Nous le retrouvons aussi dans le Sēnodos de Godjam cité ci-dessus note 59.

⁶³ Le geste de *katasigazon daktylos* a été puisé dans l'iconographie antique. Chez les chrétiens orientaux, il accompagnait la prière, mais ce n'était pas un geste imposant le silence. Il a été exécuté par les moines récitant les psaumes et devait d'une part empêcher la bouche de prononcer les paroles, qui auraient pu offenser Dieu, et de l'autre — suggérer que le texte prononcé était inspiré par Lui. Cf. S. Dufrenne, Une illustration "historique" inconnue du psautier du Mont Athos Pantocrator n°61, CA, 15, 1965, p. 93s.

⁶⁴ F. Halkin, Bibliotheca Hagiographica Graeca, Bruxelles 1957³, n°670, 691; Socii Bollandiani, Bibliotheca Hagiographica Latina . . . n°3363—3406. Sur le culte de St. Georges en Ethiopie, et sur ses représentations plus récentes cf. E.A.W. Budge, George of Lydda. The Patron Saint of England. A Study of Cultus of St. Georges in Ethiopia, London 1930; B. Playne, Saint George for Ethiopia, London 1954.

⁶⁵ A titre d'exemple, le relief sur la façade de Bētā Maryam à Lalibela, GerKF, ill. 64, 65; la peinture murale à Dābrā Maryam Qorqor, ibid., ill. 42; ms. Marburg 59, IÅH, Abb. 35.

Miniature 23 — Saint Georges

L'inscription au-dessus du cadre est la suivante: *ጳጵላ ጊዮርጊስ ገረገሳ ለጥላላ ወልደ ለጳጳሳውጃ* — Représentation de Georges faisant sortir un garçon du piège.

La scène se reporte à l'iconographie orientale de saint Georges et elle figure un épisode d'une version plus ancienne de sa vie — la libération miraculeuse de la captivité d'un jeune homme de Paphlagonie⁶⁴. La figuration du saint diffère de ses autres représentations les plus connues dans l'art occidental ou celui de l'Orient chrétien. Sur notre miniature, on voit un homme d'âge mûr, une couronne sur la tête. Des attributs couramment employés, on ne lui a laissé que sa lance et le cheval blanc.

Dans l'art éthiopien, en comparaison des autres saints cavaliers, saint Georges a été distinctement favorisé. Du XV^e siècle à nos jours, on a créé un nombre considérable d'images de ce saint, mais les exemples antérieurs restent relativement rares. Généralement, on distingue deux types iconographiques: St. Georges-martyre et St. Georges-



24. S. Théodore f. 74v.

chevalier, luttant contre un dragon⁶⁶. J'aimerais souligner que dans le matériel comparatif, nous n'avons pu trouver aucune représentation de St. Georges, qui rappelle notre miniature. Elle semble rester entièrement en marge des traditions iconographiques vivantes en Ethiopie.

Miniature 24 — Saint Théodore

L'inscription à l'intérieur de la miniature: *šə'la tēwodros samā'ət zakama wag'o lakaysi* — Représentation de Théodore le martyr lorsqu'il transperça le serpent.

Théodore, saint de l'Eglise grecque et, à partir du IV^es. patron de l'armée byzantine, était également compté parmi les saints de l'Eglise éthiopienne⁶⁷. Sur notre miniature il est présenté conformément à une version plus tardive de sa vie⁶⁸, comme un chevalier luttant contre un serpent. Le synaxaire lui at-



25. Ss. Antoine et Macaire f. 79v.

tribue la victoire sur le dragon qui infestait la ville d'Euchaïta. Cette image accuse, sans doute, une affinité avec la miniature précé-

⁶⁶ Sur l'iconographie de St. Georges dans le peinture éthiopienne cf. S. Chojnacki, *The Iconography of Saint George in Ethiopia*, JES, 11, 1, pp. 57–73; 2, pp. 57–92.; idem, *Note on the Early Iconography of St. George and Related Equestrian Saints in Ethiopia*, JES, 13, 2, 1975, pp. 39–55.

⁶⁷ I. Guidi, *Le Synaxaire éthiopien*, II. Mois de Hamlé, dans: *Patrologia Orientalis*, vol. VII, fasc. 3, Paris 1908, pp. 360–68.

⁶⁸ St. Théodore figurait dans deux différentes présentations iconographiques, qui s'étaient formées partant des deux légendes distinctes, mais qui se sont unies avant le VI^es. Suivant la légende la plus ancienne, il avait dû être un simple soldat dans l'armée de l'empereur Maximilien. Vouant manifester son appartenance aux chrétiens, il a mis feu au temple de Cybèle, ce qui lui a valu le martyre. Son attribut était la torche flambante. D'après la légende plus récente, il était *stratelatos* des troupes luttant contre les Perses. On le représentait avec les attributs dus aux saints chevaliers. Cf. K. Künstle, *Ikongraphie der Heiligen*, Freiburg i Br. 1922, pp. 551–52.

dente figurant St. Georges; seuls quelques détails sont différents. Le motif de la *manus dei*⁶⁹ aidant Théodore dans sa lutte est cet élément qui, selon toute probabilité, s'attache au thème du psaume XCI, qui suit immédiatement la représentation. Dans ce psaume, il est question de la protection divine et de la victoire sur le Mal.

Miniature 25 — Les Saints Antoine et Macaire

L'inscription placée à l'intérieur de la miniature est la suivante: 'abbā 'anṭōnōs wa'abbā maqārēs — Abba Antoine et Abba Macaire.

La représentation est une continuation du cycle des paires de saints. Antoine et Macaire sont présentés debout, l'un derrière l'autre, avec des croix de procession, les têtes couverts de couvre-chefs, rappelant les capuchons des moines coptes.

Le monachisme éthiopien se développait suivant le modèle égyptien, ainsi les célèbres érémites égyptiens sont rangés parmi les saints de l'Eglise éthiopienne⁷⁰. Leur figuration commune s'explique peut-être par le fait, qu'ils sont, tous deux, considérés comme les plus grands anachorètes et créateurs du cénobitisme.

Miniature 26 — Belēn Sägäd

L'inscription au-dessus du cadre: šə'la bə-lēn sagada[!] 'aqān[!]šana šarāwē walda bagada šəyon — Représentation de Belēn Sägäd — aqatsān Sārawē — fils de Bägädä Seyon.



26. Belēn Sägäd f. 89v.

Belēn Sägäd était celui pour lequel le manuscrit a été écrit. Sous le règne de l'empereur Bā'edā Maryam (1468—78) il gouvernait Sārawē, la province septentrionale de l'Éthiopie. Pourtant, on n'en sait rien de précis. Il a été figuré de façon à ressembler à Théodore et à Georges. Sur la tête, il porte une couronne avec rubans rappelant le *kamelaukion*, appelée *zāwd* en Éthiopie. On peut supposer, qu'à l'origine du fait que Belēn Sägäd a été figuré comme les saints cavaliers, se trouve une haute renommée dont jouissait au XV^es. pour des raisons politiques, le gouverneur de la province du nord⁷¹. Il faut également souligner, que la miniature a été intercalée entre les psaumes CX et CXI—CXII. Le premier dit que seul le Christ est souverain, le deuxième, en termes pleins d'humilité, apporte les louanges dues à Dieu et prêche sa gloire, le troisième enfin,

⁶⁹ La miniature avec St. Théodore dans ms. Vatican. Copt. 66 offre un détail pareil — deux bras sortant du ciel tendent vers le Saint les insignes du martyr, cf. LerMC, pl. 107, 2.

⁷⁰ I. Guidi, Le Synaxaire . . . III. Mois de Nahasē et Pāguemēn, Patrologia Orientalis, vol. IX, fasc. 4, pp. 355—58, 364.

⁷¹ A. Bartnicki, J. Mantel-Niećko, Geschichte Äthiopiens, Berlin 1978, p. 74—80.



27. Ss. Chenouda et Bichoï f. 101v.

annonce la grâce et la protection divines, dont bénéficieront les gens pieux. Il semble que la place du portrait du gouverneur a été choisie à dessein.

Miniature 27 — Les Saints Chenouda et Bichoï

L'inscription au-dessus du cadre: *šə'la 'abbā sinodā wa'abbā bəsoy* — Représentation d'abba Chenouda et d'abba Bichoï.

C'est la dernière représentation appartenant à la suite de paires de saints. Les personnages sont figurés de face, seule la position des pieds montre, qu'ils sont tournés l'un vers l'autre. Chenouda et Bichoï étaient des moines coptes, et les deux ont été élus archimandrites⁷². C'est pour cette raison, probablement, qu'on les avait présentés ensemble.



28. Moïse f. 111v.

Miniature 28 — Moïse

Moïse est représenté comme un vieillard à barbe et cheveux blancs, couronné d'un nimbe, vêtu d'une tunique richement décorée et de pantalons, pieds nus. Il reçoit deux tablettes directement de *manus dei*. L'inscription au-dessus du cadre: *šə'la musē zakama wahabo 'əgzi'na II šəlāta 'əbn* — Représentation de Moïse lorsque Notre-Seigneur lui remettait deux tables en pierre. A l'intérieur de la miniature on lit: *'amda damanā* — colonne des nuages.

L'image illustre non seulement le fragment de la Bible où il est question de la remise des Tables de la loi à Moïse (Ex. XX 1—17; Deut. IV 5—13), mais, par la figuration

⁷² I. Guidi. Le Synaxaire . . . II. Mois de Hamlé, *Patrologia Orientalis*, vol. VII, fasc. 3, pp. 262, 278.

de la colonne des nuages, se rapporte aux événements postérieurs (Ex. XXXIII 9).

La miniature rappelle les plus anciennes représentations de Moïse, celles où il est figuré en homme mûr, avec bâton magique et les Tables en pierre⁷³; ainsi que sur notre miniature, Dieu reste invisible et seules ses mains témoignent de sa présence.

Dans la peinture éthiopienne, Moïse apparaît parmi les personnages stéréotypés de l'Ancien Testament. Très souvent comme un homme âgé, et il peut être facile à identifier grâce à son attribut — les Tables⁷⁴. Une image exceptionnelle est offerte par la peinture murale à Gännätä Maryam, où le prophète tient un *tabot*⁷⁵. Une scène narrative rapproché de la nôtre se trouve dans l'évangélaire London Or.481⁷⁶.

Miniature 29 — Salomon

Au-dessus du cadre il y a les inscriptions suivantes: *salomon nəguš* — Salomon, roi, et: *šawārē dəbāb* — portant l'ombrelle.

La composition de la miniature imite celle représentant David. Salomon est figuré dans la grandeur royale, assis sur le trône, avec les symboles du pouvoir royal — glaive et couronne⁷⁷. Cette dernière ne se distingue de la couronne de David, que par le motif différent de la tresse. Il est frappant, que l'artiste ne s'est pas borné à faire ressortir la majesté royale de Salomon — il a également souligné sa sainteté, en lui nimbant la tête, ce qu'il n'a pas fait dans le cas de David, ni



29. Salomon f. 121v.

même dans celui de certains saints tels que Macaire et Antoine. Peut-être, cela restait en rapport avec le culte tout particulier, dont l'Ethiopie entourait Salomon, père légendaire de Ménélik, premier souverain du pays⁷⁸.

Miniature 30 — Constantin

L'inscription à l'intérieur de la miniature: *šə'la qwašantīnos nəguš romē* — Représentation de Constantin, roi de Rome. A l'extérieur du cadre on lit: *šawārē dəbāb* — portant l'ombrelle.

La figuration de Constantin n'accuse d'affinité avec aucun des nombreux types de représentation de l'empereur, que l'on rencontre dans l'art occidental où de l'Orient chrétien. Il semble qu'elle était le produit de l'imagination de l'artiste, indépendant d'au-

⁷³ H. Leclercq, Moïse dans: Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie, vol. 11, col. 1684—1688.

⁷⁴ P.ex. év. Gundā Gundē C?, LerPE, pl. VII; év. Lahēn Qirqos, Lep74b, p. 95; Pentateuque de Krestos Sāmra, DA p. 91.

⁷⁵ Lep75, ill. 5.

⁷⁶ BudQS, pl. III.

⁷⁷ E. Ville Patlagean, Une image de Salomon en basileus byzantin, Revue des Etudes Juives, 1, 1962, pp. 9—33.

⁷⁸ BudQS, Les représentations de Lalomon nimbé figurent aussi dans ps. IES 74, HZG, fig. 131 et év. Lahēn Qirqos, Lep74b, p. 95.



30. Constantin f. 127v.



31. Une scène de l'Apocalypse f. 156v.

tres représentations de Constantin plus connues dans l'iconographie chrétienne. Elle devait à dessein imiter les figurations de David et Salomon. D'ailleurs, une autre iconographie de Constantin pouvait être inconnue à l'artiste éthiopien. Nous ne connaissons pas des autres représentations de Constantin dans la peinture éthiopienne. Par contre, nous avons la certitude qu'en Ethiopie on a eu conscience du rôle historique de Constantin⁷⁹.

