



Aethiopia 11 (2008)

International Journal of Ethiopian and
Eritrean Studies

ANAÏS WION, CNRS, Centre d'Études des Mondes Africains – Paris

Review article

ELISABETH BIASIO, *Heilige und Helden. Äthiopiens zeitgenössische Malerei im traditionellen Stil*

Aethiopia 11 (2008), 244–251

ISSN: 1430–1938

Published by

Universität Hamburg

Asien Afrika Institut, Abteilung Afrikanistik und Äthiopistik

Hiob Ludolf Zentrum für Äthiopistik

Unerklärlich ist schlussendlich das in den Fließtext der Umschrift (S. 198ff.) immer wieder eingefügte “[!]” Ausrufungszeichen. Diesem wird in der textkritischen Analyse sicherlich eine spezifische Funktion zugewiesen, welche aber bedauerlicherweise nicht mit einem klarstellenden Kommentar versehen ist und damit dem Verständnis des interessierten Lesers verschlossen bleibt. Interessant wären zudem in der textkritischen Analyse des Facsimile der amharischen Fassung (S. 269ff.) noch Ausführungen zu den offenkundig nachträglich eingefügten Buchstaben gewesen.³³

Summa summarum: Die kritischen Anmerkungen dieser Rezension sollen keineswegs die Wertschätzung der vorliegenden Arbeit in ihrer Qualität in Frage stellen, zumal nur ein spezieller Ausschnitt des Werkes behandelt wurde. Sie machen aber deutlich, wie diffizil es ist, sich in der akademischen Schnittmenge mit den Spezialdisziplinen der Äthiosemitistik und der Völkervertragsrechtsgeschichte auseinander zu setzen. Der Ansatz des Verfassers, das Amharische in fragmentarischer Gegenüberstellung zu dem der Semitistik nicht verwandten italienischen Textgenre zu untersuchen, hat das Vorhaben nicht leichter gemacht. “Elemente ‘problemträchtiger’ Terminologie und Stilistik [zu] erfa[ssen] und Lösungsvorschläge zur Disambiguierung von synchronen und diachronen Mißverständnissen [zu machen]” (S. 22) und die “formal und inhaltlich relativ vielen ‘Stereotypen’” (S. 21) herauszuarbeiten, ist hinsichtlich des Besprechungsgegenstandes nur eingeschränkt gelungen und offenbart einmal mehr, welche besondere Herausforderung die amharische Sprache an die Wissenschaft stellen kann.

ELISABETH BIASIO, *Heilige und Helden. Äthiopiens zeitgenössische Malerei im traditionellen Stil*, Verlag Neue Zürcher Zeitung, Völkerkundemuseum der Universität Zürich, 2006. 194 p. Prix: ChF 48,-/ € 33,-. ISBN 10: 3-03823-223-8, ISBN 13: 978-3-03823-223-0.

ANAÏS WION, CNRS, Centre d’Études des Mondes Africains – Paris

Ce catalogue lié à une exposition publiée, en couleur, une soixantaine de peintures éthiopiennes “contemporaines de style traditionnel” conservées au Musée Ethnographique de l’Université de Zurich. Une partie de cette collection

³³ Entsprechendes hat zum Beispiel WOLBERT G.C. SMIDT zu diesem Phänomen in seiner Abhandlung “Deutsche Briefe von Äthiopiern 1855–1869 aus dem Umkreis der protestantischen Mission zur Regierungszeit von Tewodross II.,” in: DENIS NOSNITSIN [Hrsg.], *Scrinium*, Tom 1, *Varia Aethiopica. In Memory of Sevir B. Chernetsov (1943–2005)*, St. Petersburg 2005, S. 287, 315 immerhin mit der Anmerkung “der [...] Buchstabe [wurde] versehentlich ausgelassen, dann aber gleich über der Zeile geschrieben” in seiner Analyse deutlich gemacht.

fut une première fois exposée en 1986 par l'auteure, alors déjà conservatrice au musée. Dans l'introduction, elle raconte comment cette première expérience de travail avec la peinture éthiopienne la mena à Addis Abāba où elle rencontra des peintres pratiquant cette peinture de "style traditionnel" auprès desquels elle collecta pour le musée une quinzaine d'œuvres.

Le catalogue est classiquement bipartite: une longue introduction générale suivie de la présentation thématifiée des peintures. Notons dès maintenant que la remarquable qualité des reproductions couleur ainsi que leur grande taille offrent une très agréable lisibilité aux images.

