

Siena-Antonia de Ménonville est docteure en ethnologie, membre associée du CANTHEL, université Paris Cité. Elle travaille en Éthiopie du Nord sur la production des images chrétiennes orthodoxes. Sa réflexion part de l'observation ethnographique des producteurs d'image « officiels » de l'Église ainsi que des *ḍābtāra* – producteurs de talismans. Elle s'intéresse aujourd'hui à l'image comme objet frontière et nodal impliquant les domaines affectifs, moraux, symboliques, religieux et sociaux.

Mots-clés : Éthiopie – image – orthodoxie – identité – nostalgie

« Dieu est toujours là, même de nos jours » : identité et nostalgie en Éthiopie du nord

Siena-Antonia de Ménonville
Université Paris Cité

L'image d'une Église

Cette étude ethnographique recueille les propos de deux personnages clés de l'orthodoxie éthiopienne : l'un est membre du clergé instruit ; l'autre, laïc, est peintre d'église. Malgré leurs différences de fonction et d'instruction, leurs discours se rejoignent dans une volonté affichée de se rattacher à la tradition picturale la plus conservatrice de l'orthodoxie éthiopienne, chaque jour plus menacée par l'ouverture de la production à des peintres profanes. Les deux acteurs officient à Gondar, l'un des centres historiques les plus influents de l'Église orthodoxe éthiopienne, notamment pour ce qu'en matière de tradition picturale on a souvent appelé le « style gondarien ». Pour le clergé comme pour les peintres, le rapport à l'image sacrée pose une question d'identité. Ainsi que le note Hans Belting, les images peuvent symboliser une identité si puissamment qu'elles deviennent elles-mêmes les objets d'une action symbolique (Belting, 1994). Dans une Église aussi versée dans la tradition picturale que l'Église orthodoxe Éthiopienne, le propos de Belting n'en est que plus juste. L'image y est présente. Elle a, dans les termes d'Alfred Gell (1998), sa propre « agentivité ». Par cette présence et cette agentivité, l'image évoque un passé idéalisé, une identité dont se réclament le *māriḡeta* et le peintre. Par là-même, elle révèle l'un des conflits d'une Église en mutation.

L'Église orthodoxe Tewahedo est considérée comme l'un des piliers de la culture éthiopienne, mais son étude peut être aussi mystérieuse que révélatrice. Le terme *Tewahedo* (*unité*) la positionne sur l'échiquier christologique ; il affirme son attachement à une conception unitaire – puisque purement divine – de la nature christique (Ancel et Fiquet, 2015). L'Église reconnaît ainsi les trois premiers conciles œcuméniques : ceux de Nicée (325), de Constantinople (381) et d'Éphèse (431). Toutefois, si elle adhère au symbole de Nicée et à sa définition de la Trinité, elle rejette la thèse dualiste du concile de Chalcédoine (451). Selon le dogme Tewahedo, l'humanité du Christ se fonde dans sa divinité. Ce positionnement théologique n'est pas une simple résolution de principe. Il imprime sa marque sur l'expérience vécue par les croyants comme sur la pratique quotidienne du clergé. Si la connaissance divine est réservée aux plus purs, elle doit être médiatisée pour parvenir au plus grand nombre. C'est dans cette dimension de

transmission et d'accessibilité qu'opère l'agentivité de l'image sacrée : elle est l'un des médiateurs de la connaissance divine.

Les images sacrées (*sə'əl ስዕል*) ont déjà fait l'objet de nombreuses études anthropologiques et historiques comme celles de Michel Leiris (1931)¹, de Marcel Griaule (1933)², de Stanislas Chojnacki (1983), de Jacques Mercier (1992), de Raymond Silverman (2004), de Claire Bosc-Tiessé et Anaïs Wion (2005). Le travail de l'image a atteint en Éthiopie une forme particulièrement aboutie et se divise en deux catégories maîtresses : la peinture exotérique et l'imagerie ésotérique ou talismanique. Dans sa forme exotérique, la peinture (*sə'əl*) regroupe trois types d'images : l'illustration des manuscrits, les icônes et les peintures murales qu'on trouve dans la plupart des églises. Ces images peuvent être caractérisées – du moins le sont-elles par les croyants – par l'inaltérabilité de leurs représentations. Le *sə'əl* traditionnel est donc une image immuable, une représentation figée par son support et par les règles qui en gouvernent la confection (Bosc-Tiessé et Wion, 2005 : 19). Contrairement à ce que l'on retrouve dans d'autres formes d'imageries chrétiennes, l'intérêt du *sə'əl* n'est pas dans l'innovation mais dans l'imitation, dans la transmission de constantes représentatives. Les saints éthiopiens les plus connus s'identifient facilement, par des motifs si saillants que le croyant ne peut s'y méprendre. Tekla Hymanot (ተክለ ሃይማኖት), par exemple, se tient toujours de face, privé d'une jambe par des années de prière à genoux, mais grandi par les deux ailes que Dieu lui a données. La puissance du *sə'əl*, son identité et son intérêt religieux naissent de la pérennité de ses formes. Ce respect des pratiques traditionnelles est fondamental. Il assure la bonne compréhension, la valeur et l'identité sociale des images.

Si ces images semblent s'inscrire dans un continuum stylistique et thématique, elles ont en réalité fait l'objet d'évolutions significatives. Les récents travaux de Raymond Silverman et Neal Sobiana (2022) ont souligné l'influence de la production de masse sur l'image sacrée. Ce nouveau mode de production a notamment encouragé la prolifération d'un style « réaliste » en Éthiopie. Faire respecter les canons de la tradition picturale est donc un problème toujours plus vif pour de nombreux membres du clergé. Il s'y ajoute que les images ne sont plus produites exclusivement par des moines. Au contraire, on observe une démocratisation de la production avec une nouvelle génération de peintres n'ayant pas reçu l'éducation religieuse que dispense le système traditionnel de l'*abinät təmährət*³.

Si une bonne éducation religieuse est essentielle au maintien de la tradition, l'observation des canons de la pratique demande des connaissances extrêmement détaillées. Pour répondre à une demande croissante d'images, l'Église s'est résolue à sous-traiter une partie de leur production. Ce conflit entre quantité et tradition soulève également la question du contrôle de l'Église. Si le *sə'əl* doit respecter la continuité dans laquelle il s'inscrit, l'Église ne peut « sous-traiter » aveuglément.

La volonté de contrôle de l'Église témoigne de l'importance de l'enjeu. L'image est une identité à risque qui doit être protégée. Cette identité est celle de l'image elle-même, mais également celle de ses producteurs. Qu'ils soient membres du clergé ou non, les

¹ - Michel Leiris a rejoint la mission Dakar-Djibouti en tant qu'archiviste et que secrétaire. Il a alors voyagé à travers l'Éthiopie.

