

*Sonderdruck aus*

## NUBICA I/II

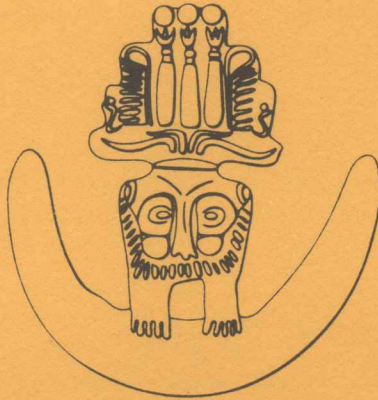
INTERNATIONALES JAHRBUCH FÜR ÄTHIOPISCHE, MEROITISCHE UND  
NUBISCHE STUDIEN

INTERNATIONAL ANNUAL FOR ETHIOPIAN, MEROITIC AND NUBIAN STUDIES

ANNUAIRE INTERNATIONAL POUR LES ÉTUDES ÉTHIOPIENNES, MEROITIQUES

ET NUBIENNES

HERAUSGEGEBEN VON PIOTR O. SCHOLZ UND C. DETLEF G. MÜLLER



KÖLN 1990  
Verlag Jürgen Dinter



## Descente de croix sur une peinture murale de la cathédrale de Faras

Dans la nef sud de la cathédrale de Faras se trouve un ensemble de peintures daté de la fin du X<sup>e</sup> ou du début du XI<sup>e</sup> siècle qui représente un cycle pascal.<sup>1</sup> Il est seulement partiellement conservé et embrasse sept scènes disposées sur deux bandes superposées.<sup>2</sup> A en juger d'après les endommagements du mur, encore une bande supérieure devait exister, probablement avec trois ou quatre épisodes initiaux du cycle.<sup>3</sup> Il s'ouvre actuellement par la Descente de croix qui nous intéressera ici (Fig. 1).

Au centre, sur une croix jaune, dont les branches aux extrémités évasées sont bordurées par des entrelacs, le Christ portant un *colobium* violet a été figuré. Son bras droit déjà décloué tombe sur les épaules de Joseph d'Arimathée qui, en se tenant sur un escabeau, serre dans ses bras le corps du Christ à la taille. De l'autre côté, Nicodème, également sur un escabeau, retire un clou de la main gauche de Jésus. Les soldats, qui se tiennent au pied de la croix sont armés chacun de deux lances. Les larrons, vivants, aux jeunes visages imberbes, aux bras tordus en arrière, sont pendus aux croix plus petites que la croix de Jésus, mais jaunes comme la sienne.

La formule iconographique de la Descente de croix utilisée dans cette représentation ne trouve d'équivalent ni dans l'art byzantin ni dans l'art d'Occident. Elle n'apparaît pas non plus en Cappadoce, dont les églises rupestres ont conservé un certain nombre de prototypes de cette scène.<sup>4</sup> La question se pose de savoir, quelle est la genèse de l'iconographie de la Descente de croix nubienne et quelle place il convient de lui attribuer dans le processus de la

<sup>1</sup> K. MICHAŁOWSKI, *Faras, Die Kathedrale aus dem Wüstensand*, Zürich 1967, p. 137. Les peintures ont été découvertes au cours de la troisième campagne de fouilles polonaises 1962–63, sous la direction de K. Michałowski.

<sup>2</sup> Pour leur identification cf. T. GOŁGOWSKI, *Scènes de la Passion et de la Résurrection sur une peinture de Faras, Études et Travaux* 3, 1969, p. 228.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 212 et note 19.

<sup>4</sup> G. JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin: les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925–34, t. I, p. 206, 224–5, 270, 283, 312, 348, 527, 540–41; t. II, p. 92–3, 114–115, 297, 391; pls. 51:2, 66:2, 69, 85:3, 141:4; N. et M. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce: région du Hasan dağı*, Paris 1963, p. 114 sq; M. RESTLE, *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, vol. I, p. 111–17, 131–38, 152. Figs: vol. II, 93, 177, vol. III, 309, 398–9.

formation iconographique de ce thème. La solution de ces problèmes permettre également d'établir la signification que cette scène possède dans le cycle pascal de Faras.

Dans la série des images destinées à retracer les différentes scènes de la Passion, il semble que la Descente de croix n'ait pris place que tardivement, au cours du IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles. Sa apparition, qui a eu lieu d'abord en Orient, était liée vraisemblablement à l'acceptation progressive des images qui montraient la souffrance et la mort du Christ.<sup>5</sup> Puisque le Nouveau Testament ne donne pas de description précise de la Descente de croix<sup>6</sup>, les représentations de cet événement dépendent presque entièrement de l'imagination des artistes. Cependant, à l'époque où les premières scènes de ce genre avaient été exécutées, la création d'une image en contradiction avec les récits évangéliques était difficile à imaginer. Rien donc d'étonnant que dans cette situation une scène déjà existante et très proche par son contenu – la Crucifixion – soit utilisée en tant que modèle.