Miniature 31 — Une scène de l'Apocalypse

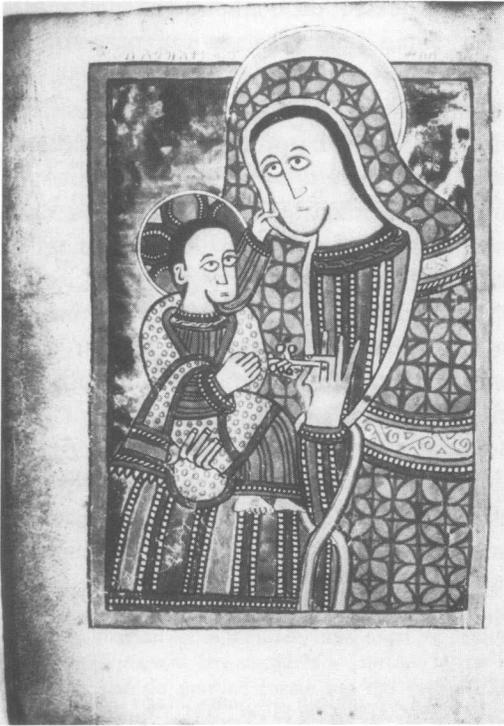
A l'intérieur de la miniature se trouve la phrase: *zakama 'astar'ayo 'əgzi'na layoḥan-nəs wangēlāwi* — Comme Notre-Seigneur apparut à Jean l'Évangéliste.

En laissant de côté le problème très complexe relatif à l'enluminure des manuscrits

de l'Apocalypse, il faut constater, que l'artiste éthiopien non seulement s'est borné à montrer l'image principale de la Première Vision, mais aussi il y a exécuté des modifications consistant en omission de plusieurs éléments essentiels ayant un sens symbolique. Le Christ est présenté vêtu d'habits rappelant les vêtements traditionnels éthiopiens, avec les pieds nus, sans la ceinture dorée et, ce qui est plus important, sans le glaive dans la bouche⁸⁰. Le peintre a seulement laissé une constellation d'étoiles et un chandelier à sept branches. La figuration de Jean, resté assis

⁷⁹ La preuve en peut être le fait, que l'un des plus grands empereurs d'Ethiopie Zar'a Ya'qob (1434—68) employait le prénom de Constantin en tant que surnom royal.

⁸⁰ Une omission pareille a également lieu dans l'Apocalypse de Saint Sever (Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 8878).



32. La Vierge à l'Enfant f. 160v.



33. Marie en orante f. 168v.

et non pas agenouillé ou prosterné, n'est pas typique, non plus.

Parmi les manuscrits éthiopiens plus anciens, notre psautier présente un cas isolé, du fait, qu'une scène de l'Apocalypse a été incluse à l'ensemble décoratif. Ajoutons encore, qu'aucun manuscrit éthiopien de l'Apocalypse illustrée, antérieur au XVI^es. ne nous est connu⁸¹.

⁸¹ L'un des rares mss. de l'Apocalypse est le ms. du British Museum Or. 553 avec un cycle iconographique très riche, provenant du XVII^es. ou même du XVIII^es. Cf. LerPE, pl. XLI—XLVIII.

⁸² A. Grabar, Note sur l'iconographie ancienne de la Vierge, Cahiers Techniques de l'Art, 1, 1954, p. 5s.

⁸³ V. Lazarev, Studies in the Iconography of the Virgin, Art Bulletin, 20, 1938, p. 36s.

⁸⁴ J. Leroy, Une "Madonne Italienne" conservée dans un manuscrit éthiopien du British Museum, RSE, 18, 1962, pp. 77—82; idem, Notes d'archéologie et d'iconographie éthiopienne, AE, 6, 1965, pp. 229—244.

Miniature 32 — La Vierge à l'Enfant

L'inscription effacée au-dessus du cadre: ስጋ'la 'əgzə'ətna māryām məsła . . . Représentation de Notre-Dame Marie à . . .

C'est une des nombreuses variantes du type *Hodegetria-Dexiokratousa*⁸². On voit pourtant que l'artiste s'est écarté du schéma traditionnel. Au lieu d'indiquer Jésus de la main ou de l'embrasser, la Vierge tient un rameau. De sa main gauche, Jésus saisit le voile de la Vierge, celle-ci penchant légèrement la tête vers lui. Il semble, que nous avons ici un type intermédiaire entre *Hodegetria* et *Marie Eleousa*⁸³.

Le type *Hodegetria*, dans ses diverses variantes, était répandu à différentes étapes de l'évolution de la peinture éthiopienne⁸⁴. Autant que pour les images créées en Ethiopie dès le début du XVI^es. le modèle est bien

éthiopienne⁹¹. Le cadre découpe dans la page du manuscrit un espace destiné à une scène ou un personnage; il le sépare des autres et en fait une composition accomplie. A l'exception des quelques représentations de *Tempietto*⁹², nous ne connaissons pas de miniature éthiopienne sans le cadre⁹³.

On ne peut pas négliger les cadres, par contre, souvent les personnages dépassent par leurs dimensions les limites tracées par le cadre, ce qui est un phénomène assez typique. Les fragments des nimbes, des vêtements, des membres, des objets, saillent en dehors des cadres, parfois étant coupés ou resserrés, ce qui augmente l'effet général de distension. Il y a très peu de manuscrits qui ne font pas de telles tendances⁹⁴.

⁹¹ Non seulement les miniatures, mais aussi les peintures murales peuvent être encadrés — surtout là, où la surface même du mur ne forme pas des cadres. Cf. GerKF, pl. 68, 147, 197, LerPE, pl. XVIII, XXXVIII.

⁹² P.ex. dans év. Paris fond. éth. 32, év. Zir Ganela, cf. P.A. Underwood, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, *Dumbarton Oaks Papers*, 5, 1950, fig. 53, 54.

⁹³ Un type particulier de cadre est un cadre formé d'éléments architecturaux. Il encadre toujours le texte de Canons et très souvent les représentations des Évangélistes. Les scènes christologiques qui possèdent ce genre de cadre normalement n'en possèdent pas d'autres (p.ex. la Crucifixion dans év. Dābrā Maar et év. Galilā Maryam, cf. HEGF, fig. 1,4), excepté les cas, où ils ont un cadre rectangulaire supplémentaire (p.ex. év. Kebran, EMP, pl. XI, XIII, XVI, XVIII—XX).

⁹⁴ Le meilleur exemple est év. Kebran (ills. cf. ci-dessus note 93). Ce ms. possède beaucoup de traits caractéristiques, qui le distinguent parmi les plus anciens mss. éthiopiens enluminés (cf. ci-dessous p. 29). Peut-être, nous avons à faire ici avec une copie directe d'un ms. byzantin, mais jusqu'à présent ce n'est qu'une hypothèse.

⁹⁵ N°29 dans: MorGG, ill. LerPE, pl. IV. La définition "le groupe de Gundā Gundē" est propre pour l'ensemble de mss. possédant une manière stylistique particulière; la plupart proviennent du couvent du même nom. Il est possible, qu'un scriptorium et peut-être aussi une école de peinture y existaient.

⁹⁶ Cela a été souligné par l'inscription *hēnok saḥāfi* — Hénoch écrivain/écrivain. La tradition éthiopienne attribue à Hénoch la paternité du livre apocalyptique reconnu par l'Église Éthiopienne comme canonique (le Livre de Hénoch).

Nous pouvons voir l'exemple particulier d'utilisation des cadres sur la miniature d'un des manuscrits du groupe Gundā Gundē⁹⁵. Au-dessus de la tête de Hénoch présenté ici comme l'écrivain⁹⁶, l'encadrement devient une coupole couronnée de croix. Peut-être le peintre a voulu présenter le prophète ressemblant aux images des évangélistes écrivant les Évangiles, qui étaient souvent montrés entourés des éléments architectoniques.

Dans le psautier de Belēn Sägād les cadres épais, rouges ou verts, le plus souvent ne sont pas tracés régulièrement. Quelques-uns ont des petits carrés décoratifs aux angles. Les miniatures avec David et Marie en orante ont les doubles cadres rouges et bruns, et les croix grecques ont été inscrites dans des petits carrés décoratifs. Cet ornement supplémentaire était inspiré sûrement par la volonté de distinguer ces miniatures des autres — ce sont des frontispices introduisant deux des plus importantes parties du texte — les psaumes et les louanges de Marie.

Les miniatures de notre psautier manifestent pleinement la tendance de distension des cadres, ci-dessus mentionnée. Aucune des 33 images ne se renferme dans l'espace tracé par le cadre. Il semble que ce phénomène s'explique par l'aversion pour les espaces vides sur les miniatures. Il n'y avait aucun inconvénient pour l'artiste éthiopien à entasser les personnages et les serrer avec le cadre. Par contre, des espaces vides posaient un problème: comment les remplir? Ce raisonnement s'applique à la scène de l'Entrée à Jérusalem. Le cadre n'est pas droit, mais incliné de façon à cerner le plus de personnages présentés. Il retrace même la tête penchée d'un des vieillards. L'artiste éthiopien se trouvait devant un problème: laisser un espace vide, ou troubler le schéma iconographique fixé, par l'introduction dans la scène d'éléments puisés dans sa propre imagination. Il choisissait une solution surprenante — il adaptait le cadre à la structure de l'image.

Le fond dans les miniatures éthiopiennes est le plus souvent de couleur unie. Cette couleur peut être la couleur naturelle de la feuille du manuscrit⁹⁷, ou une autre couleur, qui couvre l'espace tracé par le cadre. Le plus souvent c'est le vert-bleu foncé, surtout dans les manuscrits plus anciens⁹⁸. Dans certains manuscrits toutes les miniatures ont conséquemment le fond de la même couleur⁹⁹, dans d'autres — cette couleur change¹⁰⁰. Il semble que les fonds de couleurs différentes sont caractéristiques pour les miniatures dès le début du XV^es.

A part les fonds unis, il existe des fonds de deux ou plusieurs couleurs. Les couleurs forment rarement des bandes verticales¹⁰¹. En général, elles sont disposées dans des bandes horizontales et jouent le rôle de registres. La scène de la Crucifixion dans l'évangélaire de Däbrä Maar est l'exemple particulier du fond multicolore. C'est une composition des bandes jaunes, vertes et bleues, qui doit représenter le paysage d'une manière conventionnelle. Cela témoignerait de l'existence d'un lien entre cette miniature et son éventuel prototype byzantin¹⁰². Dans certaines miniatures avec le fond constitué par des bandes horizontales, on voit une tendance vers une telle composition des couleurs afin de suggérer l'existence du ciel et de la terre¹⁰³. Ce phénomène ne se reproduit pas pourtant d'une manière conséquente et, dans des miniatures plus récentes il disparaît cédant la place aux bandes, qui ont un caractère uniquement décoratif.

Les genres des fonds mentionnés ci-dessus sont parfois enrichis par les éléments de l'architecture ou du paysage. Le paysage est lié d'une manière conventionnelle avant tout avec la scène du Baptême et se limite d'habitude à la représentation plus ou moins schématique des eaux et du rivage. Parfois, on ajoute les arbres. Il y a un élément constant — les poissons nageant dans l'eau, représentés d'une façon si réaliste, que leur sens sym-

bolique est rélégué au second plan¹⁰⁴.

Le paysage représenté de la manière la plus réaliste est le paysage de l'évangélaire de Kebran: la rivière, dont les bords ont un dessin irrégulier, le terrain couvert d'une végétation, mais de façon schématique¹⁰⁵. Dans le même évangélaire, dans la scène de la Nativité, le paysage est dépeint d'une manière beaucoup moins réaliste: une tache brune probablement représente une roche, une bande verte et brune — la terre. A l'aide de la même couleur verte est représenté le pâturage, en haut à droite de l'image, où a lieu l'Annonciation au berger¹⁰⁶. Dans d'autres miniatures représentant la Nativité, le paysage est dépeint d'une manière encore plus simple, p.ex. une colline est suggérée à l'aide de lignes arquées¹⁰⁷, et le terrain bosselé par des lignes ondulées¹⁰⁸. On peut éventuellement traiter comme un genre de paysage, dans la forme très réduite, l'arbre avec Zachée dans la scène de l'Entrée à Jérusalem, et plus particulièrement là, où, à côté de cet arbre, il y en a d'autres¹⁰⁹.

⁹⁷ C'est C. Lepage qui a attiré notre attention vers l'existence des fonds claires ou blancs dans les plus anciennes peintures murales éthiopiennes. Il y voit un caractère archaïque. Lep75, p. 62.