² - Marcel Griaule, également membre de la mission Dakar-Djibouti, a écrit une brève étude sur les graffitis abyssiniens.

³ - L'*abinät təmährət* désigne les écoles de théologie et d'études religieuses traditionnelles.

producteurs d'images savent que le respect de la tradition « véritable » est un gage de valeur. De cette tradition, chacun veut dès lors se faire le gardien légitime. Ces « sous-contractants » tendent ainsi à se donner une place beaucoup plus importante que celle que la hiérarchie ecclésiastique leur confère officiellement. C'est également autour de cette course à la légitimité qu'émerge un conflit d'identité. Le zèle avec lequel les producteurs d'images se réclament de la tradition révèle une forme de nostalgie pour un passé pur et idéalisé. Ces notions de contrôle, d'une part, d'identité et de nostalgie, d'autre part, sont toutes attachées à la production d'images. Elles font l'objet de ce travail ethnographique.

L'économie de l'image

L'image se place à la frontière entre les mondes matériel et spirituel. Si sa signification religieuse en fait un objet théologique, son usage – intimement lié au contexte social – et sa confection – par un artisan – en font un objet ethnographique et sociologique. Cette double nature de l'image a souvent conduit à en faire un phénomène ambivalent dans la chrétienté. Le débat théologique qui oppose l'iconoclasme à l'iconodolie en est le reflet. Le concile iconoclaste de 754, craignant les effets liés à l'adoration des images, affirme l'insaisissabilité de la nature divine et en interdit la représentation⁴. Quelques trente ans plus tard, le deuxième Concile de Nicée marque un revirement important et la fin de l'iconoclasme byzantin. Les théologiens grecs et byzantins invoquent les avantages de l'image et ses bénéfiques techniques et lui prête le mérite de constituer une relation ontologique entre une entité spirituelle et sa représentation matérielle. L'image est le médium par lequel la réalité invisible du monde spirituel se manifeste (Bynum, 2011).

Une fois produite, l'image a sa propre vie, sa propre identité et sa propre histoire. Créée par un artisan, elle s'en émancipe une fois achevée. Elle se définit alors socialement. Cette ethnographie de l'image fait appel aux travaux de Marie-José Mondzain sur le fonctionnement systématique de l'icône et de son *économie*. Selon Mondzain, l'icône légitime le pouvoir qui l'émet (Mondzain, 1996). Elle engendre la croyance et l'obéissance, deux mouvements indispensables aux pouvoirs ecclésiastique et politique. Le cas de la monnaie en donne un exemple frappant : le sigle ou le profil de l'empereur est gage de la valeur d'une pièce. En retour, la diffusion de son image légitime son pouvoir. On comprend l'importance de ce que Mondzain appelle *l'économie* (*οικονομία*), c'est-à-dire, dans une terminologie byzantine, ce qui relève de la bonne gestion, de la bonne administration. L'image, l'icône et leur économie forment donc, dans la pensée de Mondzain, un système unitaire.

L'économie n'a aucun mal à retrouver sa vocation classique : être le concept de la gestion et de l'administration des réalités temporelles, qu'elles soient spirituelles, intellectuelles ou matérielles. Tel sera le parcours qui nous conduira jusqu'à l'image et jusqu'à l'icône, intrinsèquement liées à l'économie, dont elles partagent à leur tour la sacralité, la naturalité et toutes les destinations pragmatique (Mondzain, 1996 : 37).

L'inclusion de la production d'images religieuses dans la gestion du pouvoir introduit un conflit de légitimité entre producteurs délégués et gestionnaires. Il faut, d'une certaine

⁴ - Cette interprétation est celle qu'on attribue aux sources médiévales sur le concile de Héréia de 754, exemple archétypique d'un concile iconoclaste.

manière, écarter les faux-monnayeurs. Dans le cas éthiopien, une tension similaire oppose le clergé et les « sous-contractants ». Cette étude analyse ainsi deux entretiens, recueillis à Gondar auprès d'un membre important du clergé, un *mārigeta*, et d'un peintre d'église. Ces entretiens sont très longs, parfois digressifs et on essaiera ici d'en donner l'essence⁵.

Un *mārigeta* (መሪገታ)

Images sacrées, « images de foire »

On recueille ici les propos du *mārigeta* Daniel, enseignant à l'école traditionnelle de théologie, *abināt tāmāhrāt*, de *kʷəsəkʷam* (ቀ-ስቋም)⁶. Ils présentent le cursus d'un *mārigeta*, la compréhension du rôle des images et enfin la distinction qu'il fait entre deux acteurs du clergé éthiopien. L'entretien montre l'existence d'une relation à la fois étroite et confuse entre les images et la théologie telle que c'est relation est pratiquée sur le terrain et met l'accent sur les conséquences politiques potentielles de son utilisation par les membres du clergé.

Le *mārigeta* commence par une définition de sa position au sein de l'Église :

Le *mārigeta* est celui qui a appris la loi de Dieu et qui conduit l'Église et son peuple. *Māri* (መሪ) et *geta* (ገታ) signifient respectivement « dirigeant » et « maître » [au sens professoral du terme]. Si on sert l'Église avec les tambours et les chants de prière (*mahəlet* ማህሌት) et que l'on est au-dessus des autres prêtres, alors on est un *mārigeta*. Si une personne a étudié comme nous, il est appelé *enseignant* (*māməhər* መምህር), mais il y a une différence entre un *māməhər* et un *mārigeta*. Un *māməhər* est une personne qui, comme moi, enseigne à des étudiants. Mais un *mārigeta* est celui qui sert l'Église avec les *mahəlet*, même en l'absence d'étudiants.

Le *mārigeta* nous donne ensuite un aperçu de son parcours académique, qui s'étale sur plus de neuf ans, incluant la maîtrise de *Gə'əz*⁷, de l'*hora sancta*⁸ (*qəddasə sātat* ቅዱስ ስሐተት), des chants de saint Yared (*səwatä zema* ጽዋተ ኬማ), des poésies (*qəne* ቅኔ) et des danses sacrées (*aqʷaqʷam* አቋቋም). De ces longues années d'étude, il dit avoir gagné « une capacité à expliquer savamment les choses », sans donner plus d'indications sur ce qu'il explique ni sur l'audience à laquelle il s'adresse. Il se positionne néanmoins en gardien de la connaissance sacrée et se veut l'autorité officielle en la matière. Pour ses étudiants, il se considère comme un guide autant qu'un professeur.

