



HAL
open science

Kalila et Dimna : La valeur de l'art figuratif dans la dynastie Djalayride (1392). Quand l'animal éduque l'Homme

Alicia Mangata

► **To cite this version:**

Alicia Mangata. Kalila et Dimna : La valeur de l'art figuratif dans la dynastie Djalayride (1392).
Quand l'animal éduque l'Homme. Sciences de l'Homme et Société. 2020. dumas-03343725

HAL Id: dumas-03343725

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03343725v1>

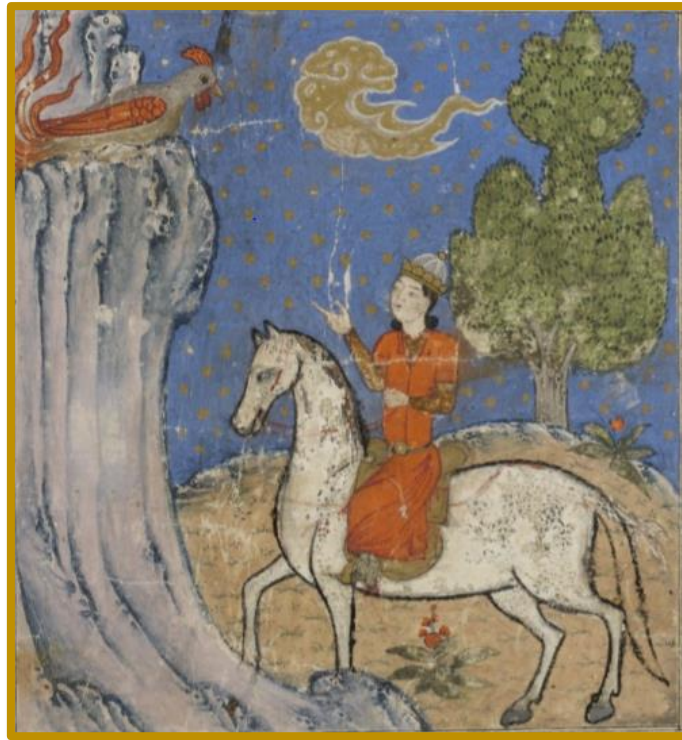
Submitted on 14 Sep 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de La Réunion
Faculté des Lettres et des Sciences Humaines – Département Histoire
Année 2019-2020

*Kalila et Dimna : La valeur de l'art figuratif dans la dynastie
Djalayride (1392). Quand l'animal éduque l'Homme*



Mémoire de Master 2 Histoire

PRÉSENTÉ PAR ALICIA MANGATA

Sous la direction de Mr. Serge BOUCHET, MCF en histoire médiévale à l'Université de la
Réunion

Soutenance : Le lundi 31 août 2020

Présidente du jury :

Madame Evelyne MARI-COMBEAU, professeure des universités en histoire contemporaine à
l'Université de la Réunion.

Jury :

Madame Evelyne MARI-COMBEAU, professeure des universités en histoire contemporaine à
l'Université de la Réunion.

Mr. Serge BOUCHET, MCF en histoire médiévale à l'Université de la Réunion

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS	3
AVANT-PROPOS	4
INTRODUCTION.....	5
Chapitre 1 : La figuration des êtres humains : pouvoir et pouvoir de la pensée	16
Chapitre 2 : L'étroite corrélation entre la représentation de l'animal et le paysage naturel : une dimension morale	57
Chapitre 3 : La rencontre entre l'homme et l'animal : un enrichissement moral pour l'homme	97
CONCLUSION GÉNÉRALE	123
BIBLIOGRAPHIE	127
RÉSUMÉ.....	131

REMERCIEMENTS

A mon directeur de mémoire, Monsieur Serge BOUCHET, pour les conseils et les encouragements qui m'ont permis de mener à bien ce travail.

Je remercie Eugénie BENOIT, Christelle REGEL, Olivier HOARAU et Léo ABGRALL, pour le soutien qu'ils m'ont apporté durant ces deux années.

Je tiens à remercier toutes les personnes proches de moi qui m'ont aidé tout au long du mémoire pour la relecture et les conseils. Merci aux enseignants du Département d'Histoire, de l'Université de La Réunion, qui m'ont donné les méthodes nécessaires pour la réalisation de ce travail.

Je n'oublie pas le soutien inconditionnel de mes parents, de ma famille et de mes amis.

AVANT-PROPOS

Mon sujet de mémoire porte sur l'étude des miniatures provenant d'un manuscrit persan, *Kalila et Dimna*. La source que j'utilise pour mon étude est une version numérique.

Mon attrait pour cette étude est survenu après avoir réalisé un exposé réalisé au cours de ma dernière année de licence d'histoire. J'avais pour consigne de choisir une image parmi d'autres, proposée par le professeur. De nombreux documents étaient d'origine religieuse et occidentale. Seulement deux enluminures étaient d'origine orientale. Au début j'avais choisi une enluminure occidentale mais je n'étais pas motivée pour l'étudier et cela me semblait tellement compliqué à réaliser. J'ai donc décidé de changer d'enluminure et de prendre celle qui était extraite d'un manuscrit de *Kalila et Dimna*. Par la suite, j'ai commencé à réaliser que depuis le lycée, j'étais intrigué par l'histoire des pays orientaux. Telle que l'histoire contemporaine des pays du Proche et du Moyen-Orient. Faire des recherches sur l'histoire de ces pays à une époque différente, à l'époque médiévale, m'a permis d'approfondir mes connaissances, tout en utilisant une méthode de recherche et d'organisation d'information. L'expérience que j'ai vécue dans la recherche d'information et dans la réalisation d'un commentaire sur une miniature persane m'a poussé à prendre ce manuscrit persan comme sujet de mémoire.

Le manuscrit porte sur un livre qui tient son origine d'un récit indien, *les Fables de Bidpai*. Ce livre est considéré comme une source d'enseignement moral, qui donne des conseils et des règles de conduite.

Mon approche du sujet porte sur l'étude des représentations figuratives dans un manuscrit datant de l'époque de la dynastie des Djalayrides. Ces représentations ont des significations et des valeurs spécifiques pour cette époque. C'est pour cela que mon étude se cible des miniatures afin de déceler les codes de représentations et ainsi apporter des précisions sur les mœurs, la culture, les coutumes, et les intérêts de cette période du XIV^e siècle, tout en faisant le lien entre l'image et le texte.

INTRODUCTION

« *Tout ce dont le prince aura besoin pour gouverner se résume en deux façons de voir, l'une consistant à renforcer son pouvoir, l'autre à en donner une image favorable.*¹ »

Le pouvoir possède tant d'aspects que l'homme doit renforcer pour arriver à une « image favorable ». Le pouvoir est le rapport de force qui domine les relations entre individu². L'éducation n'est -il pas un aspect du pouvoir ? Notre sujet porte sur l'éducation de l'homme grâce à l'animal. Nous nous rappelons des fables de La Fontaine racontant l'histoire d'animaux humanisés dans le but d'apporter une morale pour instruire l'homme. C'est ce que nous allons tenter de faire, à partir d'un autre ouvrage littéraire et d'une autre manière : par la représentation iconographique.

Notre champ d'étude est l'histoire de l'art. A partir d'un ensemble d'images que nous allons traiter pour arriver à trouver le sens caché. Ce champ historique se croise avec trois autres : l'histoire de l'animal, l'histoire de l'homme et l'histoire de la littérature. L'animal est celui qui enseigne et l'homme, celui qui a besoin de cet enseignement. Un des moyens de l'enseignement est la lecture. Mais ce n'est pas le seul moyen. L'association de ces trois champs, permette de faire de l'image un outil d'éducation. L'image participe à la progression de l'homme à plusieurs niveaux : intellectuel, spirituel, moral, politique.

Notre sujet de mémoire traite de l'étude des miniatures d'un manuscrit persan intitulé *Kalila va Dimna*. C'est la source principale de notre travail. Elle provient de la bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France, Gallica. Cette version numérique du manuscrit est une traduction persane d'Abū l-Ma'ālī Nasr-ullāh Munšī. La cote est Supplément Persan 913. Ce manuscrit date du 10 août 1392. C'est une copie réalisée par Hāfīz Ibrāhīm pour le Shāh Valad, un prince djalayride, neveu du sultan Ahmad Djalyer. Le manuscrit comporte 75 miniatures et se structure en folio, allant jusqu'au folio 217 verso. La dimension du manuscrit est de 175 x 235 mm. D'après la notice du manuscrit, les miniatures sont des peintures du style de l'école djalayride de Bagdad. L'auteur des peintures est Mawlānā Ahmad Mūsā qui les a produits dans l'atelier de Ahmad (voir Notice, Annexe p.3)³. La seconde source est un livre intitulé *Le livre*

¹ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p.192

² *Ibid.*, p.45

³ « Supplément Persan 913 », *BnF* [consulté le 10 Juillet 2018]

Disponible sur : <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc339908>

de Kalila et Dimna écrit par Abd Allāh Ibn al-Muqaffa. Cet ouvrage est une traduction française de André MIQUEL datant de 1980. Il s'est servi de la traduction arabe de Ibn al-Muqaffa. Le livre se compose d'une introduction dans laquelle André Miquel explique l'origine de ce livre ainsi que son importance. Il donne aussi les sources qui lui ont permis de réaliser ce livre. Il a utilisé un manuscrit de la Bibliothèque d'Aya Sofia datant de 1221. Dans cet ouvrage, André Miquel ajoute, à la fin, d'autres fables qu'il considère comme étant « le corpus de Kalila et Dimna »⁴. Dans ces propos, il différencie les deux car ce corpus ne semble pas être une œuvre d'Abd Allāh Ibn al-Muqaffa⁵. Cet ouvrage est notre support textuel. Pour résumer, les sources que nous utiliserons pour notre étude sont :

- Un manuscrit et sa notice : d'Abū l-Ma'ālī Nasr-ullāh Munšī, *Kalila va Dimna*, 1392
- Un livre : André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002

Qu'est-ce que le livre de Kalila et Dimna ? Ce livre tire son origine d'un récit indien, le *Pañchatantra* ou *Les Fables de Bidpâi*. Il regroupe des fables racontant, la plupart du temps, des histoires animalier, avec des animaux se comportant comme des humains. Ce livre est réalisé par un brahmane, Bidpâi vers le III^e siècle à Cachemire en Inde. Il est écrit en sanskrit. Le *Pañchatantra*, le livre d'origine, se compose d'une introduction et de cinq livres dont les noms se composent du mot *tantra*, le précepte de sagesse. Cet ouvrage est considéré comme un livre de sagesse. Il est destiné à l'éducation morale des princes⁶. La particularité de cet ouvrage, est que dans une fable, plusieurs fables sont imbriquées. Ainsi par exemple la fable *Le singe et la tortue* intègre aussi, *Le veau et sa mère ; L'âne, le lion et le chacal* et *L'homme tombé à terre*. Cette organisation est aussi présente dans la table des matières du livre traduit par André MIQUEL intitulé *Le livre de Kalila et Dimna* écrit par 'Abd Allāh IBN AL-MUQAFFA et datant de 1980. Chaque fable se termine par une morale. Les fables secondaires permettent d'expliquer la fable principale. Concernant le nom de Kalila et Dimna, ce sont les noms des deux chacals présents dans le livre. Ils sont les personnages principaux qui rythment les fables. Comment le livre de Kalila et Dimna est arrivé jusqu'en Moyen-Orient ? Au VI^e siècle, le Roi de la dynastie Sassanide de Perse, Chosroes I^{er} (531-579), apprend l'existence de ce livre qui a la réputation d'être à l'origine de toutes connaissances intellectuelles. Il souhaite obtenir ce livre et ordonne à son médecin Bourzouyeh de se rendre en Inde et de rapporter le livre. Bourzouyeh traduit donc l'ouvrage en pehlevi. C'est à partir de cette version que Ibn al-

⁴ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.XIII

⁵ *Ibid.*

⁶ Jean Glenisson, *Le livre au Moyen Age*, Paris, Presse du CNRS, 1988, p.144

Muqaffa fait une traduction de l'ouvrage en arabe au VIII^e siècle. La version de Bourzouyeh étant perdue, celle de Ibn al-Muqaffa est la plus connue et la plus utilisée pour les traductions en d'autres langues. Ibn al-Muqaffa permet la diffusion du livre dans tout le Moyen-Orient, en Europe puis dans le monde.⁷ Le manuscrit que j'étudie, n'est pas une traduction de Ibn al-Muqaffa, mais celle d'Abū l-Ma'ālī Nasr-ullāh Munšī. Cependant, ce dernier s'est appuyé sur la traduction arabe de Ibn al-Muqaffa, pour réaliser la sienne en persan. La traduction persane d'Abū l-Ma'ālī Nasr-ullāh Munšī date de 1147.⁸

Le manuscrit date de 1392 et provient de l'école de Bagdad, en Irak.⁹ L'Irak actuelle correspond à une grande partie de la Mésopotamie. Il a fait partie de l'Empire Perse jusqu'au VII^e siècle puis est conquis par les Arabes. C'est à partir de ce moment que l'Irak devient un pays islamique. De 750 à 1257, les Abbassides, une dynastie arabe musulmane, gouvernent le monde musulman. Le califat abbasside s'installe en 750 en Iraq. Bagdad est fondé en 760 et devient la capitale. A partir de 1218, le monde musulman fait face à une menace extérieure : les Mongols.¹⁰ Sous le commandement de Gengis Khan, les Mongols envahissent des pays musulmans tels que l'Iran du Nord, les pays du Caucase. A la mort de Gengis Khan en 1227, le monde musulman connaît un répit.¹¹ En 1256, Hûlagû, le petit-fils de Gengis Khan attaque l'Orient et s'empare de Bagdad en 1258. Le califat abbasside prend alors fin. En 1260, l'expansion Mongols vers la Syrie prend fin à cause de la défaite de l'armée mongole face aux Mamelouks.¹² Hûlagû crée un *khânat*, un Etat : les Ilkhans (1256-1335) qui se compose de la Perse. Deux autres Etats mongols évoluent dans les pays islamiques : La Horde d'or en Russie méridionale et Le khânat de Čaghatay en Asie centrale.¹³ Les Ilkhans mettent en place de nouvelles institutions. Les Mongols sont connus pour l'efficacité de leur armée, ils mettent en place une armée munie d'une armurerie considérable et s'appuyer sur les techniques de chasse qui illustrent les capacités guerrières propres aux Mongols.¹⁴ Concernant l'administration de l'empire Ilkhanat, le modèle persan est gardé mais des taxes mongoles sont ajoutées comme le

⁷ Jean Glenisson, *Le livre au Moyen Age*, op.cit., p.144

⁸ Annie VERNAY-NOURI, *Kâlila et Dimna, un recueil de fables animalières*, BULAC, consulté le 10 avril 2019. Disponible sur :

<https://www.bulac.fr/fileadmin/fichiers/m-action-culturelle/2015/kalila-wa-dimna-annie-vernay-nouri.pdf>

⁹ *Supplément Persan 913*, BnF, p.8 [consulté le 10 Juillet 2018]

Disponible sur : <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc339908>

¹⁰ Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *Etats, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe – XVe siècle. Tome 2. Sociétés et cultures*, Nouvelle Cléo, Presse universitaire de France, 2000, p.27

¹¹ *Ibid.*, p.27

¹² Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *Etats, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe – XVe siècle. Tome 1. L'évolution politique et sociale*, Nouvelle Cléo, Presse universitaire de France, 1995

p.318

¹³ *Ibid.*, p. 318-320

¹⁴ *Ibid.*, p.331

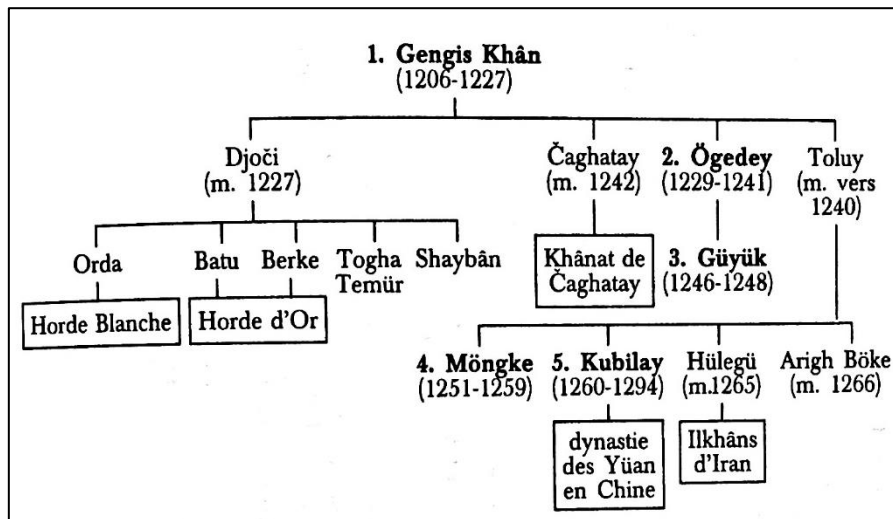
tamghâ, qui est un droit de timbre sur le commerce. La coexistence du *yâsa*, le code juridique de l'empire mongol ainsi que la *shari'a*, la Loi islamique, dirige les pratiques administratives de l'empire des Ilkhans.¹⁵ En 1295, le *ilkhan*, le dirigeant, Ghâzan Khân se convertit à l'Islam. Sous son règne, l'Islam devient obligatoire et les autres religions sont interdites. La dynastie ilkhanides convertie à l'islam garde quand même une identité mongole tout en adoptant le mode de vie iranien.¹⁶ Dans l'empire Ilkhanide, l'aspect culturel dans les arts, les sciences et la littérature a connu une belle période. Les Mongols ont ramené des artistes chinois. Les influences persanes, arabes et chinoises se mélangent. Le XIII^e siècle est le siècle de l'historiographie mongole. Des ouvrages racontent leur histoire des Mongols, tels *l'Histoire des Conquérrant du monde* ou la *Somme des histoires*.¹⁷ L'empire Ilkhanide prend fin à la mort de Abu Sa'id en 1335. L'empire se disloque en plusieurs dynasties. La dynastie qui rend à Bagdad son statut de capitale, est celle des Djalayrides (1336-1432). Cette dynastie est créée par Hasan-i Buzurg (1336-1356), le gouverneur de l'Anatolie sous le règne de Abu Sa'id. La dynastie Djalayrides est une dynastie mongole musulmane provenant de la tribu des Djalayir, du fondateur de l'empire ilkhanide, Hûlagû. Bagdad devient le centre de pouvoir des Djalayrides. Le territoire comprend une partie de l'Iran occidental, l'Anatolie, l'Azerbaïdjan et le Fârs. Les Djalayrides devaient défendre leurs territoires contre la Horde d'or et les Timourides. En 1382, Ahmad, le dirigeant de la dynastie doit affronter la Horde d'or qui envahit l'Azerbaïdjan. Il perd face à la Horde d'or ainsi que face à Tamerlan. Il se réfugie à Bagdad en 1385.¹⁸ Bagdad n'est pas seulement le centre du pouvoir Djalayrides, c'est aussi un lieu de création artistique. Le sultan Ahmad a joué un rôle dans l'art de la miniature persane. Il est considéré comme un homme cultivé, aimant la poésie, la musique et la peinture. Ahmad a une bibliothèque à Bagdad qui regroupe de nombreux artistes à son service.

¹⁵ Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *Etats, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe – XVe siècle. Tome 1. L'évolution politique et sociale*, Nouvelle Clio, Presse universitaire de France, 1995, p.332

¹⁶ *Ibid.*, p.333

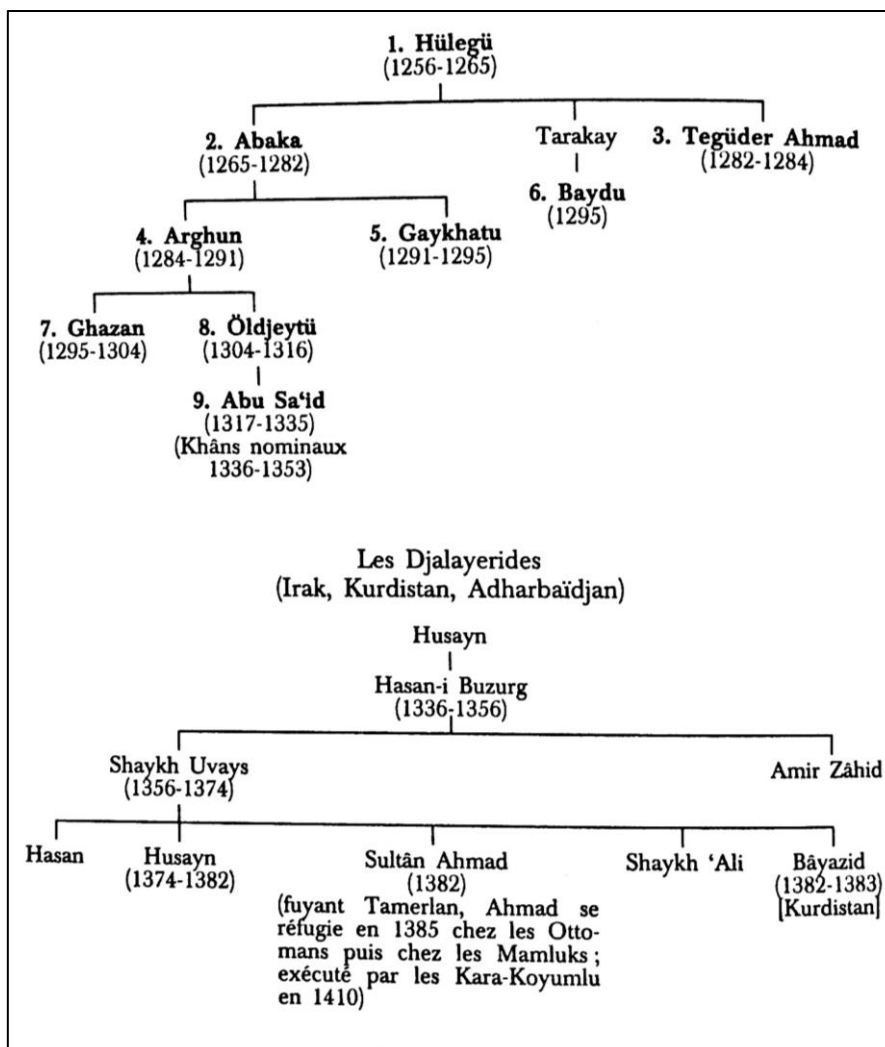
¹⁷ Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *Etats, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe – XVe siècle. Tome 2. Sociétés et cultures*, Nouvelle Clio, Presse universitaire de France, 2000, p.505

¹⁸ Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *op.cit.*, p.322-323



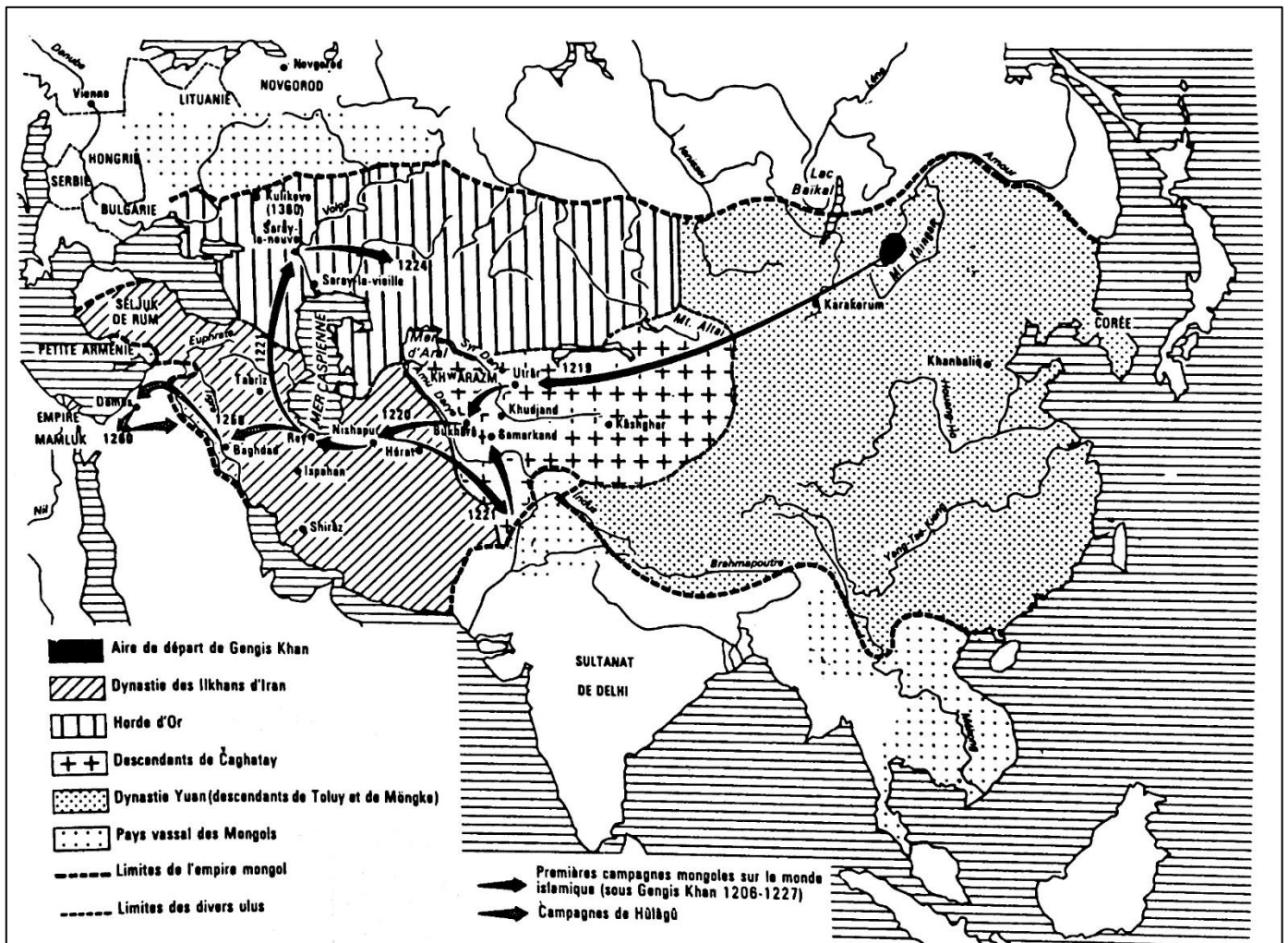
Généalogie des Grands Khân

(Source : Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *Etats, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe – XVe siècle. Tome 1. L'évolution politique et sociale*, Nouvelle Cléo, Presse universitaire de France, 1995, p. CLI)



Généalogie des Ilkhâns d'Iran

(Source : Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *Etats, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe – XVe siècle. Tome 1. L'évolution politique et sociale*, Nouvelle Cléo, Presse universitaire de France, 1995, p. CLIV)



Carte de l'empire mongol au XIV^e siècle

(Source : Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *Etats, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe – XVe siècle. Tome 1. L'évolution politique et sociale*, Nouvelle Clio, Presse universitaire de France, 1995, p. CXCVII)

Notre sujet porte sur l'étude des représentations figurées de ce manuscrit persan de l'époque Djalayride. Ces représentations ont une signification spécifique et des valeurs précises pour cette dynastie. Notre but est d'étudier tous les éléments de la miniature, allant de la plante au tapis ; du vêtement en passant par les couleurs. L'analyse de ce corpus d'image permet de découvrir des aspects et des particularités de l'homme. Mais aussi de comprendre leur perception de l'éducation.