⁹⁸ Cf. ci-dessous pp. 37—38.

⁹⁹ P.ex. dans év. Hayq, EMP, pl. II—V.

¹⁰⁰ P.ex. év. Däbrä Tabor, JägÄM, pl. 3, 6, 9, 12, 15.

¹⁰¹ P.ex. l'Annonciation dans l'év. Djähdjäh Giyorgis, EMP, pl. XXX.

¹⁰² C'est E.M. Heldman qui y a fait attention, HEGF, p. 110.

¹⁰³ P.ex. l'Entrée à Jérusalem dans év. Hayq, EMP, pl. II.

¹⁰⁴ Le fait, que la signification symbolique existe, est prouvé par les miniatures d'év. Zir Ganela, HZG, fig. 17 et d'év. Maryam Magdalawit, RCT, ill. 104. Le baptême ne se déroule pas dans le Jourdain, mais dans une espèce de bassin rectangulaire où nagent des poissons.

¹⁰⁵ EMP, pl. XIII.

¹⁰⁶ L'angle droit supérieur est peint en bleu. Le fait, qu'il y a des anges suggère la représentation du ciel. Tout laisse entendre, que c'est le même genre de fond conventionnel représentant un paysage comme dans la Crucifixion d'év. Däbrä Maar.

¹⁰⁷ Ev. Zir Ganela, HZG, fig. 13.

¹⁰⁸ Ev. Maryam Magdalawit, RCT, ill. 102.

¹⁰⁹ Ev. Hayq, EMP, pl. III.

L'architecture qui paraît uniquement dans des certaines scènes christologiques, représentée (excepté le Temple de Jérusalem) les bâtiments élevés en Palestine, pour commémorer les événements les plus importants de l'histoire sainte. Dans des représentations d'architecture, la tendance à la schématisation et à la géométrisation, propre à la peinture éthiopienne, reste très frappante. Les édifices ou leurs éléments sont souvent dessinés de telle façon, qu'il est difficile de reconnaître ce qu'ils représentent, surtout quand il manque les inscriptions, qui auraient pu les identifier. Ainsi la basilique de la Nativité, du Saint-Sépulcre, ou le Temple de Jérusalem peuvent apparaître sous forme d'arc reposant sur des colonnes¹¹⁰, le Saint Sépulcre même, sous forme de rectangle¹¹¹, et la ville de Jérusalem, sous forme de plusieurs colonnes¹¹².

L'Évangélaire de Kebran s'écarte nettement de cette tradition: l'architecture ici est présentée avec beaucoup de réalisme en détails, et — ce qui est plus important — avec une tendance à l'introduction d'une troisième dimension¹¹³.

¹¹⁰ P.ex. Nord, il. 11.

¹¹¹ La Mise au Tombeau dans l'év. Dāq, EMP, pl. XX-XII (l'inscription auprès du tombeau: *maqābər* — tombeau), dans l'év. Maryam Magdalawit, RCT, ill. 108 (l'inscription: *'əbən, maqābər* — la pierre, le tombeau). Cette scène dans l'év. de Hayq prouve, que les artistes éthiopiens distinguaient le tombeau de monument sépulcral. La tombe présentée ici n'a pas de forme rectangulaire, mais se compose d'un arc reposant sur des colonnes. L'inscription dit: *zəḥər ḥaddis* — le monument sépulcral nouvel, EMP, pl. V.

¹¹² P.ex. l'Entrée à Jérusalem dans l'év. Zir Ganela, HZG, fig. 20. Comme exemple de raisonnement selon le principe *pars pro toto* est la représentation de Jérusalem qui se trouve dans *Gebrä hemamat* (GG), EMP, pl. VIII, où le rectangle encadré, qui pouvait représenter une porte, est muni d'inscription: *hagara 'iyarusālēm* — la ville de Jérusalem.

¹¹³ L'Entrée à Jérusalem, la Présentation du Christ au Temple, l'Ascension, EMP, pl. XII, XIV, XX.

¹¹⁴ Le fond en deux bandes: verte et blanche apparaît dans l'Annonciation, en trois bandes: brune, bleu-marine, brune — dans la Crucifixion.

¹¹⁵ fol. 5v, 25v, 67v, 74v, 89v, 111v, 127v, 156v.

¹¹⁶ Lep77, pp. 71—72.

Dans le psautier de Belēn Sägād la plupart de scènes christologiques possèdent un fond, qui n'est pas couvert de couleurs (le parchemin est beige)¹¹⁴. Les personnages des saints sont placés sur le fond de deux couleurs (le plus souvent le brun et le vert), la Vierge à l'Enfant, et Marie en orante — sur le fond brun. Ce qui est difficile à expliquer, c'est l'apparition sur quelques miniatures avec le fond coloré des espaces, qui ne sont pas couverts de couleur, souvent en forme presque rectangulaire, (p.ex. en dessous des ventres des chevaux dans les miniatures avec des cavaliers). On ne peut pas dire si l'existence de ces espaces a été provoquée par des exigences esthétiques particulières, où si c'est un fait sans la moindre importance.

L'autre élément pas très clair, ce sont les espaces rectangulaires, encadrés, et aussi non couverts de couleur, qui apparaissent dans huit miniatures¹¹⁵. D'après C. Lepage c'est l'influence de la peinture de la sphère de la culture iranienne, surtout de l'enluminure perse, où de semblables rectangles servaient de cartouches réservés aux inscriptions¹¹⁶. Pourtant, dans notre psautier, nombre de ces cartouches restent vides, même quand l'inscription change de lieu, et passe de sa place habituelle au-dessus de la miniature, vers son intérieur. On peut donc supposer, que cela résulte de l'incompréhension totale des modèles étrangers, ou, que ces rectangles jouent un rôle purement décoratif, ou encore, que l'artiste les emploie pour occuper les espaces qu'il n'aime pas tellement laisser vides. Il faut noter de même, que ce phénomène n'apparaît dans aucune autre manuscrit éthiopien actuellement connu.

Dans aucune des miniatures du psautier de Belēn Sägād on ne peut observer de fond peint de façon à pouvoir suggérer l'existence de la zone du ciel et de la terre. C'est uniquement dans la Nativité que l'on peut admettre, que la bande brune et large, qui sert de fond pour les bergers, représente la terre. Il

n'y a pas de paysage, non plus. Le seul arbre est celui, où est assis Zachée. Dans la scène du Baptême, l'artiste a utilisé tout simplement deux taches colorées: une en jaune foncé et une autre en vert-bleu, pour imiter les eaux et la terre. On voit une tendance au réalisme, d'après la tentative de démontrer les eaux envahissant le rivage (la tache bleue du côté droit du Christ). Le fait que l'artiste a peint un poisson en train d'en dévorer un autre prouve, que les poissons ont perdu pour lui leur signification symbolique.

La seule scène où l'architecture apparaît est la scène de la Nativité. C'est un arc aigu, derrière lequel on peut apercevoir une sorte de coupole. L'image est tellement schématique, qu'il est difficile de deviner s'il s'agissait de la représentation de la basilique de la Nativité, ou bien du *soros* — une sorte de cage décorative qui entourait la crèche dans cette basilique¹¹⁷, ou encore — de l'un et de l'autre.

On peut tirer la conclusion suivante de la description de la façon dont les peintres éthiopiens représentaient le fond: ils n'essayaient pas d'offrir au spectateur une vision de l'espace réel mais tentaient de représenter l'espace mythique. Par espace mythique, on entend ici une partie du modèle de l'univers, se rapportant aux phénomènes, qui ne sont réels qu'à travers le prisme de la conscience religieuse du croyant. Ces phénomènes se produisent dans un autre type d'espace que celui, que nous pouvons percevoir par les sens. L'espace mythique se distingue de l'espace réel par le fait, qu'il est privé des trois dimensions et des paramètres géographiques. L'espace mythique est actualisé par la liturgie — on peut alors l'appeler l'espace liturgique¹¹⁸, dans le sens, où le croyant devient un témoin de l'histoire sainte pendant la durée de la liturgie. Le croyant prend alors part aux événements saints qui, pour ainsi dire, se déroulent pour lui *hic et nunc*. Or, la représentation en art de l'espace liturgique

devait suivre d'autres règles que la représentation de l'espace réel. L'Église utilisait l'art comme moyen de faire comprendre la liturgie au croyant et de la lui faire interpréter convenablement. La liturgie transporte les événements de l'histoire sainte hors de l'espace réel et les place dans l'espace liturgique. Or, l'espace de l'image sainte — l'espace iconique — dans notre cas celle des miniatures — exprime l'espace liturgique. Les personnages des saints ou les événements sont présentés sur le même plan. Les éléments qui pourraient d'une certaine façon définir l'espace sont réduits, présentés d'une manière abstraite, ou négligés complètement. L'architecture ou le paysage, qui accompagnent parfois les scènes christologiques, ne sont pas conçus comme des paramètres géographiques, car ni ce paysage ni cette architecture ne sont réels: ce sont des objets sacrés qui sont devenus mythiques. Certains d'entre eux (p.ex. l'arbre de Zachée) ont été mythisés par la liturgie (avant tout par les récits du texte évangélique), les autres (*loci sancti* de Palestine, p.ex. la basilique de la Nativité) seulement par la tradition iconographique qui, en les introduisant dans l'histoire sacrée représentée sur les images, en a fait une partie intégrante de celle-ci.

A Byzance, où la liturgie jouait un rôle particulièrement important, l'art reflète avec clarté ce type de mentalité (excepté la tendance continue des traditions naturalistes de la peinture greco-hellénique). Cette mentalité était plus ou moins caractéristique de tout le monde chrétien. Il semble pourtant, que l'art éthiopien, qui était l'art religieux par excellence¹¹⁹, la reflétait avec beaucoup plus de force. Donc, si on y aperçoit un écart

¹¹⁷ GraAmp, pp. 52—53.

¹¹⁸ K. Kalokyris, *Byzantine Iconography and "Liturgical" Time*, *Eastern Churches Review*, 1, 1966/7, pp. 359—63.

¹¹⁹ L'art à caractère laïque apparaît en Éthiopie seulement à partir du XVIII^e s.

par rapport à la manière de représentation décrite ci-dessus, on peut s'attendre à une interférence du courant naturaliste de l'art byzantin.

On peut observer plusieurs manières de composer les scènes dans la peinture éthiopienne. Dans les scènes, où il y a peu de personnages et où on peut les montrer tous sur le même plan, on les groupe autour de personnage principal, qui occupe une place centrale, et qui parfois est plus grand que les autres. Quand il y a beaucoup de personnages, on les place les uns en dessus des autres dans les registres horizontaux, de manière à ne pas couvrir le personnage qui est en dessus, par le personnage du dessous. Donc, les personnes qui doivent se suivre sont superposées. L'intercession des personnages ou des objets, qui donne une impression de profondeur, n'est pas en principe connue dans la peinture éthiopienne. Quand ce type de solution apparaît dans quelques miniatures, cela laisse entendre, que l'artiste a suivi des exemples étrangers¹²⁰.

Les registres se forment parfois d'une manière naturelle, quand les personnages juxtaposés établissent des rangs réguliers, ou bien sont marqués distinctement à l'aide des lignes horizontales.

Le principe abandonné rarement par l'artiste éthiopien est la symétrie bilatérale. Dans tous les registres de la miniature, on observe l'équilibre du nombre de personnages et d'objets des deux côtés de l'axe. Parfois c'est un équilibre non "quantitatif" mais "qualitatif". Quelques personnages moins importants pour la scène se trouvent d'un côté de l'axe, un ou deux plus importants, souvent aussi plus grands — de l'autre côté¹²¹.

Dans certaines miniatures de quelques manuscrits, on peut observer la dispersion des éléments de la scène du milieu vers les angles, ou bien les éléments de la scène s'étendent le long du cadre. Il semble que ce genre de composition a été emprunté aux miniatures arabes¹²². Une autre manière de composer la scène subit les influences arabes: la scène, dont les éléments sont dispersés sur toute la surface (une composition de type cartographique)¹²³. Nous ne connaissons pourtant pas de manuscrit, dans lequel cette composition des scènes serait conséquente.

L'homogénéité de la composition des scènes est très mince. La relation entre les éléments placés dans différentes parties du plan est faible. Ces éléments, qui n'existent que pour eux-mêmes, sont passifs, c'est-à-dire ne se groupent pas pour représenter une action. Parfois, le manque de liaison entre les éléments prend une forme considérable, p.ex. l'encrier flotte dans l'air au-dessus de l'étagère, le livre est éloigné de la main qui le "tient"¹²⁴. Le contact entre les personnages n'existe pas, non plus. Il est suggéré par des regards tournés les uns vers les autres, fait, qui arrive rarement et pas de manière conséquente dans les miniatures de la fin du XV^es. seulement¹²⁵. Le geste, très important dans la peinture éthiopienne, ne sert pas à montrer l'action entre deux êtres, mais il a un caract-

¹²⁰ Nous pouvons observer une intersection fréquente des personnages dans l'év. London Or 481 p.ex. folios 103v, 106v, 107r et dans l'év. Kebran, cf. p.ex. EMP, pl. XIII, XIV, XIX.