La Descente de croix byzantine la plus ancienne connue – la miniature dans les *Homélies de Grégoire de Nazianze* (Paris, Bibl. Nat., Ms. gr. 510, fol. 30v)<sup>7</sup>, de la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle (Fig. 2)<sup>7</sup>, outre l'introduction des personnages de Joseph et de Nicodème, n'est qu'une Crucifixion modifiée dans certains détails. Le Christ entièrement redressé se tient debout sur un large *suppedaneum* et ses yeux sont mi-ouverts. Uniquement sa tête légèrement inclinée et le bras gauche tombant avec inertie prouvent, que c'est le corps d'un défunt. Marie et Jean, qui se tiennent au pied de la croix, sans participer à l'action sont simplement des personnages transférés de la Crucifixion. Les représentations sur quelques ivoires byzantins du XI<sup>e</sup> siècle, p. ex. ceux de Berlin (Staatsbibliothek, Cod. Theol. Lat. fol. 3) et de Londres (Coll.

<sup>5</sup> Pour la formation de l'iconographie de la Descente de croix dans l'art de l'Orient chrétien cf., N. POKROVSKIY, *Evangélii v pamyatnikax ikonografii ... Trudi 8 arxéologičeskogo s'ezda v Moskvě 1890*, t. I, S. Petersburg 1892, p. 386–8. G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, p. 486 sq; R. VAN MARLE, *De Iconographie der Afneming van het Kruis tot het eind der 14<sup>de</sup> Eeuw*, *Het Gildeboek* 8, 1925, p. 33–50, 101–112; K. WEITZMANN, *The Origin of the Threnos*, *De Artibus Opuscula XL: Essays in honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, p. 476 sq; G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, London 1972, t. II, p. 164 sq; Y. NAGATSUKA, *Descente de croix: son développement iconographique des origines jusqu'à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle*, Tokyo 1976, chapitre I; S. SANDBERG-VAVALÀ, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della Passione*, Verona 1980<sup>2</sup>, p. 286 sq.

<sup>6</sup> Matt. 27, 57–9, Marc 15, 45–6, Luc 23, 50–53, Jean 19, 38–40.

<sup>7</sup> K. WEITZMANN, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin 1935, p. 2 sq; S. Der Nersessian, *The illustration of the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Paris Gr. 510, *Dumbarton Oaks Papers* 16, 1962, p. 195–229.

Ludlow)<sup>8</sup> (Figs. 3, 4), sont encore plus proches de cette scène, car elles figurent le Christ aux deux bras toujours cloués à la croix.

En Cappadoce qui représente la tradition de l'iconographie de l'Orient<sup>9</sup>, la scène la plus ancienne, dans Tavşanlı Kilise, datant de 913 – 920, montre une formule tout à fait différente (Fig. 5). La composition est constituée par trois personnages seulement: le Christ avec deux mains déclouées s'incline à sa droite et est soutenu par Joseph, pendant que Nicodème est debout à gauche de la croix.<sup>10</sup> Par rapport à la scène byzantine qui vient d'être mentionnée nous y avons deux différences importantes: la figuration d'un moment ultérieur dans la déposition du corps et la limitation des personnages participant à deux. Ce deuxième fait indique, que l'artiste a pris pour point de départ non pas la scène de la Crucifixion, mais le texte de l'évangile de Jean, qu'il a interprété suivant son imagination.<sup>11</sup>

Cette étape de la formation de l'iconographie de la Descente de croix est également représentée dans l'art byzantin, bien que sporadiquement. Le groupe en bois du monastère de Havouts-Thar (Arménie)<sup>12</sup> (Fig. 6), du X<sup>e</sup> siècle, montre sur la croix liturgique le corps redressé du Christ avec la tête inclinée et un bras tombant sur le dos de Joseph, tandis que Nicodème est en train de déclouer l'autre bras. Le revêtement d'icône géorgien de Chémok-médi (Tbilissi, Musée d'Etat de l'Art Géorgien)<sup>13</sup> (Fig. 7), datant du siècle suivant, représente le même type, cependant ici, la croix liturgique est remplacée par la croix historique et le corps du Christ ne garde pas la position verticale, mais s'affaisse sur le dos de Joseph. On peut également inclure dans ce groupe la miniature de l'évangélaire copte (Paris, Bibl. Nat., Copte 13,

<sup>8</sup> A. GOLDSCHMIDT, K. WEITZMANN, *Die byzantinische Elfenbeinskulpturen des X–XIII Jahrhunderts*, Bd. II, Berlin 1934, p. 75–6, Nos. 207, 209.