Nous avons choisi de traiter ces miniatures dans le but de découvrir une autre manière d'étudier la fable. Nous voulons voir dans une époque particulière, dans une société particulière, dans un environnement particulier, comment des représentations iconographiques permettent à l'homme d'être instruit. Nous sommes sans arrêt en contact avec l'image : via le numérique, les journaux, les médias. Notre société actuelle décline l'ouvrage, *Kalila et Dimna*, sous plusieurs formes. Prenons l'exemple de l'Opéra de Lille. D'après l'article du site, *actu.fr*, publié

le 7 décembre 2016, « un opéra-fable chanté en arabe et raconté en français » sur Kalila et Dimna s'est déroulé du 11 décembre au 14 décembre 2016¹⁹. L'intérêt de ce sujet réside dans le choix du manuscrit : c'est une copie datant de la dynastie djalayride. Cette dynastie a établi les prémices de la grandeur de l'art de la miniature sous les Timourides. Notre manuscrit est l'un des précurseurs des manuscrits Timourides. Au cours de notre étude, nous ferons des références avec l'art Timouride car il y a de nombreuses similitudes entre ces deux dynasties.

Nous faisons une distinction entre animal et homme. Le terme animal prend en compte les créatures imaginaires tels que le dragon. Pour le terme homme, il est question de l'être humain. La femme est très peu représentée dans le corpus. Cependant, lorsque nous étudierons les miniatures représentant la femme nous utiliserons le terme de femme pour la différencier de l'homme.

Au cours de notre étude, quand nous allons décrire les miniatures, un terme que nous utiliserons parfois est celui de, visage. Dans l'étude des figures humaines dans une miniature, le terme de visage n'est pas adéquat. Le terme face serait plus approprié. Le terme de visage est quelques fois utilisé afin d'être plus explicite dans nos propos. La miniature est un terme spécifique dans l'art persan. Il est utilisé pour caractériser les peintures des manuscrits persans. Dans l'ouvrage de Youssef Ishaghpour, *Les Miniatures persanes*, il précise qu'à la différence de l'art occidental, l'enluminure n'est pas le mot approprié pour définir les peintures des manuscrits persans. L'enluminure signifie autre chose : « c'est un mode d'ornement de manuscrit, à base d'éclat et de couleur, dépourvu d'image : à commencer par de magnifiques copies du Coran, ornées de splendeurs persanes, de motifs abstraits, géométriques et floraux ²⁰».

Pour traiter notre sujet, nous avons tout d'abord lu la notice du manuscrit *Kalila wa Dimna*. Nous avons pu récolter de nombreuses informations concernant le lieu de réalisation, l'auteur du manuscrit, la date. La notice contient la liste des miniatures qui composent le manuscrit. Nous avons pu faire un tableau et répertorier chaque miniature avec leur dimension, les personnages représentés, le lieu, le sujet illustrés ainsi que le numéro du folio (voir Tableau n°1, Annexe p.166). Ce tableau nous a aidée, par la suite, à créer des données.

Nous avons ensuite lu le livre de Kalila et Dimna afin de rechercher les textes correspondant à chaque miniature pour ainsi déterminer les cohérences et les incohérences entre les deux sources. Pour les miniatures n°2, 74 et 75, nous n'avons pas trouvé les textes correspondants.

¹⁹ *Kalila wa Dimna, fable sur le pouvoir*, actu.fr, 07/12/2016. Disponible sur : https://actu.fr/hauts-de-france/lille_59350/kalila-wa-dimna-fable-sur-le-pouvoir_6872100.html [consulté le 4/03/2020]

²⁰ Youssef ISHAGHPOUR, *La miniature persane. Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, France, Verdier, 2009, p.12

Etant donné que le livre d'André MIQUEL n'est pas la traduction du manuscrit d'étude, il est possible que ces miniatures correspondent à des textes qui ne se trouvent que dans la traduction de Abū l-Ma'ālī Nasr-ullāh Munšī. Rappelons que « traduire c'est trahir ». Chaque traduction est une adaptation, certains auteurs enlèvent ou ajoutent des éléments.

Après avoir formé un catalogue de miniature associé à leur texte, nous nous sommes appuyés sur un ouvrage méthodologique pour pouvoir établir une approche historique de l'image. En nous référant à l'ouvrage d'Annie DUPRAT intitulé *Images et Histoire : Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, l'étape de l'observation²¹ de la miniature avait déjà été faite lors du catalogage des miniatures. Nous sommes donc passés à l'étape de la transposition du texte à l'image²². Nous nous sommes demandé si l'image correspondant au texte, si l'image ou le texte était plus explicite. Durant cette étape il est important d'observer encore et encore les miniatures. La dernière étape de l'approche historique est celle de la confrontation²³. Il s'agit de replacer la source iconographique dans son contexte et ne pas faire de rapprochement simplifié.

Cet ouvrage nous a aussi été utile dans le questionnement sur l'image²⁴ : Qui est l'artiste ; le commanditaire ; à qui l'image est-elle destinée ; comment est-elle diffusée ; quel est le but ; quel procédé est utilisé dans l'image. Toutes ces questions nous ont permis de faire une liste de thème qui par la suite avec nos lectures ont permis d'établir un plan.

L'ouvrage d'Annie DUPRAT nous a aussi aidée dans l'élaboration de données, qui nous ont permis de découvrir des éléments significatifs. Cela s'est fait grâce au classement des images, à l'analyse, aux comptages, et à l'élaboration de corpus²⁵. C'est ce qui nous a amenée à créer des typologies, des catégories de miniatures possédant des éléments spécifiques. Ces typologies nous ont permis d'établir les trois chapitres de notre étude. Et il en est de même des parties.

Pour l'élaboration des données et le comptage, nous avons utilisé l'outil bureautique, Excel. Nous avons par la suite transformé les données en des graphiques afin d'avoir une information plus compréhensible et synthétique. La difficulté pour élaborer les données c'est le nombre important de miniatures à étudier. Ayant un corpus principal de 75 miniatures, nous avons dû répertorier les éléments composant la miniature pour ensuite croiser avec les autres miniatures

²¹ Annie DUPRAT, *Images et Histoire : Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007, p.35-40

²² *Ibid.*, p.41-42

²³ *Ibid.*, p.42-46

²⁴ *Ibid.*, p.47-82

²⁵ *Ibid.*, p.85-116

et par la suite ajouter le texte afin de déterminer le sens de ces éléments. C'est par une succession de donnée que nous avons pu classer les miniatures et créer des thèmes d'études.

Concernant l'élaboration des chapitres, nous nous sommes appuyés sur divers ouvrages et articles. La thèse de Salah MOHAMMAD intitulé *La perception de l'art figuratif en Islam classique. Influences, techniques et symbolique*, nous a permis de comprendre les influences artistiques qui ont contribué à la création de l'art persane, de donner la valeur de la géométrie, de l'arabesque dans les miniatures. Cet ouvrage nous a permis de comprendre les éléments symboliques des miniatures et déterminer les caractéristiques de l'art islamique.

Cette thèse se divise en deux grandes parties. La première se focalise sur les influences, les formations et les mutations de l'art figuratif. La dernière partie s'intéresse aux symboliques et aux techniques utilisés dans l'art islamique. Cet ouvrage nous a permis de comprendre l'évolution de l'art islamique et ce qui en fait son essence.

L'ouvrage qui a contribué à l'étude des figures animales et des éléments du paysage est, *L'Etrange et le Merveilleux en terre d'Islam* de Cécile JAIL et Marthe BERNUS-TAYLOR. C'est un ouvrage qui se divise en six parties :

- Transformation et métamorphose
- Le bestiaire fabuleux et les monstres
- Le fantastique et la littérature
- Magie et divination
- Le monde divin : manifestations étranges et merveilleuses

Ce livre traite des différentes représentations d'êtres vivants et imaginaires qui sont représentés dans les manuscrits. Les êtres vivants sont stylisés et se transforment en des représentations imaginaires pour attirer l'attention, faire ressentir une émotion. Ce livre se compose d'enluminures qui sont commentés et apporte des explications sur les représentations d'êtres vivants. Notre étude porte sur les figures humaines mais aussi animales. La transformation des représentations animales est impactée par les influences extérieures, notamment chinoises. Des êtres fantastiques apparaissent dans les enluminures comme le dragon, le sphinx, le phénix. Tous ces êtres ont une symbolique en fonction de la culture qui l'adopte comme le sphinx qui peut symboliser la puissance. Cependant les significations sont évolutives. Même les végétaux subissent des transformations et prennent des aspects d'êtres vivants. Le monde du divin est aussi présent avec les représentations d'anges et de démons. Ce livre nous a permis d'analyser les miniatures et déterminer la valeur des éléments ayant des aspects merveilleux ou étranges. Cet ouvrage ne traite pas de la symbolique des animaux tels que le chameau, le rat ou le renard

que l'on retrouve dans le manuscrit *Kalila wa Dimna*. Il se focalise spécifiquement sur des êtres imaginaires mais aussi sur des motifs tels que les nuages en forme d'animal.

Les articles tels que « La condition humaine d'après *Kalila wa Dimna* » de Claude-France AUDEBERT et « L'ami et l'ennemi dans *Kalila et Dimna* » de Makram ABBÈS, nous ont permis d'avoir des explications sur les textes, sur les caractéristiques animales et humaines telles que les qualités et les défauts. Ils ont aussi permis de classer les miniatures par rapport au texte.

Dans le domaine de la recherche, *Kalila et Dimna* a été un sujet étudié pendant 4 ans (2013-2017) par des chercheurs, des étudiants, des enseignants et des conservateurs. Il s'agit du programme de recherche « Tradition manuscrite et transmission iconographique : les manuscrits à peintures de *Kalila wa Dimna* à la Bibliothèque nationale de France ». De nombreux rendez-vous ont eu lieu : des expositions, des conférences. Un site a même été créé²⁶. Ce projet consiste à étudier des manuscrits de *Kalila et Dimna*, de la BnF. Un ouvrage collectif aurait dû être publié en 2017 mais il ne l'est pas encore. Il devrait s'intituler : *Les périple de Kalila et Dimna. Itinéraires de fables dans les arts et la littérature du monde*²⁷.

D'autres articles et ouvrages, traitent de l'ouvrage, *Kalila et Dimna* (cette liste n'est pas exhaustive) :

- Claude- France AUDEBERT, « La violence dans *Kalila wa-Dimna* d'Ibn al-Muqaffa' », dans *Alif : Journal of Comparative Poetics*, n° 13, 1993, p. 24-45
- Béatrice GRUENDLER, « Les versions arabes de *Kalila wa-Dimna* : une transmission et une circulation mouvantes », dans *Énoncés sapientiels et littérature exemplaire : une intertextualité complexe*, Éditions Universitaires de Lorraine, 2013, pp. 387-418.
- Ahmed EL HENCHI, *Les fables de Kalila wa Dimna analyse sémiotique*, Thèse de doctorat, Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 1992.
- Mounira CHAPOUTOT-REMADI, « L'image de la femme dans *Kalilah wa Dimnah* », dans *Les Cahiers de Tunisie*, vol. 23, n° 91-92, 1975, p. 17-39
- Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011. Cet ouvrage nous a permis de construire notre problématique car elle étudie l'aspect politique de *Kalila et Dimna*, que nous retrouvons aussi dans nos miniatures. Il souligne l'importance de la morale dans ce domaine.

²⁶ *Kalila wa Dimna*, <https://kwd.hypotheses.org/>

²⁷ Aïda El Khiari, *Les périple de Kalila et Dimna. Itinéraires de fables dans les arts et la littérature du monde*, *Kalila wa Dimna* <https://kwd.hypotheses.org/769#comments>

Les difficultés et les problèmes que nous avons rencontrés ont d'abord été sur le texte. Ne possédant pas la traduction française d'Abū l-Ma'ālī Nasr-ullāh Munšī, nous faisons face à une contrainte. Nous n'avons pas la vraie version correspondant au manuscrit. Nous avons donc choisi d'utiliser le livre d'André MIQUEL afin d'avoir les textes correspondant aux miniatures. Cependant nous n'avons pas pu trouver les textes correspondant pour trois miniatures. Je n'ai pas trouvé le texte qui correspond à l'enluminure n°2, 74 et 75. Étant donné que le livre d'André MIQUEL n'est pas une traduction du manuscrit d'étude, il est possible que cette miniature corresponde à un texte qui n'est présent que dans la traduction de Abū l-Ma'ālī Nasr-ullāh Munšī. Rappelons que « traduire c'est trahir ». Chaque traduction est une adaptation, certains auteurs enlèvent ou ajoutent des éléments.

Notre étude consistera à montrer comment l'homme qui possède déjà un pouvoir, peut-il tendre à devenir un homme accompli, par l'intermédiaire de l'animal. Dans un premier temps, nous allons nous intéresser aux figures humaines. Nous étudierons tous les aspects illustrant la puissance de l'homme et nous montrerons la valeur du pouvoir de la pensée morale pour l'homme. Par la suite, nous nous focaliserons sur la représentation de la figure animale dans un environnement favorisant leurs qualités morales. Et nous terminerons, par la rencontre de l'homme et de l'animal qui contribue à l'instruction morale de l'homme.

Chapitre 1 :
La figuration des êtres humains :
pouvoir et pouvoir de la pensée

رسانید و بدی اندر آن برای و زوییت و دوستی و شمتت او خود را معلوم کرد ایند
 و بحقیقت بشناخت که اگر کسی این را از بدست وی دید و قتل این شهر پیش او کشاید
 در آن جانب کز نم و مروت و حق صحبت و ماملت بدعایت رساند و دوستی با او ببرد
 چون یکدیگر برین بدست و قواعد معاصد وقت میان ایشان سکم تر شد و اسلمیت او
 این امانت را و بحقیقت او این سند را محقق گشت هر اگر ام او بپذیرد و میرستان از او
 واجب داشت پس یک روزی با وی گفت ای برادر عرض خویش تا این غایت
 بر تو پوشیده داشتیم و عاقل را از اسارت کنایت باشدند و مبراب اولد بمنین است



« Burzūyya [Borzouyeh] s'entretient avec l'Indien. »

Abū l-Ma' ālī Nasr-ūllā Munšī, *Kalīla va Dimna*, Bagdad, 1392, Papier, 217 f., 89*103 mm, BNF,
 Manuscrit, supplément persan 913, f.18v

I) L'insertion de la personne humaine : une élévation de la pensée

La première partie de ce chapitre se focalise sur la présence de l'homme dans les miniatures. Le fait de retrouver des représentations d'êtres humains dans ce manuscrit persan est intrigant. Rappelons selon des préceptes de l'Islam, et plus particulièrement dans l'art islamique, il est interdit de représenter Dieu sous forme d'image, ainsi que celle de tout être vivant, dont l'être humain²⁸. C'est l'aniconisme. Pourquoi ce manuscrit possède-t-il des miniatures illustrant des êtres humains ? Pour en revenir à l'aniconisme, le Coran ne le formule pas précisément. Cette interdiction est, comme le souligne Salah MOHAMMAD, fondée sur « un ordre social et psychologique qu'idéologique²⁹ ». L'aniconisme est apparu dès l'Hégire avec l'étude des sourates du Coran et des Hadiths³⁰. Notre manuscrit est la preuve que l'image de l'homme est présente dans l'art islamique, et dans notre cas, dans l'art persan. Au cours de notre étude, nous préciserons la raison de ces figurations dans le manuscrit étudié. Les miniatures que nous traitons ici représentent uniquement l'être humain. Cette catégorie se compose de 19 miniatures. Elle se divise en deux types de miniature (voir Graphique n°2, Annexe p.172) : le premier représente l'être humain dans un espace artificiel et l'autre dans un paysage naturel. Le premier type est le plus important dans cette catégorie : sur les 19 miniatures, 15 cas en font partie. La figure humaine illustrée seule n'est présente que dans 19 miniatures sur les 75 cas qui composent le manuscrit. L'illustration de l'homme n'est pas la priorité. Cependant sa présence nous permet d'avoir des informations sur sa volonté de se développer intellectuellement. Notre objectif dans cette partie est double. Nous voulons démontrer que la miniature illustre la volonté de l'homme à élever sa pensée. Nous préciserons aussi les différents aspects de la pensée humaine qui sont abordés au travers de ces miniatures. Dans un premier temps, nous étudierons les miniatures illustrant la figure de l'homme dans un

²⁸ Salah MOHAMMAD, *La perception de l'art figuratif en Islam classique. Influences, techniques et symbolique*, Thèse sous la direction de Floréal SANAGUSTIN, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2011, p.9

²⁹ *Ibid.*, p.19

³⁰ *Ibid.*

espace artificiel favorisant le développement moral. Puis nous terminerons par celles représentant le paysage naturel qui dévoile d'autres aspects de l'homme qui peuvent être dévalorisants.

La figure de l'homme dans un espace artificiel est représentée dans diverses situations. Tout d'abord, nous allons nous intéresser à une situation récurrente qui est illustrée par 4 cas : les miniatures n°29 ;45,57,73. Le thème principal est la discussion entre un roi et un philosophe. Nous allons donc chercher à déterminer quel type de représentation de l'homme se dégage dans une situation où le but est d'améliorer la morale humaine ainsi que la manière dont la pensée de l'homme est mise en valeur. Lorsque nous traitons de l'élévation de la pensée, nous faisons référence à des situations qui permettent à l'homme de développer des savoirs, des connaissances, et d'améliorer son comportement moral. Dans notre étude, il est intéressant de chercher à comprendre cela, car c'est l'essence même du livre de Kalila et Dimna. Ce livre est un outil pour éduquer l'homme et lui donner un savoir moral³¹. Notre objectif est de révéler cette fonction à partir des miniatures.

Dans ces quatre miniatures, deux personnages sont illustrés. En nous référant aux textes, nous constatons qu'il s'agit d'un roi et d'un philosophe. Les titres donnés à ces miniatures utilisent les termes de *radja* et de *brahmane*, qui sont utilisés en Inde pour définir ces fonctions. Les figures du roi et du philosophe sont illustrées dans un milieu artificiel. Lorsque nous parlons de milieu artificiel, nous faisons référence à un espace fait par la main de l'homme. Cet environnement se compose en majorité de textiles sous diverses formes. Nous étudierons plus en détail cet environnement dans les deux prochaines parties de notre chapitre.

Avant de nous intéresser aux événements illustrés dans ces miniatures, nous allons déterminer les caractéristiques des personnages en commençant par celles du roi. Le roi possède des caractéristiques qui lui sont spécifiques. Prenons le cas de la miniature n°29 (voir Annexe p.67), comment déterminer qui est le roi et qui est le philosophe ? Nous observons qu'il y a une figure humaine assise sur un tapis avec un coussin à l'arrière de son dos, qui lui est exclusivement destiné. Tandis qu'une autre figure se trouve à l'opposé d'elle, sur le tapis central. Ce tapis est la zone centrale de la miniature qui regroupe les deux personnages.

La présence du tapis et du coussin réservés à une seule figure humaine permet d'affirmer qu'il s'agit du roi. En nous appuyant sur une étude des miniatures de la dynastie Timouride (1370-1507), datant du XV^e siècle, nous pouvons révéler l'importance de ces éléments et confirmer la représentation du roi. Bien que l'article, *Propagande dynastique et célébrations princières*,

³¹ Cf. *supra*. Introduction, p.5

mythes et images à la cour timouride d'Anna CAIOZZO, traite d'une période postérieure à notre étude, elle est source d'information pour l'interprétation de nos miniatures, car la dynastie Timouride est contemporaine de la dynastie Djalayride et leurs représentations figurées sont semblables sur certains points.

Lorsqu'un souverain est représenté, il est « isolé sur son tapis ou sur son trône ». Une miniature du dirigeant mongol, Gengis Khân³², est représentée avec les mêmes éléments royaux que nous retrouvons dans nos 4 miniatures. Le tapis et le coussin font office de trône pour le roi. Ils forment son espace personnel tandis qu'au-delà de son trône, il partage un espace commun avec le philosophe.

La figure du roi est assez similaire à celle du philosophe. Nous remarquons que si le coussin et le tapis n'étaient pas illustrés, l'identité des figures serait plus complexe à définir. Les faces du roi et du philosophe sont positionnées de trois quarts. Ce type de représentation est une norme dans l'illustration de la figure humaine, dans la miniature persane³³. Il permet ainsi de représenter des êtres humains tout en respectant l'aniconisme. Car le fait de représenter un être vivant de face est considéré comme étant une représentation de Dieu ou considérant l'être vivant comme tel. Le fait de ne voir d'une partie du visage permet de contourner l'interdit.

Le point commun entre le philosophe et le roi est leur coiffe. Dans les 4 cas, nous observons qu'ils sont coiffés d'un turban blanc. L'usage du turban, d'influence arabe, est couramment utilisé dans les sociétés persanes. Le mode vestimentaire perse est influencé par les Arabes. De plus, avec l'invasion mongole, il évolue et se renouvelle avec l'influence des modes vestimentaires mongoles³⁴. Au cours des siècles, le turban devient un symbole de la foi musulmane³⁵. Nous ne savons pas si pendant cette période le turban avait déjà cette valeur, mais il peut tout à fait s'agir d'une expression religieuse que nous retrouvons dans ces miniatures. Rappelons que ce manuscrit est destiné à un prince djalayride (voir Notice, Annexe p.). Suite à l'invasion mongole, les successeurs de Gengis Khan, dont la dynastie djalayride, se sont convertis à l'islam. Il est légitime de trouver ce type de coiffe dans ces miniatures³⁶.

³² Anna CAIOZZO, « Propagande dynastique et célébrations princières, mythes et images à la cour timouride », dans *Bulletin d'études orientales*, Tome LX, mai 2012, p.197. *Gengis Khân le modèle politico-militaire, rashīd al-Dīn, Histoire des Mongols*, Paris, B.n.F., ms. sup. persan 1113, Hérat, 1440 env., f. 116v.

³³ Salah MOHAMMAD, *La perception de l'art figuratif en Islam classique. Influences, techniques et symbolique*, Thèse sous la direction de Floréal SANAGUSTIN, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2011, p.457

³⁴ Badak ERSHADI, « Les évolutions de la mode vestimentaire des Perses, de l'époque des califats arabes au règne de la dynastie mongole des Timourides » dans *Revue de Téhéran*, n°73, décembre 2011. Disponible sur : <http://www.teheran.ir/spip.php?article1508#gsc.tab=0>

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *Etats, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe – XVe siècle. Tome I. L'évolution politique et sociale*, Nouvelle Clio, Presse universitaire de France, 1995, p.279

Dans nos miniatures, nous observons que les turbans sont tous présents. Cependant nous remarquons quelques variantes. Dans la miniature n°29, le roi et le philosophe ont un turban blanc avec une sorte de petite coupole au sommet, de couleur différente. Dans la miniature n°45, les petites coupoles sont de la même couleur. La miniature n°57, illustre une différence : le roi a un turban surmonté de la coupole ce qui n'est pas le cas du philosophe. L'autre cas est illustré dans la miniature n°73 : on ne voit pas de coupole au sommet de du turban des deux protagonistes. Cette différenciation entre chaque miniature, nous a questionnée, mais nous n'avons pas pu en trouver les raisons.

Arrêtons-nous maintenant sur le vêtement des personnages. Dans les 4 miniatures, le roi et le philosophe arborent chacun un vêtement spécifique. Dans la miniature n°45, les vêtements du dessous de la tenue du roi se composent d'une chemise à manches longues, *Pirâhan*, et d'un pantalon, *Shalvâr*, descendant jusqu'aux pieds de la même couleur. Elle est recouverte par une tunique jaune, *Djâmeh*, – attachée en un point au niveau du torse – laissant voir la chemise. Ce sont des éléments qui composent les habits des hommes perses. Ils sont le résultat d'une l'influence arabe et perse après la conquête de la Perse par les Arabes³⁷.

La miniature n°29 représente le même type de vêtement, mais la tunique se ferme à partir du torse. Un élément se rajoute à la tenue : il s'agit de la ceinture attachée à la taille du roi. Dans la dynastie Timouride, la ceinture est un élément qui redevient à la mode. Cet accessoire est aussi présent dans la dynastie Djalayride comme le témoigne cette miniature. La tenue de la miniature n°57 est semblable à la miniature n°29. Nous remarquons que la ceinture est exclusivement réservée au roi dans ce type de scène. C'est un objet qui symbolise le pouvoir royal³⁸.

La miniature n° 73 est particulière, le roi semble être vêtu uniquement d'une tunique rouge à manche longue laissant entrevoir un tissu blanc. Le philosophe est aussi vêtu de la même manière, seule la couleur change. Sa tunique est de couleur verte. Dans les miniatures n°29 et 45, nous retrouvons la même tunique du philosophe. Dans la culture arabo-musulmane, le vert est une couleur positive. Il symbolise la vie, la sainteté et la spiritualité³⁹. Influencées par la culture arabe, ces miniatures persanes semblent réutiliser cette signification. Le fait de représenter le philosophe ainsi permet de valoriser sa spiritualité.

³⁷ Badak ERSHADI, « Les évolutions de la mode vestimentaire des Perses, de l'époque des califats arabes au règne de la dynastie mongole des Timourides » dans *Revue de Téhéran*, n°73, décembre 2011. Consulté le 10/03/2018. Disponible sur : <http://www.teheran.ir/spip.php?article1508#gsc.tab=0>

³⁸ Cf. *infra*. Chapitre 1, II, p.37

³⁹ Abdelwahab BOUHDIBA, « Les Arabes et la couleur », dans *L'autre et l'ailleurs. Hommages à Roger Bastide*, 1976, p.350. Consulté le 10/03/ 2018. Disponible sur : https://www.persee.fr/doc/ierii_1764-8319_1976_ant_7_1_957

Le roi est représenté avec une tunique verte dans la miniature n°29. Ce caractère spirituel est présent, mais il n'est pas vêtu totalement de vert. La chemise est de couleur orange. Serait-ce une manière de montrer les limites spirituelles du roi et donc sa volonté d'apprendre davantage ? Dans la miniature n°73, le roi est vêtu de rouge. Quelle est la signification de cette couleur ? Nous l'étudierons dans la deuxième partie de ce chapitre. Ainsi la tenue vestimentaire est un élément qui permet de déterminer le rang social et la fonction des figures humaines. Le roi se différencie du philosophe par la coiffe et la couleur du vêtement.

Après avoir identifié les figures humaines de chaque miniature, nous allons nous intéresser à la situation représentée dans ces 4 cas. Les scènes illustrées par ces miniatures se situent au début ou à la fin d'une fable. Elles sont primordiales, car elles sont des éléments introductifs ou de conclusion d'une fable.

La première miniature de cette catégorie est la n°29 (voir Annexe p.67), qui conclut la fable, *Le lion et le bœuf*. La situation est différente des trois autres cas qui introduisent une fable. Dans ce premier cas, le seul à prendre la parole, est le philosophe. Ce dernier vient dénoncer le comportement abject du chacal, Dimna, et termine par des conseils face à ce genre de personne (voir Texte de la miniature n°29, Annexe p.68). Dans le chapitre suivant, nous aborderons plus précisément le caractère de ce personnage. Cette conclusion illustre la dernière phase d'une fable⁴⁰. Elle vient apporter la morale de l'histoire et donc donner un enseignement à la personne qui la reçoit.

Dans la miniature, nous observons que les personnages sont face à face. Ce qui illustre le don de savoir du philosophe au roi est sa main tendue vers ce dernier. Nous observons aussi que le roi à l'index pointé vers le philosophe. Ce geste du doigt est présent dans des enluminures occidentales. L'index pointé signifie l'expression d'une volonté⁴¹. Ce sens peut être applicable à notre cas. Mais quelle volonté est illustrée ?

Lorsque nous analysons le texte, nous observons que la fable se termine avec l'intervention du philosophe. Mais la fable suivante, *Où l'on instruit le cas de Dimna* débute avec l'expression de la volonté royale. Cette scène n'est pas illustrée dans ce manuscrit. Cependant dans la miniature n°29, nous voyons qu'après la conclusion du philosophe, le roi exprime sa volonté ce qui est rendu dans l'illustration par ce geste. Nous trouvons donc deux scènes dans une même miniature. Ce geste de l'index est aussi présent dans les trois autres cas.