¹²¹ P.ex. la Crucifixion de l'év. Gundä Gundē A avec trois femmes placées d'une côté de la croix et Marie et Jean de l'autre côté, DA, p. 120; L'Adoration de Mages dans l'év. Kebran — trois Mages placés à gauche, Marie avec l'Enfant (deux fois plus grande qu'eux) à droite, EMP, pl. XI.

¹²² Les Noces de Cana dans l'év. Maryam Magdalawit, RCT, ill. 105; le Lavement des pieds dans l'év. Zir Ganela, HZG, fig. 21. C'est M.E. Heldman qui y a fait attention, HZG, op. cit. p. 67.

¹²³ C. Lepage dans: Lep77, p. 64 donne comme exemple l'év. Hayq — le Massacre des Innocents (la reproduction en couleur DA, p. 68).

¹²⁴ P.ex. les miniatures avec Luc et Marc dans l'év. Zir Ganela, HZG, fig. 31, 32. Dans le *Tempietto* de l'év. Qohayn il y a un rideau qui se tient 'tout seul', LerCE, fig. 12.

¹²⁵ P.ex. les personnages de l'Ancien Testament dans l'év. Gundä Gundē C? et l'Annonciation à Zacharie de l'év. London Or. 481, LerPE, pl. VII, XXV.

tère présentatif — il montre ce qui se passe au spectateur.

Excepté les miniatures avec des saints, des anges ou des personnages bibliques, la majeure partie des scènes est composée de manière à présenter un sujet par miniature. Les évangéliques de Hayq et de Qohayn où, dans quelques cas, deux scènes étaient montrées superposées, séparées pourtant par une ligne épaisse, sont une exception.

L'ensemble des images dans la même miniature constitue d'habitude des scènes successives du cycle christologique¹²⁶. L'orientation du récit est toujours la même: le haut de la miniature, le bas de la miniature, le haut de la miniature suivante etc¹²⁷.

Dans certaines scènes on suit le principe contraire, c'est-à-dire un sujet est divisé en deux miniatures, ce qui est le cas de plusieurs scènes¹²⁸; l'Entrée à Jérusalem, quant à elle, est toujours présentée ainsi¹²⁹. Cette scène est toujours répartie en deux miniatures placées en vis-à-vis, qui sont donc regardées simultanément. Il est de règle, de représenter Jésus et les apôtres sur la miniature de gauche, et le Temple et le peuple saluant sur celle de droite.

Il est difficile d'établir avec certitude la cause de ce type d'unification et de division des scènes¹³⁰. Cela pourrait être une réminiscence de la peinture murale du cycle christologique, qui se présentait en bandes horizontales¹³¹. La surface d'occupation du mur variait selon l'étendue du sujet des différentes scènes. Lors du passage à la miniature le cycle devait être divisé; certaines scènes trop longues, comme l'Entrée à Jérusalem, étant difficiles à disposer sur la même miniature — l'artiste en peignait deux. Pour respecter l'unité de composition, il les plaçait en vis-à-vis. D'après les peintures murales conservées dans les églises éthiopiennes¹³², les scènes différaient non seulement en longueur, mais aussi en hauteur. Les registres ou bandes des peintures n'étaient pas tracés régulièrement.

Pour souci d'équilibre, à côté d'une grande scène particulièrement en vue, on en superposait deux petites. L'artiste, dans son respect de la structure des peintures murales, gardait leur disposition, ce qui donnait des miniatures à deux tableaux¹³³.

La tendance à composer la scène autour du personnage ou du groupe principal frappe particulièrement dans le psautier de Belēn Sägäd. Cela résulte en grande partie du fait, que les personnages principaux sont toujours plus grands que les autres¹³⁴. Dans certaines scènes comprenant plusieurs personnages, l'artiste utilise les registres et il y place les silhouettes juxtaposées. Il peut même séparer les registres à l'aide d'une ligne spécifique¹³⁵. Dans d'autres scènes, il peut prendre une certaine liberté. Dans le

¹²⁶ Dans l'év. Hayq, p.ex. l'Annonciation et l'Essai de l'eau; l'Arrestation du Christ et le Reniement de Pierre, HZG, fig. 41, 73.

¹²⁷ Les cas de l'orientation contraire apparaît dans l'év. London Or. 481, BudQS, pl. VII où l'ange nourrissant Marie est placé en haut de la miniature et la Présentation de Marie au Temple en bas. Il semble toutefois, que l'artiste a traité le Nourrissant en épisode secondaire, ce qu'il a souligné par la différence de taille des personnages dans les deux représentations et par le manque de ligne de partage des registres.

¹²⁸ P.ex. dans l'év. Qohayn le Massacre des Innocents; dans l'év. Zir Ganela la Nativité, HZG, fig. 67, 13.

¹²⁹ Les évangéliques: Hayq, Qohayn, Zir Ganela, Kebran, London Or. 481, le psautier de Belēn Sägäd, *Gebrä hemamat* (GG). Nous ne connaissons aucun exemple de l'Entrée à Jérusalem représentée sur une miniature isolée.

¹³⁰ Une telle présentation de l'Entrée à Jérusalem C. Le-page explique par le rôle important de la fête des Rameaux dans la liturgie éthiopienne, Lep76, p. 104—105.

¹³¹ Un fragment d'un tel cycle représentant les miracles du Christ a été conservé dans l'égl. Bētā Maryam dans Lalibela, GerKF, pl. 74.

¹³² P.ex. op.cit. pl. 197; LerPE, pl. XVIIIa, XXXVIII.

¹³³ L'exemple qui confirme le mieux cette hypothèse est l'év. Hayq, où la plupart des scènes de l'enfance de Jésus sont placées deux par deux dans une seule miniature, HZG, fig. 41—46.

¹³⁴ Cela concerne le Christ avant tout, mais cela peut être Marie p.ex. dans la Nativité, le Christ avec Pierre dans le Lavement des pieds, ou le Christ et le Jeune Marié dans les Noces de Cana.

¹³⁵ La Nativité, les Noces de Cana, l'Entrée à Jérusalem.

Lavement des pieds les apôtres forment un cercle autour du Christ et de Pierre. Dans l'Ascension, ils forment deux groupes différents, regardant en haut et se penchant en arrière. Dans ces deux miniatures les personnages se cachent mutuellement et la composition semble être en quelque sorte à trois dimensions¹³⁶.

Le principe immuable est la symétrie bilatérale, quantitative plutôt que qualitative. On l'observe tout particulièrement dans l'Adoration des Mages où il est possible de tracer l'axe divisant le triangle, dont un côté est formé par les chevaux et l'autre par les Mages¹³⁷.

La cohésion intérieure des représentations est relativement grande; aucun objet ne "plane". La seule exception est l'Enfant qui, dans la Nativité, est comme suspendu dans l'espace, formant un angle de 90° avec Marie. Il est vrai, que l'on ne peut dire qu'il y a une action quelconque dans les scènes — elles sont toujours statiques — mais, on peut observer la tentative de représenter le mouvement. Les pattes antérieures des chevaux sont en position de galop, les moutons des bergers bougent aussi; dans le Noces de Cana le buveur de vin se penche en arrière en vidant la cruche, Constantin sort son épée et David bouge les cordes de son instrument. Il faut tout de même noter, que les représentations des saints en paires suivent d'autres règles. Les personnages sont montrés de front, avec des gestes conventionnels. C'est par la

disposition des pieds, que nous pouvons conclure, que l'artiste a voulu présenter les personnages pendant l'entretien¹³⁸, c'est-à-dire tournés l'un vers l'autre. C'est probablement le seul exemple de création d'union entre les personnages. Les yeux et les gestes ne jouent pas ce rôle dans nos miniatures. Les regards de tous les personnages sont immobiles, les gestes déterminés par l'iconographie, ou du type présentatif.

Le psautier ne contient pas une seule miniature présentant deux thèmes, mais il y a trois cas de division des scènes en deux miniatures. Chaque fois, les deux miniatures de la même scène ont été placées face à face, formant théoriquement une seule représentation. De cette façon la Nativité a été associée à l'Adoration des Mages. Le fait de placer sur la première miniature uniquement les Mages et leurs chevaux prouve, que ces représentations forment une unité. Dans le cas opposé, présenter l'Adoration des Mages avant l'Adoration des bergers ne serait pas conforme à la relation évangélique¹³⁹. La division en deux miniatures des Noces de Cana est le seul exemple connu de cette façon de traiter cette scène. Ici, malgré le sujet qui reste le même, les miniatures ne forment pas un ensemble. Deux épisodes sont présentés, ce que l'artiste a souligné par l'introduction du Christ dans chaque miniature. La scène de l'Entrée à Jérusalem est créée d'après la règle décrite ci-dessus: le Christ avec les trois apôtres et les enfants le saluant sur la miniature de gauche, et le reste des apôtres, les vieillards et Zachée — sur la miniature de droite.

La représentation des personnages se limite à quelques schémas de base. Le plus souvent, ils sont montrés de face et ont tendance, si faire se peut, à voir chaque parti du corps dans son aspect le plus large (p.ex. les pieds, les mains, les oreilles). Les personnages présentés de 3/4 apparaissent après la 1^{ère} moitié du XIV^es., mais les personnages

¹³⁶ La tendance identique, mais moins apparente, se distingue encore dans la Nativité.

¹³⁷ La tentative de donner la profondeur à cette scène a été ratée. Si les Mages ont été présentés correctement (leurs silhouettes diminuent à partir du premier plan vers le fond), les chevaux tout à fait au contraire — le plus petit est devant, le plus grand — dernier.

¹³⁸ Cf. ci-dessus p. 18.

¹³⁹ Cette scène est disposée d'une façon semblable dans l'év. Qohayn où nous voyons l'Adoration des Mages sur la 1^{ère} miniature dans le registre du haut et les bergers dans le registre du bas et la Nativité sur la miniature suivante. HZG, fig. 66.

ou les groupes de caractère représentatif continuent à avoir leur attitude hiératique et à être présentés de face. Les personnages peints de profil semblent avoir deux origines: la tradition de la peinture paléochrétienne¹⁴⁰ et les croyances magiques éthiopiens. Les personnages considérés toujours négatifs, p.ex. Judas, les bourreaux du Christ, ou le diable lui-même, sont présentés de profile afin de diminuer l'intensité de leur regard¹⁴¹.

En principe les personnages sont présentés dans deux positions: debout ou assis¹⁴². Les tentatives d'imiter la révérence ou l'agenouillement sont très rares et apparaissent seulement pendant le XV^es. et plus tard¹⁴³. Les personnages couchés, comme les soldats dormants dans la Résurrection, ou Jésus reposant dans la crèche, sont simplement représentés debout et renversés à 90°¹⁴⁴.

Les proportions entre les différentes parties du corps, sont rarement fidèles à la réalité. C'est la tête et la partie supérieure du corps qui dominant. Tout le reste, visiblement moins important, est raccourci, surtout quand il s'agit de personnages assis. Ce trait frappe d'avantage dans les représentations des saints dans les manuscrits du groupe Gundä Gundē. Ils ne possèdent presque pas de partie inférieure du corps, ce qui les fait ressembler à des bustes¹⁴⁵.

Généralement, les artistes éthiopiens montrent toutes les parties du corps qui ne sont pas cachées par les vêtements, exception faite pour les personnages de l'évangélaire de Hayq et du manuscrit Marburg 1270, chez lesquels la tête est posée directement sur le tronc et le cou n'existe pas¹⁴⁶. On marque à l'aide d'une ligne la place où le cou finit et le corps commence, ce qui arrive rarement dans le cas de la main et du bras¹⁴⁷. La main et les doigts jouent un rôle important dans les moyens d'expression. Ils sont grands par rapport au bras, parfois deviennent même grotesques¹⁴⁸. Très souvent, on ne distingue pas la main et la jambe droite et gauche ni le

côté extérieur ou intérieur de la main. On rencontre des personnages avec deux mains gauches ou avec des ongles placés sur le côté intérieur des doigts¹⁴⁹.

Il s'en suit, que la symbolique de certains

¹⁴⁰ L'exemple de la vue de profil de ce type représente l'Évangéliste Marc dans l'év. Abba Gärīma, DA, p. 28. Dans l'év. Kebran le berger dans la Nativité et certains apôtres dans le Lavement des pieds et dans l'Ascension, EMP, pl. X, XV, XXI. Nous trouvons de tels exemples dans plusieurs mss.