<sup>9</sup> MILLET (note 5), pp. 593 sq; G. de Jerphanion, *Le rôle de la Syrie et de l'Asie Mineure dans la formation de l'iconographie chrétienne*, *Mélanges de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth*, VIII, 1922, p. 331–79.

<sup>10</sup> La scène est très abîmée et on ne peut pas en juger s'il porte le corps ou arrache les clous des pieds.

<sup>11</sup> Les représentations de la Descente de croix basées sur les évangiles synoptiques qui ne mentionnent pas Nicodème se sont conservées dans l'art ottonien, p. ex. Sacramentaire de Bamberg, Staatliche Bibliothek, Ms. Lat. I, fol. 68, Sacramentaire de Fulda, Göttingen, Universitätsbibliothek, Cod. theol. 231, fol. 64; cf. SCHILLER (note 5), figs. 547, 546.

<sup>12</sup> Le groupe, actuellement dans l'un des monastères d'Etchmiadzin, était un don de l'empereur Basil II. Elle est considérée comme *acheiropoiētos*, cf. Garegin Hovsephian, *L'„Amenaphrkitch“ de Havouts Thar et les monuments similaires dans l'art arménien*, Jérusalem 1937, (en arménien).

<sup>13</sup> R. Mepiaschwili, W. Zinzadse, *Die Kunst des alten Georgien*, Leipzig 1977, p., 227–8, 261.

fol. 85r)<sup>14</sup>, dont l'iconographie reflète l'iconographie byzantine du XII<sup>e</sup> siècle. Le groupe du Christ et de Joseph a été représenté ici comme sur l'icône géorgien, tandis que Nicodème fortement penché sur l'échelle retire un grand clou du bras gauche du Sauveur. Deux femmes désespérées ont été également figurées – un rapport étroit avec la Crucifixion.<sup>15</sup>

L'évolution ultérieure de l'iconographie de la Descente de croix visait à développer la narration de la scène. Marie et Jean y apparaissent, mais cette fois ils prennent activement part à l'événement. La base de ces représentations est vraisemblablement constituée par les *Actes de Pilate* où il est dit, que aussi bien la mère de Jésus que son disciple bien-aimé ont pris part à l'ensevelissement<sup>16</sup>, et par le sermon de Georges de Nicomédie, qui décrit amplement le comportement de Marie au moment de la Descente de croix<sup>17</sup>.

En Cappadoce, dans l'ancienne église de Tokalı Kilise se trouve la peinture datée de la première moitié du X<sup>e</sup> siècle (Fig. 8), qui montre le corps du Christ suspendu sur le dos de Joseph, avec la tête appuyée contre la tête de Marie, qui embrasse les deux bras déjà décloqués de son Fils. Nicodème est occupé à décloquer les pieds, Jean est absent<sup>18</sup>.

A peu près à la même époque l'art byzantin crée la scène qui a suivi la même direction, sans s'éloigner cependant du schéma de la Crucifixion, et qui évite de montrer les émotions plus fortes. Ainsi, p. ex. sur la miniature de la tétraévangile de Florence (Biblioteca Laurenziana, Conv. soppr. 160, fol. 213 v) du X<sup>e</sup> siècle,<sup>19</sup> ou sur l'ivoire de Quedlinburg (Stiftkirche, Schatzkammer, Nr. 66) du XI<sup>e</sup> siècle<sup>20</sup> (Fig. 9), le corps du Christ soutenu par Joseph n'est pas représenté comme lourdement affaissé, mais toujours redressé sur la croix. Marie porte la main de Jésus vers son visage – le geste de la tristesse, mais en même temps du respect pour le Dieu crucifié; Nicodème s'occupe du

<sup>14</sup> S. Shenouda, *The miniatures of the Paris manuscript „Copte 13“*, Princeton 1956 (diss.), p. 211–215; SCHILLER (note 5), Fig. 543.

<sup>15</sup> La relation de cette miniature avec le groupe de Havouts Thar et avec l'icône géorgien était déjà signalée par G. MILLET (note 5), p. 470, mais il considérerait toutes les trois figurations comme la continuation du type iconographique byzantin non conservé, qui serait antérieur par rapport à celui qui apparaît dans Ms. Paris gr. 510. Y. NAGATSUKA (note 5), p. 10 engage la polémique avec cette opinion.

<sup>16</sup> Seulement une des versions grecques le mentionne, M. R. JAMES, *The Apocryphal New Testament*, Oxford 1953, p. 117.

<sup>17</sup> Le sermon VIII: *Oratio in illud: „Stabant autem iuxta crucem Jesu Mater ejus, et soror Matris ejus. . .“*, Migne PG, 100, 1860, cols. 1457–89.