La deuxième partie de l'interview porte sur la production des images dans l'Église orthodoxe. S'il ne peint pas lui-même, le *mārigeta* a néanmoins reçu les enseignements d'usage en calligraphie et *haräg*⁹. Il souligne la valeur pédagogique des images :

⁵ - Les entretiens ont été intégralement enregistrés ou filmés en amharique en janvier 2017. De nombreux entretiens ne se limitent pas au sujet de l'image.

⁶ - Le *kʷəsəkʷam* est composé d'une école religieuse traditionnelle, d'une église et de l'un des palais de la reine Məntəwab.

⁷ - La langue officielle de la liturgie dans l'Église orthodoxe Éthiopienne.

⁸ - Hora Sancta, souvent appelée «Heure Sainte», est une pratique dévotionnelle. Elle implique généralement une période de prière et de réflexion, en particulier pendant l'heure où Jésus a été crucifié, traditionnellement observée de 15 h à 16 h. Ce moment est reconnu comme l'heure de Sa mort et constitue une occasion pour les croyants de méditer sur Sa Passion et la signification de Son sacrifice.

⁹ - Le terme *haräg* désigne initialement une plante ou une liane. Par métonymie, il désigne également les ornements et les enluminures qui en représentent puis, par extension, toute forme d'enluminure.

« Les fidèles comprennent mieux la liturgie à travers l'image que si on leur raconte les histoires oralement. Les images aident donc aussi bien ceux qui peuvent lire les textes que ceux qui ne le peuvent pas. » Pour ce qui est de la transmission orale, il faut tenir compte du fait que l'office est souvent donné en *Gə'az*. L'image devient alors le vade-mecum d'un langage ecclésiastique que beaucoup ne sont pas en mesure de comprendre.

Si les images permettent une meilleure compréhension des textes, on ne peut pas pour autant les interpréter à loisir. Leur production est codifiée et le *māriḡeta* nous le rappelle :

L'Église supervise l'exécution des peintures murales. Elles doivent respecter sa doctrine et sa culture. Par exemple, il faut savoir quoi peindre à l'endroit où l'on peint. Quand on entre par le côté nord, on trouve les images des martyrs (*šäma'atat* ሠግክታት). C'est l'entrée des hommes, on y retrouve donc uniquement des images masculines. Cela a pour but de montrer aux hommes le prix qui a été payé pour leur religion et de leur faire se poser des questions comme "Qu'ai-je fait pour mon Église et ma religion ?" Cela les motive et les encourage à faire de bonnes actions pour leur religion. Du côté des femmes, on retrouve des images féminines. Elles montrent à quel point ces femmes étaient pieuses, servaient Dieu et étaient sincères. En voyant ces images, les femmes sont encouragées à les imiter. Sur le côté de l'est, on trouve des peintures de prêtres et d'apôtres (*hāwarəyat* ሐዋርያት). Elles montrent qu'ils ont enseigné la Vérité et donné goût à la fadeur du monde. Cette façade dépeint également les prophètes (*nābiyat* ነቢያት), ceux qui ont été touchés par les visions divines. En face, côté ouest, les peintures vont représenter la Trinité (*səllase* ስላሴ). Ceux qui servent la Trinité sont les prêtres et les théologiens (*laqawənət* ለቃውንት). Ces peintures les encouragent à se détourner de la vanité et des méfaits pour servir l'Église avec modestie et sagesse. Elles viennent *sucrer* la fadeur d'ici-bas.

L'image ne se réduit pas à l'illustration de la narration biblique. Son message est porteur de morale. La juste conduite peut être dépeinte et enseignée par l'image. L'enseignement de l'éthique, des protocoles et de la décence en est indissociable. Endurer la souffrance avec imperturbabilité et apathie (selon le terme grec, *απάθεια*) est un atout important pour la relation que l'homme entretient avec Dieu (Molland, 1961 : 72)¹⁰. Ce principe est mis en valeur par l'image, lui conférant par là-même une vertu théologique et éthique. Témoins de la présence divine, les images rappellent à l'ordre et au respect, à la bienséance.

Selon le *māriḡeta*, les prêtres sont également les gardiens de la tradition picturale et doivent en contrôler la production. La métaphore gustative que le *māriḡeta* emploie est riche de sens. Si les images *sucrent la fadeur du monde*, c'est peut-être qu'elles ont la capacité de matérialiser l'impalpable, de transformer ce que l'âme *digère* si

¹⁰ - Dans *Christendom* – traduction anglaise de *Konfesjonskunnskap* – l'historien de l'Église, Einar Molland, note que contrairement aux sculptures, qui sont bannies des églises orthodoxes, les icônes y sont omniprésentes. Si elles sont diffusées librement jusque dans la plupart des foyers, les règles qui en gouvernent la fabrication n'en sont pas moins strictes. Molland souligne la « stylisation » des figures, souvent immobiles, qui rappellent l'idéal stoïque de l'Église orthodoxe, qui prône l'apathie, l'imperturbabilité et l'acceptation patiente de la douleur.

difficilement (ainsi l’humilité et la résignation face à la souffrance) en une expérience visuelle plus attractive. C’est peut-être également que l’on doit l’attractivité du monde à la représentation de la foi. Quelle que soit l’interprétation que l’on en fait, les termes qu’emploie le *mārigeta* rappellent que les images sont porteuses d’un grand pouvoir et que ce pouvoir doit être contrôlé. L’image est facilement dévoyée. C’est aux prêtres d’en écarter la perversion. Les potentielles déviations doivent être contenues. Les images saintes doivent être peintes avec respect, au contraire des images de foire qui, selon le *mārigeta* encore, pourraient faire de la sainte Vierge une femme de petite vertu (Tribe, 2004). Dans cette interview, le *mārigeta* se positionne en gardien, voire en censeur ; il est, à ses dires, l’autorité la plus légitime pour décider si une image respecte la véritable tradition picturale de l’Église.

Office sacré, services occultes

L’interview aborde par ailleurs un sujet épineux : celui de la distinction entre *mārigeta* et *dābtāra* (ደብተራ). Cette distinction est d’autant plus délicate que le *dābtāra*, en plus d’avoir dans l’Église des fonctions similaires à celle du *mārigeta*, est également un producteur d’images.

Le *dābtāra* est sans doute l’un des personnages les plus énigmatiques de l’Église orthodoxe éthiopienne. Parmi ses fonctions officielles, on retrouve les rôles de choriste et de scribe, ainsi que les devoirs afférents à sa connaissance des textes. Cette connaissance lui a été dispensée par les enseignements officiels de l’Église, incluant la théologie, l’hymnologie et l’hagiographie. Les disciplines spécifiques à la liturgie éthiopienne, comme le *zēma* (musique ecclésiastique), le *qəne* (poésie de l’Église) et l’*‘aq’aq’ām* (danse religieuse) font également partie intégrante de son cursus, comme de celui du *mārigeta*.