L'introduction, intitulée "De la peinture traditionnelle à l'art pour touristes" (p. 14–38), est aussi accessible en version anglaise légèrement abrégée dans les publications en ligne de la 16th *International Conference of Ethiopian Studies* (Trondheim, juillet 2007). Elle débute par une synthèse de l'histoire de l'art chrétien d'Éthiopie, depuis le IV^e siècle jusqu'à nos jours. L'auteure y fait sienne la critique de Raymond Silverman quant à la nécessité d'analyser la peinture éthiopienne autrement qu'en terme d'influences étrangères et d'assimilation de ces influences pour mieux prendre en compte les contextes culturels, politiques et religieux propres à l'Éthiopie qui affectèrent le développement de cette peinture. Pourtant, malgré cette mise en garde théorique, cet exposé de l'histoire de l'art éthiopien reste très empreint des conceptions classiques privilégiant la stylistique comparative. On ne saurait que regretter aussi le manque d'analyse historique, tel cet amalgame dès les premiers mots entre royaume d'Aksum, mythe de Salomon et de la reine de Saba et une royauté sacrale et intemporelle constitutive du royaume chrétien, ou plus loin le lieu commun assimilant les Zagwe à des Agāws, etc. Dans ce tableau convenu de l'Éthiopie chrétienne, la peinture éthiopienne est considérée comme un grand tout et les cadres rigides dans lesquels se meut encore l'histoire de l'art éthiopien servent tout au long du livre de paradigmes. Ainsi l'auteure donne comme exemple iconographique de "second style gondarien" une peinture murale réalisée à Enṭoṭṭo Maryam pour Mənilək et Ṭaytu, probablement dans les premières années du XX^e siècle, et représentant une Vierge à l'Enfant avec archanges et commanditaires royaux. Or s'il perdure bien sûr des éléments communs avec la peinture du XVIII^e siècle (motifs décoratifs le long des encadrements de porte en particulier) les éléments nouveaux sont nombreux, tels les décors monumentaux, les essais de perspectives, l'utilisation de la photographie comme modèle pour les portraits, le motif des archanges offrant des fleurs, les effets de lumière, etc. Il y a donc bien un problème de l'usage d'une terminologie inappropriée et d'enfermement du regard dans ces cadres toujours répétés de notre perception de la peinture éthiopienne.

Il y a là un paradoxe car cet ouvrage est l'aboutissement d'une démarche que E. Biasio a amorcée il y a plusieurs années et qui vise à redéfinir la ter-

minologie d'usage pour désigner la peinture éthiopienne moderne et, partant, l'appréhension de cette peinture. Dès 1993, lors de la *Troisième Conférence Internationale de l'Histoire de l'Art Éthiopien* à Addis-Abäba (sous presse), E. Biasio se proposait d'interroger la "peinture éthiopienne contemporaine de style traditionnel" avec ce sous-titre en forme de question: "traditional, folk or popular art?". À nouveau dans cet ouvrage, l'auteure justifie son choix d'utiliser "peinture contemporaine de style traditionnel" (p. 38) pour ne pas avoir à utiliser des termes comme "peinture traditionnelle", qui désignerait une peinture produite dans le cadre "traditionnel" de l'église et de la société chrétienne, ou encore le terme "peinture populaire" ne reflétant pas le rôle important des élites (éthiopiennes comme occidentales) dans la commande et la production de ces peintures.

C'est donc le changement des types de production et d'échanges commerciaux qui motive cette nouvelle appellation, puisque la généralisation des transactions monétaires ainsi que la demande croissante des acheteurs européens modifient la production de peintures. Le tournant se situe vers la fin du XIX^e siècle, accompagnant les modernisations et l'ouverture du pays par le Roi des Rois Mənilək. L'auteure aborde les thèmes liés aux conditions techniques et économiques de la production d'images, ainsi que: la pratique des collectionneurs occidentaux, développant un marché nouveau pour les peintres qui "montent" à Addis Abäba, en particulier depuis la région du Gogğam; la commercialisation des peintures à travers des "manufactures" ou "coopératives" aussi bien privées qu'impériales puis gouvernementales; la formation des peintres, dans le cadre de l'église puis dans des cadres renouvelés; une typologie des thèmes des peintures contemporaines de style traditionnel; des considérations stylistiques (p. 21–29).