<sup>18</sup> Au sujet de la Descente de croix sans Jean et de la base textuelle de cette iconographie cf. P. RATKOWSKA, *The iconography of the Deposition without St. John*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 27, 1964, p. 312–17.

<sup>19</sup> SCHILLER (note 5), p. 165.

<sup>20</sup> GOLDSCHMIDT-WEITZMANN (note 8), pp. 31–2.

deuxième bras toujours cloué. Jean exprime ses émotions uniquement en inclinant la tête et en touchant sa joue de la main; l'autre main est levée en geste d'acclamation ou tient un livre. Une autre manière de représenter le corps du Christ, liée également au type byzantin de la Crucifixion, le montre dans la forme de la courbe, comme p. ex. sur deux miniatures de la tétraévangile de Florence (Biblioteca Laurenziana, Plut. VI 23, fols. 96 et 209)<sup>21</sup>.

Un autre type de la tradition orientale de la formation de la scène, conservée dans la nouvelle église de Tokalı Kilise<sup>22</sup> et dans la forme la plus évoluée dans L'église du Grand Pigeonnier de Çavuşın (Fig. 10) – les deux de la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle – se caractérise par rapport au précédent par des accents dramatiques et par son réalisme, provenant vraisemblablement de la scène du Thrène, créée également à cette époque<sup>23</sup>. Le corps du Christ se brise aux genoux et tombe sur le dos en prenant la position horizontale par rapport aux bras pendus en arrière. Il est soutenu en partie par Marie qui, penchée, touche le visage du défunt de sa tête. Nicodème comme d'habitude s'affaire autour des pieds, Jean demeure passif.

Dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle ce type apparaît également dans l'art byzantin. Il s'est formé à la base des formules cappadociennes décrites ci-dessus et représente un schéma iconographique semblable, avec le corps du Christ presque horizontal, aux genoux pliés, soutenu par derrière par Joseph, tandis que les épaules et la tête sont posées sur la poitrine de Marie, comme p. ex. sur l'ivoire de Leningrad (Musée de l'Ermitage)<sup>24</sup> du XII<sup>e</sup>–XIII<sup>e</sup> siècle (Fig. 11). Parfois un nouveau rôle est attribué à Jean: placé du côté opposé par rapport à Marie, il soutient le deuxième bras du Christ comme p. ex. dans la peinture de Saint Pantéléimon à Nerezi de 1167<sup>25</sup> (Fig. 12).

A partir du XIII<sup>e</sup> siècle à Byzance et dans les pays d'Orient la création de nouveaux types de la Descente de croix n'est pas continuée. Les iconographes se servent des formules élaborées antérieurement en utilisant avant tout celles, qui ont été créées en Cappadoce dans la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle. Ils les développent en compositions pittoresques, aux personnages multiples, et y ajoutent toujours de nouveaux éléments, de plus en plus dramatiques<sup>26</sup>.

Il résulte de l'histoire de la formation de l'iconographie de la Descente de croix qu'elle avait suivi à peu près le même cours dans le cadre de la tradition

<sup>21</sup> T. VELMANS, *Le Tétraévangile de la Laurentienne, Florence, Laur. VI, 23*, Paris 1971, p. 39, pl. 40, p. 51, pl. 64.

<sup>22</sup> de JERPHANION (note 4), t. I, p. 312, 340, pl. 85, 3.

<sup>23</sup> WEITZMANN (note 5), p. 476–91.

<sup>24</sup> GOLDSCHMIDT-WEITZMANN (note 8), p. 81.

<sup>25</sup> D. TALBOT-RICE, S. RADOJCIC, *Yugoslavia, Mediaeval Frescoes, (World Art Series 4)* UNESCO, 1955, p. 10.

<sup>26</sup> Pour ce problème cf. NAGATSUKA (note 8), p. 24 sq.

byzantine et orientale, bien que les images créées dans chacune d'elles aient toujours conservé leur propre spécificité: le caractère réaliste et pathétique à l'Orient, l'idéalisation et la réserve à Byzance. Les scènes fortement empreintes de l'atmosphère du Throné étaient précédées par des représentations plus modérées dans leur expression, qui accentuaient le rôle de Marie, parfois celui de Jean, à la base des récits apocryphes et des sermons. Les figurations qui s'en tenaient rigoureusement au texte de l'Évangile de Jean, avec Joseph et Nicodème en tant que les seuls participants de l'événement, ont été créées encore plus tôt.