On pourrait être tenté, comme le *mārigeta* le fait lui-même, de définir le *dābtāra* par son éducation religieuse¹¹. Si on lui prête une éducation théologique poussée, il est souvent accusé d’en faire un usage personnel en marge des institutions ecclésiastiques, par exemple pour la confection d’images talismaniques ou la réalisation de services occultes. Le titre de *dābtāra* rime souvent avec une connaissance poussée de la sorcellerie et de la démonologie. On consulte le *dābtāra*, par exemple, pour la divination ou la production de talismans ou d’objets occultes. Paradoxalement, il est à la fois membre du clergé et décrié par l’Église orthodoxe. S’il peut célébrer la messe, on le consulte également pour des missions occultes. Sa fonction exacte varie au gré des demandes qui lui sont faites. Son expertise s’adapte aux besoins de ses clients ; tantôt prêtre, tantôt producteur de talismans, il peut également vendre ses talents d’herboriste, de devin ou de sorcier. Cet aperçu des compétences qu’il se donne n’est pas exhaustif ; le *dābtāra*, surtout le *dābtāra* contemporain, peut prendre de multiples formes (Malara, 2020)¹². La définition qu’on propose ici est donc volontairement évasive : le *dābtāra* est un personnage situé entre l’Église et l’occulte et dont les activités annexes sont officiellement condamnées.

¹¹ - Ce critère ne s’applique pas à tous les *dābtāras*. Certains, auto-proclamés, usent du titre malgré une éducation religieuse sommaire, souvent au bénéfice de services illicites. De manière générale, le terme échappe à une définition stricte.

¹² - Le sujet du *dābtāra* est d’autant plus complexe que l’appellation a progressivement gagné une connotation péjorative toujours plus forte. À ce sujet, les travaux de Diego Maria Malara sont particulièrement éclairants.

Mais revenons aux talismans, ou « amulettes » (*katab ክታብ*), un autre type d'image¹³, dont le *däbtära* est le principal artisan. Leur fabrication, jugée moralement répréhensible par l'Église, marque une première entaille dans la réputation du *däbtära*. On l'accuse de pervertir les savoirs sacrés au profit de pratiques démoniques. Ainsi, et contrairement à celle du *märigeta*, la position du *däbtära* est ambivalente. Quand on l'interroge, le *märigeta* insiste sur ce qui le distingue de son mauvais confrère. Ce dernier, nous explique-t-il, serait plus enclin à s'écarter des pratiques officielles de l'Église :

Certains étudiants, quand ils sont insuffisamment studieux ou insuffisamment bons, prennent une voie alternative. C'est comme pour certains étudiants du système scolaire moderne ; quand ils sont fainéants, ils se tournent vers de mauvaises choses comme le vol. Nous avons la même chose au sein de l'Église. Nous avons des professionnels dotés d'une grande connaissance et d'une grande sagesse. Mais il y en a aussi qui sont insoucieux des enseignements religieux et qui sont plus vite attirés par la facilité avec laquelle ils peuvent gagner de l'argent en faisant des actes de sorcellerie. L'Église ne permet ni n'approuve ce type perversion de la connaissance sacrée.

Le *märigeta* dénonce également la production d'images talismaniques et soutient que celles-ci usent du « savoir diabolique » pour nuire à autrui, par exemple « en rendant les gens physiquement ou mentalement malades, en créant des conflits, en les détruisant etc. ». Ces actes en appellent à la malice du diable et non à la bonté du Saint-Esprit. Ils sont extérieurs au dogme de l'Église.

Le verdict est sans appel : bien que la position du *däbtära* dans la hiérarchie socioreligieuse soit ambiguë voire ambivalente, certaines de ses pratiques sont catégoriquement décriées. Tout en faisant du *däbtära* la figure de « l'anti-prêtre », le *märigeta* s'accrédite en représentant du « bon côté » de l'Église. Le thème des *däbtära* trouble néanmoins le *märigeta*. Il montre un zèle particulier à les discréditer et à salir leur réputation, tout en réaffirmant sa propre valeur.

Tout au long de l'interview, le *märigeta* a souligné la valeur intrinsèque des textes et des images. Il insiste sur l'impératif de préserver le savoir véritable et se donne la compétence pour distinguer le savoir pur du savoir dévoyé. Si l'image et le savoir biblique appellent une mission de contrôle et de protection, il en est l'arbitre auto-proclamé. Tour à tour défenseur, contrôleur et même gardien de la véritable tradition orthodoxe, le *märigeta* se place en figure d'autorité. La fermeté de sa prise de position témoigne de l'importance des images et de la nécessité, pour le clergé, de garder un contrôle quasi absolu sur leur production. Toutefois, le zèle dont il fait preuve ne doit pas nous éconduire. Au contraire, il nous invite à regarder plus précisément l'évolution de la production d'images au sein de l'Église orthodoxe Éthiopienne. En effet, la seconde interview montre que le monopole de l'Église est toujours plus attaqué par la sous-traitance de la production.

¹³ - Notons que les amulettes ne contiennent pas *nécessairement* d'images. Elles sont avant tout des parchemins, généralement placés dans une pochette de cuir portée à même le corps. Si certains contiennent des images qu'il convient de regarder au besoin, d'autres peuvent, par exemple, contenir des herbes.

Un peintre d'église : La peinture, acte rédempteur

Ce second entretien recueille les propos de l'un des peintres d'église les plus réputés de Gondar. Ce peintre vit exclusivement de ses commandes et dit observer strictement les méthodes de peinture et les règles qui régissent le choix des sujets peints. Comme le *mārigeta*, il affirme être gardien de la tradition. Une analyse plus profonde montre cependant que ces deux discours ne se résument pas uniquement en termes de tradition—chacun s'en réclamant mais d'une manière différente. Le peintre est certes sous-contractant, et par là même fruit de la « sous-traitance » très contemporaine de la production d'images, il n'en cherche pas moins la reconnaissance des anciennes instances. Il lui faut produire de nouvelles images, avec des méthodes modernes, tout en respectant l'ordre établi. Entre ces deux forces, l'équilibre est fragile et requiert d'habiles manœuvres, une difficulté que le peintre met en évidence tout au long de l'entretien.

L'interview commence par une description assez fournie des règles de placement des différents types d'images dans une église. À cette introduction en bonne et due forme succède une présentation moins convenue des débuts artistiques du peintre. Ses talents, nous dit-il, ont été remarqués à l'école, où il amusait ses camarades en croquant des dessins obscènes au tableau.