L'auteure reprend explicitement les sources et les thèses développées par Richard Pankhurst, Girma Fisseha et Walter Raunig. Or ce sont justement les terminologies utilisées par ces mêmes auteurs ("volkstümliche Malerei", "Volksmalerei", "folk art painting", "traditional painting") dont elle veut se démarquer. Le lecteur s'attend donc à une analyse renouvelée des conditions sociales, culturelles et économiques de la production d'art contemporain à destination d'un public étranger, aboutissant à cette création de ce quasi label "art éthiopien de style traditionnel".

En page 25, l'auteure aborde ses recherches à Addis Abäba depuis la fin des années 80. Elle montre d'abord comment la production de peintures est institutionnellement liée au tourisme, d'une part à travers l'association "Handicrafts of Ethiopia" qui se place dans la continuité directe de la Handicraft School de l'impératrice Mänän, et d'autre part à travers l'Ethiopian Tourist Trading Corporation. Ces organisations étatiques représentent un débouché pour les étudiants diplômés de la Fine Art School. Elles ont des boutiques à l'aéroport international de Bole et dans la capitale, dans les hô-

tels internationaux. Les artistes travaillant dans ce cadre assez contraignant n'en sont pas pour autant dénués de talent, par exemple les œuvres très stylisées d'Afäwärq Mängäša. Ces thèmes relatifs à la commercialisation des œuvres et à la confrontation entre deux réseaux alimentant le marché touristique – le réseau officiel, HASIDA (Handicrafts and Small-scale Industries Development Agency of the Government of Ethiopia) devenant FeMSEDA (Federal Micro and Small Development Agency) et ETTC (Ethiopian Tourist Trading Corporation), et le réseau privé des “antique dealers” – est assez nouveau dans le champ académique.

L'auteure remarque enfin que rien des maux de la société éthiopienne ni des plaies de son histoire récente n'apparaissent dans cette production. Est-ce dû aux attentes d'un public étranger en quête de l'Éthiopie éternelle? À la vision des peintres eux-mêmes, attentifs à ne pas enlaidir le mythe avec certains aspects trop terribles de la réalité? Le fait qu'une bonne partie de la production d'images soit écoulee à travers des organismes étatiques joue aussi certainement un rôle dans cette censure iconographique.

Enfin, page 30, l'auteure nous présente “cinq peintres traditionnels” – finalement le mot est lâché – et leurs “successeurs”. C'est par le peintre et marchand Salomon Bälaččäw (1922–2000), fils du peintre gojjamais Bälaččäw Yämär mort en 1957, que l'auteure se créa ce réseau dans le milieu de la peinture de style traditionnel. Il s'agit de peintres déjà bien connus, en particulier par les travaux de Girma Kidane et de Raymond Silverman: Wändömu Wänd, Alämu Hāylä Maryam, le *qāññgeta* Ğämbäre Hāylu, Bərhanu Yämānu et le *ges* Addamu Täsfaw. De brèves biographies nous rappellent les éléments principaux de leurs parcours.

La deuxième partie de l'ouvrage est dédiée au catalogue lui-même. Les œuvres sont d'abord classées par thèmes. Les “thèmes religieux” (pp. 40–63) rassemblent les sujets classiques de l'iconographie chrétienne, avec une représentation inhabituelle et moderne de “Jésus confiant à St Pierre les clefs du paradis”. “Légendes et rites” (pp. 64–86) est un thème composite présentant d'abord des peintures narratives, utilisant le principe de l'art séquentiel pour raconter le mythe de Salomon et Saba et l'histoire légendée d'Alḥmad Grañ, la fraternité des animaux, enfin des peintures représentant un baptême, un mariage et un enterrement. “Princes” (pp. 88–89) propose deux portraits du *läḡ* Iyasu et du *ras* Täfäri, tandis que “Banquet” se résume à une scène de *gəbər* sous l'égide de Zawditu. “Tribunaux” (pp. 92–95) présente un jugement à la cour de Tewodros, puis à la cour du *ras* Täfäri. Vient ensuite le thème “Bataille” (pp. 96–109): les alignements géométriques de petits soldats si chers aux peintres éthiopiens s'affrontent dans le Lasta à l'époque de Lalibäla, à Mäqdäla en 1868, à Ğnbabo en 1871, chez les Gimira en 1912 et enfin dans le Tämben en 1936. Puis quelques scènes de chasse

(pp. 110–117), suivies des “Travaux populaires” (pp. 118–129) rassemblant paysans, femmes et musiciens s’adonnant à ces activités “traditionnelles”.