¹⁴¹ P.ex. Judas dans L'Entrée dans *Gebrä hemamat* (GG), LerPE, pl. VIII, les soldats dans l'Arrestation du Christ de l'év. Däq, EMP, pl. XXII. Voir aussi: W. Staude, Die Profilregel in der christlichen Malerei Äthiopiens und die Furcht vor dem "Bösen Blick", Archiv für Völkerkunde 9, 1954, pp. 116—163; idem, Le Mauvais Oeil dans la peinture chrétienne d'Abyssinie, JA 225, 1934, p. 231—257; J. Mercier, Rouleaux magiques éthiopiens, Paris 1979, pp. 24—31. Il faut souligner, que dans de nombreux cas cette règle n'est pas suivie.

¹⁴² Dans certains mss. et peintures murales apparaissent les personnages assis, soit à l'oriental, soit à croupetons. Il semble que cette manière de représentation a pour base les influences de la peinture arabe. Cf. Hérode dans le Massacre des Innocents d'év. Zir Ganela, HZG, fig. 16; le Christ dans la *Maiestas Domini* dans l'égl. Däbrä Sälam, Lep77, ill. 3.

¹⁴³ Exception faite pour l'év. Kebran où les personnages agenouillés sont peintes correctement, p.ex. dans la Nativité Salomé, dans la Descente aux Limbes Adam et Eve, EMP, pl. X, XIX.

¹⁴⁴ P.ex. la Mise au tombeau de l'év. Hayq, EMP, pl. V; la même scène dans l'év. Qohayn, BuxAB, ill. 71; la Nativité de l'év. Maryam Magdalawit, RCT, ill. 102. La représentation exceptionnelle du Christ couché — le Trône dans l'év. London Or. 481, fol. 107r — est une copie évidente d'un modèle étranger.

¹⁴⁵ La ressemblance est frappant surtout là, où l'on ne peut pas apercevoir les pieds, cachés par les vêtements, p.ex. les personnages de l'Ancien Testament et les apôtres dans l'év. Lahēn Qirqos, Lep74b; les saints dans le synaxaire de l'égl. Mikael Amba, RCT, ill. 92—94.

¹⁴⁶ EMP, pl. I—V; IÄH, ill. 1—2.

¹⁴⁷ Les scènes des Crucifixions dans: év. Kebran, év. Däq, EMP, pl. XVIII, XXIV; év. Stockholm, Nord., ill. 12.

¹⁴⁸ *Maiestas Domini* dans l'év. Däq, EMP, pl. XXVII; l'Évangéliste Marc dans l'év. Däbrä Maryam, JägÄM, pl. I. Sur les gestes dans la peinture éthiopienne cf. W. Staude, Blick und Geste, Archiv für Völkerkunde, 11, 1956, pp. 135—51.

¹⁴⁹ P.ex. deux jambes droites chez l'Évangéliste Jean dans l'év. Däbrä Maryam; les ongles placés sur le côté intérieur des doigts chez l'ange dans l'Annonciation de l'év. Djähdjäh Giyorgis, EMP, pl. VI, XXX.

gestes n'a pas pu être exprimée dans la peinture éthiopienne. Le plus souvent, on ne prenait pas en considération les nuances résultant de la position de la main — la paume ou le dos de la main tournés vers le spectateur. Cela crée des difficultés en ce qui concerne l'interprétation exacte des scènes. P.ex. dans l'Annonciation, il est souvent difficile de dire, si Marie fait le geste de l'acceptation de la vocation, ou, si elle est montrée pendant la discussion avec Gabriel¹⁵⁰.

Comme on a mentionné ci-dessus, la tête et la figure sont une partie dominante dans le personnage. D'après la forme de la tête on peut connaître les sources d'inspiration de la peinture éthiopienne. P.ex. les têtes "en bobine" sont associées à la peinture copte des VIIe—VIIIe s., les têtes arrondies à la peinture arabe du XIIe s. et les "têtes de lune" de la peinture du groupe Gundä Gundē au canon perse *māhrū*¹⁵¹.

Dans les représentations des visages, il y a un trait caractéristique: la ligne du nez est prolongée par celle du ou des sourcils, plus rarement — par la ligne de l'orbite. Parfois les sourcils sont dessinés séparément et c'est le nez et les paupières qui sont faits d'un seul trait. Dans ce dernier cas, très souvent, le

nez, les paupières et la bouche sont modelés à l'aide du rouge. Les points rouges peuvent apparaître sur les joues, le front et le menton. Ce type de visage se trouve dans le groupe des miniatures du XIVE s. et semble être inspiré de la peinture arabe¹⁵². Un autre trait commun pour la peinture arabe et éthiopienne: le globe oculaire jaillit à l'extérieur de la joue, ou bien est en forme d'amande, ce qui est propre au groupe Gundä Gundē. Le placement de la pupille montre la direction du regard. Dans la plupart de cas, la pupille approche de la ligne supérieure de l'oeil, ce qui suggère le regard dirigé vers le haut et possède peut-être une signification symbolique¹⁵³. La bouche est dessinée avec deux traits et modelé avec le rouge, mais pas systématiquement. Les tentatives pour représenter la forme de la bouche, apparaissent seulement dans des miniatures du XVe. et plus tard¹⁵⁴.

Dans la plupart de cas, les personnages sont nantis de visages claires. Les visages rouges et bruns sont des exceptions¹⁵⁵. Le plus souvent, c'est pour marquer la différence entre les personnages des saints ou des apôtres, pratiquement identiques, que l'on peint différents types de cheveux et de barbe. Les artistes des miniatures les plus anciennes savaient peindre les cheveux blancs (p.ex. dans l'évangélaire de Hayq). Certains anges ont des coiffures spéciales, avec les cheveux plus longs et ondulés, ce qu'on associe avec les modèles étrangers¹⁵⁶. On peut reconnaître comme une tentative de représentation des traits anthropologiques éthiopiens, les coiffures en forme sphérique, faites sur les cheveux courts et bouclés, qui sont caractéristiques de quelques personnages masculins dans les miniatures créées à la fin du XVe s.¹⁵⁷.

La manière de présenter les costumes est un autre problème de représentation du personnage. En principe, les vêtements couvrent tout le corps et cachent sa forme naturelle.

¹⁵⁰ P. ex. HZG fig. 11.

¹⁵¹ Lep77, pp. 62, 68, 72—73. Comme l'exemple des visages "en bobine" l'auteur a cité les Evangélistes dans l'év. Abba Gäräma, J. Leroy, Un nouvel évangélaire éthiopien illustré du monastère d'Abba Garima, Synthronon, Paris 1968, ill. 1—5. Il semble que le même type, toutefois primitivisé, apparaît dans l'év. Hayq, EMP, pl. 1—V, et dans Marburg 1270, IÄH, ill. 1—2. Les rondeurs dans les visages apparaissent plus distinctement dans les peintures murales p.ex. égl. Bētā Maryam a Lalibela, égl. Gännätā Maryam, égl. Dābrā Sālam, GerKF, pl. 70, 74, 75; 137—143; 158—9, que dans les mss. démontrent toutefois les influences arabes.

¹⁵² Lep77, pp. 67—68; HZG, pp. 67—75.

¹⁵³ Cf. HZG, pp. 41—43.

¹⁵⁴ P.ex. dans l'év. Lahēn Qirqos, Lep74b ou dans l'év. London Or. 481, LerPE, pl. XXV.

¹⁵⁵ Ev. Stockholm, Nord., ill. 7, 10—12; év. IES 242, RKÄ, pp. 147, 149.

¹⁵⁶ HEGF, p. 109; Lep77, p. 62.

¹⁵⁷ Lep77, p. 70.

Ils sont couverts d'ornements qui servent à distinguer les personnages stéréotypés. Les plis sont purement décoratifs, rarement nous pouvons observer leur forme plus naturelle, qui souligne la forme du corps¹⁵⁸. Dans la peinture la plus ancienne les vêtements sont une reproduction des vêtements antiques. Simples et stylisés, ils rendent difficile l'évaluation du nombre de pièces dont l'habit se compose. Plus tard, les artistes commencent à les faire ressortir, en les différenciant à l'aide des couleurs et du dessin. Dans la peinture de la fin du XV^es. et plus tard, le costume devient plus riche en accessoires et ornements: alors apparaissent les couronnes avec des rubans, les écharpes, les agrafes, l'arme décorative, aussi bien que les nouveaux types de vêtement, le pantalon par exemple. Tout cela doit probablement refléter la mode contemporaine¹⁵⁹.

Dans le psautier de Belēn Sāgād il y a deux manières prédominantes de présenter les personnages: on les place de 3/4, ou de face. Ce sont le Christ dans les scènes plus représentatives que narratives (La Descente aux Limbes, l'Ascension), certains saints, et Marie en orante, qui sont dessinés de face. Dans ces images les parties du corps sont montrées dans leur aspect le plus large, tendance, qui disparaît chez les personnages vus de 3/4. Il y a très peu de personnes peintes de profil: deux participants au festin dans les Noces de Cana, le garçon sur le cheval de St. George et les soldats arrêtant le Christ. Ce n'est que les deux derniers, qui peuvent être associés aux superstitions du "mauvais oeil".

Les personnages sont peints en principe dans deux positions: debout et assis. Il y a une version particulière de la position assise observable dans les représentations des Saints Chevaliers, du Christ sur l'âne et des bergers sur les moutons. Chez eux, la tête et la partie supérieure du corps sont dessinés de 3/4, et le corps à partir de la taille, de profil.

Les Mages pendant l'Adoration sont agenouillés, et la même impression est donnée par Adam et Eve dans la Descente aux Limbes. L'Enfant Jésus dans la Nativité est montré horizontalement, dans la position qu'il aurait debout.

Le trait caractéristique des personnages de notre psautier est la tête grande par rapport au corps. La partie supérieure du corps est aussi plus grande que la partie inférieure, très raccourcie, plus particulièrement chez les cavaliers. Quelques personnages sont présentés uniquement en buste: le Christ dans l'Ascension, Marie dans la Nativité, les anges dans le Baptême. L'autre trait caractéristique est l'exactitude dans la représentation de l'anatomie humaine, spécialement des pieds et des mains¹⁶⁰.

Presque tous les personnages ont les têtes ovales. Dans certains cas, nous observons un trait rouge supplémentaire à l'intérieur de l'ovale du visage¹⁶¹. Le nez pointu s'unit avec un sourcil uniquement chez les personnages vus de 3/4 et avec la ligne des yeux chez ceux vus de face. La pupille est continuellement dessinée juste en dessous de la ligne supérieure de l'oeil, ce qui donne l'impression du regard tourné vers le haut. Dans la plupart de cas, le coin de l'oeil dépasse l'ovale de visage. Parfois, les points rouges y apparaissent¹⁶². Les contours des globes oculaires du Christ dans la scène de l'Apocalypse sont

¹⁵⁸ P.ex. la robe du Christ dans l'év. Kebran, EMP, pl. XV ou la robe "flottante" de l'ange dans l'Annonciation de l'év. Zir Ganela, HZG, fig. 11.

¹⁵⁹ On distingue ici le groupe Gundā Gundē, où les peintres reviendraient aux vêtements, qui couvrent le corps entier, en gardant pourtant les accessoires et les ornements.

¹⁶⁰ Les mains et les doigts sont proportionnels par rapport aux bras. Les ongles placés sur le côté intérieur des doigts existent uniquement chez Marie dans l'Annonciation et chez le garçon sur la miniature avec St. Georges.

¹⁶¹ Cela concerne avant tout Marie et Jésus, voir folios: 5r, 6r, 7v, 10v, 12r, 12v, 160v mais aussi Moïse et Belēn Sāgād.

¹⁶² Voir folios: 19v, 58v, 101v, 127v, 160v, 168v.

tracés entièrement en rouge. Les lèvres sont tracées à l'aide de deux lignes et modelées en rouge. Il y a une exception: Belēn Sägād, dont les lèvres sont noires. La peau est claire avec des nuances de couleurs: crème, beige clair, rose. Les cheveux et les barbes différencient les personnages des apôtres et des saints. On observe également les différentes teintes des cheveux blancs.

Les costumes sont très décoratifs. Leurs éléments: les manteaux, les tuniques, les pantalons (pour les cavaliers), sont accentués et différenciés par la couleur et le dessin. Les moines portent des habits à capuchon. Tous les vêtements cachent la forme véritable du corps. Les plis sont uniquement décoratifs et on ne peut trouver nulle part la tendance au naturalisme. Par contre, l'artiste se donne beaucoup de mal pour représenter différentes sortes d'accessoires et d'ornements. Le harnais se compose de plusieurs éléments et est richement décoré, ainsi que l'arme, les instruments et les objets d'usage courants. Les couronnes et les couvre-chefs avec des rubans retenus par une agrafe méritent aussi notre attention.