Tout a commencé à l'école primaire. Pendant la récréation, je dessinais au tableau. J'étais enfant, et sans penser à mal, je dessinais des obscénités socialement inacceptables. Quand les professeurs entraient dans la classe, ils voyaient les dessins et punissaient tous les élèves. Mais aucun de mes camarades ne m'a dénoncé, puisque j'avais menacé de ne plus jamais dessiner pour eux si quelqu'un me trahissait. Mais un jour notre professeur d'amharique a vu mes dessins et s'est adressée à la classe : « Quelqu'un saurait-il dessiner des enfants ? » Alors, tous les élèves ont répondu en chœur : « Yawal », c'est-à-dire mon prénom. On m'avait coincé et j'étais obligé de réaliser les dessins que la maîtresse voulait. Alors elle m'a demandé si j'étais celui qui avait fait tous les autres dessins et je lui ai dit la vérité. Elle m'a sommé de ne jamais redessiner de pareilles choses. Elle m'a également dit que si elle tombait à nouveau sur ce genre de dessins, je serais puni même s'ils étaient faits par d'autres élèves. Après cet épisode, j'ai commencé à dessiner de bonnes choses. C'est ainsi que j'ai commencé.

Ce motif de la transformation morale et de la rédemption est omniprésent dans l'entretien. Le peintre veut se montrer vertueux aussi bien dans son discours que dans sa pratique. L'emphasis qu'il met sur les notions *d'images décentes* et de *placements appropriés* montre l'importance accordée à l'éthique que ces images appellent.

L'éducation religieuse, conditio sine qua non

La notion « d'orthodoxie des images » – au sens étymologique du terme – implique celle de *contrôle*. Le peintre lui redonne vigueur en affirmant que les images d'église demandent des compétences qui vont au-delà de celles de l'artiste : « Il ne suffit pas de savoir peindre pour être peintre d'église. Il faut connaître l'Église et son imagerie. Il faut connaître les interdits et les choses à inclure. À mon opinion, un peintre sans savoir religieux ne peut peindre pour l'église. »

Le « sous-contractant » de l'Église préconise ainsi un savant mélange de techniques picturales et de savoir religieux. Il poursuit avec un raisonnement non moins savant. Si le talent découle de Dieu, c'est par l'apprentissage que la compétence est acquise. La part de l'œuvre divine, dans sa construction théologique, n'est pas clairement délimitée. Elle l'est d'autant moins que l'apprentissage dont il est question est dispensé par l'Église, médiatrice directe du savoir divin. Quelle que soit l'origine du talent ou de la compétence du peintre, son travail appelle un contrôle permanent. La production des images ne peut être laissée au tout-venant. Les « peintres modernes », ainsi qu'il les nomme, ne peuvent se l'approprier.

L'image, médium narratif et moral

La signification que le peintre attache aux images est le second enjeu développé (exposé, mis en avant) au cours de l'interview. Il convient, selon lui, que les images présentent un message, racontent une histoire et portent des valeurs morales. Les images sont en quelque sorte les piliers de la liturgie, et leur valeur est déterminée aussi bien par ce qu'elles représentent (Marie, les saints, Jésus...) que par l'intention du peintre. Les représentations liturgiques exigent de ce dernier la manifestation de sa foi ; sa stricte compétence picturale ne suffit pas à leur donner vie.

Les images apportent de la joie et facilitent la compréhension des choses. En voyant les images, nous comprenons mieux le sens des épisodes que le livre nous présente. Selon nos croyances, si nous peignons la Vierge Marie avec un simple crayon ou avec des couleurs splendides, aussi belle que soit la peinture, cela ne fait pas grande différence ; la chose la plus importante est la foi du peintre. Si le peintre peint avec sa foi, ça a du sens, la peinture devient vivante et l'esprit de Dieu y sera pour y accomplir des miracles. Mais si c'est fait sans foi, cela ne fonctionne pas.

Sans surprise, le peintre associe son talent à la foi. Il affirme d'ailleurs qu'on ne peut peindre qu'en état de pureté absolue. « Avant de peindre, il convient de jeûner et de prier. C'est seulement après cela que l'on commence à peindre. » L'acte de peinture peut également s'accompagner d'événements miraculeux ; ainsi un exorcisme dont il a été témoin :

J'ai vu des choses incroyables alors que je peignais à l'église de saint Gyorgis. J'esquissais saint Gabriel et je faisais mon travail. Comme je n'avais pas assez de temps, sauf le matin après le baptême. Ceux qui ont un mauvais esprit gémissent, crient jusqu'à environ 9 heures du matin. Mais quand je faisais cette peinture, toutes ces personnes sont restées debout toute la nuit, en criant. À ce moment-là, je ne l'ai pas compris. Le deuxième jour, la même chose s'est produite. Lorsqu'ils sont entrés dans la pièce où je travaillais sur une esquisse inachevée, le mauvais esprit est venu sur eux et ils ont recommencé à crier et ont quitté la pièce. En fait, le mauvais esprit leur disait qu'il y avait un incendie dans cette maison. Le mauvais esprit brûlait et voulait quitter la pièce. Ce genre de choses a continué même lorsqu'ils étaient assis derrière la maison sur le trottoir. Ils se sont levés en criant et se sont enfuis de cette zone. C'est quelque chose dont j'ai été témoin, et je crois que Dieu est toujours là, même de nos jours.

Son témoignage associe la création d'images au pouvoir du divin. Son rôle et sa valeur vont bien au-delà de la compétence artistique, et c'est ce qui le distingue des prétendus « peintres modernes ». Sa valeur est donc avant tout spirituelle : comme il le souligne et malgré les angoisses de la vie contemporaine, « Dieu est toujours là. »

Traditions et nostalgie

Dans ces deux interviews, le *māriḡeta* et le peintre d'église révèlent deux caractéristiques essentielles du paysage vivant de l'orthodoxie éthiopienne. La première a trait à la notion de légitimité. Le *māriḡeta* comme le peintre considèrent l'éducation religieuse comme le pivot d'une relation « correcte », « respectueuse » et « appropriée » à l'orthodoxie. La foi ou l'inspiration divine ne peuvent suffire. Un apprentissage institutionnel et ritualisé doit accompagner la foi pour lui permettre de s'exprimer dans la terminologie acceptée.