⁴⁰ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p.68-69

⁴¹ Jacques DALARUN (et le collectif), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p.188

La miniature n°45 (voir Annexe p.102) est la première miniature qui illustre une scène se trouvant au début d'une fable. Elle introduit la fable, *Les hiboux et les corbeaux*. Nous faisons face à un cas illustrant la première étape de la fable : le « choix de l'instruction⁴² ». Dans le texte, c'est le roi qui prend la parole après avoir écouté l'histoire et la conclusion du philosophe. Il lui pose alors une nouvelle question. Le roi discute avec le philosophe et lui demande : « *Illustre-moi maintenant le cas de l'homme qui se laisse abuser par un ennemi affichant des airs de soumission.*⁴³ ». Il fait part au philosophe de sa demande et lui indique le thème qui l'intéresse. Dans la miniature, nous retrouvons le roi avec l'index pointé vers le philosophe. Nous remarquons que l'autre main du roi tient un tissu blanc. Nous ne savons pas si ce geste à une signification spécifique.

L'intervention du roi est suivie de celle du philosophe qui vient introduire son explication. Le philosophe est représenté avec les deux index tendus en direction du roi. Ce geste illustre l'argumentation et le conseil du philosophe. Dans une enluminure occidentale de *l'Épître d'Othéa*, de Christine de Pizan, datant du XV^e siècle, un sage est représenté faisant un geste – destiné à un roi – qui symbolise l'argumentation et le conseil⁴⁴. Dans notre cas, l'attitude est identique. Le philosophe conseille le roi sur le comportement qu'il doit avoir face à un ennemi qui semble se soumettre à lui : « *Il ne faut donc point, même si notre ennemi nous fait des protestations d'amitié et de loyauté, nous laisser tromper par lui ni lui témoigner la moindre familiarité, ni l'investir d'une confiance qui tournerait à notre détriment. La chose est illustrée par ce malheureux sort que les hiboux connurent de la part des corbeaux.*⁴⁵ ». Cela va engendrer la curiosité du roi qui sollicite un avis plus détaillé : « *Comment cela ?*⁴⁶ ».

La miniature n°57 (voir Annexe p.126) introduit la fable, *Le singe et la tortue*. Il en est de même pour ce cas. Nous retrouvons la question du roi au philosophe et la réponse. Le processus de discussion est encore identique. Le sujet est « *le cas de l'homme qui obtient puis laisse perdre ce qu'il désirait*⁴⁷ ». Cependant, le geste de l'index n'est pas présent. Le roi à sa main gauche au-dessus de sa cuisse et sa main droite au niveau du torse, toutes les deux tendues en direction du philosophe. La volonté du roi est ici exprimée par l'action des deux mains. Le philosophe quant à lui expose ici des arguments. Contrairement au texte de la miniature n°45, il ne donne pas de conseil dans son introduction de fable : « *Il est vrai, dit le philosophe, que nous avons*

⁴² Lahcen BOUKHALI, *op.cit.*, p.68

⁴³ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 157

⁴⁴ Jacques DALARUN (et le collectif), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p.183-184

⁴⁵ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *op.cit.*, p. 157

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*, p. 187

*moins de peine à acquérir ce dont nous avons besoin qu'à le conserver ; et quand nous acquérons sans savoir conserver, nous connaissons le même sort que la tortue, lorsque celle-ci laissa échapper le singe qu'elle tenait à sa merci.*⁴⁸ ».

La miniature n°73 (voir Annexe p.159) fait partie de la fable, *Le saint homme et son hôte*. Elle illustre la scène où le philosophe prend la parole et raconte la fable. Le processus d'introduction est différent, car le roi intervient au début d'une fable principale. Le philosophe répond immédiatement à la demande du roi en racontant la fable.

Le titre de la miniature (voir Notice, Annexe p.3) est éloigné de la scène représentée. *Le rajah d'Inde écoute le brahmane* serait plus approprié. A la différence des trois cas étudiés précédemment, le philosophe débute avec la fable. Nous sommes dans la phase deux de la fable : « le passage à l'action » qui laisse place à une histoire illustrant les propos du roi⁴⁹. Dans la miniature, le roi est assis avec les deux manches posées sur ses genoux pliés. Ses deux mains ne sont pas visibles. Le philosophe est le seul à faire un geste de la main : celui de l'index pointé vers le roi. Nous retrouvons l'action de l'argument et du conseil.

La main joue un rôle important dans la compréhension des miniatures. L'index pointé et la main tendue expriment la volonté du roi d'être enseigner. Lorsque le roi est assis sur ces genoux, c'est l'expression de son intérêt pour l'instruction. Tous ces gestes prennent du sens en fonction du rôle de la figure qui fait le geste. Pour le philosophe, l'index pointé prend un tout autre sens. Comme nous l'avons vu dans les miniatures précédentes, l'index pointé vers le roi est un conseil ou un argument donné par le philosophe. Ces 4 miniatures ont permis de déterminer le rôle du roi et du philosophe dans l'élévation de la pensée. Le roi est celui qui fait connaître sa volonté et le philosophe est celui qui agit afin d'enseigner au roi. Ce type de scène exprime l'intérêt porté pour le développement intellectuel des hommes. Le milieu artificiel est favorisé pour illustrer l'homme qui développe sa pensée. Cependant l'être humain n'est pas uniquement représenté dans une posture favorable.

Nous allons poursuivre notre étude en analysant les miniatures n°8, 14, 40, 53, qui correspondent à des scènes de fable. Il s'agit ici des miniatures qui illustrent les histoires racontées par le philosophe au roi. L'élévation de la pensée est aussi présente indirectement dans ces cas. Elle n'est pas illustrée dans la miniature, mais elle est vécue par celui qui la

⁴⁸ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 187

⁴⁹ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p.68

regarde. N'oublions pas que le rôle de la fable est d'éduquer donc de s'élever intellectuellement. Ces miniatures ont pour but d'éduquer en montrant les faiblesses de l'homme.

La miniature n°8 (voir Annexe p.24) est le premier cas qui illustre la fable principale, *Le lion et le bœuf*, plus précisément, la fable, *Le marchand et ses fils*. Comme le souligne le titre de la miniature (voir Notice, Annexe p.3), cette scène illustre une scène montrant un père qui reproche à ses fils de se livrer à des dépenses excessives : « *Il était une fois au pays de Destaband un riche marchand qui avait plusieurs fils ; devenus grands, ceux-ci se hâtèrent de dissiper le bien paternel sans exercer un métier qui rapportât quelque argent à leur père ou à eux-mêmes. Celui-ci alors de leur adresser des reproches et de les admonester : dans le sermon qu'il leur tint*⁵⁰ ».

Dans la présentation des figures humaines, les fils sont alignés, à notre droite, en face de leur père. Dans le texte, le nombre de fils n'est pas indiqué. Le choix de représenter 3 fils semble être arbitraire sauf si la traduction d'Abū l-Ma'ālī Nasr-ullāh Munšī le précise. Dans la miniature, le père se différencie de ses fils par sa barbe et sa moustache. Il est vêtu d'une tunique bleue avec le col ouvert. Il a la même tenue que le philosophe des miniatures précédentes. Ses mains sont tendues en direction de ses fils. Ce geste montre qu'il prend la parole. Ses fils sont agenouillés en face de lui. Leurs mains ne sont pas visibles. Cependant les manches de leurs tuniques sont jointes comme si leurs doigts étaient entrecroisés. L'un des fils a les manches posés sur ses genoux. Ces postures montrent l'attention qu'ils portent pour ce que dit leur père ainsi que leur soumission. Ce qu'il est intéressant de souligner, c'est ce que les fils n'ont pas de bouche. Cette absence et la présence d'une bouche pour le père, accompagne le geste de la main qui exprime la prise de parole de ce dernier. Cette miniature illustre le savoir du père et la volonté d'enseigner ses fils. La posture des fils montre cette infériorité face à leur père et ce manque de connaissance. Nous faisons face à un cas qui illustre à nouveau une élévation de la pensée directe, mais cette fois-ci dans la phase d'action de la fable.

La miniature n°14 (voir Annexe p.36), illustre la fable, *Le moine, le voleur, le renard et la femme du cordonnier*. Elle montre la femme du barbier avec son nez mutilé par le cordonnier, ainsi que le moine qui regarde la scène. Pour mieux comprendre la situation représentée, voici un résumé de la fable : C'est l'histoire d'un moine qui a reçu d'un roi un vêtement précieux. Un voleur convoite ce vêtement et décide de se rapprocher du moine et devient son disciple. Après avoir eu toute la confiance de son maître, le voleur s'enfuit avec le vêtement. Le moine décide d'aller à sa recherche. Au cours de son périple, il est hébergé chez un cordonnier⁵¹. C'est

⁵⁰ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 49

⁵¹*Ibid.*, p. 64-66

pendant ce séjour que se déroule la scène de la miniature n°14. La femme du cordonnier demande à sa voisine, la femme du barbier, d'aller chercher son amant et de l'informer que son mari – le cordonnier – est absent. A la nuit tombée, l'amant arrive à la porte de chez le cordonnier. Ce dernier rentre chez lui, ivre, et découvre l'amant à l'entrée. Comme le souligne le texte : « *il fut pris de soupçon et de colère, entra chez lui, empoigna sa femme, la rossa de sévère façon et l'attacha à un pilier de sa demeure.*⁵² ». La femme du barbier, après s'être reposée, revient chez le cordonnier et découvre la femme du cordonnier attachée. Sur demande de cette dernière, elle la délivre et prend sa place. A son réveil, le cordonnier appelle sa femme à de nombreuses reprises. Mais il n'a aucune réponse, car la femme du barbier ne répond pas pour ne pas être découverte. Fou de rage, il se lève et mutile le nez de la femme du barbier. C'est ainsi que la femme du barbier se retrouva avec le nez mutilé par le cordonnier.

Dans la miniature, deux espaces sont représentés. Tous les deux sont artificiels. Le premier espace se trouve à notre droite. Il figure la femme du barbier, debout et attachée à un poteau visible derrière elle. Elle porte sa main gauche posée à son nez mutilé. Nous pouvons observer que le sang est illustré par une touche de rouge. C'est la seule miniature qui le représente.

La violence physique est le thème principal de cette miniature. C'est le seul cas qui l'illustre dans la catégorie des miniatures représentant l'homme dans un milieu artificiel. De plus, la femme du barbier et le cordonnier ont un contact physique avec leurs mains qui se touchent. La figure du cordonnier est abîmée, mais nous pouvons remarquer que ce dernier tient quelque chose dans sa main droite.

Le second espace donne à voir le moine sur son lit qui observe la scène qui se déroule dans l'autre espace. C'est une manière d'illustrer le texte, lorsqu'il est écrit : « *et tout cela se passait aux yeux du moine*⁵³ ». Le moine allongé sur son lit, à l'index de sa main droite posée près de sa bouche. Ce geste exprime l'étonnement de ce dernier. Aucune remarque n'est faite sur la réaction du moine dans le texte. Le fait que le moine soit témoin de cette scène est une manière d'élever sa pensée vers les aspects négatifs du comportement de l'homme. Il est face à l'agressivité de l'homme, à son impatience et à son manque de tempérance. C'est une façon de donner à voir par l'image qu'un mauvais comportement ne saurait rester secret et impuni.

La miniature n°40 (voir Annexe p.92) représente une scène de la fable, *Le saint Homme, son Hôte et le Rat*. C'est l'histoire d'un saint homme qui vivait seul et qui recevait chaque nuit un panier de nourriture. Les restes de nourriture étaient gardés dans le panier et suspendus dans sa demeure. Un rat mangea les restes et donna aux autres rats. Le saint homme essaya de mettre

⁵² André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 66

⁵³ *Ibid.*

le panier hors de sa portée, mais sans succès. Un soir, le saint homme reçut un hôte chez lui. Ils mangèrent ensemble. Le saint homme parla du rat – qui lui volait de la nourriture – à l’hôte. Ce dernier lui raconte la fable de *La femme qui troquait le sésame*. Cette histoire permet de faire comprendre au saint-homme que ce rat est le seul à sauter dans le panier de nourriture et qu’il y a une raison à cela. Il demande donc au saint homme de lui ramener une pioche afin de découvrir quelle est la force de ce rat. En creusant, l’hôte trouve mille dinars dans la demeure du rat et comprend d’où vient la force du rat : « *Si le rat, dit-il en extrayant les pièces, avait la force de bondir, en quelque endroit qu’il fut, c’était seulement parce que ces dinars se trouvaient chez lui : ayez de l’argent, et l’on vous accordera plus de force et de finesse.*⁵⁴ ». Puis l’hôte s’adresse au saint homme afin de lui dire que son problème était réglé et que le rat ne viendra plus voler sa nourriture.

La miniature représente l’hôte, debout avec sa pioche en train de récupérer les dinars. Nous voyons les dinars dans la pioche qui se trouve devant le trou. Le trou n’est pas visible, mais autour de la pioche le sol est fissuré. Ce type de représentation se retrouve dans d’autres miniatures de ce manuscrit lorsqu’un trou est illustré. La main droite de l’hôte se trouve en dessous des dinars. Nous observons que les dinars sont dessinés comme s’ils allaient tomber dans la main de l’hôte. Nous avons donc une figure humaine représentée en action. Nous retrouvons la main tendue qui accompagne les arguments de l’hôte. Tandis que le saint homme est assis, à genoux sur son tapis avec la main tendue vers l’hôte.

Après avoir découvert les dinars, l’hôte est le seul à prendre la parole. La main tendue du saint homme peut rendre compte de la scène précédente où il explique son problème à l’hôte. Cette miniature donne ainsi la solution à son problème par l’intervention de l’hôte. Ce cas illustre une victoire de l’homme face à l’animal grâce au savoir intellectuel de l’hôte. Il révèle aussi la faiblesse de l’animal.

La tenue de l’hôte est semblable à celle du philosophe que nous avons étudié dans les miniatures précédentes. Ce qui est intéressant, c’est qu’il a le même rôle que le philosophe. Il est celui qui vient transmettre un enseignement au saint homme. La tunique verte vient à nouveau accentuer sa fonction d’enseignant et montrer son niveau de spiritualité⁵⁵. Ce qui est différent du philosophe, c’est qu’il est en action. Il donne la solution à l’hôte puis la met en pratique.

De plus dans la miniature, nous observons que le saint homme est en position d’infériorité par rapport à l’hôte. Cela accentue la supériorité intellectuelle de l’hôte. Cette miniature traduit

⁵⁴ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.144-145

⁵⁵ Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.20

l'élévation de la pensée du saint homme, un ascète, un homme censé être capable d'une réflexion, pouvant même conseiller des rois⁵⁶.

La miniature n°53 (voir Annexe p.118) illustre une scène de la fable, *Le menuisier trompé par sa femme*. C'est l'histoire d'un menuisier qui « *aimait beaucoup sa femme, mais que celle-ci avait un amant. Un parent du menuisier, apprenant la chose, l'en informa*⁵⁷ ». Le menuisier fait croire à sa femme qu'il doit se rendre dans un village pour accomplir un travail. Le soir venu, il accomplit son plan : il sort de chez lui et passe par la demeure de son voisin pour retourner chez lui et se cacher sous son lit. L'amant de sa femme arrive dans la demeure. Le menuisier épuisé s'endort. Un de ses pieds est visible. Sa femme l'aperçoit et demande à son amant de lui poser une question : Qui aime-elle entre son mari et lui. Elle répond et lui dit : « *Ne sais-tu pas que nous autres femmes, toutes autant que nous sommes, nous attendons de nos amants que la satisfaction de notre désir ? Tout ce qui les concerne, y compris leurs mérites, nous laisse indifférentes. Quand notre amant nous a contentées, il n'est plus pour nous qu'un homme comme les autres. Le mari au contraire est tout à la fois un père, un frère et un enfant, et même plus que cela. Que Dieu confonde la femme qui n'aime point son mari autant et plus qu'elle-même !*⁵⁸ ».

La femme a donc fait usage de la ruse afin d'éviter la colère de son époux. Ce dernier va tomber dans le piège : il est convaincu que sa femme est amoureuse de lui. Il attend jusqu'au matin le départ de l'amant pour sortir du dessous du lit pour se rendre auprès de sa femme, faussement endormie. C'est cette dernière scène qui est illustrée par la miniature. La dernière phrase de cette fable vient confirmer la victoire de la femme et montre toute la naïveté et tout l'amour du mari envers elle : « *Dors, mon amour, tu n'as point eu de sommeil de la nuit. N'était l'horreur que j'éprouve à te causer la moindre peine, c'eût été, entre cet homme et moi, un beau vacarme.*⁵⁹ »

Dans la miniature, la femme du menuisier est allongée avec la tête relevée et le coude posé sur le lit et le bras qui soutient sa tête. Le visage de la femme n'est pas net. Cette partie est abîmée, mais nous pouvons observer qu'elle est peinte en noir tandis que tout le reste de son corps qui est visible est blanche. Nous ne pouvons pas donner la raison de cette représentation, mais c'est une remarque qu'il est intéressant de souligner. Les figures de la femme et de l'homme étant

⁵⁶ Claude-France AUDEBERT, « La condition humaine d'après Kalila wa Dimna », dans *Arabica*, vol. 46, n 3, 1999, p.292

⁵⁷ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.175

⁵⁸ *Ibid.*, p.176

⁵⁹ *Ibid.*

assez abîmées, il est possible que la couleur des corps se soit dégradée, laissant apparaître une ancienne couche de couleur sur le visage de la femme.

Pour la face du menuisier, les traits sont peu visibles et difficiles à cerner. La couleur de la peau est aussi effacée. L'acte d'amour du menuisier envers sa femme est illustré dans cette miniature par la posture du menuisier. Il est assis sur le bord du lit avec une main derrière le dos de sa femme et l'autre à l'avant en bas de son torse. De plus, les deux personnages se font face à face. Ce qui accentue l'action et l'expression d'amour du menuisier envers sa femme.

La miniature n°53 figure une scène différente de celle de la miniature n°14 (voir Annexe p.36). Ces deux cas montrent l'épouse. Ce sont les seules miniatures qui la représentent. La miniature n°14 montre la femme subissant la colère d'un homme. Tandis que dans la miniature n°53, la femme « subit » l'amour d'un homme. Ce contraste entre les deux cas montre le double comportement de l'homme. Nous sommes face à une forme de transmutation, que nous retrouvons dans plusieurs fables de Kalila et Dimna. Il s'agit d'un retournement de situation qui illustre le passage de la haine à l'amour ou de l'amour à la haine⁶⁰.

La miniature n°28 (voir Annexe p.65) illustre l'infidélité de l'homme. Elle fait partie de la fable, *Le marchand et le dépositaire infidèle*. C'est l'histoire d'un marchand qui confie à un dépositaire deux cents livres de fer avant de s'absenter pour un temps. « *A son retour, il réclama le fer à son dépositaire ; or, celui-ci l'avait vendu et avait dépensé le produit de la vente. Il dit alors au marchand : « J'ai laissé ton fer dans un coin de la maison et les rats l'ont mangé. » L'autre répondit : « Je me suis en effet laissé dire qu'il n'y avait rien de tel, pour couper le fer, que les dents des rats. Mais le dommage est bien petit puisque Dieu t'a conservé en bonne santé*⁶¹. ».

Dans la miniature cette scène se déroule dans la cour d'une demeure avec l'illustration un bâtiment. C'est la seule miniature qui figure l'homme dans un milieu artificiel avec la présence du ciel. Nous observons deux hommes en pleine discussion près de la demeure. Ils sont face à face et leur main respective est dirigée vers l'autre.

Comment différencier le marchand du dépositaire ? Les gestes de leur main nous permettent de le déterminer. Un des hommes à la main ouverte tandis que l'autre à un l'index pointé vers l'autre. Etant donné que le texte exprime la volonté du marchand de récupérer son bien, la figure à notre droite est le marchand. Tandis que la figure à notre gauche est le dépositaire qui répond à la demande du marchand. L'infidélité n'est pas visible dans cette miniature. Ce n'est qu'une

⁶⁰ Claude-France AUDEBERT, « La condition humaine d'après Kalila wa Dimna », dans *Arabica*, vol. 46, n 3, 1999, p.290

⁶¹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.101

représentation d'une discussion entre deux hommes. Lorsque nous rapprochons ce cas avec la miniature n°14, montrant la conséquence de l'infidélité de la femme, nous observons qu'à la différence de la femme ayant le nez mutilé, les conséquences de l'infidélité de l'homme ne sont pas représentées. D'autant plus que la fable explique que le marchand a piégé le dépositaire afin qu'il avoue ses méfaits et lui rend ses biens. Il a pris un des fils du dépositaire et l'a caché chez lui. Le marchand et le dépositaire s'étant retrouvés pour boire ensemble, l'hôte demanda au marchand : « *N'aurais-tu pas vu mon fils ?*⁶² ». Le marchand répondit qu'il avait vu un faucon enlever un enfant et que ce serait peut-être son fils. L'hôte ne crut pas et le marchand répliqua en rapportant l'excuse du rat qui avait mangé le fer, ce qui était aussi impensable. Ainsi, l'hôte avoua son infidélité et décide de rendre les deux cents livres de fer en échange de son fils⁶³. La miniature ne condamne pas cette infidélité mais condamne celle de la femme. Il y a donc une volonté du miniaturiste d'insister sur l'infidélité d'une épouse.

L'instruction morale est nécessaire à l'homme. Le manque d'enseignement moral amène l'homme à accomplir des actes d'insouciance d'infidélité et de violence. L'illustration de ces actes contribue à dévoiler les faiblesses humaines afin de contribuer à l'enseignement moral. Cependant la faiblesse n'est pas toujours révélée : l'infidélité de la femme n'est pas représentée ni même celle du dépositaire.

Après avoir révélé les aspects moraux que dégage chaque miniature dans un milieu artificiel, nous allons nous intéresser aux miniatures illustrant l'homme dans un paysage naturel. Cette catégorie se compose de 4 miniatures (voir Graphique n°2, Annexe p.172). Nous remarquons qu'elle illustre en majorité des aspects négatifs de l'homme. Un seul cas représente un aspect positif de l'être humain. Nous débuterons par ce cas particulier.

La miniature n°3 (voir Annexe p.12) fait partie du chapitre, *Où Borzouyeh, sur l'ordre de Chosroes Anouchirwan, part rechercher aux pays de l'Inde le livre de Kalila et Dimna*. Elle met en scène l'entretien de Borzouyeh avec Azouyeh. Borzouyeh, comme nous l'avons déjà présenté, est celui qui a été envoyé par le roi, Chosroes I^{er}, afin de découvrir le livre de Kalila et Dimna⁶⁴. Afin de mener à bien sa mission, il se rapproche des entourages du roi, notamment de ce savant, Azouyeh⁶⁵. Une amitié se crée et Borzouyeh décide de s'entretenir avec son ami et lui révèle son secret. La miniature figure cela par l'index de Borzouyeh pointé vers son ami,

⁶² André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.101

⁶³ *Ibid.*, p.101-102

⁶⁴ *Cf. supra*. Introduction, p.5

⁶⁵ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *op.cit.*, p.23

selon un code que nous avons déjà présenté. C'est cette volonté de révéler son secret qui est illustré par ce geste. Il est utilisé ici pour dévoiler une vérité et non pour demander un enseignement.

C'est ainsi que la discussion avec Azouyeh débute et ce dernier décide de lui apporter un enseignement sur le procédé qu'il a utilisé pour découvrir le livre de Kalila et Dimna, qui n'est autre que d'être aimable avec tous ceux qui côtoient le roi. La main tendue vers Borzouyeh exprime la prise de parole de Azouyeh. L'enseignement donné est spontané et n'est pas demandé par Borzouyeh. C'est un échange mutuel. Le texte exprime cet échange d'enseignement entre les deux savants. Azouyeh va partager avec Borzouyeh sur la manière et les raisons de cacher un secret et sur l'usage de l'intelligence⁶⁶.

Dans la miniature, nous observons que l'entretien se déroule en plein air. Les protagonistes sont dans un paysage naturel. C'est la seule miniature où l'homme se trouve dans un lieu naturel et dans une posture de discussion favorisant la morale. Nous sommes à nouveau confrontés à une représentation de l'élévation de la pensée.

A la différence des miniatures précédentes, nous faisons face à deux savants qui échangent ensemble. Nous observons que l'homme est montré dans un paysage qui regorge de végétaux tels que les arbres en fleurs, les plantes. Ce paysage est paisible et illustre cette croissance intellectuelle qui s'y déroule. Aucune information sur le lieu n'est précisée dans le texte. Le choix du lieu semble être arbitraire. Cependant le paysage naturel participe à la valorisation de ce développement de la pensée humaine. Notamment avec la présence des arbres en fleurs⁶⁷ qui illustre ce développement de la pensée humaine au cours de cette discussion.

Les autres miniatures mettent en scène des événements dévalorisant l'homme dans diverses situations. La miniature n°25 (voir Annexe p.59), illustre la fable, *Le fourbe et le benêt*. Elle représente le moment où les deux hommes se disputent. L'histoire est la suivante : le fourbe et le benêt trouvent mille dinars et décident de cacher une partie au pied d'un arbre. Mais le fourbe revient seul devant l'arbre et s'empare de tout l'argent. Un jour, le benêt vient le rencontrer et lui demande de l'accompagner afin de récupérer le reste de l'argent. Mais arrivé sur les lieux, l'argent a disparu et le fourbe accuse le benêt de l'avoir volé. Le benêt rétorque qu'il n'a rien fait⁶⁸.

⁶⁶ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.24-27

⁶⁷ Cf. *infra*. Chapitre 2, III, p.87

⁶⁸ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *op.cit.*, 1980, p.97-98

La miniature montre les deux hommes faisant des gestes violents. L'un tient l'autre au niveau du col et inversement. L'un a le poing levé et l'autre porte le poing au niveau de son torse. Les deux gestes du poing sont représentés dans une position d'attaque. Contrairement au texte, le désaccord entre les deux hommes est illustré par une violence physique. Il y a bien une violence physique dans le texte, mais elle est personnelle : le fourbe s'arrache les cheveux et se frappe la poitrine⁶⁹. Nous observons véritable un décalage entre la miniature et le texte. La miniature accentue le désaccord entre les deux hommes par cette violence physique alors que le texte évoque le désespoir et une colère contre son même.

Cette violence est déclenchée par celui qui a fauté, le fourbe est celui qui a volé l'argent, et qui accuse le benêt d'être coupable du vol. Cette fable montre tout l'art de la ruse qui utilise la violence comme procédé. Elle montre toute la faiblesse de l'homme. C'est la démonstration d'une utilisation malsaine de la pensée pour arriver à ses fins. Mais alors que le texte dit que la fourberie est une vilénie envers celui qui est trompé, le dessin souligne la discorde qui en résulte. Le dessin fait même presque un contresens par rapport au texte. En effet, le but de la ruse est de s'emparer du bien du benêt sans conséquence, puisque le voleur rend ce dernier responsable du vol, semant le doute. La fonction de la tromperie est précisément d'éviter d'en arriver aux mains, la ruse est une arme de faible. Transformer cela en un pugilat revient à enlever tout intérêt à la ruse.

Le paysage se compose majoritairement de la terre. Le ciel est peu visible. Un arbre est représenté à proximité des deux hommes. L'arbre figuré se rapporte au texte dans lequel est dit que l'argent a été enfoui au pied d'un « gros arbre ». Cette illustration est en accord avec le texte. Sa représentation est particulière. L'arbre, qui est un cyprès, semble illustrer la violence des deux hommes qui se battent. Le feuillage de l'arbre produit l'effet d'un arbre enflammé. Le contraste de cette miniature s'opère entre la posture des hommes et le paysage. La violence se déroule dans un lieu fleuri, dans une sorte de paradis naturel⁷⁰. Ainsi, la tromperie apparaît comme un élément de désordre au sein d'un monde idéal.

La miniature n°27 (Annexe p.), illustre la suite de cette fable :

« Mais le fourbe l'emmena devant le cadî, auquel il raconta l'affaire. « Y a-t-il un témoin ? demanda le cadî.

- Oui, l'arbre témoignera de ce que je dis », répondit le fourbe.