¹⁶³ L'or est utilisé rarement dans les mss. éthiopiens et plutôt pendant des époques plus récentes p.ex. dans l'év. de Haile Sellassié, KK, Kat. 563, p. 422 (la planche avant la page de titre). Exception faite parmi les mss. les plus anciens pour l'év. Kebran, cf. HZG, pp. 45, 81. Selon nos observations, dans les mss. les plus anciens les couleurs bleu et bleu saphir manquent. Celles apparaissent enfin au XV^s. p.ex. dans le groupe Gundā Gundē, peut-être à la suite de l'importation d'indigo de l'Inde, cf. IĀH, p. 39.

¹⁶⁴ HZG, pp. 44—47; LerPE, l'introduction; Lep77, pp. 71—74.

¹⁶⁵ H.P. Molesworth, *Painting in Ethiopia: A Reflection of Medieval Practice*, dans: F. Saxl. *A Volume of Memorial Essays from his Friends* . . . London 1957, pp. 359—69.

¹⁶⁶ Il semble que les remarques concernant les aspects techniques de la composition des mss. inclues dans IĀH, pp. 39—40 ont été basées sur cette source. Sur la production des couleurs cf. *ibid.* et F. Weihs, *Some technical details concerning Ethiopian icons*, RKĀ, pp. 302—305. Sur la production des encres cf. J. Mercier, *Rouleaux magiques éthiopiens*, Paris 1979, p. 16.

L'échelle des couleurs des peintures éthiopiennes est relativement restreinte. Dans les images les plus anciennes elle se limite en principe aux couleurs suivantes: le rouge, le vert, le jaune, le brun et le bleu-vert (couleur d'encre). Les différents tons de ces couleurs apparaissent d'une façon stable, non seulement dans une peinture, mais dans des groupes de peintures. La palette de couleurs commence à s'élargir dans les oeuvres de la fin du XIV^s. et du début du XV^s. par l'introduction des nuances des couleurs de base, surtout du brun et du rouge. Ce processus se poursuit au XV^s.¹⁶³. Les observations sporadiques et superficielles, qui ont été faites à cet égard, indiquent que ce facteur peut aussi servir d'aide quant à la détermination de la chronologie de la peinture éthiopienne, tout le temps très approximative¹⁶⁴.

Notre connaissance concernant les composants et la préparation des couleurs dans la peinture éthiopienne traditionnelle est très limitée. Autant que l'on sache, il n'y a pas de manuels éthiopiens contenant des indications précises sur la technique de la peinture. Faute d'analyses chimiques, tout ce que l'on sait de cette technique a pour origine les observations du travail des peintres contemporains, éduqués dans les couvents et respectant les traditions¹⁶⁵, ou les remarques des informateurs fortuits¹⁶⁶.

Il existe un autre problème qui n'a pas encore été analysé: est-ce qu'en Ethiopie les couleurs avaient une signification symbolique et, si oui — jusqu'à quel point cette symbolique était-elle perçue par tout le monde? L'analyse des miniatures ne permet pas de trouver les principes du choix des couleurs — même les principes suivis partout dans l'art byzantin (p.ex. les couleurs des vêtements de Marie et du Christ propres à certaines scènes) n'y apparaissent pas. L'usage systématique de la couleur bleu-verte pour le fond — surtout des scènes christologiques dans les manuscrits les plus anciens — est, par rap-

port à ce que l'on vient de dire ci-dessus, un phénomène exceptionnel¹⁶⁷. Peut-être est-ce là un exemple de la valeur symbolique de la couleur: les fonds bleu-verte peuvent représenter l'espace liturgique¹⁶⁸.

L'importance de la couleur comme moyen décoratif dans la peinture éthiopienne est très significative. S'il est inadmissible de changer de schémas iconographiques une fois acceptés, il est possible d'opérer assez librement par la couleur et c'est dans ce domaine là, qu'apparaît l'individualité des peintres. Les effets décoratifs sont obtenus par une composition contrastée des couleurs et, dans les peintures exécutées plus tard, par l'application de couches de différentes épaisseurs, ce qui permet d'obtenir des tons différents d'une même couleur. Les couleurs différentes des costumes servaient à l'individualiser les nombreux personnages alignés et stéréotypés, représentés dans la même pose et avec les mêmes attributs. Dans le groupe Gundä Gundē l'utilisation des effets de couleur était très élaborée. On peut même parler dans ce cas là d'une sorte de rythme des couleurs, que l'on aperçoit dans le changement d'un personnage à l'autre, de registre en registre, de miniature en miniature¹⁶⁹.

Malgré une grande liberté dans le choix des couleurs, les artistes éthiopiens suivaient le principe d'un certain réalisme, qui devait être respecté. Les visages et les parties visibles du corps ont presque la couleur de la peau. Les objets d'usage quotidien et les animaux, apparaissant de temps en temps, gardent leurs teintes naturelles¹⁷⁰.

La palette employée pour le psautier de Belēn Sägäd est assez grande. Elle se compose des couleurs suivantes: noir, gris, brun, jaune foncé, deux teintes rouges (rouge orangé et ocre rouge), et deux sortes de vert (foncé et vert-bleuâtre). Le blanc n'y existe pas. C'est la couleur de la feuille du manuscrit qui le remplace. Toutes les couleurs sont employées avec la même fréquence et il

serait difficile de parler de domination coloristique précise dans les miniatures. L'artiste maniait les couleurs avec soin et grande maîtrise, ce qui distingue les miniatures de notre psautier des autres miniatures éthiopiennes. Les couches de couleurs ne se superposent jamais, remplissant exactement les contours dessinés à l'encre¹⁷¹. La couleur du corps humain se situe entre le brun et le rose. Bien qu'il ne puisse être question de modeler par la couleur, l'artiste a quand même obtenu des effets similaires, utilisant une couche de couleur brune plus ou moins épaisse. De cette manière il a représenté des visages ayant, les uns, un teint rose, les autres, un teint brunâtre. De la même façon il a traité les cheveux et les barbes, changeant l'épaisseur de la couche de couleur noire. Il a rendu les différentes teintes des cheveux blancs (le meilleur exemple est celui des apôtres dans l'Entrée à Jérusalem). Les globes oculaires et

¹⁶⁷ Ce genre de fond apparaît dans les évangélistes: Hayq, Kebran, Däq, Stockholm, Paris fond éth. 32. Pour les reproductions en couleur de certains mss. cf. EMP, pl. I—V, X—XXI, XXIV—XXVII; Nord. ills. 11—12.

¹⁶⁸ Cf. ci-dessus p. 30. Dans l'art byzantin le même rôle est tenu à part l'or par la couleur bleue. Les Ethiopiens pouvaient remplacer par la couleur bleu-verte l'absence de la couleur bleue (le fait mentionné ci-dessus, note 163).

¹⁶⁹ LerPE, pl. VI, VII; ills. dans Lep74b.

¹⁷⁰ Les chevaux peints nettement en vert et en rouge semblent être plutôt une exception. Ce type de représentation des chevaux est considéré par C. Lepage comme la marque d'une influence de modèles étrangers, perses ou arabes, Lep77, p. 72; mais, parfois, nous pouvons aussi chercher l'explication de ce phénomène dans la mentalité artistique des peintres éthiopiens. P.ex. la couleur rouge du cheval sur la miniature de ms. du Gundä Gundē (MorGG n°9), LerPE pl. IV, semble être pleinement justifiée. La scène à droite représente Elia montant au ciel et Elisée attrapant le manteau du maître. L'artiste, ayant probablement des difficultés pour représenter le chariot de feu, a peint Elia sur un cheval "de feu".

¹⁷¹ Le peintre éthiopien commence le travail par tracer avec l'encre de Chine le cadre et les contours de tous les éléments de la scène. L'étape suivante est de remplir avec la couleur les espaces tracés.

les ongles sont toujours clairs — de la couleur de la feuille du manuscrit. Les lèvres sont marquées à l'aide du rouge, quoique sommairement. Dans la Crucifixion, où le sang qui coule de la côté du Christ est représenté par un trait rouge et l'eau par deux traits gris, on remarque l'esprit réaliste du peintre.

La couleur dans les miniatures avec les saints groupés par deux, joue un rôle important. Les personnages dans chaque groupe se ressemblent beaucoup, aussi bien à cause de leur attitude, que par leurs attributs et gestes identiques. L'artiste essaie de les différencier en leur donnant des costumes de couleurs différentes. De la même façon l'artiste traite les attributs des saints, qui apparaissent le plus fréquemment: les croix portatives et les croix processionnelles. Leurs extrémités en entrelacs, dont la forme est proche des vraies croix, sont peintes de différentes couleurs.

La miniature les Noces de Cana comprend un détail intéressant: dans la couleur jaune, utilisée pour les nimbes et les détails des costumes, on peut apercevoir des particules d'une poudre brillante. Seule l'analyse chi-

mique pourrait définir s'il s'agit d'or ou de quartz.

* * *

La typologie des psautiers pose plusieurs problèmes, et jusqu'à maintenant, elle n'a pas été définitivement établie. Il semble, que vers la fin de l'Antiquité deux types d'illustrations du psautier se sont distingués¹⁷². En ce qui concerne le premier type, les miniatures ne se rapportent pas au texte et ne l'illustrent pas. Les enluminures n'accompagnent pas le psaume — elles peuvent apparaître dans divers endroits du manuscrit. Le psautier, dont les illustrations sont indépendantes du texte, apparaît dans l'art aussi bien oriental-chrétien qu'occidental; cependant, à ce qu'il paraît, les origines d'une rédaction pareille se trouvent à Byzance et remontent à la période précédant l'iconoclasme¹⁷³. La reconstruction complète des plus anciens psautiers de ce type n'a pas encore été effectuée. On peut tout de même supposer, que les auteurs des miniatures ne cherchaient pas d'inspiration dans le texte même des psautiers, mais ils la puisaient dans les livres narratifs de la Bible (Pentateuque, Livres des Rois, Prophètes)¹⁷⁴.

Le deuxième type d'illustration, illustration "littérale" du texte, offre diverses variétés. Suivant le mode employé dans la décoration des livres saints elle pouvait être "allusive", "allégorique" ou "exégétique"¹⁷⁵. Les éléments du système d'illustration ainsi constitué, restent en rapport étroit avec un fragment donné du texte, tout en gardant sa forme presque inchangée.

Au début, c'était le premier type d'illustration qui l'emportait, mais il a cessé d'exister dans sa forme primitive partout, où l'on avait introduit dans la décoration les initiales figuratives. Celles-ci se rapportaient soit à un fragment choisi du psaume, soit à son premier verset. Pendant tout le Moyen Age, l'art aussi bien occidental qu'oriental-chré-

¹⁷² Cf. A. Springer, *Die Psalter-Illustrationen in frühen Mittelalter mit besonderer Rücksicht auf den Utrecht Psalter*. Leipzig 1880; J.J. Tikkanen, *Die Psalterillustrationen im Mittelalter*, Helsingfors 1895; Ch. V. Leroquais, *Les psautiers manuscrits latins des bibliothèques publiques de France*, Macon 1940—1941, pp. LXXXVI—CXXXVI; Le Psautier. Ses origines. Ses problèmes littéraires. Son influence, Louvain 1962.

¹⁷³ H.L. Kessler, *The Psalter*, dans: *Illuminated Greek Manuscripts from American Collection. An Exhibition in Honor of K. Weitzmann*, Princeton 1973, p. 32.

¹⁷⁴ K. Weitzmann, *Die Byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, pp. 53, 57; idem, *Die Illustration der Septuaginta*, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst* 3—4, 1952—3, pp. 96—120; idem, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Chicago 1971, pp. 285s.

¹⁷⁵ Cf. F. Mutherich, *Die Stellung der Bilder in der frühmittelalterlichen Psalterillustration*, dans: *Der Stuttgarter Bilderpsalter*, *Bibl. fol.* 23, *Württembergische Landesbibliothek Stuttgart*, vol. II, *Untersuchungen*, Stuttgart 1968, pp. 151—222.

tien a créé un grand nombre de psautiers ainsi décorés. Ils représentaient un type "intermédiaire", se trouvant à mi-chemin entre les deux types d'illustration présentés plus haut.

Parmi les psautiers à l'illustrations indépendantes du texte, on peut distinguer deux genres, la division résultant de la répartition liturgique du contenu: le premier se caractérise par les miniatures (ou les séries de miniatures) en pleine page, placées en tête des différentes parties de répartition liturgique du psautier, tandis que le second genre apporte, outre les miniatures mentionnées plus haut, une série d'images marquant le début du manuscrit. Le psautier qui nous intéresse avec son cycle christologique placé au début et les autres miniatures-frontispices des différentes parties du texte, doit être rangé dans cette dernière catégorie.