L'insistance avec laquelle le *māriḡeta* et le peintre défendent leur légitimité ne cache guère leur embarras. L'ambiguïté de leur position hiérarchique y est sans doute pour quelque chose ; chacun se positionne de manière à se protéger au mieux d'éventuelles accusations d'illégitimité. Cette stratégie se reflète dans l'agilité avec laquelle le *māriḡeta* et le peintre esquivent les questions qui concernent leur relation aux *dābtāra* et aux talismans. Le peintre ne répond tout simplement pas aux questions :

Q. Votre professions est-elle similaire à celle du *dābtāra* ?

[Aucune réponse]

Le *māriḡeta* reste quant à lui très évasif au sujet des talismans débtériques :

Q. En possédez-vous un [talisman] que vous pourriez me montrer ?

R. Un talisman ?

Q. Oui. N'y a-t-il personne parmi les étudiants qui en possède un ?

R. Voulez-vous uniquement voir un talisman ?

Q. Oui, juste pour voir.

R. Il y en a, mais loin d'ici.

[Il se racle la gorge et regarde ailleurs. Plus tard, cependant, nous obtenons à l'usage le numéro d'un *dābtāra*, qui s'avère être l'un des fabricants d'objets talismaniques les plus réputés. Il est puissant et dangereux. Malgré cela, nous découvrons également que le *dābtāra* et le *māriḡeta* ont suivi les mêmes enseignements et se connaissent depuis longtemps.]

Le *māriḡeta* et le peintre ont une volonté affichée de se distinguer des *dābtāras*. Ils refusent de s'impliquer dans des activités qui pourraient les incriminer. Pour autant, les trois figures sont si proches qu'il est constamment nécessaire d'insister sur ce qui les distingue. Contrairement au *dābtāra*, les deux premiers sont attachés à la « pureté » de leur fonction¹⁴.

¹⁴ - Je le note ainsi dans mon carnet de terrain : « La pureté permet non seulement de distinguer le souhaitable de l'indésirable, mais aussi d'imprégner l'expérience d'un sentiment de valeur. En réfléchissant à ma propre expérience avec le *māriḡeta* à *k'əsək'am*, j'ai moi aussi été transportée par le sentiment de pureté que j'y ai trouvé. Lors de ma première visite, j'ai eu du mal à trouver le chemin. Finalement, j'ai entendu des jeunes garçons (*kolo tamariwoch* ou étudiants de l'Église) qui se rendaient en classe. Ils m'ont emmenée sur un sentier escarpé derrière les eucalyptus, qui menait à un groupe de petites huttes rondes en toit de chaume. Un ensemble d'habitations en torchis, où vivaient les étudiants, était situé à côté de l'une des enceintes historiques de l'église de Gondär et niché contre les hauts murs de pierre du palais de la reine Məntəwab. Un grand platane avec une chaise en pierre surélevée trônait au centre de l'endroit. À partir de là, des pierres de tailles différentes se succédaient et, à mesure que les garçons arrivaient, chacun prenait place sur la pierre de son choix : il devint vite évident que c'était la salle de classe. Une fois le *māriḡeta* assis sur sa chaise et ses jeunes élèves entourés,-

Ce désir de pureté se retrouve dans un sentiment partagé de nostalgie. Le peintre et le *mārigeta* regrettent une orthodoxie passée dont il se veulent les gardiens. Leur pensée découle d'une idéalisation de la tradition et du passé. On a pu définir la nostalgie comme « un désir pour ce qui manque dans un présent changé. Le manque de ce que l'irréversibilité du temps rend inatteignable » (Pickering et Keightley, 2006 : 920). Cette acception de la nostalgie appelle une notion de temps anthropologique. Durkheim (1912) et Hubert (1905) en avaient fait un élément social et relationnel et les études du « temps social » soulignent encore le dédoublement de la temporalité historique dans une chronologie sociale (Knight, 2015). Dans ce cadre de pensée, la nostalgie comme désir d'un temps révolu revêt une valeur sociale.

Bien que ni le *mārigeta* ni le peintre n'utilisent jamais un terme équivalent au mot « nostalgie », la sémantique est omniprésente. La crainte que confie le *mārigeta*, selon laquelle « l'histoire de l'Éthiopie se perd si moins d'élèves étudient dans les écoles traditionnelles », fait apparaître la menace de la modernité. Fred Davis avait vu dans cette menace l'une des caractéristiques mêmes de la nostalgie. Elle est le résultat d'une menace, réelle ou imaginaire, d'une incertitude et d'une perte d'identité (Davis, 1979 : 31). L'étymologie lointaine du mot nous invite à y ajouter un manque, une douleur, celui du retour chez soi (en grec *nostos-algos* (*νόστος άλγος*), littéralement la douleur du retour). Elle décrit ce qui, dans un monde nouveau, nous manque, ce que l'on identifiait à son *chez soi*. La notion moderne ajoute à ce manque la menace d'une destruction irréversible. Le sentiment de nostalgie tire sa puissance du fait qu'un passé soit figé, immuable et donc pur. En tant que telle, la nostalgie est davantage une critique du présent qu'une reconstruction fidèle du passé. Elle fait office de liant, d'agent de maintien, de colmatage d'une identité. Elle reconstruit une identité qui ne peut plus exister pour en préserver la prétendue pureté. L'importance que l'identité revêt chez Davis reste fondamentale pour les études du temps social, de la mémoire collective et l'anthropologie de la nostalgie.

Le discours du *mārigeta* s'inscrit directement dans cette dynamique :

Nos étudiants (*ḵolo tamariwoch*) sont affamés car ils obtiennent leur repas quotidien en allant mendier dans les environs. Comme les choses deviennent très difficiles, certains étudiants abandonnent leur éducation traditionnelle et retournent dans leur famille. Ceux qui poursuivent leurs études sont ceux qui ont la ferme volonté d'aller jusqu'au bout malgré tous les obstacles.