Si dans le cas de la tradition byzantine l'étape primitive de la formation de l'iconographie de la scène – la représentation transformant la Crucifixion – est attesté, dans le cas de la tradition orientale nous y avons affaire à une lacune. Car il est difficile de supposer, qu'une scène aussi avancée du point de vue de la composition et de la figuration du moment de la descente de croix que nous voyons à Tavşanlı Kilise soit tout de suite représenter un modèle oriental le plus ancien. Il semble logique de croire que pour cette tradition la première formule devait avoir pour point de départ également la Crucifixion, tirée de sa propre tradition iconographique. Si nous admettons cette supposition, la Descente de croix nubienne constitue le chaînon manquant.

Il est hors de doute que ce soit l'une des représentations les plus anciennes de la scène. Le Christ portant un *colobium* violet est cloué à une croix liturgique. Son corps est entièrement redressé. La figuration de Nicodème en tant que simple assistant, accentuée ici par son assimilation aux soldats,<sup>27</sup> fait partie des premières rédactions de la Descente de croix, tout comme sa disposition et celle de Joseph sur des escabeaux. Sa dépendance de la Crucifixion est également très nette. L'artiste a montré le commencement de l'événement, lorsque le corps du Christ est toujours lié à la croix, mis à part le bras droit. La disposition rigoureusement symétrique des personnages et leur choix indique également cette relation.

Comme le montre aussi bien l'iconographie que la composition de la peinture de Faras, la Crucifixion qui avait servi ici de modèle, faisait partie de l'un des types les plus anciens de la scène – du type syro-palestinien. Il est attesté par un certain nombre de monuments datés du VI<sup>e</sup> – VII<sup>e</sup> siècle, p. ex. le

---

<sup>27</sup> E. DINKLER dans: Beobachtungen zur Ikonographie des Kreuzes in der Nubischen Kunst, *Nubia: recentes recherches: Actes du Colloque Nubiologique International au Musée National de Varsovie 19–22 juin 1972*, Varsovie 1975, p. 24 suppose, que ce fait, aussi bien que le type sémitique des visages clairement accentué chez tous les trois personnages, ont pour la base l'Évangile apocryphe de Pierre (6, 21–23). M. RASSART, Visages de Faras: caractéristiques et évolution stylistique, *Études et Travaux* 6, 1972, p. 267 vaut voir ici la „règle de profil“ qui est parfois adoptée par la peinture éthiopienne.



couvercle de la boîte de Vatican, la miniature de l'évangélaire de Rabboula, les ampoules de Monza-Bobbio,<sup>28</sup> des encensoirs en bronze coptes ou syriens<sup>29</sup>. Vu le choix des personnages ce type apparaissait dans quelques variantes, entre autre avec Marie et Jean (deux premiers exemples) et sans eux (les suivants). On peut supposer que justement ce dernier devait servir de modèle pour le type de la Descente de croix qui s'était conservée à Faras. Cependant son ressemblance aux monuments mentionnés ci-dessus ne dépasse pas le schéma général de la scène. Il semble beaucoup plus proche de groupe des Crucifixions sans le Crucifié conservé dans les évangéliers éthiopiens datés du XIV<sup>e</sup> – XV<sup>e</sup> siècles, dont l'iconographie particulière s'était sans doute formée sous l'influence de la tradition syro-palestinienne. Par exemple sur la miniature du Ms. de L'église Qaddus Mika'el à Däqqi Däššəm, fol. 6r (Fig. 13)<sup>29a</sup> nous voyons la croix du Christ représentée comme une croix liturgique en or et décorée de pierres précieuses<sup>30</sup>; les larrons sont jeunes et toujours vivants, pendus les épaules tordues vers l'arrière sur les croix qui par leur forme et leur couleur d'or ressemblent les croix liturgiques; soldats portent les bonnets demi-circulaires et des longues tuniques. Sur la miniature du Ms. de l'église Šəyon Maryam, lac Zəway30a (Fig. 14), ils tiennent aussi tous les deux des lances<sup>31</sup>.

En prenant en considération le fait que les Crucifixions éthiopiennes sont d'au moins quatre siècles postérieures par rapport à la Descente de croix de Faras, et le fait que nous ne savons presque rien au sujet des contacts entre la Nubie et Éthiopie au IX<sup>e</sup> – XI<sup>e</sup> siècles<sup>32</sup>, il serait risqué d'avancer une hypo-

<sup>28</sup> Tous les monuments mentionnés ici sont reproduits dans: SCHILLER (note 5), Figs. 329, 327, 324, 325.

<sup>29</sup> K. WESSEL, *Die Kreuzigung*, Recklinghausen 1967, p. 18. Au sujet de ce groupe largement discuté à cause de son dispersion territoriale cf. G. DE JERPAHNION, Un nouvel encensoir syrien et la série des objets similaires, *Mélanges syriennes offerts à René Dussaud*, Paris 1939, p. 297–312.