Si l'on veut bien établir un rapport entre le psautier de Belēn Sägād et un autre groupe de manuscrits, ou même quelque oeuvre isolée, il faudrait tenter de suivre, ne serait-ce qu'approximativement, le développement des manuscrits du même genre, créés aussi bien dans le milieu de l'art de l'Orient chrétien, que dans celui de l'art occidental.

L'exemple le plus important du psautier byzantin à l'illustration indépendante du texte est le psautier dit "de Paris" (Paris, Bibliothèque Nationale, cod.gr. 139). Il a été créé au X^es., probablement dans l'entourage de la cour impériale de Constantinople. Sa décoration consiste en 14 miniatures peintes en pleine page. Bien qu'il ne soit pas considéré comme une copie fidèle de l'archétype, ce psautier est sans doute la meilleure continuation connue de celui-ci¹⁷⁶. Plusieurs autres psautiers s'apparentent à lui, bien qu'il ait été impossible de prouver, qu'ils tirent également leur origine de la cour de Constantinople. C'est le cas, avant tout, du psautier du Pantocrator (Washington, Dumbarton Oaks Collection, cod. 3)¹⁷⁷ composé à

Constantinople vers 1084. Il offre deux miniatures en pleine page, placées avant les psaumes, 11 miniatures à mi-page, dont quatre précèdent différentes parties de la répartition liturgique du psautier. Les Odes sont précédées de miniatures occupant chacune les 3/4 de la page. En outre, on y trouve 10 tables de Canons, plusieurs illustrations marginales et des initiales à décoration figuratives. En dépit de nombreux éléments communs qui le rapprochent du Psautier de Paris, le Pantocrator n'est pas une copie de ce dernier. Il semble même qu'il est plus proche de l'archétype que le Psautier de Paris.

Parmi les psautiers créés dans le milieu de l'art carolingien, j'aimerais signaler deux oeuvres particulièrement intéressants étant donné le mode d'illustration, qui ne se rapporte pas directement au texte. Les deux ont été écrits à St. Gallen et datent du X^es. Ce sont le Psautier de Folchard (St. Gallen, Stiftsbibliothek, cod. 23) et le Psautier Doré (St. Gallen, Stiftsbibliothek, cod. 22). Le premier, à côté des miniatures représentant la vie de David, comporte des images des saints peintes en pleine page, l'autre offre 13 compositions, également en pleine page qui, tout comme celles du psautier précédent, sont consacrées à l'auteur des psaumes¹⁷⁸.

Le même type d'illustration du psautier apparaît dans plusieurs oeuvres anglaises des

¹⁷⁶ Cf. H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter. A Study in Middle Byzantine Painting*, London 1938; K. Weitzmann, *Der Pariser Psalter Ms. Graec. 139 und die mittelbyzantinische Renaissance*, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 6, 1929, pp. 178—194; idem, *Aristocratic Psalter and Lectionary*, *Records of the Art Museum, Princeton University*, 19, 1960, pp. 98—107.

¹⁷⁷ Voici d'autres psautiers plus importants appartenant au groupe du Psautier de Paris: ps. de Vatopedi (Athos, Vatopedi cod. 761); ps. du Sinai (Sinai Cod. 38) dont les feuillets détachés se trouvent dans la Bibliothèque d'Etat de Leningrad (cod. 269); ps. de Basileios (Venise, Biblioteca Marciana, gr. 17).

¹⁷⁸ Cf. A. Merton, *Die Buchmalerei in St. Gallen vom neunten bis zum elften Jahrhundert*, Leipzig 1929, pp. 33s, 38s, 55, 58s.

XI^e, XII^e, et XIII^ess., imitant probablement le Psautier d'Aethelstan (Londres, British Museum, Cotton Ms. Galba A XVIII) écrit au début du X^es., dans le milieu de l'art franco-saxon et complété à Winchester, offrant 5 miniatures en pleine page qui représentent les scènes de la vie de Jésus. Aussi bien le style que le modèle de ce psautier provenait du milieu de l'art méditerranéen et datait du VI^es.¹⁷⁹. Les psautiers anglais plus tardifs accusant des similitudes avec le Psautier d'Aethelstan révèlent, en même temps, certaines influences de l'art byzantin¹⁸⁰.

En dehors de l'Angleterre, au cours des X^e—XIII^ess., apparaissent des psautiers ornés de miniatures peintes en pleine page, indépendantes du texte. Néanmoins, ce ne sont que des oeuvres isolées, dépourvues de ligne

¹⁷⁹ J. Alexander, C. Kaufmann, *The Utrecht Psalter and its Copies*, dans: *English Illuminated Manuscripts 700—1500*, Bruxelles 1973, p. 21.

¹⁸⁰ C'est en premier lieu le cas des psautiers suivants: ps. de Winchester (Londres, British Museum, Cotton Ms. Tiberius, C VI) environ 1041—66; ps. de St. Albans (Hildesheim, St. Godehard) env. 1119—29; ps. de Shaftesbury (Londres, British Museum, Lansdowne Ms. 383) env. 1130—50; ps. de Gloucester (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 835); ps. (Londres, British Museum, Royal Ms. I.D.X.); ps. (Londres, British Museum, Arundel Ms. 157) écrits avant 1222. Ce groupe de psautiers qui a une ligne de développement déterminée, accuse une affinité avec plusieurs psautiers des XII^e, XIII^e et XIV^es., entre autres; ps. d'Henri de Blois (Londres, British Museum, Cotton, Ms. Nero C IV) env. 1140—60; ps. (Cambridge, St. Johns College, Ms.D. 6) env. 1215; ps. d'Oscott (Londres, British Museum, Add. Ms. 50000) env. 1370.

¹⁸¹ A titre d'exemple, on peut citer ici: ps. d'Egbert (Civiale, Museo Archeologico Nazionale, Cod. Sacri 6) du X^es.; ps. irlandais de Southampton (Cambridge, St. Johns College, Ms. C. 9) de la fin du X^es.; ps. allemand de Passau (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 11020) du XI^es.; ps. français de la Bible de Harding (Dijon, Bibliothèque Municipale, Ms. 14) du XII^es. ou bien ps. de la reine Mélisande (Londres, British Museum, Egerton Ms. 1139) écrit à Jérusalem, également au XII^es.

¹⁸² Ce phénomène n'a jamais eu lieu en Ethiopie, où le psautier était, et est toujours, le plus important livre liturgique. Cf. B. Dorn, *Catalogue des mss. éthiopiens* dans: *Catalogue des mss. et xylographes orientaux de la Bibliothèque Impériale Publique de St. Petersbourg*, St. Petersbourg 1852, p. 551.

de développement bien nette et créés dans divers milieux d'art¹⁸¹.

Vers la fin du XII^es., apparaît une tendance à enrichir la décoration des psautiers, au moyen du développement des séries de miniatures, placées avant les psaumes ou en tête de différentes parties de la repartition liturgique du psautier, et à élargir les thèmes présentés (scènes de la vie de la Vierge, des martyrs etc.). Cela a permis de constater une divergence croissante entre le texte et son illustration. A partir du XIV^es., le psautier commence à perdre de sa importance en tant qu'un des livres liturgiques de premier ordre au bénéfice du bréviaire¹⁸².

De cette revue des psautiers à illustration indépendantes du texte, il résulte clairement, que le psautier de Belēn Sägād ne se rapproche ni des groupes, ni des oeuvres isolées dites précédemment. Il semble rester en marge de ces grandes traditions chrétiennes orientales et occidentales, dans le cadre desquelles, malgré des différences parfois très nettes, se rangent les autres psautiers moyenâgeux. Sa particularité consiste, entre autres, en l'absence de la décoration de l'initiale. On n'y trouve pas, non plus, de combinaison des deux genres de la rédaction du psautier: "littérale" et indépendante du texte. Par contre, les psautiers byzantins et occidentaux représentaient le plus souvent la combinaison de ces deux types. Il est pourtant difficile de tracer entre ces deux types une ligne de démarcation et de constater, lequel des deux l'emportait. Cela rend difficile aussi la distinction de ces psautiers, qui auraient pu être les plus proches du type net à illustration indépendante du texte, et par la-même, du psautier éthiopien.

J'aimerais souligner ici, que certains psautiers occidentaux accusent des analogies avec le psautier éthiopien, en ce qui concerne la mode d'insérer les miniatures dans le texte. Il s'agit notamment de ceux, où la série de miniatures représentant surtout le cycle christo-

logique est regroupé au début du codex. Néanmoins, le programme de décoration de notre psautier, pris dans son ensemble, diffère du système utilisé généralement dans l'illustration de ces psautiers et de tous les autres psautiers. Le livre commence avec un cycle christologique très grand — composé de 14 miniatures¹⁸³. Conformément à la règle généralement appliquée les psaumes sont précédés d'une représentation de David-musicien. Par contre, leur division est assez peu typique (ils sont répartis par dizaines, excepté la dernière trentaine), et les miniatures qui séparent les psaumes ne sont pas toujours munies de renvois au texte. A ce qu'il paraît, cela se voyait rarement dans les psautiers provenant d'autres milieux d'art. Entre les psaumes XI—LXXI sont intercalées successivement sept paires d'apôtres et d'Évangélistes, ensuite deux saints chevaliers — Ss. Georges et Théodore, une paire de moines égyptiens, une image du donateur, et enfin une paire d'archimandrites coptes. Si le texte des psaumes était séparé par des groupes de saints disposés par paires, on pourrait considérer cela comme une conception décorative, tirée peut-être de la décoration d'un lectionnaire ou de celle des vies de saints. Cependant, ce qui frappe ici, c'est une interruption de la série de saints par des représentations des chevaliers et du donateur. S'il est encore difficile de justifier l'introduction de l'image de St. Georges, la présence de la miniature de St. Théodore avant le psaume XCI, et de donateur du manuscrit entre les psaumes CXI—CXII, trouve son explication dans le contenu des fragments de texte qui suivent de près¹⁸⁴. L'illustration de la suite du psautier reste en rapport avec le texte. Les prières de Moïse sont précédés par une image figurant ce dernier recevant les Tables de la Loi, et le Cantique des Cantiques — par une miniature de Salomon. En ce qui concerne la représentation de Constantin, qui vient avant les prières des Heures, et une scène de

l'Apocalypse, qui précède les Louanges de Marie, on ne trouve pas leur explication dans le texte. Il est par contre compréhensible, que les images représentant Marie et Jésus et Marie en prière sont placées avant les Louanges de Marie (la douzième partie de Louanges).

Étant donné les faits, que l'on vient de citer, il faut de se demander, si l'artiste éthiopien qui a composé un tel ensemble de miniatures s'était inspiré du mode de décoration utilisé dans un seul manuscrit, ou bien s'il avait puisé dans différents codex (pas forcément les psautiers), en complétant ensuite le cycle des illustrations avec des représentations soit dues à son imagination, soit commandées par le donateur. Il semble que notre manuscrit appartient à cette dernière catégorie. Les inconséquences dans l'illustration du texte, ainsi que le libre choix des thèmes utilisés, permettent de supposer, que l'artiste, qui connaissait différents types de décoration des livres liturgiques, s'est borné à mettre ensemble certains éléments puisés dans ces derniers, sans se soucier ni de la conséquence, ni des rapports entre la miniature et le fragment du texte, que celle-ci aurait dû illustrer. Toutefois, nous ne pouvons pas exclure l'éventualité, que l'artiste éthiopien ne connaissant pas le guèze — langue morte, employée en liturgie et dans les livres saints — ne comprenait pas le texte du psautier d'où la divergence entre le texte et l'image. Le fait, que chez les ecclésiastiques éthiopiens une spécialisation assez poussée était de rigueur et, qu'il n'y avait en général pas de contacts entre le scribe et l'enlumineur, parle en faveur d'une interprétation pareille¹⁸⁵.

¹⁸³ Ces cycles apparaissent dans l'art aussi bien chrétien-oriental qu'occidental dès le XI^es. En Ethiopie, ils décorent avant tout les évangéliques, pas les psautiers.

¹⁸⁴ Cf. ci-dessus p. 21.

¹⁸⁵ Ĕmbaqom Qalā Wāld, Documents de l'éducation ecclésiastique traditionnelle en Ethiopie n°1, Addis Abeba 1965, pp. 71s (en amharique).

Conclusions

Il est évident, que l'analyse du psautier de Belēn Sägād faite ci-dessus, ne peut pas apporter de solution à tous les problèmes généraux relatifs à la peinture éthiopienne, dont il était question au début de cet article, mais permet quand même une approche plus profonde du manuscrit qui, aujourd'hui, constitue l'exemple le plus représentatif de manuscrits à peintures éthiopiens de la deuxième moitié du XV^es.