La dépendance des *ḵolo tamariwoch* à l'égard de la mendicité n'est pas un phénomène récent. Ce que le *mārigeta* sous-entend, c'est que la nourriture qu'on leur donne n'est plus suffisante pour leur permettre de vivre. Il demeure difficile d'évaluer si les *ḵolo tamariwoch* mouraient de faim dans le passé, mais la nostalgie d'une époque où les

- la leçon commença. Le *mārigeta* chantait et un chœur de voix l'accompagnait. De temps en temps, un ou deux élèves étaient appelés. Debout au milieu de leurs camarades, ils psalmodiaient leurs textes mémorisés, les yeux partiellement fermés, trébuchant de temps à autre lorsque leur mémoire flanchait. Pas de livres, pas de crayons, pas de papier, juste un professeur et son chœur de garçons. Le sens du passé et de la tradition était écrasant. Ici, me suis-je dit, je fais l'expérience d'une véritable école de théologie. Quelque peu honteuse d'avoir été emportée par cet enchantement naïf et passager, je me suis rendu compte à quel point j'étais sensible à l'attrait d'une pureté perçue, au sentiment d'avoir accès à quelque chose qui n'existe plus. » Je souligne ici l'étrange écho entre ma propre sensibilité et la façon dont le *mārigeta* et le peintre conceptualisent le passé comme une source de connaissances religieuses intactes transmises d'une génération à l'autre.

chrétiens orthodoxes ordinaires *étaient dévoués à l'Église et pourvoient en abondance aux besoins de ses jeunes étudiants est évidente*. Il poursuit : « L'autre question est, pour certains étudiants, de savoir ce que qu'ils peuvent faire d'une éducation ecclésiastique. Ils ne pourront gagner que 500 ou 600 *birr*¹⁵, ce qui n'est pas beaucoup, alors ils vont dans l'enseignement moderne. » *Daniel*, le *mārigeta*, suggère ainsi qu'une éducation religieuse n'est possible que pour les élèves très motivés et spirituellement concentrés, désireux de réussir « *malgré tous les obstacles* ». Le peintre exprime un point de vue similaire :

Si nous parlons des temps anciens, à l'époque, ils [les étudiants de l'Église] ne l'utilisaient pas [l'enseignement religieux] pour gagner de l'argent, ils donnaient la priorité aux bénéfices spirituels. Avant de commencer à peindre, ils jeûnaient, priaient et vénéraient, et ce n'est qu'ensuite qu'ils commençaient à peindre. Ainsi, à l'époque, les peintures étaient réalisées avec une conscience pure. De nos jours, de nombreux peintres peignent avec l'idée d'obtenir une certaine somme d'argent pour leur travail, alors qu'à l'époque, cela n'existait pas. Je ne dis pas que ce genre de choses a disparu, elles existent toujours. Toute personne qui comprend la parole de Dieu respecte cela et agit de la sorte. Par exemple, je consacre tout mon temps à la peinture, c'est mon revenu. Cependant, parce que c'est mon revenu, si on me demande de faire une peinture qui n'est pas appropriée, je ne la ferai pas. J'accorde de l'importance au bénéfice spirituel de la peinture.

Le travail ethnographique de Rebecca Bryant montre que la nostalgie peut se déployer stratégiquement pour définir des seuils et des frontières (Bryant, 2015). Le *mārigeta* et le peintre utilisent des discours nostalgiques pour construire l'état actuel de la tradition orthodoxe. On peut être tenté d'y lire une forme de diktat nostalgique, qui canonise ce qui doit ou ne doit pas être considéré comme fidèle à la « tradition orthodoxe » – un point d'autant plus notoire dans les critiques que chacun fait aux *dābtāra* et à la production d'images « inappropriées ».

Conclusion

Chroniques foisonnantes de l'éducation et de l'imagerie religieuses, ces interviews doivent être lues à la lumière des idéologies fondatrices de l'Église orthodoxe Éthiopienne. Parmi celles-ci, la nature proprement divine du Christ joue un rôle déterminant ; elle rend la divinité inaccessible aux mortels et appelle une séparation nette entre le profane et le sacré. Le retrait du monde profane et la connaissance des mystères de l'Église sont les degrés d'une hiérarchie présente dès les débuts de l'Église Éthiopienne. Dans ce contexte, il ne peut y avoir de dialogue direct entre les laïcs (*alāmawi*) et le pouvoir divin. Celui-ci n'est accessible que par la médiation du clergé. De la même manière, l'imagerie religieuse demande une médiation et un contrôle. Le pouvoir des images étant d'évoquer, de signifier le divin, leur réalisation ne peut être déléguée qu'à un intermédiaire approprié. C'est dans cette perspective qu'une description approfondie des métiers de *mārigeta* et de peintre d'église devient théologiquement intéressante.

¹⁵ - La monnaie éthiopienne dont la valeur est actuellement de 60 *birr* pour un euro

L'importance que chacun donne à la tradition témoigne de la vigueur de celle-ci dans la théologie telle qu'elle est vécue par le clergé et les fidèles. En s'autoproclamant gardiens d'un savoir et d'une méthode, le *mārigeta* et le peintre se donnent un statut spécial. Ce régime dérogatoire leur permet de parler des pratiques déviantes sans se salir. Leur besoin de se définir en opposition au *dābtāra* l'illustre : s'ils reconnaissent tous deux l'apparente ressemblance de leurs fonctions respectives avec celles du *dābtāra*, ils refusent catégoriquement qu'elles y soient assimilées, même de manière relative et ambiguë. Le peintre est formel : « Puisqu'une amulette (katab ክታብ) ou un talisman a une signification ambiguë, je n'en ai jamais peint ».

Superposer ces entretiens permet également de sonder les différents échos de la spiritualité éthiopienne contemporaine. Que signifie aujourd'hui être fidèle ? Pour le *mārigeta*, la réponse est simple : il s'agit de transmettre la connaissance divine à la génération suivante. C'est pour la compréhension du *Gə'əz* et de la théologie qu'il officie. Le peintre exprime une certaine nostalgie pour les traditions passées en relevant le potentiel danger de l'imagerie moderne. Le parallèle qu'il tisse entre la spiritualité et les peintures est saisissant :

Je crois que Dieu est toujours là, même de nos jours. Les peintures sacrées ont des vertus spirituelles, mais nous n'attendons plus ce genre de vertus des peintures modernes. Je crois que j'ai du talent pour la peinture ; c'est un don de Dieu, mais nous devons développer cette compétence en apprenant. Nous ne pouvons pas tout attendre d'en haut.

Le peintre confond volontairement sa reconnaissance pour ce don divin avec son propre talent. S'il parvient à insuffler une vertu spirituelle à une image, c'est au moyen d'une compétence apprise. Le pouvoir de Dieu et le pouvoir du peintre y sont tous deux présents. On pourrait soutenir qu'il cherche par là à montrer sa valeur de médiateur. Il faudrait alors remarquer que le sens de la médiation s'approche de celui que Mondzain donne aux notions de gestion et d'économie. En ces termes, le *mārigeta* et le peintre sont des gestionnaires d'images. Ils exercent un contrôle sur leur production parce qu'elles transmettent une vision de la tradition.