Le cadî, qui désapprouvait violemment ces paroles, décréta que le fourbe en répondait sur lui-même et dit : « Revenez me voir à ce sujet demain de bon matin. »

⁶⁹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.98

⁷⁰ Cf. *infra*. Chapitre 2, III, p.87

Le fourbe alla trouver son père et le mit au courant :

« Si j'ai avancé ces paroles devant le cadi, c'est uniquement parce que j'avais [en tête] une idée mûrement pesée : si tu t'entends avec moi, [non contents] de garder en toute sûreté ce que nous avons pris, nous y ajouterons une somme égale : celle que devra payer le benêt.

- Et que faut-il faire ?

- [...] Je désire [maintenant] que tu ailles cette nuit te cacher dans l'arbre ; quand le cadi arrivera et questionnera l'arbre, tu diras : « C'est le benêt qui a pris les dinars. » [...]

Quand donc le cadi, arrivé devant l'arbre, l'interrogea, le père du trompeur, de l'intérieur, répondit que l'argent avait été emporté par le benêt. Le cadi, au comble de l'étonnement, fit le tour de l'arbre, mais ne vit rien. Sur son ordre, on amassa du bois, on le jeta tout contre l'arbre et le cadi y mit le feu. »

Cette miniature illustre cette scène où l'arbre est en feu. Ce que nous observons c'est que l'arbre en question n'est pas le même arbre que celui de la miniature n°25. La taille de l'arbre est accentuée. Seul le tronc et quelques feuilles sont visibles, ainsi que des fleurs devant le tronc. Le rôle de l'arbre est plus important dans cette scène. Dans le texte, il est dit que du bois est posé contre l'arbre. Dans cette miniature, ce sont de longues tiges fleuries.

Le cadi, le benêt et le fourbe apparaissent dans cette miniature. La figure la plus proche de l'arbre est le cadi dans sa tunique bleue, avec son turban et son écharpe au cou. Le fourbe semble être le personnage du milieu. Il a les deux mains croisées sur son torse. Cette position montre l'inquiétude. Cela semble est compréhensible, car son père se trouve dans l'arbre qui est en feu. Et enfin le benêt, le plus éloigné de l'arbre, observe la scène.

Cette fable illustre les conséquences que peut avoir la ruse sur celui qui l'utilise comme le souligne Kalila en concluant cette histoire⁷¹. Cette miniature donne à voir les conséquences des mauvaises actions. Le père du fourbe a subi un sort atroce et le fils en est indirectement affecté. C'est aussi une illustration de la défaite du fourbe face à l'action du cadi qui est le symbole de la justice⁷².

La miniature n°44 illustre la défaite de l'homme. Elle fait partie de la fable, *Le Loup et l'Arc*. La scène représentée est celle de sa défaite face à des animaux. Un chasseur avait capturé une gazelle. Les amis de la gazelle, le rat, la tortue et le corbeau sont venus à son secours pour la délivrer. Mais lorsque le chasseur réapparaît après s'être éloigné, la tortue n'a pas le temps de s'enfuir et est capturée par le chasseur. Cependant la tortue est délivrée par le rat pendant que

⁷¹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.100

⁷² Cf. *infra*. Chapitre 1, II, p.43

le chasseur se lance à la poursuite de la gazelle qui fait semblant d'être blessée. C'est alors que le chasseur arrête de poursuivre la gazelle. Quand il revient auprès de la tortue, il ne retrouve que les liens. La tortue n'était plus là. C'est alors qu'il comprend que les quatre animaux l'ont piégé⁷³.

Dans la miniature, nous observons l'homme au centre, debout avec les yeux rivés au sol et l'index de sa main gauche posée sur sa bouche. L'autre main pointe les liens de la tortue qui est au sol. L'étonnement est illustré par la posture du chasseur. Il est comme une image de l'impuissance face à l'intelligence des quatre animaux qui ont uni leurs forces. Mais les animaux ne sont pas montrés, seule l'impuissance de l'homme est exposée.

Dans le paysage naturel, l'homme est en majorité représenté comme un être violent et démuné d'intelligence. Il n'est pas capable d'amener à bien ses projets, il ne sait pas utiliser à bon escient le procédé de la ruse. Tout ce qu'il fait ne lui réussit pas. Il subit la défaite face à l'homme et face à l'animal.

Nous avons vu que l'homme est en majorité représenté dans une situation où il est à la recherche de la connaissance surtout au sein du milieu qu'il a créé. Les scènes des fables viennent participer à cette élévation de la pensée par le biais de la représentation des faiblesses humaines

Après avoir déterminé ces caractéristiques négatives, nous allons nous intéresser au pouvoir qu'exerce l'homme dans son environnement. Comment le milieu artificiel vient-il valoriser la figure de l'homme, sa fonction ainsi que son pouvoir ?

⁷³ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.152-154



« Buzurjmihr [Bozorjmehr] et Burzūyya [Borzouyeh] ont chacun un livre en main durant l'audience de Husraw [Chosroes Ier] »

*Abū l-Ma' āli Nasr-ullā Munšī, Kalīla va Dimna, Bagdad, 1392, Papier, 217 f., 104*105 mm, BNF, Manuscrit, supplément persan 913, f.24v*

II) Singularité des figures humaines : abstraction et pouvoir

Dans cette partie, nous allons entreprendre une étude sur un autre rôle de la figure de l'homme dans les miniatures. Nous avons précédemment démontré que l'homme a une soif de connaissance. Nous avons aussi montré les limites de l'homme à travers des situations qui le dévalorisent. L'importance du savoir est soulignée dans ces miniatures. Cette volonté d'élever la pensée cache un autre aspect : le pouvoir.

Le livre, *Kalila et Dimna* fait partie des Miroirs des princes. C'est une tradition qui se fonde au VIII^e siècle sous la dynastie des Abbassides (750-1258). Les termes exacts sont la tradition des *ādāb sultāniyya* ou des *ādāb al-mulūk* : des règles de la conduite du pouvoir politique ou des règles de la conduite des rois⁷⁴. Toute l'organisation de la miniature contribue à exprimer les formes de pouvoir exercées par des figures humaines. Le type de pouvoir que nous allons étudier est celui du pouvoir royal. Nous allons tout d'abord définir les éléments qui incarnent le pouvoir royal. Puis nous poursuivrons avec l'expression de la supériorité qui vient mettre à part et élever la figure royale. Et enfin, nous terminerons par l'importance du savoir dans la démonstration du pouvoir royal.

Dans notre catégorie des miniatures représentant uniquement l'être humain dans un milieu artificiel, nous avons un type de miniature qui illustre des faits historiques : 3 occurrences en font partie. Ces cas traitent de la manière dont le livre de *Kalila et Dimna* arrive en Perse.

La première miniature (voir Annexe p.8) de ce manuscrit illustre la scène où le roi de Perse, Chosroes I^{er}⁷⁵, demande à son médecin, Borzouyeh, d'aller chercher le livre de *Kalila et Dimna* en Inde⁷⁶. La miniature n°4 (voir Annexe p.16) représente le retour de Borzouyeh après avoir

⁷⁴ Makram ABBÈS, *Islam et politique à l'âge classique*, Presses Universitaires de France, 2009, p. 19. Disponible sur : <https://www.cairn.info/islam-et-politique-a-l-age-classique--9782130568551-page-19.htm>

⁷⁵ Cf. *supra*. Introduction, p.5

⁷⁶ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.21-22

accompli sa mission⁷⁷. Et la miniature n°5 (voir Annexe p.18), celle de l'audience du roi avec la présence des nobles et des savants afin d'écouter la lecture du livre⁷⁸. Ces trois miniatures font partie du même chapitre, *Où Borzouyeh, sur l'ordre de Chosroes Anouchirwan, part rechercher au pays de l'Inde le livre de Kalila et Dimna* (voir Tableau n°2, Annexe p.167).

Une autre miniature illustre une légende qui n'est pas en lien avec les trois autres cas. La miniature n°2, d'après la notice de la BnF (voir Annexe p.3), fait voir le sultan Abū l-Hasan qui écoute la lecture du livre de Dabšālīm. *Sultān* est un terme qui renvoie au pouvoir. Il est utilisé pour la première fois afin d'honorer un ministre. Par la suite, au X^e siècle, ce terme devient un titre politique pour désigner celui qui est au pouvoir. Mais, dès le VIII^e siècle, IBN AL-MUQAFFA l'utilise pour désigner « les maîtres du pouvoir », dans ses écrits⁷⁹. Nous avons tenté de trouver le texte correspondant à cette scène, mais aucune correspondance n'a pu être faite à partir du livre d'André Miquel. Cette miniature pouvait entrer dans ce type de miniature historique, mais n'ayant pas de support textuel, nous avons décidé de le mettre à part et de l'exploiter dans le cadre d'une comparaison avec les autres miniatures.

Il est intéressant de comprendre la présence de ce type de miniature dans ce manuscrit. Le fait de représenter ces scènes historiques contribue à mettre en valeur le pouvoir royal. Ce pouvoir royal est celui du commanditaire du manuscrit : le prince djalayride, Shâh Valad⁸⁰. Au travers de ces miniatures, la dynastie djalayride vient promouvoir son pouvoir en utilisant l'histoire du roi Chosroes I^{er}. Nous verrons au cours de notre étude la manière dont cela est réalisé.

Nous observons que la taille des miniatures est plus importante que celle du texte (voir Tableau n°1, Annexe p.166). L'espace donné à ces miniatures est une manière de les valoriser afin de montrer toute la grandeur de ces scènes.

Intéressons-nous pour commencer à la figure du roi dans ces miniatures. Nous retrouvons les mêmes éléments présents dans les miniatures illustrant le roi et le philosophe, tels que la ceinture, la tunique, la chemise à manche longue et le pantalon⁸¹. Dans les miniatures n°1, 4 et 5, la couleur orange est présente dans la tenue du roi. Le roi de la miniature n°1 est vêtu de deux tons d'orange. La tunique est d'un orange vif tandis que la chemise et le pantalon, peu visible, sont orange pâle. Dans la miniature n°5, le roi est vêtu de la même manière, mais un autre élément est ajouté : c'est un manteau rouge ouvert, à manche longue. Tout le bord de ce vêtement est blanc. Il est semblable au manteau royal signifiant le triomphe des empereurs

⁷⁷ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.27

⁷⁸ *Ibid.*, p.28

⁷⁹ Makram ABBÈS, *Islam et politique à l'âge classique*, Presses Universitaires de France, 2009, p. 28-29

⁸⁰ *Cf. supra*. Introduction, p.4

⁸¹ *Cf. supra*. Chapitre 1, I, p.20

romains, présent dans des enluminures occidentales⁸². Il tombe sur l'épaule gauche du roi, Chosroes I^{er}. Quant à la miniature n°4, l'orange apparaît sur la chemise et le pantalon. La tunique est de couleur bleue. Dans les miniatures illustrant le roi et le philosophe, l'orange et le rouge sont aussi présents dans la tenue du roi (voir Miniatures n° 29 ;45 ;57 ;73). Dans la culture arabe, le rouge est la couleur d'excellence. Elle est associée à la force, à la vie⁸³. Dans la culture persane, nous ne savons pas si le rouge et l'orange ont la même signification. Cependant, nous observons que l'orange est préférée pour les vêtements du roi dans ces miniatures. Il semble être la couleur royale. Dans la miniature n°4, le médecin Borzouyeh est aussi vêtu d'orange. Cette couleur ne semble pas avoir une fonction symbolique dans cette miniature, mais plutôt esthétique afin de contraster avec les couleurs bleues et or qui tapissent le fond de la miniature. En lisant un article, nous sommes tombés sur une citation traitant du couronnement de Tamerlan (Timur) :

« Timur monta sur le trône, mit la couronne d'or sur sa tête, se ceignit lui-même de la ceinture impériale en présence des princes du sang royal et des émirs qui se mirent à genoux et l'ayant félicité lui firent de magnifiques présents et répandirent à pleines mains sur sa tête des quantités d'or et de pierreries selon la coutume et lui donnèrent le titre de Sahib Qiran et dès lors tout le pays fut assujéti à ses lois.⁸⁴ »

Dans les miniatures n°1, 4 et 5, nous retrouvons les mêmes éléments royaux qui sont énoncés dans cette citation. Nous avons le trône, la couronne d'or et la ceinture.

Auparavant, nous avons déterminé les éléments composant le trône du roi à partir des miniatures illustrant les discussions entre le roi et le philosophe. Nous retrouvons, ici, le tapis et le coussin faisant office de trône. Dans nos trois cas, nous remarquons qu'un nouvel élément s'y ajoute. Il permet de créer une zone uniquement destinée au roi. C'est ce qu'on appelle, une image tridimensionnelle fermée : elle donne une ouverture sur une autre dimension, un autre espace dans une peinture⁸⁵. Dans notre cas, c'est une fenêtre s'ouvrant sur la figure du roi. Ce procédé est présent dans les 3 miniatures et même dans la miniature n°2. Le roi se situe dans un espace qui lui est propre. Il se trouve dans un cadre créant un effet de profondeur grâce à deux plans en équerre⁸⁶. Cet espace apporte une perspective à la miniature et isole de roi.

⁸² Jacques DALARUN (et le collectif), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p.194

⁸³ Abdelwahab BOUHDIBA, « Les Arabes et la couleur », dans *L'autre et l'ailleurs. Hommages à Roger Bastide*, 1976, p. 349

⁸⁴ Anna CAIOZZO, « Propagande dynastique et célébrations princières, mythes et images à la cour timouride », dans *Bulletin d'études orientales*, Tome LX, mai 2012, p.183 (note de bas de page)

⁸⁵ Annie VERNAY-NOURI, Annie BERTHIER, *Enluminures en terre d'Islam entre abstraction et figuration*, Belgique, BNF, 2011, p.87

⁸⁶ Annie BERTHIER, *Une image tridimensionnelle fermée* [en ligne], <http://expositions.bnf.fr/islam/arret/04.htm> [consulté le 26 juillet 2019]

Dans les 3 cas donnant à voir Chosroes I^{er}, nous observons que l'espace tridimensionnel est en or. La valeur du doré est, dans ces cas, liée au roi. Dans la culture arabe, le jaune est une couleur à forte connotation péjorative, mais est parfois ambigu⁸⁷. Lorsqu'il est associé à l'or : « Il est pâleur et richesse, luminosité et ternissure, profusion matérielle et pauvreté spirituelle.⁸⁸ ». En relation avec le roi, nous observons que l'or, en arrière-plan, vient illuminer cette figure royale et révéler toute la grandeur et la richesse du roi. Le roi est représenté dans toute sa puissance.

Dans la miniature n°2, La couleur de l'espace tridimensionnel est particulière. A la différence des trois autres, le fond est plus jaune et vif. De plus, il est couvert de motifs géométriques de couleur rouge. Le sultan Abū l-Hasan fait partie de la dynastie des Samanides (874-1004). Il est possible que ce changement de fond doré soit une manière de différencier les maîtres de pouvoir que sont Chosroes I^{er} et Abū l-Hasan, d'autant que Chosroes I^{er} (531-579) est un souverain sassanide, préislamique.

Le dernier élément qui caractérise le pouvoir royal est la couronne. Contrairement aux illustrations montrant le roi conversant avec le philosophe, nous observons que la coiffe du roi est différente. Dans ces trois cas, le roi porte une couronne et non un turban. Cela n'est pas anodin, car il s'agit des trois miniatures représentant le roi Chosroes I^{er}. Cette différence de coiffe entre le roi sans attribution identitaire – des miniatures illustrant l'élévation de la pensée – et le roi sassanide, qui a marqué l'histoire de la Perse, permet de valoriser le pouvoir sassanide et de le différencier de toute autre figure humaine.

Cette coiffe royale est particulière : elle se différencie de la couronne occidentale par la présence d'un chapeau mongol sur lequel vient se poser la couronne d'or⁸⁹ (par exemple, voir Miniature n°1, Annexe p.8). La présence de cette couronne révèle une intention politique. La présence du chapeau illustre une appropriation de l'histoire persane par la dynastie Djalayride. D'origine mongole, les djalayrides, à travers ces miniatures, viennent légitimer leur pouvoir. Le prince Shâh Valad se représente à travers cette miniature comme l'héritier de la Perse ancienne. Il souhaite légitimer son pouvoir en montrant qu'il le tient de ce grand roi qu'a été Chosroes I^{er}. Ce type de procédé est aussi présent dans la dynastie Timouride. Les princes timourides s'intéressent aux héros de la Perse ancienne et adoptent la culture persane⁹⁰. Ces héros du passé, tel que Chosroes I^{er}, alimentent leur art et symbolisent leur pouvoir. Les princes sont représentés

⁸⁷ Abdelwahab BOUHDIBA, « Les Arabes et la couleur », dans *L'autre et l'ailleurs. Hommages à Roger Bastide*, 1976, p. 349

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Anna CAIOZZO, « Propagande dynastique et célébrations princières, mythes et images à la cour timouride », dans *Bulletin d'études orientales*, Tome LX, mai 2012, p. 187

⁹⁰ *Ibid.*, p. 191

dans leur propre manuscrit au travers de ces grands héros⁹¹. Nos trois miniatures illustrent toutes la grandeur du pouvoir djalayride.

Cette légitimité est aussi présente sur la face du roi ainsi que sur les autres figures humaines. Les faces sont de type mongol⁹². Les yeux en amandes viennent illustrer l'appartenance mongole des figures. Sachant que le roi Chosroes I^{er} est un roi persan, nous comprenons qu'il y a une volonté de légitimer le pouvoir de la dynastie djalayride et de plus il y a aussi une volonté d'appropriation de la culture persane. Nous observons le mélange des cultures avec la tenue vestimentaire persane, la coiffure et la face mongole.

Pour illustrer toute la grandeur du pouvoir du roi de Perse, mais aussi celle du prince Shâh Valad, leur représentation en majesté, symbole de justice et d'autorité, s'ajoute à ces éléments royaux. Dans la culture occidentale, la majesté est une figuration codifiée : une enluminure du cartulaire du Mont-Saint-Michel en est une démonstration parmi tant d'autres⁹³. Cet exemple représente un pape assis sur son trône, coiffé d'une couronne, tenant dans sa main un sceptre. Il est montré de face, avec les épaules à la même hauteur et de même pour les genoux, il est en frontalité et son regard porte loin sans rien regarder en particulier. De plus, nous observons que ses mains et ses pieds sont visibles. Dans nos miniatures, la posture en majesté du roi varie sur quelques points de celle de l'Occident. Sur les 19 miniatures illustrant uniquement l'être humain, 9 représente un roi. Sur ces 9 miniatures, 8 dont les 3 cas illustrant le roi Chosroes I^{er}, représentent le roi en majesté.

Nous retrouvons la position en frontalité du roi. La seule partie du corps qui ne l'est pas est la tête positionnée de trois quarts⁹⁴. Les épaules sont à la même hauteur. A la différence de la posture occidentale, les jambes du roi sont croisées et les pieds ne sont pas visibles. Malgré cela, les genoux restent à la même hauteur. La position des jambes est révélatrice du rang social de l'homme : les jambes croisées se réfèrent au rang de prince royal⁹⁵. Cela confirme qu'il s'agit d'une représentation du prince Shâh Valad au travers du roi Chosroes I^{er}. La représentation en verticalité apporte une rigidité à la posture. D'origine mongole, ce corps mince, svelte et allongé⁹⁶ souligne davantage l'autorité princière djalayride.

⁹¹ Anna CAIOZZO, « Propagande dynastique et célébrations princières, mythes et images à la cour timouride », dans *Bulletin d'études orientales*, Tome LX, mai 2012, p. 193

⁹² Germaine GUILLAUME, « La peinture des manuscrits Timūrides et Ivan Stchoukine », dans *Arts Asiatiques*, Vol.6, n°2, 1959, p. 145

⁹³ Jacques DALARUN (et le collectif), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p. 194-195. « *Donation au Mont-Saint-Michel* », *Cartulaire de l'abbaye du Mont-Saint-Michel, Mont-Saint-Michel, 1154-1158, Avranches, BM, ms.210, f.19v*

⁹⁴ Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.19

⁹⁵ Anna CAIOZZO, *op.cit.*, p.183

⁹⁶ Germaine GUILLAUME, *op.cit.*, p.150-152

Cette autorité prend plusieurs sens en fonction des scènes représentées. Nous avons vu que dans les miniatures représentant le roi et le philosophe, la volonté du roi est mise en valeur. La question posée par le roi au philosophe est illustrée par le geste de la main,⁹⁷ mais aussi par la posture en majesté.

Dans les trois miniatures figurant le roi Chosroes I^{er}, nous remarquons que la posture des figures permet de mettre en évidence leur supériorité ou leur infériorité. Les miniatures n°1 et n°4, montrent le roi en majesté, en face du médecin Borzouyeh. Nous avons vu que le roi se trouve dans un espace qui l'élève et le met à part. Borzouyeh, est représenté – dans la miniature n°1 – à genoux. Cette posture est destinée aux vassaux du roi⁹⁸. C'est un signe d'infériorité. Etant le conseiller du roi, il est soumis à l'autorité royale.

De plus nous observons que sa main droite est posée sur son cœur. Dans cette miniature, le roi ordonne à Borzouyeh d'aller à la recherche du livre de *Kalila et Dimna* : « *Tu dois donc te résoudre à aller chercher ce livre*⁹⁹ ». Cette expression de l'autorité du roi est suivie de l'obéissance du savant : « *J'obéirai. Le roi me trouvera – Dieu veuille ! – fidèle à ses désirs*¹⁰⁰. ». Le texte souligne que Borzouyeh se prosterne lorsqu'il prononce cette phrase. Mais la miniature ne le représente pas dans cette position. C'est sa main sur le cœur qui vient illustrer cela.

Dans le *Frontispice décoré des Voyages de Jean de Mandeville*, mettant en scène un don de livre, nous observons qu'un prince reçoit un livre et qu'il a la main sur le cœur¹⁰¹. Il est souligné que « ce geste exprime plus que l'acceptation, mais l'intensité et la sincérité d'un sentiment d'intériorisation¹⁰² ». Dans notre miniature, nous retrouvons cette expression d'acceptation, mais c'est aussi une expression d'obéissance, et de soumission. Le regard du médecin dirigé vers le roi qui se trouve en hauteur accompagne ce geste. Nous pouvons clairement distinguer la diagonale qui se forme entre les deux regards (voir Miniature n°1, Annexe p.8). Dans la miniature n°74 (voir Annexe p.161), nous retrouvons la posture de la main sur le cœur. Nous n'avons pas d'élément textuel sur ce cas. Cependant en observant la miniature, nous pouvons retrouver les mêmes éléments royaux. Seul l'espace tridimensionnel n'est pas présent. Le roi est coiffé d'une couronne et les trois figures représentées en face de lui sont couvertes d'un

⁹⁷ Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.21

⁹⁸ Anna CAIOZZO, « Propagande dynastique et célébrations princières, mythes et images à la cour timouride », dans *Bulletin d'études orientales*, Tome LX, mai 2012, p.183

⁹⁹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.22

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Jacques DALARUN (et le collectif), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p.180. *Jean de Mandeville, Voyages d'outremer, Gand ? fin du XV^e siècle (avant 1492)* Amiens, BM, ms. Lescalopier 95, f. 1r

¹⁰² *Ibid.*

turban blanc. La distance, le regard, tous les éléments sont présents pour illustrer une forme d'autorité royale et de soumission des vassaux.

Dans la miniature n°4 (voir Annexe p.16), ce jeu de regard n'est pas présent, car Borzouyeh est face contre terre devant le roi. Cette représentation concorde avec le texte : « *Borzouyeh fit donc ses préparatifs, quitta l'Inde et arriva en Perse. Il alla trouver Chosroes, se prosterna humblement*¹⁰³ ». La posture de prosternation accentue toute la grandeur du roi et sa domination. Un élément qui participe à cela et que nous n'avons pas encore traité est l'escalier doré qui se trouve au pied de l'espace tridimensionnel. Cet escalier marque la distance entre le roi et le médecin. C'est une manière de marquer cette différence d'espace entre le roi et son conseiller. Les deux figures ne partagent pas le même environnement, car le souverain est au-dessus du monde de ses sujets.

Dans la miniature n°5 (voir Annexe p.18), nous faisons face à une scène semblable à un don de livre. C'est un type de peinture présent dans des manuscrits occidentaux. Dans notre cas, il s'agit de la lecture du livre de *Kalila et Dimna* par un certain Bozorjmehr en présence des savants et des nobles. Les savants et les nobles se différencient par leur tenue. Les savants sont vêtus comme le philosophe. Il en est de même de Borzouyeh et de Bozorjmehr qui sont aussi considérés comme des savants. Les nobles se différencient par leur coiffe. Nous remarquons que les savants portent le turban tandis que les nobles ont une coiffure semblable à celle du roi. Nous retrouvons le chapeau mongol – qui est plus grand que celui du roi – avec des bordures dorées. Dans notre miniature, les nobles sont au nombre de deux, en bordure à notre gauche. Dans la miniature n°1, un noble est aussi représenté à moitié, à notre droite.

Pour en revenir à la miniature n°5, nous retrouvons le roi, dans son espace tridimensionnel entouré de ces nobles et des savants. Deux figures sont assises sur des bancs ayant chacun à la main un livre. Il s'agit de Bozorjmehr et de Borzouyeh. Le texte présente cette scène comme une lecture du fameux livre : « *Au huitième jour, le roi fit appeler Borzouyeh et convoquer les savants et les nobles du royaume. Bozorjmehr reçut l'ordre de lire le livre en présence de tous ces témoins. Quand la lecture fut finie, quand les auditeurs connurent la science, la culture et les merveilles que le livre renfermait et qui se trouvaient rapportées par la voix des bêtes et des oiseaux, ils furent saisis d'admiration et remercièrent Dieu de la culture et des connaissances dont Il les gratifiait par l'intermédiaire de Borzouyeh, qui reçut d'eux les plus beaux éloges* ». La miniature ne représente pas qu'un seul livre. Deux livres sont dessinés. Les deux personnages en portent un. Les livres sont dirigés vers le roi. La miniature représente à la

¹⁰³ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.27

différence du texte, un don de livre au roi. Ce n'est pas une simple lecture. Notons que la miniature n°2 illustre le même type de scène qui ne représente que deux figures : le sultan et le savant qui lit l'ouvrage de Dabšālīm.

Ce type de scène est un thème abordé dans les enluminures occidentales. L'époque médiévale est la période où le livre est un symbole de pouvoir¹⁰⁴. Le don du livre est une démonstration du lien entre le livre et le pouvoir politique¹⁰⁵. La représentation du roi Chosroes I^{er} en majesté recevant l'offrande d'un livre, entouré de ces sujets, illustre le pouvoir qu'il détient et vient le valoriser. Il est vêtu de ce manteau rouge qui se pose sur son épaule et le différencie encore des autres personnages. Ces scènes sont une démonstration du pouvoir intellectuel et politique que détient le roi. Plus particulièrement, celui de la dynastie djalayride et le prince Shâh Valad.

Ces représentations marquent un intérêt particulier, de la dynastie djalayride, pour les livres. Ces miniatures sont des témoignages de cette valeur du livre. La « littérature des conseils des princes » est, depuis les Sassanides, comme l'illustre cette miniature, d'une importance capitale dans l'éducation royale¹⁰⁶. L'histoire même du livre de *Kalila et Dimna* en est une démonstration : ce livre de Sagesse est convoité par le grand roi sassanide. Les Mongols de Perse ont un véritable intérêt pour les livres, au point de créer des bibliothèques¹⁰⁷. Malgré le fait qu'ils ont détruit de nombreuses bibliothèques lors de la conquête de la Perse au XIII^e siècle¹⁰⁸.