<sup>29a</sup> Le dois des remerciements à M. le Professeur R. SCHNEIDER pour avoir bien voulu m'envoyer cette photographie.

<sup>30</sup> Ils sont marqués par les traits rouges et noirs; la croix est jaune, c'est-à-dire de la couleur qui imite l'or dans les manuscrits éthiopiens.

<sup>30a</sup> Les deux feuillets seuls de ce manuscrit sont conservés.

<sup>31</sup> Pour les autres Crucifixions appartenant à ce type cf. *Koptische Kunst: Christentum am Nil*, Recklinghausen 1964, Nr. 564; M. HELDMAN, *Miniatures of the Gospels of Princess Zir Gānēlā*, Saint Louis, Miss., 1972 (diss.), Figs. 24, 50, 74, 111; eadem, An Early Gospel Frontispiece in Ethiopia, *Konsthistorisk tidskrift* 4, 1979, Fig. 1; *Les Dossiers de l'Archéologie* 8, 1975, p. 73; C. LEPAGE, Reconstruction d'un cycle protobyzantin à partir des miniatures de deux manuscrits éthiopiens du XIV<sup>e</sup> siècle, *Cahiers archéologiques* 35, 1987, p. 164–170.

<sup>32</sup> Au sujet de l'époque antérieure cf. Y. M. KOBISČANOV, Soobščeniya srēdnēvēkovix efiopskix istočnikov o xristianskoy Nubii, *Palēstinskiy Sbornik* 7 (70), 1962, p. 35–43; H.

thèse sur la relation directe entre ces représentations aussi semblables. Il faut plutôt admettre qu'elles ont été créées sous l'influence de la même tradition syro-palestinienne avait atteinte non seulement la Nubie mais s'était répandue également en Éthiopie. La peinture conservatrice de cette dernière l'avait préservée durant bien plus des siècles que l'art d'un autre centre artistique quelconque de l'Orient chrétien. Comme les exemples les plus anciens de la peinture éthiopienne connus aujourd'hui ne datent que de la fin de XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècles, il est difficile de savoir quand exactement cette tradition s'était fait connaître en Éthiopie. Mais s'il s'agit de la Nubie, les influences syro-palestiniennes sur la peinture sont marquées d'une manière particulièrement forte dans la seconde moitié du IX<sup>e</sup> et au début du X<sup>e</sup> siècle<sup>33</sup>, donc juste avant l'époque où le cycle christologique a été exécuté dans la cathédrale de Faras.

La qualification de la Descente de croix nubienne du type qui représente l'étape la plus ancienne de la formation de l'iconographie de cette scène au sein de la tradition orientale et qui montre sa relation étroite avec la Crucifixion, nous permet d'émettre une autre hypothèse: dans le cycle pascal de Faras la Descente de croix a été placée dans la fonction de la Crucifixion. Et en tant que telle, elle a été comprise d'une manière symbolique et non pas seulement comme l'un des épisodes de évangéliques au caractère narratif.

Notre supposition semble être confirmée par le fait, qu'on peut observer le phénomène analogue dans l'art byzantin. Ainsi sur l'ivoire de Berlin (Fig. 2), la Descente de croix est placée dans le registre du milieu, entre la Nativité et la Présentation au Temple en haut et le Thrène en bas. Sur l'ivoire de Londres (Fig. 3), elle se trouve à côté de la Descente aux Limbes au registre supérieur, tandis que l'inférieur comporte le Thrène et le *Koimēsis*. Dans le deux cas la Descente de croix, en tant qu'élément du cycle de la Passion ou du cycle christologique plus large, signifie la Crucifixion même<sup>34</sup>. A Faras la disposition de la scène est également une preuve qu'elle était conçue de la même manière. Elle se trouve juste au-dessus de la Descente aux Limbes, dont elle ne semble pas nettement délimitée. En plus, la croix avec le corps du Christ est disposée sur la ligne verticale avec le Christ victorieux, foulant aux pieds le satan et libérant les premiers parents. De cette manière l'artiste nubien voulait sans doute accentuer l'idée que l'Oeuvre de la Rédemption a pu s'accomplir grâce à la Crucifixion.

Näckrosvägen 40, S-19460 Upplands Väsby, Sweden

CONTENSON, Relation entre la Nubie chrétienne et l'Éthiopie axoumite, *Proceedings of the Third International Conference of Ethiopian Studies, Addis Ababa 1966*, Addis Ababa 1970, t. I, p. 17-18.

<sup>33</sup> K. WEITZMANN, Some Remarks on the Sources of the Fresco Paintings of the Cathedral of Faras, *Kunst und Geschichte Nubiens*, Recklinghausen 1970, p. 26.