Chaque thème débute par une présentation générale de sa place dans la culture éthiopienne et de ses développements iconographiques. Puis chaque œuvre est accompagnée d’une notice descriptive. On remarquera la précision et l’exhaustivité apportées à la description des vêtements, due probablement aux travaux préalables de l’auteure sur des collections muséales comprenant de tels objets.

Malgré les thématiques prometteuses abordées dans l’introduction, le catalogue est entièrement construit autour de paradigmes stylistiques. Ainsi les pages sur la Vierge à l’Enfant nous délivrent les classiques informations relatives aux emprunts de la peinture éthiopienne aux traditions byzantines puis romaines, reprenant les grandes lignes des thèses de M. Heldman et de S. Chojnacki. Ailleurs, ce sont les influences coptes, italiennes ou baroques qui viennent servir de référent pour comprendre la formation de la peinture éthiopienne, voir même de la Contre-Réforme ou de Léonard de Vinci (p. 60) ... sans que jamais les modalités de rencontres entre ces peintures et l’Éthiopie chrétienne ne soient examinées.

Ce choix du classement thématique a l’avantage de faire apparaître des constantes iconographiques et chaque image n’existe alors qu’en tant qu’elle est variation sur un thème, s’inscrivant ainsi dans une production plus large et parfois très ancienne. Pourtant le classement par thème se fait nécessairement en défaveur d’un classement chronologique ou d’un classement par peintre et renforce l’impression d’une production iconographique homogène tout au long de la période traitée, i.e. le XX^e siècle. Pourquoi pas? Il est effectivement intéressant de comparer une peinture récente de Salomon Bālaččāw représentant le saint Tāklā Haymanot dans un style très réaliste (p. 54) à une représentation plus classique. Qu’est-ce qui est alors considéré comme étant “traditionnel”? Le thème d’une œuvre? Son style? Ses approches symboliques et spirituelles? Ou aussi, plus pragmatiquement, l’attente de l’acheteur, fût-il éthiopien ou étranger?

On ne sait pas non plus qui fut C.-H. Steiner le principal collectionneur ayant légué son fonds au musée, hormis qu’il vécut à Addis Abāba de 1927 à 1929, ni dans quelles conditions il rassembla sa très belle collection d’une vingtaine d’œuvres. Or dans cette collection Steiner, il me semble qu’on pouvait justement retracer en partie les rapports entre le collectionneur et les peintres. Tout d’abord, plusieurs œuvres semblent être du même peintre, non identifié. Il s’agit d’une Vierge à l’Enfant (n° 16863), d’un Saint Mercure terrassant Julien l’Apostat (n° 16860) et d’un triptyque religieux (n° 16862). Ce peintre témoigne d’une maîtrise certaine de la couleur tout autant que du vocabulaire iconographique et des textes religieux. Ces peintures furent peut-être produites en atelier, car on note une possible variation de mains.

Plus notable est la collaboration entre Steiner le le peintre Wäldä Mika^oel Gäbru, dont neuf toiles sont présentées dans cet ouvrage (sans qu'on sache comment elles sont identifiées comme étant de ce peintre). Il s'agit d'abord des trois représentations de «rituels», baptême, noces, enterrement; puis, deux portraits de *läḡ* Iyasu et du *ras* Täfäri; une scène de jugement rendu sous l'égide du *ras* Täfäri; deux versions de la bataille du Lasta, au temps de Lalibäla. Bien que l'auteure ne l'indique pas, il me semble qu'on peut aussi attribuer à Wäldä Mika^oel le tableau représentant la bataille entre Kassa et Täklä Giyorgis en 1871 (p. 104–105). Il est enfin possible que le musée de Zurich possède une autre œuvre de Wäldä Mika^oel qui n'apparaît pas dans cet ouvrage, une histoire de la reine de Saba qui ferait partie de la collection d'un certain W. Kessler (Girma Fisseha et Walter Raunig, *Mensch und Geschichte in Äthiopiens Volksmalerei*, Frankfurt, 1985: cat n^o2, Inv.-N^o. 10408). Par ailleurs, le frère de Wäldä Mika^oel peint aussi pour Steiner une “bataille de Gimirra” en 1912 (p. 106–107) représentant les razzias d'esclaves perpétrées par *läḡ* Iyasu dans le sud ouest.