Une miniature illustre un autre type de pouvoir. Il s'agit de la justice. La miniature n°15 (voir Annexe p.38) fait partie de la fable, *Le moine, le voleur, le renard et la femme du cordonnier*. Elle illustre la suite de l'histoire de la femme du barbier qui a eu le nez coupé par le cordonnier¹⁰⁹. Par la suite, la femme du cordonnier revient chez elle et découvre la femme du barbier avec le nez coupé. Elle la détache et cette dernière retourne chez elle. Afin de ne pas donner d'explication à son mari à propos de son nez mutilé, elle réfléchit à des excuses qu'elle pourrait donner. Quant à son mari, il venait de se réveiller. Il demande à sa femme de ramener ses instruments de travail. Elle lui ramène son rasoir. Il lui dit de lui donner toutes ses affaires. Ne recevant aucune réponse, il lui lance un coup de rasoir. Sa femme se met à hurler : « *Mon*

¹⁰⁴ Jacques DALARUN (et le collectif), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p.174

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.175

¹⁰⁶ Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *Etats, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe – XVe siècle. Tome 2. Sociétés et cultures*, Nouvelle Clio, Presse universitaire de France, 2000, p.517

¹⁰⁷ Youssef ISHAGHPOUR, *La miniature persane. Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, France, Verdier, 2009, p.74

¹⁰⁸ Basil GRAY, *La peinture persane*, Genève, Skira Flammarion, 1977, p.19

¹⁰⁹ *Cf. supra*. Chapitre 1, I, p.24

*nez ! Mon nez !*¹¹⁰ ». C'est alors que les parents de la femme arrivent et emmènent le barbier auprès du cadî. N'ayant aucun motif pour se défendre le barbier est puni par le cadî. Cependant le moine intervient afin de conseiller le cadî sur son jugement¹¹¹. C'est cette scène qui est montrée dans cette miniature.

Nous identifions le cadî vêtu d'une tunique bleue avec un turban spécial qui se différencie par un bout de tissu qui descend le long de son épaule. Il est assis sur un tapis avec un coussin, semblable à celui du roi. Il est figuré comme un roi. Cependant un élément le différencie du roi. C'est la position de ses jambes. Il a un genou plié. C'est une posture qui n'est pas destinée à la royauté¹¹². Le cadî est celui qui détient le pouvoir de justice¹¹³. Le fait de le représenter comme un roi le différencie des autres figures et démontre sa supériorité. Il est le dépositaire d'une partie de l'autorité souveraine sur les sujets.

Le moine, qui se trouve face à lui, est dans la même position. Nous retrouvons la tunique verte destinée, dans la plupart des miniatures de notre manuscrit, au philosophe. Cette couleur prend de l'importance dans notre miniature, car le rôle du moine dans cette scène est celle du philosophe qui conseil. Ici, le moine s'adresse à celui qui possède le pouvoir de justice : « *Tout était prêt pour le châtement, quand le moine se leva, vint devant le cadî et lui dit : « Ne te laisse pas abuser, ô cadî ! Car si j'ai été volé, ce n'est pas par mon voleur, si le renard a été tué, ce n'est pas par les deux bouquetins, si la putain est morte, ce n'est pas par l'effet du poison, si la femme du barbier a eu le nez mutilé, ce n'est pas par la main de son mari. C'est nous tous [les victimes], et nous seuls, qui sommes responsables de ces actes. » Et le moine renseigna le cadî qui lui demandait de s'expliquer là- dessus. »*

La dernière phrase exprime la volonté du cadî à vouloir connaître plus. C'est la volonté d'un homme de justice, autre que le roi. Les gestes de la main le confirment. Nous retrouvons l'index pointé. Les deux personnages font le même geste. Dans la miniature, nous pouvons observer que trois autres figures apparaissent. Deux sont à genoux côte à côte. Un autre est à moitié représenté – à notre droite – debout. Nous ne pouvons pas déterminer l'identité des figures. Nous avons supposé que les deux figures à genoux soient les parents de la femme du barbier, mais les deux portent un turban. Dans les miniatures où la femme est présente, aucune ne porte

¹¹⁰ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.67

¹¹¹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.67-68

¹¹² Anna CAIOZZO, « Propagande dynastique et célébrations princières, mythes et images à la cour timouride », dans *Bulletin d'études orientales*, Tome LX, mai 2012, p.183

¹¹³ Claude CAHEN, « L'évolution sociale du monde musulman jusqu'au XII^e siècle face à celle du monde chrétien (fin) », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 2^e année (n°5), Janvier-mars 1959, p.49

de turban. Le turban est destiné à l'homme. L'un deux porte une moustache et l'autre est imberbe. Le troisième personnage, qui est debout, porte une barbe. Le moine et le cadî en arborent une aussi. Dans les trois miniatures illustrant Chosroes I^{er}, il est représenté avec une barbe.

Dans les miniatures n°45, 73 et 74, les figures représentant le roi ne sont pas dotées de barbe. Le fait de représenter le roi Chosroes I^{er} de cette manière permet d'accentuer sa grandeur. Comme le dit al-Majûsî, « la barbe témoigne de la majesté de l'homme »¹¹⁴.

Ces trois personnages sont positionnés par rapport au cadî et au moine à distance d'eux. Dans la miniature, les espaces sont différents. Le cadî et le moine sont tous les deux assis sur un tapis commun. Tandis que les trois autres sont dans une zone à part. Ils sont sur un tapis de couleur terne.

Le pouvoir royal s'illustre sous diverses formes : il se caractérise par la tenue et la couleur du vêtement, la couronne, le trône, la ceinture, l'espace tridimensionnel qui élève la figure du roi, la posture en majesté ainsi que l'appropriation du livre, symbole de pouvoir. L'infériorité des sujets est à l'inverse exprimée par le partage d'un espace commun avec le roi, la tenue vestimentaire, et la posture de prosternation.

Dans cette partie, nous avons étudié la manière dont le pouvoir est illustré à travers la figure humaine. Le roi est celui qui la détient dans la majorité des cas. Il la représente par divers procédés tels que l'isolation, le choix des couleurs, et la présence d'éléments symboliques. Tout cela permet de montrer l'importance du pouvoir, à travers l'art, l'histoire, la connaissance et la justice. La dynastie djalayride affirme ainsi sa légitimité et son pouvoir sur le territoire perse.

¹¹⁴ Marie-France AUZÉPY, Joël CORNETTE (et le collectif), *Histoire du poil*, Paris, Belin, 2017, p.57



« Le médecin Burzūyya en présence de Husraw Anūšīrvān [Chosroes Ier] qui l'a reçu dans son palais pour lui demander d'aller chercher le livre en Inde. »

Abū l-Ma' ālī Nasr-ūllā Munšī, Kalīla va Dimna, Bagdad, 1392, Papier, 217 f., 102*109 mm, BNF, Manuscrit, supplément persan 913, f.11v

III) L'esthétique de l'espace : la culture et la connaissance intellectuelle participent à la valorisation de l'homme

La miniature persane se suffit à elle seule, elle ne dépend pas de tout ce qui l'entoure en particulier du texte¹¹⁵. Cependant nous avons déterminé que dans notre manuscrit, elle vient bien en illustration des textes du livre de *Kalila et Dimna*. Mais nous avons aussi observé des décalages entre les récits et la figuration des scènes. La miniature persane est une interprétation et même une exagération du texte. Elle ne se limite pas à mettre en image le texte, mais c'est une fenêtre qui s'ouvre sur la société dans laquelle elle est produite. L'intérêt pour l'art, la culture se révèle dans nos miniatures. Tout ceci est présent dans l'espace où est illustré l'être humain. L'espace artificiel est le lieu de prédilection de la figure humaine dans ce manuscrit (voir Graphique n°2, Annexe p.172). Dans cette partie, nous allons nous porter notre attention sur la représentation du lieu où la scène se déroule et ainsi montrer la manière dont ce cadre participe à la mise en valeur de l'homme. Dans un premier temps, nous allons étudier l'organisation de l'espace qui contribue à valoriser la figure humaine. Puis nous poursuivrons avec l'importance du textile dans la démonstration du pouvoir et de la richesse. Et nous terminerons par l'analyse du rôle des motifs dans la valorisation humaine.

Tout d'abord, nous allons étudier de quelle manière l'espace artificiel est agencé dans les miniatures illustrant uniquement l'être humain. Dans ces 15 cas, nous observons que l'espace est construit à partir de formes géométriques. Prenons le cas des miniatures illustrant la figure du roi, Chosroes I^{er}. Nous avons vu dans la partie précédente qu'il est représenté dans un espace tridimensionnel¹¹⁶. Il se construit à partir d'un cadre rectangulaire avec les bords

¹¹⁵ Youssef ISHAGHPOUR, *La miniature persane. Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, France, Verdier, 2009, p.16-17

¹¹⁶ Cf. *supra*. Chapitre 1, II, p.38

supérieurs en équerre. Cet élément est déjà une démonstration de l'utilisation de la géométrie dans la miniature. Nous allons maintenant observer l'ensemble de la miniature.

Prenons le cas de la miniature n°1 (voir Annexe p.8). Le roi est dans un espace personnel. Mais celui-ci est inséré dans un plus grand espace commun dans lequel sont aussi représentés le médecin Borzouyeh et un noble. Nous observons que les figures sont peintes sur un fond à forme géométrique rectangulaire. Nous retrouvons trois registres qui se différencient. Le registre inférieur est recouvert par un tapis doré à motif rouge. Le registre intermédiaire se compose d'un tapis bleu à motif. Et enfin le registre supérieur laisse apparaître une bande sans couleur ni dessin, puis au-dessus, une draperie rose, semblable à un rideau enroulé, avec un nœud au milieu. Dans le second cas (voir Miniature n°2, Annexe p.10), les registres inférieur et intermédiaire sont identiques à ceux de la miniature n°1, mais le registre supérieur ne laisse voir qu'une bande vide ainsi qu'une petite partie de texte encadrée. La miniature n°5 (voir Annexe p.18), a des registres différents. Le registre inférieur porte une bande mauve pâle à motif et au niveau supérieur, un tapis bleu à motif. Ce même tapis recouvre le registre supérieur. Quant au registre intermédiaire, c'est un grand espace sans couleur ni motif, sur lequel se trouvent les figures.

Il est intéressant de relever que dans ces trois miniatures une zone n'est pas couverte. Dans les deux premiers cas, le vide est minime, mais dans le dernier, il est plus important. Cependant ; la présence des figures vêtues de tenues colorées vient remplir la zone. La particularité de la miniature persane c'est que les miniaturistes semblent avoir « horreur du vide¹¹⁷ ». Ils remplissent tout l'espace donné à la miniature.

Le fait d'avoir des registres de tailles différentes, mais aussi qu'ils soient peints avec des couleurs variées, permettent de créer une sorte de perspective dans la miniature, qui à première vue n'en possède pas. La perspective se construit par la représentation du tapis qui permet de structurer la miniature et diviser les espaces. Par l'expression « une sorte de perspective », nous voulons signaler que dans la peinture musulmane, la perspective n'est pas une technique couramment, utilisée¹¹⁸. Mais cela ne veut pas dire que les peintres musulmans n'en sont pas capables, comme l'écrivent les historiens de l'art. De plus, certaines miniatures illustrent, non pas « une sorte de perspective », mais La perspective que nous retrouvons en Occident¹¹⁹.

¹¹⁷ Dominique CLÉVENOT, « *Paysages persans vers une esthétique de l'imaginal* », dans *Horizons Magrébins – Le droit à la mémoire*, n°45, 2001, p.42

¹¹⁸ Salah MOHAMMAD, *La perception de l'art figuratif en Islam classique. Influences, techniques et symbolique*, Thèse sous la direction de Floréal SANAGUSTIN, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2011, p.358

¹¹⁹ *Ibid.*

Prenons le cas des escaliers représentés en volume dans certaines miniatures telles que les n° 4 et 53. Cette technique est utilisée pour un élément se trouvant dans l'espace tridimensionnel du roi. Dans la miniature n°45 (voir Annexe p.102), la perspective apparaît sur une partie des registres. A notre droite, nous observons que les tapis utilisés pour créer des plans sont positionnés en biais afin de créer un autre plan donnant ainsi de la perspective. Nous remarquons que dans cette zone, la figure du philosophe apparaît. L'utilisation de cette technique, en plus des registres, est un moyen de séparer l'espace du roi de celui du philosophe. Dans la miniature n°28 (voir Annexe p.65), c'est la demeure du marchand qui est imposante. Nous observons que la porte représentée n'est pas proportionnelle. Les figures des deux hommes sont plus grandes que cette porte. Cet aspect est aussi souligné par les historiens qui écrivent que les peintres musulmans ne respectent pas les proportions¹²⁰. Cependant, le fait de représenter les figures en plus grand est une manière de souligner leur importance dans la miniature et place le milieu artificiel au second plan.

Les autres miniatures produisent un effet de perspective. L'espace blanc du registre intermédiaire – de la miniature n°5 – accordé aux deux autres registres colorés contribue à créer de la profondeur. Au premier plan nous avons les éléments se trouvant dans le registre inférieur. Puis nous avons le registre intermédiaire avec les figures et notamment celle du roi dans son espace tridimensionnel qui participe à la création de la perspective. L'espace tridimensionnel fait aussi partie du registre supérieur. Le tapis bleu de ce registre est en partie caché par l'espace tridimensionnel. Le tapis est en arrière-plan, il propulse la figure du roi vers l'avant avec l'intervention de l'espace tridimensionnel.

Dans la miniature n°1 (voir Annexe p.8), la draperie rose du registre supérieur est le premier plan de la miniature. Il semble être un élément symbolisant une tente. Les plis sur le tissu donnent du volume, ce qui est rare dans les miniatures persanes. La représentation du mouvement sur les tissus est un élément de l'art sassanide¹²¹. Le fait de retrouver ces plis, en particulier dans les miniatures royales, vient encore valoriser et montrer l'appartenance des djalayrides aux ancêtres perses.

Il est intéressant de comparer la forme de la draperie de la miniature n°1 avec celle de la n°2. La draperie dans le second cas n'est pas enroulée à l'horizontale. Le centre de la draperie est le point d'attache sur lequel se trouve le nœud. Le tissu descend à droite et à gauche pour former un triangle. Cette différence est significative. Nous avons souligné, dans la partie précédente, que

¹²⁰ Salah MOHAMMAD, *La perception de l'art figuratif en Islam classique. Influences, techniques et symbolique*, Thèse sous la direction de Floréal SANAGUSTIN, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2011, p.358

¹²¹ Basil GRAY, *La peinture persane*, Genève, Skira Flammarion, 1977, p.15

la miniature n°2 illustre une scène d'une époque différente de celle du roi Chosroes I^{er}. En plus de la différence de couleur de l'espace tridimensionnel, nous avons une draperie de forme différente. C'est le seul cas dans lequel nous trouvons ce type de draperie.

Dans les miniatures illustrant les fables, nous observons que certaines offrent une organisation plus poussée. Prenons le cas de la miniature n°14 (voir Annexe p.36). Elle met en scène le moine qui est témoin de la scène de violence entre la femme du barbier et le cordonnier. La miniature se découpe en deux espaces spécifiques. Nous trouvons l'espace représentant la femme du barbier et le cordonnier. Puis l'espace dans lequel se trouve le moine. Le premier espace est constitué d'une bande rectangulaire dans lequel d'autres rectangles sont illustrés pour représenter un sol. Ce même type de sol est illustré dans la miniature n°73 (voir Annexe.159). A notre gauche, les personnages sont figurés et leurs pieds sont en contact avec ce sol, en particulier ceux du cordonnier. Les pieds de la femme ne sont pas représentés, mais le bas de sa tenue se trouve aussi dans cet espace. Derrière la figure de la femme, à notre gauche, la colonne à laquelle elle est attachée est visible. Le fond doré qui l'accompagne vient former un espace destiné à la femme tout en l'intégrant à celui du cordonnier. Cette représentation concorde avec le texte. Il est écrit que le cordonnier avait attaché sa femme à « *un pilier de sa demeure*¹²² ». La femme du barbier ayant pris la place de la femme du cordonnier se retrouve à la même place.

L'espace du moine se trouve au-dessus du registre inférieur et est séparé de l'espace de la femme par une bande verticale, semblable à un mur découpé, laissant apparaître l'intérieur de l'espace du moine. Nous retrouvons une forme d'ouverture vers un autre lieu. Tout l'espace du moine se construit à partir de tissus. Le moine est représenté, allongé sur un lit. La particularité de ce lit c'est qu'il est construit à partir de plusieurs tapis. Ces tapis sont positionnés de manière à former un semblant de perspective. Nous pouvons diviser l'espace dans lequel se trouve le moine en trois registres. Le registre inférieur est formé d'un tapis bleu à motifs. Le registre intermédiaire se compose d'une superposition de tapis. Nous avons un tapis avec une bordure de couleur pourpre à motif blanc. Son centre est de couleur orange avec des motifs noirs. A la différence du tapis bleu qui est entièrement représenté, ce tapis est en grande partie couvert par un autre tapis, qui semble être de couleur verte, sur lequel est allongé le moine. Le registre supérieur se compose aussi d'une superposition de textile. Au-dessus de ce tapis vert, un tapis à motif bleu n'est représenté que partiellement. Il est couvert par une draperie orange, enroulée horizontalement. La bordure supérieure du tapis bleu n'est pas visible. La draperie participe

¹²² André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.66

aussi à cette ouverture sur l'espace du moine. A la différence de la draperie des rois, celle-ci ne possède pas de nœud. C'est peut-être une manière de différencier l'habitation nomade avec l'habitation sédentaire.

Le textile, sous plusieurs formes, est l'élément fondamental qui participe à l'organisation de l'espace artificiel. Il fait partie de la culture persane et mongole. Ces derniers ont un large assortiment de tapis et de textiles « d'une finesse remarquable »¹²³. Nos miniatures sont les témoins de la valeur donnée au tapis. Dans les sociétés médiévales musulmanes, le textile est le secteur employant le plus de personnes¹²⁴. Nous retrouvons les articles de cette production dans nos miniatures, avec les rideaux, les tentes, les vêtements, les coussins et les tapis.

Nous retrouvons la présence de la draperie de la tente dans 8 miniatures. Nous observons que c'est un élément privilégié pour les rois. 7 miniatures montrent le rideau de la tente avec la présence d'un roi. Une seule miniature le figure non pour un roi, mais pour un riche marchand et ses fils (voir Miniature n°8, Annexe p.24).

Dans ce cas, nous nous trouvons devant à une organisation plus simple. Le registre inférieur se compose d'un tapis vert foncé. Le registre intermédiaire est un fond doré couvert par le registre supérieur composé d'une draperie de tente. Le fait de souligner que le marchand est un homme riche¹²⁵ est un point qui le rapproche du roi. De plus face à ses fils, il est celui qui détient l'autorité. Cela s'exprime par la posture des fils face à leur père¹²⁶.

La tente dans la société djalayride est un symbole de pouvoir. Les ancêtres des Djalayrides, les Mongols, sont des nomades¹²⁷. La tente étant leur habitation, cette construction conserve une dimension essentielle dans les tribus qui arrivent plus tard, telles que les Djalayrides et les Timourides. Dans une miniature timouride, la tente symbolise « le pouvoir politique, militaire et familial »¹²⁸.

Nous remarquons que la majorité des tapis à motifs bleus sont consacrés au roi. Ce tapis est présent dans 8 miniatures, dont 6 avec le roi. Les deux autres sont des scènes illustrant des fables. Dans ces miniatures, nous observons que ce tapis se trouve en arrière-plan des figures

¹²³ Juliette BOUVERESSE, *La miniature persane : l'émergence d'une esthétique singulière*, Les clés du Moyen-Orient, 29/10/2012. Disponible sur : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/La-miniature-persane-L-emergence-d-une-esthetique-singuliere.html> [consulté le 15/05/2020]

¹²⁴ Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *Etats, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe – XVe siècle. Tome 2. Sociétés et cultures*, Nouvelle Cléo, Presse universitaire de France, 2000, p.204

¹²⁵ Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.24

¹²⁶ Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.24

¹²⁷ Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *op.cit.*, p.120

¹²⁸ Anna CAIOZZO, « Propagande dynastique et célébrations princières, mythes et images à la cour timouride », dans *Bulletin d'études orientales*, Tome LX, mai 2012, p. 190

humaines. Sa position permet d'illuminer et de mettre en valeur la figure humaine. De plus, elle témoigne de la richesse des miniatures. Le pigment bleu est créé à partir d'une pierre précieuse, le lapis-lazuli¹²⁹. La présence de cette couleur donne un aspect luxueux à la miniature et apporte du prestige au roi qui se tient devant le tapis. A la différence de la culture arabe qui considère le bleu comme une couleur à connotation péjorative, la culture persane et mongole attribue au bleu une valeur plus positive¹³⁰. C'est pour cela que nous retrouvons du bleu dans la majorité de nos miniatures sous divers aspects. Il en est de même du fond doré, qui prend la place du tapis (exemple voir Miniature n°2, Annexe p.10), et qui participe aussi à la valorisation de l'espace et de la figure humaine.

Ces miniatures montrent toute la richesse humaine dans ces expressions artistiques. Elle illustre le statut social des figures. Prenons le cas de la miniature n°40 (voir Annexe p.92). Nous faisons face à un tout autre espace. La demeure qui est représentée est celle du saint homme¹³¹. Elle est une illustration du mode de vie et du statut social de l'homme. A la différence des miniatures royales, l'espace n'est pas structuré à partir de tapis. La zone centrale de l'espace semble être circulaire. Nous observons qu'aux deux extrémités supérieures, un arc est tracé. La partie extérieure est d'un gris clair et la partie se trouvant à l'intérieur des arcs est gris foncé. C'est dans cet espace que les figures humaines apparaissent. Les deux côtés de couleur gris clair sont une manière de représenter le mur de la demeure. Et la zone gris foncé est le sol. D'après le texte, il est dit que le saint homme suspend son panier de nourriture¹³². Nous observons dans la miniature que le panier est visible et qu'il est suspendu, à notre gauche dans la zone de couleur gris clair. L'espace n'est pas coloré, il reste terne. Seuls les vêtements des figures viennent donner de la lumière à la miniature. De plus le seul tapis présent dans la miniature, est celui sur lequel est assis le saint homme. Ce tapis est aussi d'une couleur terne avec quelques fleurs mauves disposées de part et d'autre sans aucune organisation. C'est un espace simple qui illustre la simplicité de vie du saint homme. Cette miniature est une démonstration de la vie d'un ascète, d'un homme qui renonce aux biens terrestres et se consacre à son élévation morale¹³³.

¹²⁹ Abdelwahab BOUHDIBA, « Les Arabes et la couleur », dans *L'autre et l'ailleurs. Hommages à Roger Bastide*, 1976, p.348. Voir aussi l'étude de Léo ABGRALL, *Le lapis-lazuli, commerce, symbolique et utilisation du deuxième millénaire avant J.-C aux Grandes découvertes*, Mémoire sous la direction de Serge BOUCHET, Saint-Denis, Université de la Réunion, 2020

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.25

¹³² André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.141

¹³³ Cécile JAIL et Marthe BERNUS-TAYLOR, *L'Étrange et le Merveilleux en terre d'Islam*, Région des Musées Nationaux, Paris, Musée du Louvre, 23 avril - 23 juillet 2001, p.239

Après avoir montré que les textiles représentés sont une expression du pouvoir, nous allons déterminer la place des savoirs intellectuels et des caractéristiques de l'art islamique au travers des textiles. La géométrie joue un rôle important dans l'organisation de l'espace : il participe aussi à l'ornementation de la miniature et plus particulièrement des tapis. C'est ce que nous allons voir en analysant la représentation de ces textiles à partir de l'étude de l'arabesque.

Qu'est-ce que l'arabesque ? « L'art de l'arabesque consiste à répéter un grand nombre de fois les mêmes formes végétales ou animales et/ou géométriques, qui se font écho et qui offrent à ceux qui les perçoivent ainsi beaucoup de significations cachées.¹³⁴ »

Elle est utilisée dans l'art islamique, et dans l'ornement des corans. Ces ornements se propagent en Iran, dans l'art profane¹³⁵. Nos miniatures sont une illustration de cette propagation dans la littérature persane¹³⁶. Nous nous intéressons ici, à l'ornementation des tapis présents dans les miniatures. La particularité de nos miniatures, c'est que les motifs animaux y sont absents. A la fin du XIV^e siècle, ils ne sont pas utilisés pour décorer les miniatures persanes¹³⁷. Nos miniatures privilégient les motifs géométriques et végétaux.

Pour étudier le rôle de la géométrie, nous allons porter notre attention sur sa présence dans les tapis bleus. Sur les 8 miniatures possédant ce tapis, 7 cas le placent à l'arrière d'une figure humaine. Nous observons que le tapis se compose d'un cadre rectangulaire, d'un bleu plus foncé que le centre. Dans toutes les miniatures possédant ce type de tapis, le cadre se compose du même motif : ce sont deux traits qui se croisent perpendiculairement, disposés au centre sur tout le cadre. Ce motif est semblable aux étoiles qui scintillent dans la nuit.

Dans les miniatures représentant le roi Chosroes I^{er}, il a une valeur significative. Dans la dynastie sassanide, l'astrologie et l'astronomie font partie des pratiques persanes. L'Inde a joué un rôle dans l'introduction de ce concept dans la culture sassanide. Cette dynastie a permis de faire voyager les savoirs et de les transmettre dans le monde arabo-musulman¹³⁸. Mis à part le partage d'œuvres littéraires, la Perse a aussi été un pont pour diffuser un héritage indien plus vaste, touchant à d'autres domaines¹³⁹.

¹³⁴ Salah MOHAMMAD, *La perception de l'art figuratif en Islam classique. Influences, techniques et symbolique*, Thèse sous la direction de Floréal SANAGUSTIN, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2011, p.412

¹³⁵ Annie VERNAY-NOURI, Annie BERTHIER, *Enluminures en terre d'Islam entre abstraction et figuration*, Belgique, BNF, 2011, p.21

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ Arménag SAKISIAN, « Les Tapis de Perse à la lumière des arts du livre » dans *Artibus Asiae*, Vol.5, n°1, 1935, p.11

¹³⁸ Pilar GONZÁLEZ BERNALDO, Liliane HILAIRE-PERÉZ (et le collectif), *Les savoirs-mondes. Mobilités et circulation des savoirs depuis le Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p.42

¹³⁹ *Ibid.*, p. 47

Concernant le centre du tapis, nous sommes confrontés à plusieurs formes géométriques qui se dessinent sur ce fond bleu. La forme géométrique la plus présente dans nos miniatures est l'hexagone. Sur les 7 cas, 6 en sont couvertes. Dans les miniatures n°5 et 14, les hexagones recouvrent tous le centre du tapis. Dans les autres cas, ils sont accompagnés d'un autre polygone. Prenons le cas de la miniature n°1 (voir Annexe p.8). Nous observons que plusieurs hexagones sont représentés en ayant au centre des touches de doré. Nous n'avons pas réussi à déterminer le motif. Cette succession de motifs géométriques illustre l'un des principes de l'arabesque : la répétition. Le positionnement des motifs est ordonné et donne un rythme à la composition¹⁴⁰.

Ces polygones sont reliés entre eux par des lignes se trouvant au centre de chaque côté. Sur ces lignes, un petit trait est placé perpendiculairement, au centre. L'ajout de ces lignes, qui subissent aussi le principe de répétition, permet de créer une arabesque complexe à partir de motifs simples. La répétition illustre la volonté de l'homme, dans ce cas, celle du roi, de « s'approcher de l'Absolu et de la perfection¹⁴¹ ». La situation de la miniature n°1 révèle la volonté du roi Chosroes I^{er}, de tendre vers la perfection dans le domaine de la sagesse. Son désir de posséder l'ouvrage qui instruit les rois et les princes est son objectif¹⁴².

L'étoile est présente sous d'autres formes. Dans les miniatures n°4 et 53 (voir Annexe p.16 et 118), deux polygones sont illustrés. Nous avons l'hexagone et le triangle. A première vue, ces éléments semblent être indépendants les uns des autres. Mais en regardant l'agencement des formes, nous observons qu'ils créent un autre motif. Avec le polygone au centre et les 6 triangles autour, nous remarquons l'apparition d'une étoile stylisée. L'étoile à 6 branches symbolise l'harmonie, la complémentarité et l'unité de l'existence. De plus, elle est aussi utilisée pour représenter le nom du prophète Mahomet¹⁴³.

Concernant la miniature ne représentant pas d'hexagone dans le tapis, nous observons qu'elle laisse place à un motif végétal combiné à un triangle. Ce qui nous donne une étoile avec pour centre, une fleur (voir Miniature n°45, Annexe p.102). Ce cas montre aussi la présence de la nature dans ce milieu artificiel qui fusionne avec la géométrie.