<sup>34</sup> La Descente de croix apparaissait très souvent dans la même signification dans l'art occidental, cf. NAGATSUKA (note 5), p. 34-49.



Fi.1 Descente de croix etc. (Faras, Cathédrale, Photo P. SCHOLZ)



Fig. 2 Homélie de Grégoire de Nazianze, Paris, Bibliothèque Nationale

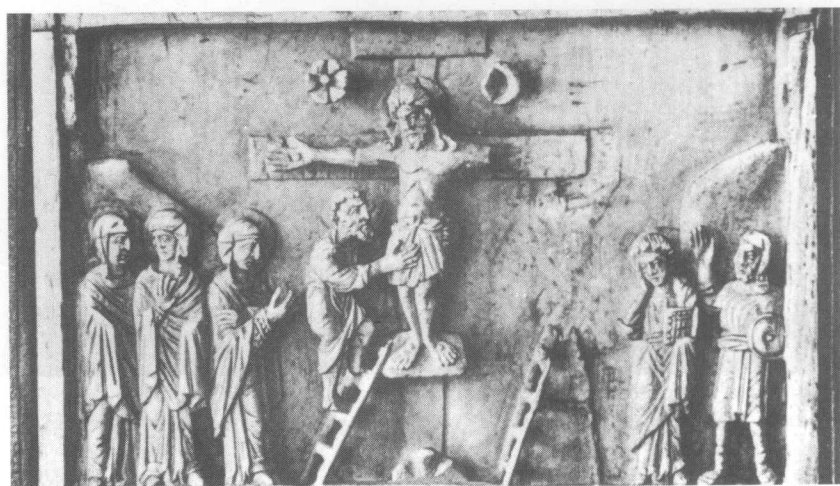


Fig. 3 Ivoire, Berlin, Staatsbibliothek

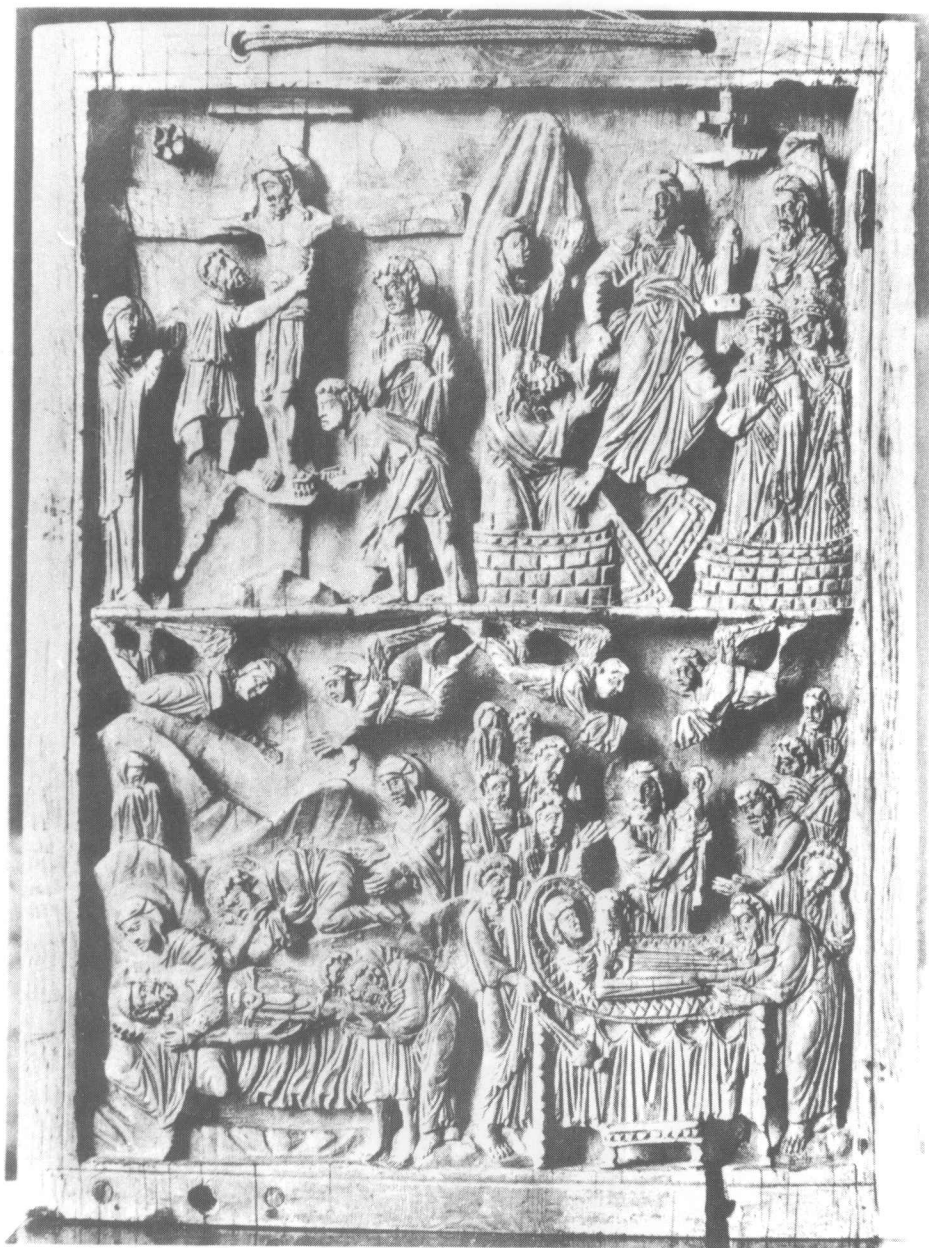


Fig. 4 Ivoire, London, Coll. Ludlow





Fig. 5 Cappadoce, Tavşanlı Kilise (d'après Millet)

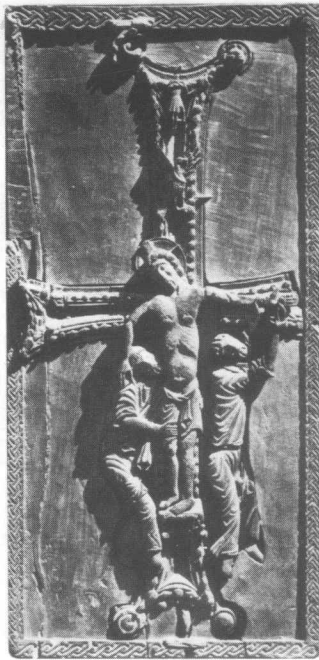