Y a-t-il des archives laissées par C.-H. Steiner qui nous permettraient d'en savoir plus sur ce peintre et son frère? Il semble en tout cas que Wäldä Mika^oel ait eu un rapport privilégié avec la communauté germanophone, car le musée de Brème possède aujourd'hui cinq œuvres de lui, collectées entre 1927 et 1931 par le diplomate allemand Wilhelm Melchers (cf K. Volker-Saad (éd.), *Äthiopien und Deutschland: Sehnsucht nach der Ferne*, 2006, pp. 196–97. L'une d'elle est signée du nom entier du peintre: Wäldä Mika^oel Gäbru). On peut aussi noter que Wäldä Mika^oel travaillait probablement en collaboration avec d'autres peintres. Ainsi le musée d'ethnographie de Genève possède un portrait en pied du *ras* Täfäri très semblable à celui produit par Wäldä Mika^oel, mais signé d'un certain Abäba (Girma Fisseha et Raunig, 1985: cat n^o 19). L'attitude du futur empereur est la même, ses vêtements et ses attributs aussi, ainsi que les couleurs utilisées par le peintre. Seul un tapis est ajouté au portrait produit par Abäba, laissant deviner la photographie qui a probablement servi de modèle.

La seconde partie du catalogue distingue les œuvres acquises par l'auteure du reste de la collection du musée. Elle est dédiée à “cinq peintres et leurs œuvres” (p. 130–172), soit Wändämu Wänd, deux œuvres; Alämu Ḥaylä Maryam, trois; *qäññgeta* Ğämbäre Ḥaylu, sept; Bərhanu Yəmānu, quatre; Getaččāw Bərhanu, fils du précédent, deux.

Si l'introduction présentait elle aussi cinq peintres, ce ne sont pas tout à fait les mêmes que l'on retrouve ici où Getaččāw Bərhanu, fils de Bərhanu Yəmānu, remplace, le *qes* Adamu Täsfaw, déjà bien connu par les travaux de R. Silverman. Une autre attente née de la lecture de l'introduction reste insatisfaite car le catalogue ne revient jamais sur la condition de production des peintures (techniques, travail d'atelier ou travail solitaire), sur la relation entre

le peintre et son client, sur le prix des œuvres alors que E. Biasio elle-même a acquis personnellement ces œuvres. Enfin, la plupart de ces artistes sont déjà bien connus, des articles sur leur carrière existent, de nombreuses autres œuvres ont été publiées, et il manque les références qui permettraient de mettre en relation plus aisément les œuvres présentées avec le contexte artistique de leur production. Par exemple, la splendide bataille d'Adwa signée du *qāññgeta* Ğāmbāre Ḥaylu aurait pu être comparée à une autre toile du même peintre sur ce même sujet, mais très différente dans sa composition et sa réalisation (Girma Fisseha et Raunig, 1985: cat. 40). Est-ce dû à une évolution du style du peintre? aucune des deux œuvres ne semble être datée ... Ou encore est-ce un travail d'atelier signé par le peintre? Pourquoi pas ... Les signatures pourraient-elles être forgées? Cela n'est pas exclu, on apprend notamment (p. 160), que le peintre Wändəmu Wänd a vendu à E. Biasio une toile de son ami Bərhanu Yəmānu en la faisant passer pour l'une des siennes, supercherie vite débusquée par une comparaison stylistique.

La séparation entre ces peintures acquises par l'auteure du reste de la collection du musée peut paraître un peu artificielle. Néanmoins, si on retrouve certains des thèmes présentés précédemment, on découvre aussi de nouveaux thèmes (scènes de marché, la vie sur le lac Ṭana, fêtes de Ṭəmḳät et de Mäsqäl, scènes urbaines ...), montrant la créativité de ces peintres actifs dans les années 50 à 90. Les quatre peintures de Bərhanu Yəmānu (1908–89) sont à cet égard remarquables, notamment un tableau présentant la vie de Tewodros en trois scènes qui rompt avec l'iconographie classique dédiée à ce souverain. La première scène montre le jeune *ləḡ* Kasa en *šəfta*, ou rebelle, se ceignant d'une longue ceinture blanche pendant qu'une femme s'apprête à lui passer une cartouchière. Puis l'*aše* Tewodros trône en compagnie de sa femme, tandis qu'un métropolitain lui pose une couronne sur la tête. Enfin, sa mort, où il est dépeint entouré des armées anglaises, dans une représentation moins dramatique et plus ordinaire que celle habituellement copiée par les peintres: il est simplement étendu à terre, sur le champ de bataille, presque caché par les armes des Anglais. Ce tableau pose la question de la liberté du peintre, montrant la possibilité de relecture, à la fin du XX^e siècle, d'un thème destiné au début de ce même siècle à fabriquer une histoire et une identité nationale.