Les problèmes de nature formelle choisis pour notre analyse indiquent, que le psautier de Belēn Sägād est très éthiopien dans son caractère. Ce qui frappe le plus, est l'utilisation des solutions traditionnelles dans de nombreux aspects. Les personnages dépassent la surface tracée par le cadre. La symétrie bilatérale et les registres dominant dans la plupart des compositions. Le paysage et l'architecture sont réduits au minimum et exprimés d'une façon très schématique. Les personnages principaux sont souvent plus grands que les autres. Le corps humain est caché sous les vêtements, traités d'une manière décorative. Le contact entre les personnages n'est exprimé ni par les gestes, ni par le regard.

D'un autre côté, nous pouvons observer parfois une rupture avec la tradition et même un certain courant novateur, par rapport aux schémas dominants dans la peinture éthiopienne. Les représentations des personnages de face disparaissent presque entièrement au profit des vues de 3/4. Dans quelques cas l'artiste applique une composition plus libre, qui n'entre pas dans le schéma des registres et qui donne une illusion de profondeur. Les positions des personnages ne se limitent pas aux deux positions stéréotypées. Les tentatives pour représenter le mouvement sont, dans la plupart de cas, réussies. La personnalité de l'artiste se révèle dans l'introduction des personnages très grands, par rap-

port à l'espace destiné à la scène, et dans la hantise de laisser les espaces vides, qui provoque une exploitation méticuleuse de toute la surface de la miniature. Il représente le corps humain correctement du point de vue anatomique, exception faite pour les cavaliers, dont les parties inférieures du corps sont raccourcies à l'extrême.

Parmi les autres manuscrits enluminés le psautier se distingue en outre, par une exécution soignée et par une ambition pour donner aux miniatures la valeur décorative, que l'on note dans l'harmonie des couleurs et des ornements.

L'analyse iconographique des miniatures démontre, que dans la plupart des cas, l'artiste puisait dans les types soit palestino-syriens, dans leur rédaction canonique byzantine, soit purement byzantins. En ce qui concerne les éléments pris à l'art occidental, tout nous porte à croire, que vu l'époque assez tardive de la création de notre manuscrit, ces éléments ont été assimilés indirectement, peut-être par l'intermédiaire d'un des courants secondaires de l'art byzantin. Il résulte de notre analyse, qu'en principe les artistes éthiopiens n'ont pas créé leurs propres schémas iconographiques, se bornant à modifier, dans un degré variable, les schémas connus. Le plus souvent ces modifications consistaient à simplifier le schéma, ou à y ajouter des détails propres à la spécificité de la culture matérielle et spirituelle de la société éthiopienne. Les artistes assemblaient divers éléments pas toujours avec conséquence, pour ne pas dire au petit bonheur. L'effet ainsi obtenu était difficile à attribuer à quelque version iconographique connue.

La comparaison du notre psautier avec d'autres psautiers moyenâgeux permet de le ranger dans le cadre du type, très largement compris, des psautiers à illustrations indépendantes du texte. L'archétype de ces psautiers se trouve à Byzance. On voit, en même temps, que le psautier s'écarte considérable-



34. *Sēnodos* de Godjam Ss. Jean et Philippe f. 54*

ment des exemples les plus représentatifs de ce type.

Ainsi, en examinant le psautier de Belēn Sägād de différents points de vue, on a l'impression qu'en dépit de l'apparence, on se trouve devant une compilation d'éléments hétéroclites, vaguement liés les uns aux autres. Bien sûr, nous ne sommes pas pour le moment en état d'établir, si la forme du psautier, telle que nous la connaissons, était due à l'imagination de l'artiste, qui puisait son inspiration dans différentes sources éthiopiennes, ou s'il avait pris pour modèle quelque manuscrit antérieur, éthiopien ou étranger, et, partant du dit manuscrit, effectuait une compilation. Il n'est pas exclus, non plus, que ce genre de traits pouvaient caractériser non seulement un codex, mais un groupe entier de manuscrits. Pour pouvoir



35. *Sēnodos* de Godjam Ss. Nathaniel et Jacques f. 153*

tirer d'autres conclusions plus profondes sur ce sujet il faudrait analyser avant tout l'ensemble des manuscrits de style semblable dispersé dans les couvents et les églises éthiopiens¹⁸⁶.

* Cette illustration m'a été fourni par prof. S. Rubenson à qui je voudrais exprimer ma reconnaissance.

¹⁸⁶ L'existence de tels mss. est communiquée par C. Le-page, *Lep77*, pp. 70, 86—87. Il s'agit avant tout d'un ms. inédit, probablement conservé au monastère Tsaadā Amba près de Kārān (Érythrée) et ms. du monastère de Maryam de Qohayn (copie en couleur d'une miniature reproduite par B. Playne, *St. George for Ethiopia*, London 1954, pl.F). Parmi ces mss. on peut classer aussi le *Sēnodos* de Godjam, inédit, mentionné par S. Tedeschi, *Note storiche sull'arte figurativa etiopica medioevale*, Istituto di Studi Etiopici Asmara, *Bolletino*, vol. III, 1963, p. 38.

Abréviations

- AE — Annales d'Éthiopie
 BudQS — E.A.W. Budge, *The Queen of Sheba and Her Only Son Menyelek*, London 1932
 BuxAB — D. Buxton, *The Abyssinians*, London 1970
 CA — Cahiers Archéologiques
 CRNA — C. Conti Rossini, Notice sur les manuscrits éthiopiens de la collection d'Abbadie, JA 1912—1915
 DA — Les Dossiers de l'Archéologie
 DSHCE — Documents pour servir à l'Histoire de la Civilisation Éthiopienne
 égl. — église
 EMP — Éthiopie. Manuscrits à peintures, Paris 1961
 év. — évangélique
 GerKF — G. Gerster, *Kirchen im Fels*, Stuttgart 1968
 GraAmp — A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris 1958
 HEGF — M.E. Heldman, An Early Gospel Frontispiece in Ethiopia, *Konsthistorisk Tidskrift* 48, 1979, pp. 107—121
 HZG — M.E. Heldman, Miniatures of the Gospels of Princess Zir Gänēlā. An Ethiopic Manuscript Dated A.D. 1400/1, Diss., Washington University, Department of Art and Archaeology, August 1972
 IÄH — E. Hammerschmidt — O. Jäger, *Illuminierte Äthiopische Handschriften*, Wiesbaden 1968
 JA — Journal Asiatique
 JägÄM — O. Jäger, *Äthiopische Miniaturen*, Berlin 1957
 JägDE — O. Jäger — L. Deininger-Englhart, Some Notes on Illuminations of Manuscripts in Ethiopia, RSE 17, 1961, pp. 45—60
 JägEMP — Ethiopian Manuscript Painting, Ethiopia Observer, 4, 1960, pp. 354—391
 JES — Journal of Ethiopian Studies
 KK — Koptische Kunst. Christentum am Nil, Villa Hügel, Essen 1963 (catalogue)
 Lep74a — C. Lepage, L'ancienne peinture éthiopienne 10^e—15^es., DSHCE 5, 1974, pp. 29—37
 Lep74b — C. Lepage, Révélation d'un manuscrit particulièrement fascinant de l'Éthiopie au 15^e siècle, *Connaissance des Arts* 274, dec. 1974, pp. 92—99
 Lep75 — C. Lepage, Peintures murales de Ganata Maryam, DSHCE 6, 1975, pp. 59—83
 Lep76 — C. Lepage, Dieu et les Quatre Animaux Célestes dans l'ancienne peinture éthiopienne, DSHCE 7, 1976, pp. 67—112
 Lep77 — C. Lepage, Esquisse d'une histoire de l'ancienne peinture éthiopienne du 10^e au 15^e siècle, *Abbaye* 8, 1977, pp. 59—92

- LerAIE — J. Leroy, Notes d'archéologie et d'iconographie éthiopiennes, AE 6, 1965, pp. 229—244
 LerCE — J. Leroy, Recherches sur la tradition iconographique des Canons d'Eusèbe en Éthiopie, CA 12, 1962, pp. 173—204
 LerMC — J. Leroy, Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés, Paris 1974
 LerNil — J. Leroy, La peinture chrétienne d'Éthiopie antérieure à l'influence occidentale, (dans:) *Christentum am Nil*, Recklinghausen 1963, pp. 61—79
 LerPE — J. Leroy, *La Pittura Etiopica*, Milano 1964
 m. — monastère
 Millet — G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles . . . Paris 1916
 MorGG — A. Mordini, Il convento di Gunde Gundiè, RSE 12, 1953, pp. 29—70
 Nord — C. Nordenfalk, *Bokmålningar från medeltid och renässans i Nationalmusei samlingar*, Stockholm 1979
 ps. — psautier
 RCT — Rock-hewn Churches of Eastern Tigray. An Account of the Oxford University Expedition to Ethiopia 1974, Oxford 1975
 RKÄ — Religiöse Kunst Äthiopiens. Katalog der Ausstellung im Forum für Kulturaustausch des Instituts für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1973
 RSE — Rassegna di Studi Etiopici

Manuscrits

- év. Abba Gärīma — év. du m. Abbā Garīmā
 év. Däbrā Maar — év. de l'égl. Qəddus Giyorgis (Dabra Mā'ar)
 év. Däbrā Maryam — év. du m. Dabra Māryām (Ṭānā) = E. Hammerschmidt, *Äthiopische Handschriften vom Ṭānāsee 2*, Wiesbaden 1977, Ṭānāsee 59
 év. Däbrā Tabor — év. de l'égl. Bētaləḥēm (Dabra Tābor) = JägEMP Gondar IV
 év. Dāq — év. de l'égl. Qəddāst Arsīma (l'île Daq, Ṭānā) = JägDE Ms. XL
 év. Djāhdjāh Giyorgis — év. de l'égl. Ġahḡah Giyorgis = JägEMP Gondar II
 év. Galilā Maryam — év. de l'égl. Gālila Māryām, Addis Ababa, Institute of Ethiopian Studies, Ai . . . 4/67/26¹⁻²
 Gebrā ḥemamat (GG) — *Gebrā ḥemāmāt* du m. Gunda Gundē = MorGG 76
 év. Gunda Gundē — évangélistes A, B, C, du m. Gunda Gundē (une distinction faite par J. Leroy, CE)

- év. Hayq — év. du m. ʾṢṣīfānos (Ḥayq), Addis Abeba, National Library A 5
- Hénoch (GG) — *Hēnok* du m. Gunda Gundē = MorGG 29
- ps. IES 74 — Addis Abeba, Institute of Ethiopian Studies 74 = RKÄ 26
- év. IES 242 — Addis Abeba, Institute of Ethiopian Studies 242 = RKÄ 25
- év. Kebran — év. de l'égl. Qəddəst Gabrə'ēl, (īle Kəbrān Ṭānā) = E. Hammerschmidt, *Äthiopische Handschriften vom Ṭānāsee 1*, Wiesbaden 1973, Ṭānāsee 1
- ms. Krestos Sāmra — Pentateuque de l'égl. Krestos Šamrā = JäEMP Gondar III
- év. Lahēn Qirqos — év. de l'égl. Lāhēn Qirqos (Sāwnē)
- év. London Or. 481 — British Library Or. 481
- Marburg 59 — Wəddāsē Māryām et les autres prières, Marburg, Staatbibliothek, Ms. or. oct. 59
- Marburg 1270 — Gadla Gabra Krəstos, Marburg, Staatbibliothek, Ms. or. oct. 1270
- év. Maryam Magdalawit — év. de l'égl. Māryām Māgdālāwit (Ambā Darā) = ms. de Heresaho (dans:)

- Ethiopie millénaire: préhistoire et art religieux. Exposition. Paris, Petit Palais 1974—75
- év. Paris, fond. éth. 32 — év. du m. Qwəsqwām, Paris, Bibliothèque Nationale, fond. éth. 32
- év. Qohayn — év. du m. Dabra Māryām (Qohayn)
- Sēnodos* de Godjam — *Sēnodos* de l'égl. Mahal Zagē Giyorgis (Goḡḡām) = KK 566
- év. Stockholm — Stockholm, Nationalmuseum B. 2034
- év. Zir Ganela — év. de Zir Gānēlā, New York, Pierpont Morgan Library M. 828

** Dans la présente étude, la transcription de la terminologie et des noms amhariques (aussi ceux d'origine guèze) a pour but de reproduire le mieux possible les sons amhariques à l'aide des lettres de l'alphabet français avec l'addition de certains signes diacritiques, p.ex. pour noter la voyelle du premier ordre de l'écriture éthiopienne (lä, etc.). Pour les termes en guèze et les inscriptions de miniatures en guèze, ainsi que pour les noms dans notre liste d'abréviations, nous avons utilisé la translittération d'après E. Hammerschmidt, dans: *Äthiopische Handschriften von Ṭanasee 2*, Wiesbaden 1977, p. 47, à l'exception de la voyelle du 6^e ordre notée ici par ə.