Dès lors qu'on interprète la position du peintre et du *mārigeta* à la lumière de ce que leurs fonctions et leurs titres ont pu signifier dans l'histoire de l'Église, leur nostalgie apparaît comme un mécanisme de construction identitaire. Pour aller plus loin, il faut comprendre leur besoin de créer une chronologie alternative. Si le temps est effectivement social, il doit également avoir ses propres règles et sa propre gestion. Le *mārigeta* et le sous-traitant y participent-ils ? Leurs titres leur en confèrent-ils le droit ? Ces acteurs ont la charge d'une économie de l'image. L'économie, en tant que gestion de la matière, rejoint la question chalcédonienne de la nature du Christ. Mondzain utilise le terme d'« économie de l'incarnation » pour décrire l'économie du corps matériel ; le Christ est né de la chair humaine, porté dans le sein de la Vierge Marie (Mondzain, 1996). Pourtant, c'est la manifestation imagée de Dieu qui s'incarne et y prend son nom. Dans l'économie de l'incarnation, nous retrouvons l'économie de l'image. La fonction en est la même : la transfiguration, par la gestion matérielle, d'une forme à une autre. L'image permet de visualiser une théologie parfois abstraite, de représenter un Christ

purement divin, trop divin pour le monde matériel. Il requiert la médiation de ceux que l'ordre ecclésiastique juge assez purs.

Le *mārigeta* et le peintre pèsent donc sur l'équilibre délicat entre humanité et divinité. Leur implication dans l'économie de l'image fonctionne sur le mode de la nostalgie : leur besoin de se rattacher au passé, à ses systèmes et à sa hiérarchie leur assure un rôle de médiateur officiel. En tant que médiateurs, ils tiennent les *'alāmawi* à distance, loin du pouvoir de l'image, outil divin d'incarnation. Le terrain rapporté ici voit s'affronter les traditions, l'identité, la nostalgie et la hiérarchie ecclésiastique et chaque discours articule les images et la théologie dans un contexte en pleine mutation.

Références bibliographiques

Ancel S. et Ficquet E.,

2015, « The Ethiopian Tewahedo Church (EOTC) and the Challenges of Modernity », dans Ficquet E et Prunier G (dir), *Understanding Contemporary Ethiopia: Monarchy, Revolution and the Legacy of Meles Zenawi*, Londres, Hurst & Co. Lt : 63-93.

Belting H.,

1994, *Likeness and Presence: A History of the Images before the Era of Art*, Chicago, University of Chicago Press.

Bosc-Tiessé C. et Wion A.,

2005, *Peintures sacrées d'Éthiopie : collection de la Mission Dakar-Djibouti*, Saint-Maur des Fossés, Éditions Sepia.

Bynum C.,

2011, *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*, Cambridge, MIT Press.

Bryant R.,

2015, « Nostalgia and the Discovery of Loss: Essentializing the Turkish Cypriot Past », dans Angé O. et Berliner D. (dir), *Anthropology and Nostalgia*, New York, Berghan Books, 155-77.

Chojnacki S.,

1983, *Major Themes in Ethiopian Painting: Indigenous Developments, the Influence of Foreign Models and their Adaptation from the 13th to the 19th Century*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GMBH.

Davis F.,

1979, *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*, New York, Free Press.

Durkheim E.,

2013, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, Presses Universitaires de France (1^{ère} édition, 1912).

Gell A.,

1998, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.

Griaule M.,

1933, *Silhouettes et graffiti abyssins*, Paris, Larose.

Hubert H.,

1905, « Étude sommaire de la représentation du temps dans la religion », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (section des sciences religieuses)* : 1-39.

Knight D.,

2015, *History, Time, and Economics Crisis in Central Greece*, New York, Palgrave Macmillan.

Leiris M.,

1996, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard (1^{ère} édition, 1931).

Malara D. M.,

2020, « Sympathy for the Devil: Secrecy, Magic and Transgression among Ethiopian Orthodox *Debtera* », *Ethnos*, 87/3 : 444-62.

Mercier J.,

1992, *Le roi Salomon et les maîtres du regard : art et médecine en Éthiopie*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux.

Molland E.,

1961, *Konfesjonskunnskap*, Oslo, Forlaget Kirke og Land.

Mondzain M.-J.,

1996, *Image, icône, économie : Les Sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Éditions du Seuil.

2003, *Le commerce des regards*, Paris, Éditions du Seuil.

Pickering M. et Keightley E.,

2006, « The Modalities of Nostalgia », *Current Sociology*, 54/6 : 919-941.

Silverman R.,

2004, « Painting Ethiopia: the life and work of Qes Adamu Tesfaw », *African Arts*, 37/3 : 62-92.

Silverman R. et Sobania N.,

2022, *Ethiopian Church Art: Painters, Patrons, Purveyors*, Los Angeles, Tsehai Publishers.

Tribe T.,

2004, « Place, Space and Representation in 18th Century Gondarine Painting », dans Ramos M. J. et Boavida I. (dir), *The Indigenous and the Foreign in Christian Ethiopian Art. On Portuguese-Ethiopian Contacts in the 16th-17th Centuries*, Farnham, Ashgate Press : 61-72.

Résumé

Par son histoire et son positionnement théologique, l'Église orthodoxe Tewahedo d'Éthiopie distingue nettement le monde matériel du monde spirituel. À la frontière entre ces deux dimensions, les images jouissent d'une place de choix parmi les objets sacrés. Leur production, souvent déléguée à des peintres profanes, est donc un enjeu de contrôle majeur pour l'Église. Fruit d'une longue tradition religieuse et picturale, la réalisation d'une image sacrée demande un savoir théorique et pratique extrêmement spécialisé. Cette étude ethnographique consigne les propos de deux acteurs étroitement liés à la préservation de cette tradition picturale : un *mārigeta*, membre du haut clergé éthiopien, et un peintre d'église, tous les deux issus de la ville de Gondar. Si chacun se veut, à sa manière, gardien des justes usages, les deux entretiens se rejoignent dans l'invocation d'une orthodoxie passée idéalisée. On analyse ici cette nostalgie de la pureté comme un vecteur d'identité religieuse et de protection contre le dévoiement des traditions.

Abstract

By virtue of its history and theological position, the Tewahedo Orthodox Church of Ethiopia makes a clear distinction between the material and spiritual worlds. At the boundary between these two dimensions, images enjoy a special place among sacred objects. Their production, often delegated to secular painters, is therefore a major control issue for the Church. The fruit of a long religious and pictorial tradition, the production of a sacred image requires highly specialized theoretical and practical knowledge. This ethnographic study records the words of two people closely involved in preserving this pictorial tradition: a *mārigeta*, a member of the Ethiopian high clergy, and a church painter, both from the town of Gondar. While each, in his own way, claims to be the guardian of correct practices, the two interviews are united in their invocation of an idealized orthodoxy of the past. We analyze this nostalgia for purity as a vector of religious identity and protection against the deviation of traditions.