Nous sommes dans un espace artificiel, là où les éléments naturels ne semblent pas avoir leur place. Cependant, ils sont subtilement présents dans nos miniatures. Nous avons étudié le

¹⁴⁰ Salah MOHAMMAD, *La perception de l'art figuratif en Islam classique. Influences, techniques et symbolique*, Thèse sous la direction de Floréal SANAGUSTIN, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2011, p.413

¹⁴¹ *Ibid.*, p.437

¹⁴² *Cf. supra.* Chapitre 1, II, p.34

¹⁴³ Salah MOHAMMAD, *op.cit.*, p.440-441

cas du motif végétal combiné aux formes géométriques. Nous allons maintenant aborder les motifs végétaux présents sur les textiles tels que le tapis et le coussin.

Deux types de motifs sont présents dans ces miniatures. Le premier est la feuille. Nous la retrouvons à la fois sur le coussin du roi et sur le tapis recouvrant le sol de la miniature n°1. La feuille est dessinée de deux manières. Nous observons que sur le coussin du roi, la feuille est plus stylisée que la feuille sur le tapis de sol. Dans la représentation de la feuille, elle peut être toute simple ou au contraire plus travaillée et enrichie¹⁴⁴. Les feuilles du tapis de sol sont formées par quatre touches de couleur rouge pour illustrer les trois pointes et la base de la feuille. Les feuilles stylisées du coussin du roi sont, quant à elles, des contours qui se posent sur le coussin mauve pâle. Le fait de les représenter de différentes manières sur des supports différents vient participer à l'organisation de l'espace.

La feuille du coussin du roi est semblable à la fleur de lys que l'on retrouve sur les habits du roi de France ou sur le sommet du spectre royal¹⁴⁵. De plus, cette feuille n'est représentée, dans cet état, que dans la miniature n°1. Ce motif vient aussi participer à la valorisation du pouvoir royal. Dans les autres miniatures représentant le roi, la feuille est plus simple, nous retrouvons le même type de feuille. Dans les miniatures n° 2, 57 et n°29, nous observons que les feuilles sont schématisées par une courbe et un point positionné à l'intérieur et parfois un second en dessous de la courbe au centre.

Le deuxième motif végétal est la fleur. A la différence de sa représentation sur les tapis bleus, nous observons que la fleur est illustrée de manière schématique, comme la feuille, avec un point au centre, encerclé par d'autres points (voir le tapis du roi, Miniature n°45, Annexe p.102). La présence de ces formes végétales dans un espace artificiel montre l'intérêt que porte l'homme à la nature. Cette démonstration souligne l'influence de la culture musulmane¹⁴⁶ dans nos miniatures et rappelle la conversion des ancêtres djalayrides à l'Islam. Le rôle des motifs végétaux est à la fois décoratif et politique.

Un ensemble d'éléments végétaux est disposé d'une autre façon dans les bordures des tapis. Prenons le cas de la miniature n°15 (voir Annexe p.38). Les éléments sont des tiges, des fleurs et des feuilles qui sont unies entre elles. La feuille et la fleur suivent les mouvements de la tige et viennent former une structure ornementale qui se développe sur toute la bordure du tapis¹⁴⁷.

¹⁴⁴ Salah MOHAMMAD, *La perception de l'art figuratif en Islam classique. Influences, techniques et symbolique*, Thèse sous la direction de Floréal SANAGUSTIN, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2011, p.430

¹⁴⁵ Jacques DALARUN (et le collectif), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p.194

¹⁴⁶ Salah MOHAMMAD, *op.cit.*, p.441

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.428-429

Dans les miniatures n°1 et 4 et 45, nous observons un autre type d'arabesque. Ce style de bande n'est représenté que dans des miniatures mettant en scène le roi. C'est un autre élément destiné au roi afin de valoriser son pouvoir. Nous observons qu'à la différence des tapis, le bord supérieur de la bande est stylisé par la base de deux rinceaux. Cette base est une pointe qui dépasse de la bande et qui se développe dans tout l'intérieur en deux tiges symétriques avec une feuille stylisée au centre. Les deux tiges sont formées à partir d'une ligne sinusoïdale. A travers ces exemples de motif végétal, nous observons que la présence de la géométrie se trouve à la fois dans la position des motifs, mais aussi dans leur conception¹⁴⁸.

Nous avons déterminé que les motifs géométriques et végétaux contribuent à illustrer la richesse culturelle et matérielle de l'homme, mais aussi sa richesse spirituelle. Mise à part la valorisation de l'homme, la présence de ces motifs est une expression de la puissance de Dieu : celui qui est le Créateur de tous ces éléments¹⁴⁹. La démonstration de la puissance divine dans un manuscrit profane montre la place de la religion dans la dynastie djalayride. L'arabesque est à elle seule, à la fois, une manière « d'honorer Dieu et donner du plaisir en créant la beauté¹⁵⁰ ». L'esthétique de ces miniatures illustre cette volonté de l'homme à être parfait. Nous avons précédemment montré que l'homme veut sans arrêt apprendre, élever sa pensée. Nous avons aussi démontré que l'homme n'est pas parfait et qu'il manque de connaissance, d'expérience. Cependant le livre de Kalila et Dimna, apporte des solutions qui se trouvent dans le monde animal. Un monde qui va contribuer à perfectionner l'homme qui tend à être à l'image de son espace artificiel.

¹⁴⁸ Salah MOHAMMAD, *La perception de l'art figuratif en Islam classique. Influences, techniques et symbolique*, Thèse sous la direction de Floréal SANAGUSTIN, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2011, p.429

¹⁴⁹ *Ibid.*, p.437

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.444

Chapitre 2 : L'étroite corrélation entre la représentation de l'animal et le paysage naturel : une dimension morale

در خدمت بادشاه کاران و مکرم یاور میان زاهدان قانع و محترم کلید گشت
 ایزد تعالی خیزد و غیرت و صلاح و سلامت و نجات و نفع بدین عوینت بر چندین نجات
 ام مقرون گرداناد و منزه برقت و بر شیر تسلیم کرد



شیر از نزدیکیان خود برسد که این کیفیت گفت فلان بشر فلان گفت آری
 بدش را نشناختم پس او را گفت که ما می گفتم بر درگاه ملک یقیم شده ام و از
 قبله حاجات و مقصد امید ساخته و منتظر می باشم که اگر همی افتد من از این خود و زاری

« Le chacal Dimna salue le lion »

Abū l-Ma' ālī Nasr-ullā Munšī, Kalīla va Dimna, Bagdad, 1392, Papier, 217 f., 103*104 mm, BNF, Manuscrit, supplément persan 913, f.39r

I) La valorisation de l'animal dans son milieu naturel

Cette première partie traite de la mise en valeur de l'animal dans son milieu naturel. Le milieu naturel fait référence au paysage dans lequel l'animal évolue. L'utilisation du terme animal se rapporte, dans notre étude, à un être vivant, autre que l'homme. Nous voyons que dans les miniatures, l'homme et l'animal sont différenciés par leur représentation. Le paysage se caractérise par des éléments qui évoquent la nature. Dans l'art persan, l'illustration de la nature a une place d'une « importance capitale »¹⁵¹. L'animal est représenté dans son milieu naturel, c'est là où « les bêtes sont chez elles dans ces paysages »¹⁵². Cette affinité entre l'animal et son paysage naturel permet de découvrir les différentes formes de valorisation de l'animal dans les miniatures. Il est question ici de valorisation de l'animal ; mais quelle signification se cache derrière ce terme ? Lorsque nous l'utilisons dans notre étude, nous souhaitons révéler la place primordiale de l'animal dans ce manuscrit. Pour cela, nous allons étudier la prédominance de l'animal dans les miniatures puis déterminer le rôle du paysage naturel dans les miniatures par rapport à l'animal.

Tout d'abord, nous allons traiter la place que possède l'animal dans ce manuscrit. Rappelons que nous étudions un corpus de 75 miniatures. En ayant pour base ce corpus, nous découvrons que 57 miniatures représentent l'animal, ce qui correspond à 76% du corpus (voir Graphique n°1, Annexe p.172). Cette valeur correspond à tous les types de miniature représentant un animal ou plusieurs animaux. Dans notre manuscrit d'étude, nous avons classé les miniatures en fonction de l'homme et l'animal représentés et des lieux. Les trois types concernant les deux êtres vivants sont : les animaux, les humains ainsi que les animaux et les humains. Pour les lieux, nous en avons trois : le paysage naturel, la pièce d'un palais, et la cour d'un palais. L'animal est donc représenté dans 57 miniatures. Nous avons une première confirmation qui démontre que l'animal prédomine dans ce manuscrit A partir de cette donnée, voyons la place de l'animal dans le paysage naturel (voir Graphique n°2, Annexe p.172). Nous avons donc créé trois catégories : le paysage naturel, l'espace artificiel et les autres espaces.

¹⁵¹ Dominique CLÉVENOT, « Paysages persans vers une esthétique de l'imaginal », dans *Horizons Magrébins - Le droit à la mémoire*, n°45, 2001, p.34-49, p.34

¹⁵² Basil GRAY, *La peinture persane*, Genève, Skira Flammarion, 1977, p.22

L'espace artificiel rassemble la pièce du palais et la cours du palais. Les autres espaces sont les espaces qui fusionnent le paysage naturel avec l'espace artificiel. Cette dernière catégorie se compose de deux miniatures. Le paysage naturel est le lieu qui prédomine dans les miniatures. 58 miniatures représentent le paysage naturel (voir Graphique n°3, Annexe p.173). Nous avons donc une prédominance de l'animal ainsi que celle du paysage dans ce manuscrit persan. Ce qu'il semble intéressant d'étudier c'est la catégorie des miniatures représentant uniquement l'animal dans le paysage naturel. Marcel DURLIAT, dans son article, *Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^e au XV^e siècle*, explique qu'à partir du XIV^e siècle, l'homme réalise que l'animal vit dans « un monde désacralisé mais riche en poésie ». L'animal n'est pas sacralisé, et n'a pas de signification religieuse. Il est représenté dans son environnement¹⁵³. Marcel DURLIAT parle ici de la représentation de l'animal dans l'art occidental cependant dans l'art persan, nous retrouvons cette représentation de l'animal dans son milieu naturel. Ce qui reste à savoir, c'est si cette représentation de l'animal dans son environnement est la plus représentée dans les miniatures ?

La naissance de la peinture persane est inaugurée par le paysage. Les Ilkhanides sont les premiers à produire des œuvres considérées comme appartenant à la peinture persane. C'est sous leur domination que le paysage émerge dans les productions picturales islamiques¹⁵⁴. En nous appuyant sur les deux types de lieux, le paysage naturel et l'espace artificiel, nous remarquons que 55 miniatures représentent l'animal dans le paysage naturel. Ce résultat prend aussi en compte les miniatures qui représentent l'animal et l'homme dans le paysage naturel. Si nous prenons en compte uniquement les miniatures représentant l'animal dans le paysage naturel, le nombre s'élève à 45 contre aucune miniature de l'animal représenté seul dans l'espace artificiel (voir Graphique n°2, Annexe p.172). Le paysage est bel et bien le lieu de prédilection de l'animal dans ces miniatures. Ce manuscrit persan de la dynastie Djalayride, descendant des Ilkhanides, poursuit les traces des premières productions de leurs ancêtres. Un des premiers exemplaires ilkhanides illustre ce lien entre l'animal et la paysage : c'est le livre de *l'Utilité des Animaux*¹⁵⁵.

Après avoir démontré que l'animal représenté dans le paysage naturel est le thème principal des miniatures, il est intéressant d'observer la position de l'animal dans la miniature, notamment la position centrale de l'animal. Nous avons donc 45 miniatures qui représentent l'animal dans

¹⁵³ Marcel DURLIAT, « Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^e au XV^e siècle », dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 1984, p.73-92, p.79

¹⁵⁴ Dominique CLÉVENOT, « Paysages persans vers une esthétique de l'imaginal », dans *Horizons Magrébins - Le droit à la mémoire*, n°45, 2001, p.34-49, p.35

¹⁵⁵ *Ibid.*

son milieu naturel. En les étudiant, ces miniatures révèlent que l'animal est représenté au centre ou proche du centre dans 28 miniatures. Pour être plus précise, 11 miniatures placent l'animal au centre. Concernant les dimensions des miniatures, les plus grandes représentent uniquement des animaux dans un paysage naturel. La majorité de ces miniatures ont des dimensions importantes, de plus de 400 mm de périmètre. 14 miniatures ont un périmètre entre 200 et 400 mm (voir Tableau n°1, Annexe p.166). L'animal est donc représenté dans des miniatures aux dimensions plus importantes.

La dimension des textes vient aussi mettre en valeur les miniatures. Après avoir étudié les folios des 45 miniatures, nous avons déterminé que 35 ont une dimension plus importante que les textes qui les accompagnent. Cette mise en valeur de la miniature vient réduire l'importance du texte. Le texte et l'image ont une relation étroite et complexe. Elle est étroite car la miniature est toujours liée à un texte aux dimensions importantes ou non. Cette relation est complexe dans le sens où l'image permet d'éclairer le texte et le texte permet à la compréhension de l'image¹⁵⁶. Cependant, nous ne savons pas si le texte correspond à ce qui est représenté et inversement. Telle est la limite de notre étude sur le texte original. Nous ne pouvons pas réellement déterminer l'apport du texte original dans la mise en valeur de l'animal. Mais ce que nous pouvons affirmer c'est que la dimension du texte est minoritaire par rapport à la miniature.

Arrivé à ce stade nous allons tenter d'étudier les caractéristiques du paysage et ainsi déterminer les éléments qui participent à la valorisation de l'animal. Dominique CLÉVENOT, dans son article, « Paysages persans vers une esthétique de l'imaginal », explique que le paysage se divise en trois zones concentriques : la prairie, les arbres, les rochers¹⁵⁷. Dans certaines de nos miniatures nous retrouvons cette organisation. Cependant un autre découpage semble plus adapté pour notre corpus. Nous avons préféré découper le paysage en trois zones. Dominique CLÉVENOT considère que les rochers sont une zone spécifique. Pour nos miniatures, nous avons rassemblé la terre – qui est la prairie pour CLÉVENOT – et les rochers en une seule zone. Nous avons ensuite remplacé la zone des arbres par le ciel et considéré l'eau comme une autre zone. Ces trois zones sont présentées sous deux formes. Dans certaines miniatures, les trois zones ne sont pas concentriques et dans d'autres nous retrouvons cette forme concentrique du paysage qui se structure à partir de représentation de la terre. Il est à souligner que deux zones sont présentes dans toutes les miniatures mais la troisième n'est

¹⁵⁶ Annie DUPRAT, *Images et histoire : outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007, p.12

¹⁵⁷ Dominique CLÉVENOT, « Paysages persans vers une esthétique de l'imaginal », dans *Horizons Magrébins - Le droit à la mémoire*, n°45, 2001, p.34-49, p.39

présente que dans certaines. Les deux zones fondamentales sont la terre et le ciel. La troisième est l'eau.

Dans les miniatures représentant l'animal dans le paysage, le ciel est présent dans 44 cas. Seule la miniature 56 n'en possède pas. Le ciel est illustré avec deux couleurs spécifiques. Les deux types de représentation du ciel sont une représentation du réel. Le ciel est représenté de couleur bleue avec des touches d'or qui représentent les étoiles dans la nuit. L'autre type de représentation du ciel est une surface peinte en or, symbolisant le jour¹⁵⁸. Cette représentation du ciel est une norme dans la peinture persane¹⁵⁹. Le ciel doré est représenté dans 20 miniatures et le ciel nocturne dans 24 miniatures (voir Tableau n°3, Annexe p.169). En nous appuyant sur nos données, il semble que le ciel soit un élément primordial dans le paysage. Il vient donner une chronologie de la scène représentée.

Le ciel est un élément du paysage qui vient illuminer ce monde animal. En étant en arrière-plan de la miniature, le ciel illumine la représentation. Cette fonction ornementale de la miniature persane se fait par la couleur qui devient lumière¹⁶⁰. Deux éléments sont présents très rarement dans le ciel. Nous retrouvons dans certaines miniatures la présence du croissant de lune et d'un autre astre qui à première vue semble être le soleil. Cependant ces deux astres sont représentés dans le ciel de la nuit parmi les étoiles, ce qui signifie qu'il ne s'agit pas du soleil. Est-il possible que ce soit la représentation de la pleine lune ? Nous n'avons pas trouvé d'informations qui confirment cette hypothèse. Ces deux astres sont aussi des éléments lumineux du fait de leurs natures mais aussi dans leurs représentations dans les miniatures.

D'autres éléments du paysage viennent contribuer à la représentation lumineuse de l'animal. Les couleurs des arbres, des plantes, qui sont disposées autour de l'animal donnent de la couleur mais aussi de la lumière au monde animal. Cette lumière est favorisée par les couleurs ternes de la terre. Pour poursuivre sur les arbres et les plantes, nous remarquons qu'ils participent à la valorisation de l'animal d'une autre manière assez particulière. En prenant en compte les 55 miniatures représentant l'animal dans le paysage naturel avec ou sans la présence humaine, nous remarquons que les plantes et les arbres sont positionnés au milieu des animaux, dans 20 miniatures. 16 miniatures placent les plantes au centre des animaux. Les arbres sont au centre dans 4 miniatures. Cette représentation est une autre démonstration du lien entre l'animal et le

¹⁵⁸ Annie VERNAY-NOURI, Annie BERTHIER, *Enluminures en terre d'Islam entre abstraction et figuration*, Belgique, BNF, 2011, p.66

¹⁵⁹ Basil GRAY, *La peinture persane*, Genève, Skira Flammarion, 1977, p.30

¹⁶⁰ Youssef ISHAGHPOUR, *La miniature persane. Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, France, Verdier, 2009, p.55

paysage naturel. La miniature n°34, illustrent bien cela. Une plante verte se trouve au centre de la miniature, entourée de nombreux animaux (voir Annexe p.79).

Concernant les proportions attribuées au ciel, elles sont variables en fonction des miniatures. Le ciel est presque inexistant dans certaines miniatures. Nous remarquons que lorsque la place du ciel est minimisée, c'est la dimension de la terre qui prend de l'ampleur. La terre semble être la zone principale qui vient structurer les autres zones du paysage. Elle se caractérise par une forme en arc de cercle. Ce type de représentation est souligné par Dominique CLÉVENOT comme étant « un espace concave » qui vient structurer l'image¹⁶¹. La terre est le fondement du paysage dans ces miniatures. Les éléments végétaux tels que les plantes, les arbres, les fleurs mais aussi les éléments spécifiques de la terre comme les rochers et les montagnes viennent se greffer à la terre. L'eau fait aussi partie de ces éléments liés à la terre. Elle est présente sous forme de rivière et cette dernière traverse la terre. La couleur de l'eau de la rivière semble être créée à partir de l'argent : le terme de « ruisseau d'argent » est utilisé dans un article de Dominique CLÉVENOT¹⁶².

La forme concave de la terre, les éléments qui prennent racine en elle et viennent former une sorte de petit monde naturel. Ce type de représentation est une *imago mundi*¹⁶³. L'animal est représenté dans son monde et tous les éléments qui l'entourent, amplifient sa valeur. Cette représentation iconographique est comme une ouverture sur le monde animal. La miniature permet de créer cette fenêtre vers le monde animal¹⁶⁴. Cette ouverture sur ce monde est réalisée à partir du cadre de la miniature. Le cadre a pour fonction de restreindre la miniature mais il va au-delà de ce rôle. Nous retrouvons l'or et le bleu dans l'encadrement des miniatures. Ces couleurs qui illuminent le paysage au profit de l'animal viennent illuminer la page en créant une ouverture sur le monde animal. Dans 4 miniatures, le paysage s'étend au-delà de la fenêtre. Nous retrouvons dans les marges du haut, des sommets d'arbres et même des oiseaux représentés au vol. Au Moyen-Âge dans les pays d'occident, d'après l'ouvrage *Le Moyen Âge en lumière*, à la différence de notre manuscrit, les marges sont rarement vides¹⁶⁵. Le fait que les arbres évoluent derrière la zone du texte, que leurs sommets apparaissent en dehors du cadre et

¹⁶¹ Dominique CLÉVENOT, « Paysages persans vers une esthétique de l'imaginal », dans *Horizons Magrébins – Le droit à la mémoire*, n°45,2001, p.34-49, p.39

¹⁶² *Ibid.*, p.41

¹⁶³ *Ibid.*, p.40

¹⁶⁴ Basil GRAY, *La peinture persane*, Genève, Skira Flammarion, 1977, p.23

¹⁶⁵ Jacques DALARUN (et le collectif), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002

que les oiseaux sont représentés à l'extérieur, cela est une conséquence du rôle de fenêtre de la miniature qui montre que ce monde représenté ne peut être limité par le cadre de la miniature¹⁶⁶.

L'omniprésence du paysage naturel ainsi que sa mise en valeur contribuent à la valorisation de l'animal. Une représentation conventionnelle de l'environnement animal se retrouve dans nos miniatures¹⁶⁷. Ce qui est intéressant d'étudier c'est la mise en valeur du paysage. En observant la magnificence du paysage, nous remarquons qu'un autre paramètre entre en jeu. Dans certaines miniatures, le paysage ne fait que réduire la représentation de l'animal. Dans 18 miniatures, nous observons que l'animal est de taille réduite dans un paysage gigantesque. Prenons l'exemple de la miniature n°51 (voir Annexe p.114) qui illustre cet aspect du paysage. Les animaux représentés sont de petites tailles. Ils sont entourés de plusieurs arbres de grandes tailles, représentés en entier. A première vue, le paysage semble prendre toute la place dans la miniature. Cependant l'animal se situe au centre de la miniature. C'est la scène représentée qui importe. Le paysage est un fond qui vient décorer la scène¹⁶⁸.

Nous allons maintenant nous attarder sur la mise en scène de l'animal. Pour cela, nous étudions les différentes représentations iconographiques montrant la supériorité de l'animal. Ce type de supériorité se retrouve dans des scènes où la violence est illustrée. Les scènes de combats d'animaux sont un exemple. Ce type de représentation est un thème qui est à de nombreuses reprises illustrés dans l'art islamique et dans les pays conquis par les musulmans¹⁶⁹. Dans les miniatures représentant uniquement les animaux dans un paysage naturel, seulement 4 miniatures illustrent des scènes de violences entre animaux. Ce nombre détermine la place de ce thème dans ce type de miniature. Cependant ces deux miniatures font apparaître des points d'études sur l'animal. Prenons le cas de la miniature n°23 (voir Annexe p.55) : elle met en scène un chameau attaqué par d'autres animaux. Le chameau est appelé par les occidents, « l'âne des Mahométans »¹⁷⁰, c'est-à-dire l'âne des musulmans. Ayant quelques points communs avec l'âne, le chameau est considéré dans cette miniature comme étant le bouc émissaire qui périt entre les mains de ses prédateurs. En faisant preuve de bonté et en faisant confiance aux autres animaux, le chameau offre sa vie au lion en pensant être sauvé par les autres (voir texte de la miniature n 22, Annexe p.53). Le bouc émissaire est, selon René Girard, « simultanément

¹⁶⁶ Basil GRAY, *La peinture persane*, Genève, Skira Flammarion, 1977, p.23

¹⁶⁷ Cécile JAIL et Marthe BERNUS-TAYLOR, *L'Étrange et le Merveilleux en terre d'Islam*, Région des Musées Nationaux, Paris, Musée du Louvre, 23 avril - 23 juillet 2001, p.70

¹⁶⁸ Arménag SAKISIAN, « Le paysage dans la miniature persane », dans *Syria, Tome 19 fascicule 3*, 1938, p.279-286, p.286

¹⁶⁹ Cécile JAIL et Marthe BERNUS-TAYLOR, *op.cit.*, p.95

¹⁷⁰ Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, Seuil, 2011, p.89

l'innocence des victimes, la polarisation collective qui s'effectue contre elles et la finalité collective de cette polarisation. »¹⁷¹. Ces animaux-prédateurs : le lion, le corbeau, le loup et le chacal sont mis en valeur par leur force collective dans la miniature. La supériorité des prédateurs est révélée par leur domination sur leur victime. Le caractère sauvage de l'animal est illustré dans cette miniature. Mais dans le texte, le piège orchestré par le corbeau pour faire tomber le chameau (voir texte de la miniature n°21, Annexe p.51), fait apparaître un autre type de supériorité : l'intelligence. Dans ce cas-là, nous parlons plus particulièrement de la ruse. Cette ruse est aussi révélée par le choix des animaux qui la représente. Prenons le cas du loup : dans le bestiaire occidental du Moyen Age, le loup est considéré comme étant rusé et cruel¹⁷². Les mêmes attributs sont présents, à la fois dans la représentation iconographique qui illustre la cruauté du loup ainsi que dans le texte lorsque le loup s'exprime (voir texte de la miniature n°22, Annexe p.54).

Une autre miniature illustre un combat d'animaux ayant une situation différente de la miniature n°23. La miniature 46 représente une confrontation entre des corbeaux et des hiboux (voir Annexe p.55). Personne n'a la fonction de bouc émissaire, il n'y a pas de manipulation, ni de ruse (voir texte de la miniature, Annexe p.56). Cette miniature illustre l'affrontement des hiboux par la force face aux corbeaux vaincus. A la différence de la miniature n°23, qui ne représente pas un affrontement, la miniature n°46 évoque une confrontation de force. Ces miniatures de combats d'animaux illustrent cette force de l'animal mais aussi ses faiblesses. Certains caractères de l'animal sont dévoilés à travers ces miniatures. L'attaque du chameau révèle l'état sauvage des animaux dans leur milieu naturel. La miniature illustre des caractéristiques de ce monde animal. L'animal est révélé dans toute sa force physique mais aussi dans sa force intellectuelle. Le texte et l'image se croisent afin de faire ressortir toute la puissance de l'animal. Prenons un autre exemple, le cas de la miniature n°18 (voir Annexe p.44) : Cette représentation iconographique apporte une autre vision de la supériorité intellectuelle de l'animal. Grâce à son intelligence qui s'oppose à la naïveté du roi des animaux¹⁷³, le lièvre est manifestement plus puissant que le lion. Sa supériorité intellectuelle lui permet de piéger le lion naïf. (voir texte de la miniature n°18, Annexe p.45). Le lion, l'être destiné à être le prédateur, se retrouve dans le rôle de la proie qui se fait piéger par le lièvre, qui s'appuie sur sa force mentale.

¹⁷¹ Claude- France AUDEBERT, « La violence dans Kalîla wa-Dimna d'Ibn al-Muqaffa' », dans *Alif: Journal of Comparative Poetics*, n° 13, 1993, p. 24-45, p.31

¹⁷² Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, Seuil, 2011, p.71

¹⁷³ *Ibid.*, p.57

Cette première partie permet de démontrer que l'animal est le point central dans les miniatures. Le choix des miniatures se porte majoritairement sur la représentation de l'animal dans son milieu naturel. Le paysage quant à lui, contribue à favoriser la mise en valeur de l'animal par une mise en lumière du monde animal. La force et l'intelligence illustrent la supériorité de l'animal dans son milieu. De nombreuses qualités sont données aux animaux dans ces miniatures. Mais est-il possible que la représentation du paysage soit en accord avec ses qualités animales ? Les qualités animales sont-elles majoritaires ?

۷۹
۸۱



"Devant ce lion et son conseil des accusations sont portées contre Dimna."

*Abū l-Ma' ālī Nasr-ullā Munšī, Kalīla va Dimna, Bagdad, 1392, Papier, 217 f., 103*107 mm, BNF, Manuscrit, supplément persan 913, f.81r*

II) Les qualités des animaux sont-elles soulignées par le paysage ?