La notion de traditionalité est donc au cœur de cet ouvrage et justifie la cohérence de cette collection. L'auteure a posé les bases d'une problématique importante sans créer un modèle binaire de compréhension de ces peintures qui opposerait tradition et changement, ou tradition et modernité. Ce bel ouvrage pose donc, sans apporter de réponses définitives, la question fondamentale de la définition et de l'appréhension des "traditions" dans l'Éthiopie contemporaine à travers les sources iconographiques et ce qu'elles révèlent du rapport de l'Éthiopie à sa culture. Des analyses comme celles de Jean Pouillon, dès le milieu des années 70, puis de Pascal Boyer,

Gérard Lenclud et Eric Hobsbawm dans les années 80 ont fourni des bases théoriques pour penser cette notion complexe.

L'ouvrage et les remarques introductives d'Elisabeth Biasio appellent ainsi à des études plus poussées, par exemple sur les collections assemblées par les étrangers, sur le parcours de famille de peintres, ou encore, et la liste est loin d'être close, sur ces "manufactures" présentées page 23 et fondées à Addis Abāba dans les années 20 et 30, à la fois par des étrangers, tel l'aventurier géorgien Dzhugashvili qui se faisait appeler le Prince Amiradjibi, par des peintres tel Bāḥaylu Gābrä Maryam, puis par l'impératrice Mänän.

p. 18: la "fuite en Egypte" ne dépeint pas une famille éthiopienne "traditionnelle" en voyage et permettant au bon peuple de s'identifier aux personnages bibliques mais est reprise au XVIII^e siècle d'un modèle occidental qui est celui des fameuses gravures de Tempesta réalisées pour une Bible en arabe utilisée par les missionnaires jésuites. Le manque de p. 21: peut-on vraiment considérer qu'avant la deuxième moitié du XIX^e siècle et l'apparition en Éthiopie de "l'économie de marché capitaliste" le troc et la donation de terre étaient les seuls mécanismes de rétribution des peintres?

p. 58: l'hypothèse selon laquelle le collectionneur serait représenté en habits traditionnels éthiopiens, avec un livre et probablement avec une dévotion particulière au Saint-Esprit, semble peu probable. Les rares personnages européens représentés en habits éthiopiens étaient suffisamment intégrés à la vie et aux coutumes éthiopiennes pour justement avoir troqué leurs habits occidentaux contre des vêtements éthiopiens (voir par exemple le *balambaras* Giyorgis ou l'irlandais MacKelby). Jusqu'à preuve du contraire, les peintres éthiopiens ont scrupuleusement respecté la représentation de ce marqueur social qu'est le vêtement, et les occidentaux sont toujours affublés d'attributs les identifiant comme tels: chapeau, bottes, pantalons, vestes ...

p. 60: le commentaire d'une image représentant la Cène pose plusieurs problèmes. Tout d'abord la traduction est à revoir: littéralement "Comment il montra aux disciples, lors de la prière du Jeudi, le rituel du mystère". Ensuite, ce thème n'est pas rarement représenté dans la peinture éthiopienne puisque c'est une composante relativement fréquente, à partir de la fin du XVIII^e siècle, des peintures murales qui incluent cette scène dans le cycle de la Passion. La base de données *māzgābä sə'əlat* en publie plus d'une dizaine d'exemples.

p. 90: traduction de la légende: "La Reine des Reines Zāwditu, l'*əlfəñ* et l'*adāraš* mangent au banquet."

p. 92-93: jour de jugement à la cour de Tewodros (1855-68). Le commentaire présente l'image comme un témoin des pratiques ayant pu exister à la cour de ce souverain alors que c'est une peinture réalisée au début du XX^e siècle et appartenant à un genre assez stable, comme en témoigne une autre œuvre similaire, p. 168, peinte en 2004. Le manque de prise en compte de l'historicité des œuvres est regrettable.

p. 118-129: Biasio propose la même attribution pour les deux toiles, le peintre Bālaččāw Yəmar, actif dans les années 20. Or si les toiles présentent bien les mêmes séquences, les mêmes motifs, si elles sont de façon évidente produites à partir d'un même modèle, elles sont de main différente, la première étant nettement plus détaillée et de réalisation plus fine.

Transcription: L'auteure fait montre d'un zèle certain dans son tableau explicatif des signes de transcription (p. 11). Ainsi, on note trois *h* auxquels l'auteure rajoute un *k* souligné, pour exprimer les gutturales ... On note aussi un *s* avec deux signes diacritiques, un point dessous et un accent aigu dessus, en sus des deux *s* explosifs.