Fig. 6 Groupe en bois, Arménie, monastère de Havouts-Thar



Fig. 7 Revêtement d'icône, Géorgie, monastère de Chémokmédi



Fig. 8 Cappadoce, Tokali Kilise



Fig. 9 Ivoire, Quedlinburg, Stiftskirche

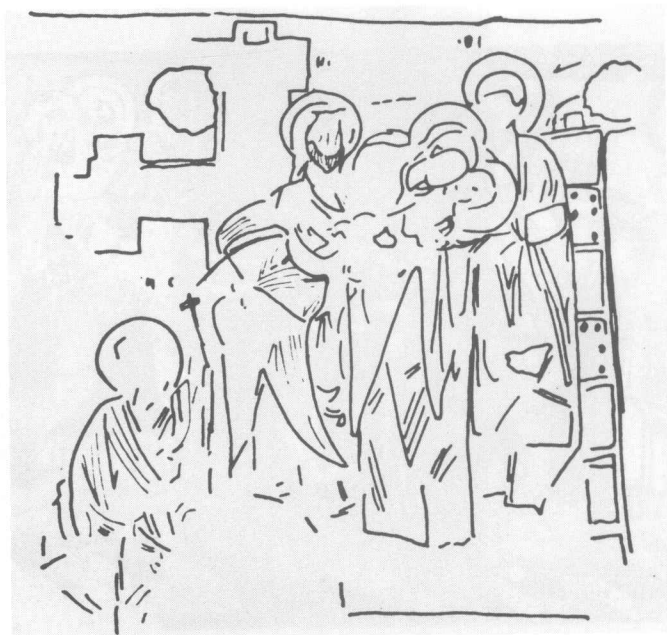


Fig. 10 Cappadoce, église de Çavuşin (d'après Nagatsuka)





Fig. 11 Ivoire, Leningrad, Ermitage



Fig. 12 Nerezi, Saint Pantéléimon



Fig. 13 Évangélaire, Éthiopie, Qaddus Mika'el à Däqqi Däššəm

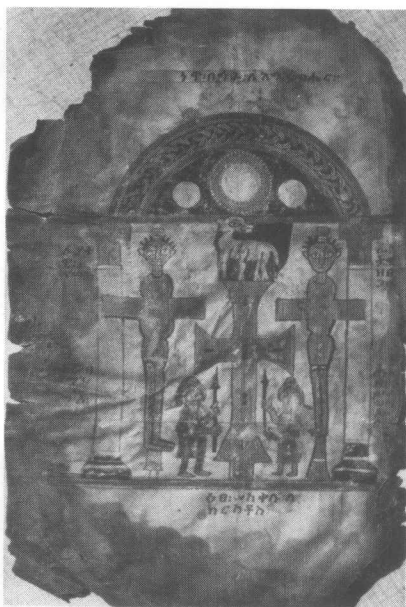


Fig. 14 Évangélaire, Éthiopie, Şəyon Maryam, lac Zəway