La deuxième partie de notre chapitre aborde les qualités de l'animal. Dans le livre de Kalila et Dimna, les animaux sont dotés d'un caractère ou de plusieurs qui leurs sont spécifiques. Le caractère se révèle en fonction de la situation dans laquelle l'animal se trouve. La qualité est « un trait de caractère auquel on attribue une valeur morale »¹⁷⁴. Cette définition est appropriée à notre étude car nous tentons de déterminer si le paysage illustré reflète cette valeur morale de l'animal. Pour cela, nous utilisons les 45 miniatures représentant uniquement l'animal dans son milieu naturel. A partir de ces miniatures, nous étudions les textes du livre d'André Miquel correspondant à la scène représentée. Puis nous analysons les traits de caractère de chaque animal mentionné dans les textes et nous les croisons avec la représentation iconographique correspondante.

En analysant les textes des 45 miniatures, nous avons décelé 4 qualités illustrées à travers les animaux figurés. Ces qualités sont : la sagesse, l'intelligence, la loyauté, la bonté. Dans la thèse de Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, il est énoncé que le philosophe Bidpaï attribue 4 qualités à l'homme qui permettent de le différencier des animaux.

Les qualités que nous retrouvons dans les miniatures font partie de ces 4 catégories. La sagesse et l'intelligence sont des qualités principales. Quant à la loyauté et à la bonté, elles correspondent aux deux autres catégories : la loyauté – ou le sens de l'honneur – est assignée à la tempérance. La bonté se rapporte à la justice. Ces qualités principales comportent d'autres qualités qui leurs sont spécifiques. Ces qualités peuvent être précisées comme suit :

- La sagesse : le savoir, la culture, la réflexion
- La tempérance : la pudeur, la largesse, la retenue, le sens de l'honneur
- L'intelligence : la longanimité, la persévérance, la décence
- La justice : la franchise, la bonté, la circonspection, la douceur de caractère¹⁷⁵.

¹⁷⁴Alain REY (et le collectif), *Dictionnaire Le Robert micro-poche*, Paris, Le Robert, 2018

¹⁷⁵ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p.196

Dans les fables, ces qualités sont incarnées par les animaux. Nous n'allons pas, dans cette partie, les étudier dans leur rapport à l'homme mais en gardant l'approche littérale de ces fables.

Nous remarquons que la qualité la plus présente dans les miniatures est la sagesse. 5 textes correspondant aux miniatures y font référence. Ce choix de représenter des scènes où la sagesse est mise en valeur n'est pas anodin. Kalila et Dimna est « un livre d'éthique, de sagesse et d'éducation »¹⁷⁶. Ce manuscrit, à travers les miniatures, vient favoriser l'aspect moral de l'ouvrage en valorisant la sagesse dans le monde animal. Cette sagesse est incarnée par deux animaux dans les 5 miniatures : la mère du lion et Kalila, le chacal. La mère du lion est présente dans 3 miniatures et les 2 autres sont attribuées à Kalila.

Nous allons tout d'abord nous intéresser aux 3 miniatures qui concernent la sagesse de la mère du lion : les miniatures n°32 (voir Annexe p.73), 34 (voir Annexe p.79) et 70 (voir Annexe p.152). Les miniatures n°32 et 34 font partie de la fable principale intitulée, dans le livre d'André Miquel, *Où l'on instruit le cas de Dimna, ou : le juste châtiment* (voir Tableau n°2, Annexe p.167). ou encore *Le Procès de Dimna*¹⁷⁷. Pour la miniature n°32, il est écrit, dans le texte correspondant à la scène : « *Au matin, la mère du lion s'en fut trouver son fils, qu'elle trouva triste et abattu.*¹⁷⁸ ». La mère du lion va trouver son fils afin de le pousser à enquêter sur les propos de Dimna¹⁷⁹ au sujet du taureau, Chanzaba, tué par le roi. Nous relevons pour la miniature n°70, cette phrase : « *Puis elle se présenta au lion et lui dit*¹⁸⁰ ». Le but de la mère est de faire comprendre à son fils que son comportement envers le chacal est injuste et elle tente de lui faire prendre conscience de cela¹⁸¹. Dans ces deux miniatures, la mère du lion et le lion sont représentés face à face. Dans la miniature n°34 (voir Annexe p.79), la scène représentée est différente. La première remarque est que la mère du lion et le lion ne sont pas les seuls à figurer dans la miniature. Mais ils sont toujours positionnés l'un en face de l'autre. Le lion décide d'organiser une assemblée pour le procès de Dimna à propos de l'affaire du taureau, Chanzaba : « *A ces mots, le lion convoqua l'assemblée [des gens de sa garde], puis, ceux-ci s'étant présentés, il fit appeler Dimna.* »¹⁸². Cette position du face-à-face montre que la mère du lion s'adresse à son fils.

¹⁷⁶ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p.4

¹⁷⁷ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 105-132. Nous observons que dans le livre d'André Miquel, le titre, *Procès de Dimna* n'apparaît pas dans la table des matières. Cependant, dans les pages rédigées de la fable concernée, ce titre est en tête des pages 105 à 132.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.106

¹⁷⁹ Lahcen BOUKHALI, *op.cit.*, p.73

¹⁸⁰ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *op.cit.*, p. 252

¹⁸¹ Lahcen BOUKHALI, *op.cit.*, p.73

¹⁸² André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *op.cit.*, p.110

Nous avons rassemblé les miniatures 32, 34 et 70 car elles présentent un paysage similaire. Nous observons que le paysage de ces trois miniatures a des points communs. Le ciel d'or est peu présent par rapport à la terre ronde qui recouvre un espace plus large et plus important que le ciel. Sur cette terre se trouvent les figures de la mère du lion et du lion. Le fait d'avoir une terre aussi grande permet de mettre en valeur les figures. Les plantes vertes sont les seuls éléments végétaux qui composent le paysage des miniatures n°32 et 34. Les plantes sont de diverses tailles : certaines sont à ras le sol et d'autres ont de grandes tiges. Les feuilles de ces plantes sont assez particulières : elles sont représentées de part et d'autre des tiges comme des feuilles qui bougeant au rythme du vent. Les tiges accentuent cet effet de mouvement : elles sont légèrement courbées. Dans la miniature n°34 (voir Annexe p.79), nous retrouvons ces plantes en un nombre moins important. D'autres bordent la rivière qui est peu visible. Cette diminution s'explique par un nombre plus important d'animaux représentés dans cette miniature. Ces miniatures regorgent de vie : elles montrent une variété et un nombre important de plantes. La nature est une force qui donne vie à la miniature¹⁸³. Le fait d'avoir le même type de plante dans ces deux miniatures qui mettent en scène la sagesse de la mère du lion, donne aux plantes une valeur symbolique qui est celle de la représentation imagée de la sagesse.

Nous remarquons dans la fable, *Le Procès de Dimna*, que le rôle de la mère du lion est d'intervenir « pour corriger son fils et le mettre sur la voie juste »¹⁸⁴. Ces scènes révèlent, la sagesse de la mère du lion face à l'injustice de son fils. Ce dernier est roi, mais ne possède pas cette vertu qu'est la justice. En tant que roi, le lion doit être courageux, généreux et faire preuve de justice¹⁸⁵. Ce dernier point fait défaut à notre roi. Le remède pour y remédier est la sagesse de sa mère afin de l'aider à tenir pleinement ses fonctions. Dans la miniature n°32, 34, les plantes en mouvement sont une expression de la sagesse de la mère du lion.

Dans la miniature n°34, la position des animaux dans cette miniature est intéressante. Nous remarquons que les animaux sont représentés sur deux colonnes au centre de la miniature, avec 4 animaux sur chaque colonne, face à face. Au niveau supérieur de la miniature, les premiers animaux qui se font face sont la mère du lion et le lion. Nous retrouvons ici, une situation similaire aux cas n°32 et 70. Au premier abord, lorsque nous regardons cette miniature n°34, la mère du lion semble parler à son fils. Mais le texte mentionne qu'elle s'adresse, dans un premier temps, à Dimna le chacal, et l'accuse d'être un menteur : « *Ce qui afflige le roi, répliqua-t-elle*

¹⁸³ Dominique CLÉVENOT, « Paysages persans vers une esthétique de l'imaginal », dans *Horizons Magrébins – Le droit à la mémoire*, n°45, 2001, p.42

¹⁸⁴ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p.73

¹⁸⁵ Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, Seuil, 2011, p.58

à Dimna, c'est que tu sois resté en vie jusqu'à ce jour, malgré l'énormité de ta faute et de ton crime, traître, menteur !¹⁸⁶ ». Plus loin dans le procès de Dimna, elle s'adresse à l'assemblée, en particulier au roi, en continuant de dénoncer les actions de Dimna : « *Regardez-moi ce scélérat qui, après avoir commis un monstrueux forfait, vient brouiller les idées des gens pour effacer son crime et s'en faire déclarer innocent !*¹⁸⁷ ». D'après le titre donné à la miniature n°34 (voir Annexe p.), c'est cette partie du texte qui est représenté. Celle qui incarne la sagesse dévoile toute la personnalité de Dimna à l'assemblée. Par la présence des plantes nous savons que la sagesse de la mère du lion est en action. Mais le caractère de Dimna n'est pas dévoilé. Dans cette fable, la sagesse de la mère du lion s'exprime face à la fourberie de Dimna. Le défaut du chacal est à la fois révélé par la sagesse de la lionne mais permet aussi de rendre cette sagesse active. La fable, *Le lion et le bœuf*, souligne la personnalité de Dimna et montre toutes ses passions qui le pousse à agir de la sorte : l'ambition, l'envie, la jalousie¹⁸⁸. Un résumé de cette fable par Makram ABBÈS décrit tout le stratagème ainsi que les motivations de Dimna : « *Un chacal (Dimna), ambitieux et désireux de faire une carrière politique cherche à se rapprocher du roi des animaux, le lion. Il atteint ses objectifs et devient l'un de ses amis intimes. Un jour, le lion entend le beuglement d'un taureau. Pris de peur, il pense que cette voix est celle d'un rival présent sur son territoire ; Dimna intervient pour le rassurer, espérant par-là obtenir plus de faveurs auprès du roi. Il réussit son entreprise et part à la quête de cette voix qui fait tant peur au lion : il s'agit d'un taureau, nommé Chatraba [Chanzaba]. Dimna cherchait simplement à rassurer le lion, en lui montrant que ses inquiétudes n'étaient pas fondées. Or le lion découvre chez le taureau toutes les qualités de la personne exemplaire et du bon conseiller ; Chatraba prend aussitôt la place de Dimna au sein de la cour, reléguant le chacal à un rôle second. Mû par l'envie, ce dernier va mettre sur pied toute une stratégie fondée sur les mensonges, les machinations et les manipulations afin de se débarrasser du taureau. Il atteint sa fin en provoquant un combat entre les deux amis qui va se terminer par la mort de Chatraba*¹⁸⁹ ».

Quant à la miniature n°70, elle fait partie d'une autre fable principale : *Le lion et le chacal, ou : de la justice avec laquelle les rois doivent traiter leurs familiers* (voir Tableau n°2, Annexe p.167). Dans les miniatures n°32 et 70, la mère du lion fait face à son fils. Ses paroles de sagesse

¹⁸⁶ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 1980, p. 110

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 115-116

¹⁸⁸ Makram ABBÈS, « L'ami et l'ennemi dans Kalila et Dimna », dans *Bulletin d'études orientales*. Tome LVII, 2008, p.24-25 :

¹⁸⁹ *Ibid.*

lui sont destinées. La miniature n°70 (voir Annexe p.152), possèdent un paysage un peu différent des deux autres miniatures. Le ciel d'or est toujours présent mais son ampleur est plus importante. La terre ronde domine toujours. Les plantes vertes à ras le sol sont alignées au niveau inférieur de la miniature. Le centre de la terre est occupé par le lion et la mère du lion. Le nouvel élément qui apparaît est la représentation des sommets des arbres qui sont alignés en arrière-plan et caché par la terre. Le texte ne donne aucun élément sur le lieu. Le paysage représenté n'est qu'un ajout du miniaturiste. Cependant la similitude avec les miniatures n°32 et 34, nous permet d'à nouveau confirmer que ce type de paysage est favorable à l'action de la sagesse.

Comme nous l'avons déjà souligné, la terre est représentée sous une forme arrondie. Ce type de représentation très utilisé dans la miniature persane. Son origine n'est pas chinoise mais elle est présente à Touen-Houang dès le VI^e siècle. Plusieurs hypothèses sont énoncées mais aucune n'est confirmée¹⁹⁰. L'utilité de cette forme circulaire de la terre est de délimiter « nettement l'horizon dans les paysages iraniens à partir des XIII^e – XIV^e siècles ¹⁹¹».

Cette ligne ne vient pas seulement délimiter. Elle vient cacher les arbres et laisser apparaître le sommet. Ce type de représentation n'est pas non plus le signe d'une influence chinoise. Dans la peinture chinoise, les arbres sont représentés sur les sommets des montagnes. Mais cette façon de faire n'est pas communément utilisée dans la peinture iranienne. L'alignement des arbres est plus habituel. Comme l'explique Jeannine AUBOYER, la position des arbres est « une réminiscence de l'influence chinoise »¹⁹². Ces trois paysages vivants sont propices à partager des paroles de sagesse. Tel est le but de la mère du lion envers son fils. Ces paysages sont en accord avec la sagesse de la mère du lion.

Les éléments végétaux permettent d'illustrer la sagesse de la mère du lion. La sagesse est aussi détenue par un autre personnage. Il s'agit de Kalila. Nous allons voir comment sa sagesse est révélée dans les miniatures et dans quelle situation est-elle utilisée.

Les miniatures liées à la sagesse du chacal, Kalila, sont : les miniatures n°12 (voir Annexe p.32) et n°30 (voir Annexe p.69). La miniature n° 12 fait aussi partie de la fable principale, *Le lion et le bœuf, ou : l'amitié ne doit point prêter l'oreille à la calomnie* (voir Tableau n°2, Annexe p.167). La miniature n°30 correspond à la fable, *Le Procès de Dimna*. Ces deux miniatures mettent en scène les deux chacals, Kalila et Dimna en pleine conversation.

¹⁹⁰ Jeannine AUBOYER, « L'influence chinoise sur le paysage dans la peinture de l'Orient et dans la sculpture de l'Insulinde », dans *Revue des arts asiatiques*, Vol. 9, n°4, Décembre 1935, p. 229-230

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 229

¹⁹² *Ibid.*, p. 231-232

Nous retrouvons cette posture du face-à-face dans ces miniatures. Un des critères pour partager la sagesse est illustrée : Kalila, l'émetteur se trouve face à Dimna, le récepteur.

La miniature n°12 illustre la rencontre de Kalila et Dimna, après que ce dernier réalise que le lion et le bœuf se sont liés d'amitiés : « *le chacal alla s'en plaindre à son frère Kalila*¹⁹³ ». Kalila s'adresse à Dimna avec cette courte phrase qui introduit son allocution : « *Puisse -t-il t'arriver ce qui est arrivé au moine !*¹⁹⁴ ». Cette phrase suscite l'interrogation de Dimna permettant à Kalila d'illustrer ses propos par une fable : « *Le Moine, le Voleur, le Renard et la femme du Cordonnier*¹⁹⁵ ». L'utilisation de la fable par Kalila est un moyen de transmettre indirectement les paroles de sagesse à Dimna.

Nous remarquons que les moyens utilisés par la mère du lion et ceux de Kalila sont différents : la lionne parle directement à son fils, alors que dans la miniature n°12, Kalila passe par une histoire qui se conclut par une morale. Cette particularité n'est pas révélée dans la miniature. Cependant, dans la miniature n°30, Kalila s'adresse directement à Dimna en ces mots : « *Ce que tu as obtenu par la calomnie et la tromperie, dit Kalila à un certain moment, le lion le découvrira, et il saura le fin mot de l'affaire dans les jours qui viennent. Tu ne sortiras de cette épreuve que sous le coup du pire châtiment que l'on puisse infliger aux criminels. Quant à moi, je renonce à te prendre dorénavant pour ami, à te révéler mes secrets et à avoir avec toi le moindre contact. Car, comme l'ont dit les sages : « Eloignez-vous de ceux qui ne désirent point le bien et ne savent pratiquer que la calomnie, et la tromperie. » [C'est justement] ce que tu as fait, en excitant le roi contre son ami, l'innocent, le doux, le savant Chanzaba, et tu n'as eu de cesse que le lion, pris de soupçon, ne l'eût tué.*¹⁹⁶ ». Kalila exprime son désaccord face au comportement de Dimna et souligne les défauts de ce dernier : calomniateur et trompeur. Cela conduit à faire prendre à Kalila une décision importante : celle de ne plus être l'ami de Dimna. Pour justifier son choix, il s'appuie sur les paroles des sages et dénonce le mal que Dimna a fait. Ce désaccord s'illustre par la présence des montagnes qui va révéler ce qui se passera après. Mais nous y reviendrons sur ce point plus loin. Cette conversation entre Kalila et Dimna est entendue par la panthère, qui par la suite va se confier à la mère du lion (voir Miniature n° 31, Annexe p.71). Dans la miniature, la panthère est témoin de la conversation entre Dimna et Kalila. Elle a la tête dirigée vers eux et se trouve à une distance éloignée de leur demeure. C'est de cette manière que la lionne apprend toute la vérité au sujet de Dimna. Ce texte révèle une

¹⁹³ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 64

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *op.cit.*, p. 105-106

autre qualité portée par la panthère, il s'agit de la loyauté. « *la Belle à la robe diaprée et à qui le lion, dont elle était la préceptrice, donnait toute sa confiance et faisait partager ses secrets.* ¹⁹⁷ ». Cette loyauté de la panthère contribue à faire paraître la sagesse de la lionne. La panthère est représentée à l'extérieur de l'habitation de Kalila et Dimna Comme la mère du lion le dit à son fils lorsqu'elle s'entretient avec lui, au sujet de la panthère : « *Je tiens de quelqu'un que tu connais pour une personne sûre et sincère* ¹⁹⁸ ». Il y a une double reconnaissance de la fidélité de la panthère : celle de la mère du lion et de son fils. Après avoir démontré de quelle manière la sagesse est révélée dans les textes, nous allons maintenant nous intéresser à l'expression de l'intelligence dans les fables.

L'intelligence est la deuxième qualité qui domine dans les miniatures animales. Dès le début du chapitre sur le voyage de Borzouyeh, l'intelligence est à l'honneur. Les bienfaits et le rôle de cette qualité sont énoncés ¹⁹⁹ : « *L'intelligence est donc la source de tous les biens. Elle s'enrichit de notre expérience et de notre culture.* ²⁰⁰ » et « *permet de s'imposer en toutes circonstances* ²⁰¹ ». C'est ce que nous allons tenter de démontrer, dans un premier temps, en étudiant les scènes représentées par les miniatures. 9 miniatures représentent l'intelligence dans différentes situations. De nombreux animaux incarnent ce trait de caractère dans les fables. Auparavant, nous avons démontré que la sagesse est révélée en étant opposée à des défauts. Nous verrons que l'intelligence est aussi représentée dans ce type d'opposition. Néanmoins, elle est très souvent en corrélation avec un autre trait de caractère ambivalent : la ruse.

Tout d'abord nous allons définir le mot « ruse » afin de comprendre quels sont les deux sens qui lui sont attribués. Lahcen BOUKHALI explique que dans les dictionnaires arabes, la ruse possède une définition positive mais aussi négative. La ruse est « *l'habilité et la capacité d'atteindre des objectifs en toute finesse ainsi que la parfaite conduite dans la gestion des affaires.* ²⁰² ». C'est aussi « *un moyen destiné à tromper l'adversaire en usant de procédés perfides.* ²⁰³ ». Ces définitions correspondent à la typologie des 9 miniatures : nous avons divisé

¹⁹⁷ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 105

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 107

¹⁹⁹ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p.29

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ *Ibid.* Cette citation provient de l'ouvrage : Abd Allāh Ibn al-Muqaffa, André Miquel, *Le livre de Kalila et Dimna*, Klincksieck, Paris, 1980, p.19, au début du chapitre intitulé, *Où Borzouyeh, sur l'ordre de Chosroes Anoushirwan, part rechercher au pays de l'Inde le livre de Kalila et Dimna.*

²⁰² *Ibid.*, p.203-204

²⁰³ Lahcen BOUKHALI, *op.cit.*, p.203-204. Il y a le même double regard en Occident : la ruse du cheval de Troie était perçue comme un trait d'intelligence, une qualité chez les Grecs, et comme un procédé malhonnête, perfide, par les Romains qui se considéraient comme les descendants des Troyens.

ces dernières en deux catégories. La première concerne les miniatures illustrant la ruse en tant que qualité et la seconde, en tant que défaut. Lorsque nous appliquons cette démarche, nous observons que la catégorie « ruse négative » concerne 6 miniatures et la catégorie « ruse positive » est illustrée par les 3 autres. Nous pouvons déjà conclure que l'aspect négatif est davantage retenu pour les miniatures. Seule la miniature n°16 (voir Annexe p.40) expose la ruse de Dimna face à Kalila, l'incarnation de la sagesse.

Cette miniature n°16 illustre la scène où « *Dimna raconte à Kalīla l'histoire du corbeau, du chacal et du serpent.* » (voir Notice, Annexe p.3). Elle est similaire à celle de la miniature n° 12, mais cette fois, c'est au tour de Dimna de révéler, ce qui lui semble être sa sagesse à Kalila, par l'intermédiaire de la fable. C'est une fable qui prône la ruse positive. Cependant Dimna l'utilise au profit de sa ruse négative et par conséquent, justifie ses mauvaises actions. Après avoir présenté le cas particulier de la miniature n°16, nous allons traiter les miniatures de la ruse positive.

Dans la miniature n° 12 (voir Annexe p.32), de nouveaux éléments s'ajoutent au paysage. Des arbres sans feuilles ainsi que des montagnes apparaissent dans le dessin. Un tout autre environnement est figuré. Nous faisons face à un paysage proche du réel. Les arbres sont semblables au cyprès ou à d'autres arbres de la « flore persane »²⁰⁴. Nous retrouvons la couleur verte de l'arbre. Dans le Coran, l'arbre symbolise les paroles bonnes et mauvaises²⁰⁵. Cette environnement naturel est attribué à ces deux chacals qui sont au centre. Ces deux protagonistes incarnent les deux facettes de la parole. D'après nous, le paysage ne vient pas seulement décorer la scène. En observant la miniature, nous pouvons faire quelques analyses.

Nous remarquons que les deux chacals qui figurent sont de deux couleurs différentes : le gris et le roux. Afin de déterminer l'identité des chacals, nous avons rapproché la miniature n° 12, des n°9 et 11 (voir Annexe p.26 et p.30). Ces deux miniatures mettent en scène le chacal Dimna : elles font toutes les deux partie de la fable principale, *Le lion et le bœuf* (voir Tableau n°2, Annexe p.167). La miniature n° 9 (voir Annexe p.26) met en scène le lion et Dimna. Ce dernier est représenté de couleur rousse. Il en est de même dans la miniature n°11 (voir Annexe p.30) qui illustre la scène où « *Dimna et le buffle comparaissent devant le lion qui interroge le buffle.* ». A partir de ces miniatures, nous concluons que le chacal roux de la miniature n°12 – qui fait aussi partie de la fable, *Le Lion et le Bœuf* – n'est autre que Dimna et nous en déduisons que le chacal gris est Kalila.

²⁰⁴ Basil GRAY, *La peinture persane*, Genève, Skira Flammarion, 1977, p.51

²⁰⁵ Marie-Geneviève GUESDON, Annie VERNAY-NOURI, *L'Art du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste*, BNF, 2001, p.88

En ce qui concerne la couleur de la fourrure de Dimna, elle est un élément révélateur du caractère du propriétaire. Dans l'ouvrage de Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen-Âge*, le chacal n'est pas cité. Cependant nous retrouvons un animal de premier plan, qui possède les mêmes attributs que Dimna : le renard. Il est peu représenté dans les miniatures. A contrario, Dimna le chacal fourbe, est un des personnages principaux de l'ouvrage. Michel PASTOUREAU décrit le renard comme étant un animal considéré comme fourbe et affirme que « là- dessus s'accordent tous les bestiaires, toutes les encyclopédies, toutes les fables, tous les proverbes ²⁰⁶ ». Nous pouvons considérer que ce que dit PASTOUREAU au sujet du renard est applicable à notre chacal, Dimna.

Au Moyen Age, le roux est l'emblème de la fourberie : c'est la seule couleur qui possède une seule signification et aucune autre²⁰⁷. Dimna étant le chacal fourbe de notre manuscrit, sa fourrure est semblable à celle du renard des bestiaires occidentaux. « Le roux est la couleur des menteurs, des hypocrites, des félons ²⁰⁸ » : telle est la personnalité de Dimna. Cet aspect convient au profil de Dimna.

Concernant Kalila, nous ne savons pas si la couleur grise est significative de sa personnalité. Cependant nous savons qu'il incarne la sagesse. Dans la miniature n° 12, nous remarquons qu'un arbre vert se trouve à proximité de Kalila – dans la zone de la terre ronde, plus particulièrement l'espace approprié par les animaux – ce qui n'est pas le cas pour Dimna. Serait-ce une expression du caractère de Kalila ? C'est ce que nous supposons car c'est le seul arbre vert se trouvant au premier plan tandis que les autres arbres se positionnent en arrière-plan. Nous observons aussi que l'arrière-plan est le lieu des arbres sans feuilles. Cet élément est-il une représentation de la fourberie de Dimna qui ne fait que créer le chaos autour de lui ?

Un arbre sans feuille est figuré dans la miniature n° 52 (voir Annexe p.116). Cette miniature fait partie de la fable principale, *Les hiboux et les corbeaux* (voir Tableau n°2, Annexe p.167). La scène illustre un corbeau qui met en pratique sa ruse afin de piéger les hiboux. Le seul arbre de la miniature se trouve tout comme dans la miniature n° 12, dans la zone de la terre ronde. Cet arbre est différent car il n'a pas de feuille. Dans cette miniature, c'est le corbeau qui est mis en valeur. Il est le fourbe qui veut faire tomber les hiboux dans son filet. La proximité du corbeau et de l'arbre nous pousse à penser qu'il y a un lien entre eux. Pour aller plus loin, l'arbre sépare les hiboux du corbeau. Les hiboux sont ceux qui subissent les mauvaises paroles du corbeaux, déguisées en belles paroles : « *Comme j'avais beaucoup de crédit auprès du roi, je*

²⁰⁶ Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, Seuil, 2011, p.130

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

m'adressai en ces termes [aux corbeaux] : « Je pense que vous ne pouvez pas vous attaquer aux hiboux, qui sont plus forts et plus hardis. Ce qu'il vous faut faire, c'est essayer d'obtenir la paix en proposant un tribut.²⁰⁹ » La présence de cet arbre et de la montagne n'est qu'un ajout car le texte ne précise aucun élément du paysage. Cette scène ne traite d'aucune qualité : seuls des défauts sont révélés. La ruse négative est à l'honneur dans cette miniature.

Or, dans la miniature n°12, la sagesse est la qualité qui est mise en valeur. Les défauts de Dimna, sont révélés à travers l'action de la sagesse de Kalila. Le nombre d'arbres verts dans ce paysage est de 3. Seuls 2 arbres sans feuilles sont illustrés. Nous interprétons ces occurrences comme étant une image des traits de caractère représentés : les arbres verts se rapportant à la sagesse de Kalila et les arbres sans feuilles aux défauts de Dimna. Les arbres viennent appuyer les bonnes paroles de Kalila

La première miniature qui illustre la ruse positive est une scène de la fable, *Le lièvre et le lion*. (voir Miniature n°18, Annexe p.44). Voici un résumé de la fable faite par Lahcen BOUKHALI : *Le premier [Le lion], conformément au contrat qui le lie aux animaux sauvages, devrait les laisser vivre en paix, et en contrepartie ces derniers devraient, chaque jour, lui envoyer une bête comme repas. Le lièvre entreprit de mettre fin à ce contrat en éliminant le lion afin que tous les animaux vivent en pleine liberté. Pour ce faire, il décida d'arriver en retard au rendez-vous fixé avec le lion. Cette action peut être considérée comme le premier pas accompli par le lièvre pour inciter le lion à passer à l'acte et délivrer ainsi les siens de la domination absolue du lion. Pour justifier son retard il dit au lion : « Les bêtes m'avaient chargé de t'amener un lièvre, mais tout près d'ici, un lion a surgi devant moi et me l'a pris. Comme je lui représentais que le lièvre était le repas du roi et qu'il ne devait pas me l'arracher, il a lancé des injures à ton adresse et s'est prétendu plus digne que toi de [commander à] ce pays et à ses bêtes ; je suis alors venu te trouver pour te mettre au courant. ». L'argumentation du lièvre repose sur une stratégie capitale (la ruse) : il s'agit de faire croire à son interlocuteur l'existence d'un rival redoutable qui menace ses intérêts en tant que roi et qu'il faut écarter à tout prix. L'histoire inventée par le lièvre tend à exciter le lion et à le faire agir. Ce dernier, pris par la colère et ne maîtrisant plus rien, consentit à suivre le lièvre qui le conduisit vers l'endroit où se trouverait son rival potentiel. L'endroit était un puits dont l'eau était profonde et limpide et dans laquelle, en se regardant, le lion vit son reflet sans se douter de quoi que ce*

²⁰⁹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.171

soit : Il « bondit dans le puits pour attaquer et combattre l'autre lion et se noya. »²¹⁰. Le paysage de la miniature n°18 met en scène le lieu où le lion tombe dans le piège du lièvre.

Cette phrase : « Il déposa le lièvre à terre, bondit dans le puits pour attaquer et combattre l'autre lion et se noya²¹¹ », donne une indication sur la composition du paysage. Le puits est le point central dans la miniature. Cette scène est l'accomplissement du piège du lièvre. La miniature illustre – comme nous l'avons déjà expliqué auparavant – la supériorité intellectuelle du lièvre. La représentation du puits favorise cette domination. Il est représenté à l'intérieur de la terre. La miniature a une fonction de fenêtre sur le monde animal. Dans celle-ci, une autre fenêtre est intégrée. Il s'agit d'une ouverture sur l'intérieur du puits : le lion y est représenté en pleine noyade. Ce même type de représentation est présent dans la miniature n°30. La panthère doit se réfugier : « *Le mauvais temps l'obligea à gagner la demeure de Kalila et Dimna.*²¹² ». L'habitation des deux chacals est représentée comme une grotte. Une ouverture sur ce lieu permet de voir l'intérieur et ainsi discerner Kalila et Dimna. La miniature n°18 représente la réussite du plan du lièvre contre le lion. L'intelligence du lièvre fait face à la stupidité du lion. Il a permis de délivrer les autres animaux de l'emprise du lion. Cette fable illustre le lien entre l'intelligence et la ruse au profit d'une cause juste. C'est la démonstration d'une collaboration entre la qualité et le défaut. Dans la miniature, le lion est au fond du puits tandis que le lièvre est à l'extérieur du puits avec la tête au-dessus du trou. La position du lièvre illustre sa supériorité sur le lion. Cette fable applique l'un des usages où la ruse est utilisée. C'est « la stratégie du faible qui arrive à trouver par son intelligence la faille lui permettant d'écraser plus fort que lui. »²¹³. Le lièvre est cet être faible, qui dans cette fable, a un statut inférieur au lion²¹⁴. Quant au lion, sa force se trouve dans la violence et la tyrannie au détriment de l'intelligence²¹⁵. Contrairement à la miniature précédente, les n° 58, 60, 61 de la fable, *Le Singe et la Tortue*, n'utilisent pas ce procédé de la fenêtre. Cette fable raconte l'histoire d'une tortue qui se lie d'amitié avec un singe. Mais la femme de la tortue est jalouse de cette amitié. Avec l'aide d'une amie, elle décide faire croire à son époux qu'elle est malade et que le seul moyen de la guérir est d'avoir un cœur de singe²¹⁶. Les paysages illustrent des éléments cités dans le texte tels que l'eau et l'arbre. L'eau est présente dans les miniatures sous la forme d'une rivière. Dans le

²¹⁰ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p.89-90

²¹¹ André MIQUEL, Ibn Al-Muqaffa, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.73

²¹² *Ibid.*, p.105

²¹³ Makram ABBÈS, « L'ami et l'ennemi dans Kalila et Dimna », dans *Bulletin d'études orientales*. Tome LVII, 2008, p.36

²¹⁴ Lahcen BOUKHALI, *op.cit.*, p.72

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *op.cit.*, p.187-188

Coran, l'eau a plusieurs significations. Elle peut-être une preuve de générosité divine²¹⁷ ou un rappel de la volonté suprême de Dieu²¹⁸. La rivière est à la fois une référence au texte mais c'est aussi en l'honneur de Dieu, celui qui a créé la nature. Dans ces trois miniatures nous voyons toute la beauté de ce monde naturel à travers les couleurs lumineuses. L'importance de l'arbre est à la fois présente dans les textes ainsi que dans les miniatures. Il est un élément clé dans cette fable. L'amitié des deux protagonistes se fait grâce à l'arbre : « *Allant à un figuier qui poussait sur le rivage, il [le singe] se mit à en manger les fruits. L'un d'eux tomba à l'eau ; or, il y avait là un ghailam (on appelle ainsi le mâle de la tortue), qui happa la figue et la mangea*²¹⁹ ». Dans la miniature n°58, l'arbre se trouve au centre et les animaux sont à proximité. La posture des animaux reflète la discussion par le face-à-face du singe et de la tortue. La particularité de la miniature n°58, c'est qu'entre le singe et la tortue, se trouve l'arbre qui au début de la fable marque leur amitié mais dans la miniature n°61, il les sépare. Cette séparation se fait à cause de la ruse de la femme de la tortue qui souhaite tuer le singe. La tortue révèle la situation au singe qui va semblant d'accepter de donner son cœur mais qui profitera pour se réfugier dans l'arbre²²⁰. L'arbre a deux fonctions dans cette fable, il est une démonstration d'amitié et se transforme en un élément de distanciation et d'inimitié.

Le paysage de la miniature n° 30 présente un tout autre aspect. Nous sommes confrontés à un paysage imaginaire. Par la stylisation des montagnes, des rochers et de la terre un effet de mouvement est réalisé dans ce paysage. Ce type de représentation provient de l'art chinois²²¹. La différenciation des montagnes avec la terre se fait grâce aux couleurs et aux contours. Malgré la détérioration de la qualité du papier, nous pouvons déterminer les couleurs. La terre est de couleur sable tandis que les montagnes sont d'un bleu délavé. L'utilisation du trait qui cerne les dessins est une autre trace de l'influence chinoise²²². La stylisation des montagnes est réalisée grâce au trait. L'oscillation des formes est limitée par les contours qui sont eux-mêmes formés de légères courbes. Ces petites vagues accentuent l'effet de mouvement et animent le paysage.

²¹⁷ Dominique CLÉVENOT, « Paysages persans vers une esthétique de l'imaginal », dans *Horizons Magrébins – Le droit à la mémoire*, n°45, 2001, p.41-42. « C'est Lui qui déchaîne les vents, largement, en signes avant-coureurs de la grâce. Quand enfin ils sont chargés de lourdes nuées, Nous poussons cette pluie vers un pays mort. Nous y faisons descendre de l'eau par laquelle Nous faisons sortir toutes sortes de fruits. » Qur'ân, VII. 55 (traduction Régis Blachère).

²¹⁸ *Ibid.*, p.41-42. « Et propose-leur la parabole de la Vie Immédiate comparée à une eau que Nous avons fait descendre du ciel et dont se regorgent les plantes de la terre. Celles-ci deviennent herbage desséché que dispersent les vents. Allah sur toute chose est tout-puissant » Qur'ân, LVII, 19-21

²¹⁹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.187

²²⁰ *Ibid.*, p.191-192

²²¹ Jean MATHÉ, Annie MATHÉ-CROZAT, *Iran : aux sources de la civilisation*, Renaissance Du Livre, 1999, p.23

²²² James CAHILL, *La peinture chinoise*, Genève, Skira Flammarion, 1977, p.11

Cette miniature est un élément clé dans la fable Le Lion et le Taureau. La stylisation de la terre et des montagnes serait-elle une démonstration des événements qui se déroulent dans la miniature mais aussi de ceux à venir ? Elle montre un retournement de situation défavorable à Dimna. Ce dernier subit les remontrances de Kalila et tous ses complots sont découverts par la panthère. Une autre facette de la sagesse de Kalila est évoquée. Ce dernier fait comprendre à Dimna ses torts, par une colère justifiée et raisonnée. Kalila lui dit clairement les choses et n'utilise pas la morale des fables à la différence de la miniature n°12. Par la suite, la panthère révèle à la mère du lion ce qu'elle a entendu (voir Miniature n°31, Annexe p.71). C'est cet acte qui aboutit au procès de Dimna.

Le choix des scènes et du paysage dans les miniatures sont méticuleusement réfléchis. Le paysage joue toujours un rôle particulier. Il est un élément décoratif ou l'illustration d'un lieu précis. Il peut aussi représenter les deux : des éléments peuvent illustrer un lieu évoqué dans le texte et d'autres simplement décorer la miniature. Les principales qualités incarnées par les animaux sont la sagesse et l'intelligence au profit de la ruse positive. Le paysage est aussi un moyen de révéler les qualités des animaux en les confrontant aux défauts.

Après avoir démontré l'importance du paysage dans la révélation des qualités des animaux, nous allons nous consacrer à déterminer la ou les fonctions du paysage merveilleux dans ces miniatures.



شش بنگ ایگاسی بزیک او پوره جون بازمی کشت بر مسکن کلید و دهنه کد ارش
 اناه کلید زوی بدنه آورده بود و باغ از بیت او در حق کاورفته بود بازمی راند
 بنگ بایستاد و کوش داشت سخن کلید اینجا برشیده بود که سول از نکانه کردی و
 و غدر ز راه ظل با یک و تاریک جستی و ملک را خیانت عظیم زوی داشتی و این توان
 بود که ساعت تا ساعت بوبال آن ما خود شوی و تبعیت آن تپوشد و مسیح
 کن از و خوش ترا معذور ندانند و در تخلص از آن سیج معذرت نشوند و مستو
 و نظارت رو اینند و مسکن بر کشتن و شله کرد ایندن تو یک کله شوند
 و بنگ این جمله می شنید و می ایستاد تا بجم انجامه و در همش یکی تو حاجت نیت

« La panthère entend Kalila reprocher à Dimna sa méchanceté »

Abū l-Ma' ālī Nasr-ūllā Munšī, Kalīla va Dimna, Bagdad, 1392, Papier, 217 f., 79*103 mm, BNF, Manuscrit, supplément persan 913, f.71v

III) Des animaux en action dans un paysage merveilleux : les vertus de la discussion

Cette partie aborde l'animal dans le paysage merveilleux. La miniature persane est décrite par Youssef ISHAGHPOUR comme possédant un « véritable culte de la beauté » et il explique que cette beauté est conçue comme venant de Dieu. Elle est considérée comme une splendide représentation du monde²²³. Les pensées religieuses participent à l'élaboration et à la fonction de la miniature persane. La splendeur de la miniature par la présence du merveilleux illustre une pensée mystique de Dieu. Qu'est-ce que la mystique en islam ? C'est lorsque « Le croyant ordinaire s'efforce d'appliquer la volonté d'un Dieu transcendant, inconnaissable, afin d'obtenir sa récompense et Le rencontrer éventuellement dans l'au-delà. Pour le musulman mystique, cette rencontre est déjà possible ici-bas. L'homme peut avoir sur terre une expérience du surnaturel, une union au divin. Cette vision suscite un type de foi particulier, puisque la vie terrestre se trouve *ipso facto* « éternisée » ici et maintenant, avant la mort physique.²²⁴ ». La présence du mysticisme se retrouve dans de nombreux arts tels que la poésie lyrique, l'architecture et bien sûr l'art de la miniature²²⁵. Dans cette partie de notre étude, nous nous focalisons sur les miniatures où le paysage est représenté avec l'animal uniquement. Nous nous intéressons ici aux paysages en arrière-plan qui incarnent le merveilleux. Lorsque nous parlons de paysage merveilleux, il s'agit des paysages se composant d'éléments naturels ayant des aspects qui s'éloignent du réel. Notre paysage merveilleux se caractérise par deux types d'éléments naturels stylisés : la montagne et le nuage. La montagne faisant aussi référence aux éléments rocheux tels que les falaises.

²²³ Youssef ISHAGHPOUR, *La miniature persane. Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, France, Verdier, 2009, p.17

²²⁴ Pierre LORY, *Les courants mystiques en islam*, IESR-Institut Européen en Sciences des Religions, 2007, mise à jour le : 13/12/2016, consulté le 2/05/2020. Disponible sur :

<http://www.iesr.ephe.sorbonne.fr/ressources-pedagogiques/fiches-pedagogiques/courants-mystiques-islam>

²²⁵ *Ibid.*

Sur les 45 miniatures représentant l'animal dans le paysage, 16 offrent un paysage merveilleux. Ces miniatures se divisent en 4 catégories :

- 1) Les miniatures se composant de montagnes stylisées : 5 miniatures.
- 2) Les miniatures se composant de montagnes stylisées avec une terre ronde : 5 miniatures.
- 3) Les miniatures se composant de nuages stylisés : 3 miniatures.
- 4) Les miniatures se composant de montagne et de nuage stylisés : 3 miniatures.

En créant ces catégories, nous remarquons que les éléments – les montagnes et les nuages – sont très peu représentés ensemble.

L'origine de ces éléments est chinoise. C'est à la fin du XIII^e siècle que de nombreux motifs apparaissent dans la peinture persane sous des formes stylisées : comme des « *nuages mousseux* » et « *des montagnes spongieuses* »²²⁶. Il est intéressant d'étudier les montagnes dans ce manuscrit, car les miniatures qui les représentent font partie des premières – dans la miniature persane – à illustrer des éléments rocheux stylisés²²⁷. Cette influence chinoise présente dans notre manuscrit s'explique aussi par le fait que le sultan Ahmad disposait de différents peintres²²⁸. Nous allons tenter de déterminer de quelle manière le paysage merveilleux contribue à valoriser l'animal. Nous analyserons les divers rôles de ce paysage en fonction des situations représentées dans les miniatures.

En étudiant chaque miniature des 4 catégories, nous avons décelé que les situations illustrées par ces miniatures peuvent être de deux sortes : des situations positives et des situations négatives (voir Graphique n°4, Annexe p.174). Quelles sont les caractéristiques de ces situations ? Nous parlons de situation positive lorsqu'il s'agit d'évènement favorisant l'expression des qualités et ne représentant pas de violence quelconque. La situation négative fait référence aux violences ainsi qu'aux défauts. Dans ces deux types de cas, l'action et la discussion sont à l'honneur (voir Graphique n°5, Annexe p.174).

Nous observons que dans les 4 catégories, la discussion est majoritaire : 11 miniatures illustrent cela et les 5 autres représentent des actions. En plus de représenter la discussion, les qualités sont illustrées dans 7 miniatures. Dans les miniatures possédant un paysage merveilleux, la discussion est favorisée.

Nous allons premièrement nous intéresser à ces cas qui illustrent la discussion positive. La discussion positive se révèle dans des situations spécifiques.

²²⁶ Maryam NONAHÂL, « Les influences chinoises sur la peinture persane » dans La revue de Téhéran, n°115, juin 2015. Disponible sur : <http://www.teheran.ir/spip.php?article2086#gsc.tab=0>

²²⁷ Cécile JAIL et Marthe BERNUS-TAYLOR, *L'Étrange et le Merveilleux en terre d'Islam*, Région des Musées Nationaux, Paris, Musée du Louvre, 23 avril - 23 juillet 2001, p.70

²²⁸ *Ibid.*

La première situation illustrée est celle de l'amitié. La miniature n° 11 (voir Annexe p.30) fait partie de la fable, *Le lion et le bœuf*. Elle illustre la rencontre de deux animaux. Cette situation est initiée par Dimna, dans le but d'obtenir les faveurs du roi. Dimna est « *devenu familier du lion*²²⁹ » et ce dernier lui confie sa crainte : le roi est inquiet à cause d'un « *puissant mugissement du bœuf*²³⁰ ». Le chacal lui explique qu'il ne faut pas « *se laisser dérouter par ce cri*²³¹ ». Il propose au lion d'aller rencontrer celui qui lui fait peur pour constater que ce n'est pas un être effrayant. Dimna va donc à la rencontre du bœuf sous l'ordre du lion. Arrivé auprès du taureau, il l'informe que le roi lui a ordonné de le ramener auprès de lui. Il décrit le lion comme étant « *le roi des bêtes féroces*²³² ». Le bœuf est effrayé et décide de suivre Dimna. C'est alors que « *Tous deux se mirent alors en route et s'en furent se présenter au lion, qui accueillit courtoisement le bœuf et s'enquit aimablement*²³³ ». Le but de Dimna est de créer un conflit entre le lion et le taureau. La peur du lion face au hurlement du taureau est due au fait que le taureau soit le seul à pouvoir rivaliser avec lui²³⁴. Cependant son stratagème échoue. Le lion et le taureau se lient d'amitié : « *Le lion prit Chanzaba pour familier et pour intime, l'honora, lui trouva du bon sens et de l'intelligence ; il lui confia ses secrets, le consulta sur ses affaires ; son admiration, pendant tout ce temps-là, s'accrut pour cet ami dont l'intimité lui devenait de plus en plus chère. Et le bœuf finit ainsi par devenir le plus notable d'entre les compagnons du roi*²³⁵ ».

Analysons ce qui est représenté dans la miniature n°11. Nous voyons que le lion et le taureau sont figurés au centre du paysage. Comme nous l'avons expliqué, le chacal et le taureau vont rencontrer le lion. La discussion entre le lion et le taureau s'illustre par la posture des protagonistes. Le lion et le taureau sont face à face. La gueule du roi est ouverte tandis que celle du taureau est fermée. Cela signifie que le lion s'adresse au taureau et que c'est lui qui détient la parole. Ce type de représentation est aussi présent dans les miniatures occidentales où ces attitudes sont utilisées par l'homme.

Ainsi, dans le manuscrit *Miracles de Notre-Dame*, une enluminure montre un homme assis en face d'un groupe d'animaux. Nous retrouvons la même position des personnages dans nos miniatures : celle du face à face, la main levée de l'homme est substituée par la gueule ouverte.

²²⁹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.60

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*, p.63

²³³ *Ibid.*, p.63-64

²³⁴ Claude- France AUDEBERT, « La violence dans Kalila wa-Dimna d'Ibn al-Muqaffa' », dans *Alif : Journal of Comparative Poetics*, n° 13, 1993, p. 24-45, p.27

²³⁵ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *op.cit.*, p.64

Cependant le geste de la main figure dans d'autres miniatures que nous traiterons plus loin. Pour en revenir à l'enluminure du manuscrit *Miracles de Notre-Dame*, elle illustre « *la capacité de cet homme à se faire obéir par la seule force du verbe* »²³⁶. C'est une démonstration du pouvoir de la parole sur l'animal. Dans notre cas, cette parole n'est pas une démonstration de pouvoir. Le lion et le taureau disposent de la même capacité. Dans la miniature, nous pouvons observer que les deux animaux sont représentés au même niveau.

Dimna apparaît aussi dans cette miniature. Il se trouve à l'écart, proche de Chanzaba, en retrait. Cette représentation représente le fait que Chanzaba et Dimna sont arrivés ensemble, comme le souligne le texte.

Ce qui nous intéresse, ce sont les montagnes stylisées en arrière-plan. Nous remarquons que l'animal proche de ces montagnes est Dimna, le chacal. Comme nous l'avons déjà expliqué lors de l'étude de la miniature n°30, Dimna incarne la ruse²³⁷. Nous retrouvons sa fourrure rousse dans cette miniature. Ces montagnes semblent illustrer tout le stratagème et la ruse de Dimna. Le rôle de la montagne n'est pas de montrer les bienfaits de la discussion, mais c'est l'expression de la fourberie de Dimna. Le fait d'avoir des montagnes stylisées en mouvement montre tout le drame que va causer la fourberie de Dimna sur le taureau. Elles annoncent la mort de Chanzaba causé par la fourberie de Dimna. Un autre élément accompagne ces montagnes : ce sont les troncs d'arbres. Ils sont représentés en arrière-plan au sommet des montagnes. Ils viennent participer à la fonction de la montagne dans cette miniature.

A la différence de l'arrière-plan, au premier plan nous observons qu'entre le lion et le bœuf, une plante se trouve au centre. Cette plante symbolise la discussion entre le lion et le taureau, et peut être même symboliser le début de l'amitié qui se crée entre eux. La plante placée au centre est une caractéristique de la discussion que nous avons déjà analysée précédemment. Elle est présente dans la majorité des miniatures illustrant une conversation entre animaux²³⁸.

Nous voyons que la miniature se découpe en deux parties par une ligne horizontale se situant au centre. La première partie est le premier plan qui représente le lion et le taureau dans un paysage conventionnel avec de fines herbes et des plantes. Tandis que la seconde partie contient le chacal, les montagnes stylisées, les arbres et le ciel doré. Nous faisons face à deux « paysages » qui incarnent deux caractères distincts : l'amitié et la fourberie.

²³⁶ Jacques DALARUN (et le collectif), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002, p. 186-187

²³⁷ Cf. *supra*. Chapitre 2, II, p.74

²³⁸ Cf. *supra*. Chapitre 2, I, p.60

L'amitié du taureau et du lion est particulière, car ils sont du fait de leur nature des rivaux²³⁹. Dans les bestiaires, le bœuf représente le Bien. Il est patient, docile, travailleur²⁴⁰. Dans notre miniature, il incarne aussi le Bien au travers d'autres qualités : l'amabilité et l'intelligence. Mais la rencontre de ces deux animaux dans un paysage vivant efface ces différences. Le rôle de la discussion dans cette miniature est en faveur d'une amitié inattendue. Elle illustre la victoire de l'amitié sur les ambitions de Dimna.

La deuxième miniature illustre la discussion qui exprime la sagesse. La miniature n°12 (voir Annexe p.32) représente le début de la discussion entre Kalila et Dimna. Le titre de la miniature explique que « *Kalila s'apprête à raconter à Dimna l'histoire de l'ermite* ». Nous retrouvons les critères de représentation de la discussion. Dans ce cas, nous observons que Kalila et Dimna ont une patte levée.

Concernant les montagnes, nous remarquons qu'elles sont peu stylisées. Cependant nous voyons une différence entre les deux montagnes placées en arrière-plan. La montagne figurant à notre gauche dans la miniature est d'une couleur beige tandis que la montagne à notre droite est blanche avec des contours ombrés. De plus, cette montagne a une stylisation particulière, nous remarquons une légère ondulation au sommet de la montagne. C'est comme si des vagues commençaient à se former. Cette montagne se trouve du même côté que Dimna. Peut-être illustre-t-elle le mécontentement de ce dernier après que son piège contre le lion et le taureau a échoué. L'ondulation est aussi présente dans la représentation des rivières. Prenons le cas de la miniature n°60 (voir Annexe p.132), la rivière en mouvement illustre la ruse de la tortue qui souhaite prendre le cœur du singe. Nous retrouvons aussi des ondulations dans la miniature n°55 : elles sont associées au serpent ce qui lui confère une valeur négative. Nous aborderons cet aspect plus loin. L'ondulation semble illustrer une anomalie. En plus d'être un élément de décoration, la montagne peut très bien avoir la même signification que celle de la miniature n°11. Dans ces deux premiers cas, la montagne n'est qu'une expression de mauvais sentiment. Un autre cas va donner à la montagne une tout autre valeur.

Il s'agit de la miniature n° 16 (voir Annexe p.40). Elle fait aussi partie de la fable, *Le lion et le bœuf*. Elle représente Kalila et Dimna au centre d'un paysage. Le texte qui se rapporte à cette scène est la suite de la discussion entre les deux figurants au sujet de l'échec du stratagème et de la volonté de Dimna de récupérer sa place auprès du lion : « *Pour moi, répondit Dimna, ce que je cherche, ce n'est point à m'élever au-dessus du rang que j'occupais, mais seulement à*

²³⁹ Makram ABBÈS, « L'ami et l'ennemi dans Kalila et Dimna », dans *Bulletin d'études orientales*. Tome LVII, 2008, p.21

²⁴⁰ Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Age*, Seuil, Paris, 2011, p.108

reconquérir celui-ci. ²⁴¹». Pour être plus précis, il s'agit du moment où Dimna prend la parole et raconte la fable « *Le Corbeau, le Cobra et le Chacal* » à Kalila. Cette fable illustre l'utilité de la ruse pour arriver à ses fins.

Nous observons dans la miniature que Kalila et Dimna se tiennent face à face, au centre du paysage et de la miniature. Dimna est toujours représenté avec sa fourrure rousse. Ce qui est intéressant, c'est que nous retrouvons la même position des animaux lorsqu'une conversation est illustrée dans une miniature. Pour le cas de la miniature n°16, La gueule de Dimna à la différence de celle de Kalila, est ouverte. Elle illustre la prise de parole de Dimna souligné par le texte : « *On raconte, commença Dimna, qu'un corbeau nichait dans un arbre* ²⁴²».

Accorder la parole à l'animal est un acte imaginaire²⁴³. Dans notre cas, il permet d'insister sur l'irréel des miniatures. Le fait de personnifier les animaux en leur donnant la parole dans les fables, mais aussi en les illustrant accentue l'imaginaire de la miniature. Nous avons à la fois les montagnes stylisées et les animaux qui parlent.

Dans cette miniature, la terre recouvre la majorité de l'espace. Le ciel doré n'est représenté que sur une petite partie. Les montagnes sont illustrées en arrière-plan à notre gauche du côté de Kalila. A la différence des deux premières miniatures étudiées, la montagne ne semble pas se référer à Dimna. Seule sa fonction décorative peut être confirmée. L'imaginaire est présent dans la personnification animale, mais elle l'est aussi dans les montagnes animées. Ces montagnes peuvent être une manière d'accentuer le merveilleux de la miniature en plus de la représentation personnifiée des animaux.

La miniature n°30 (voir Annexe p.69) a déjà été abordée afin d'étudier de quelle manière le paysage illustre la sagesse²⁴⁴. Cette miniature possède une chaîne de montagnes à l'arrière-plan et une montagne au premier plan faisant office de demeure pour Kalila et Dimna. C'est un autre exemple de la démonstration merveilleuse de la scène à la fois par son paysage, mais aussi par l'illustration de la prise de parole de Kalila. Nous voyons dans la miniature l'action de parole qui est illustrée. C'est un paysage qui est en majorité merveilleux à la différence des précédents. Kalila et Dimna sont à l'intérieur d'une sorte de grotte stylisée, en pleine discussion. Il y a une double action du merveilleux : une qui agit sur le paysage et l'autre sur l'animal.

²⁴¹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.68

²⁴² *Ibid.*, p.69

²⁴³ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p. 10 « Le recours aux animaux et la mise de la parole dans leurs bouches relèvent de l'imaginaire, mais l'imaginaire qui a son reflet dans le réel, l'imaginaire qui est par définition illimité cible le réel dans son absolu. »

²⁴⁴ Cf. *supra*. Chapitre 2, II, p.68

Ce même type de procédé est présent dans la miniature n°47 (voir Annexe p.106) Ce cas fait partie de la fable *Les hiboux et Les corbeaux*, qui raconte un conflit entre deux royaumes. Ce conflit débute à cause de l'attaque des hiboux sur les corbeaux qui tua un grand nombre de corbeaux. Lorsque le roi des corbeaux est au courant de l'affaire, il décide de consulter ses cinq conseillers²⁴⁵. Nous pouvons souligner la présence de corbeaux dans ce paysage qui représente le royaume des corbeaux. La miniature illustre la scène où il discute avec le cinquième conseiller : « *Le roi se leva, prit le corbeau à part et le consulta. Entre autres questions, il lui demanda s'il connaissait la raison de la haine qui opposait les hiboux aux corbeaux.*²⁴⁶ ».

Dans la miniature, la montagne joue un rôle particulier. Nous voyons que le roi et le corbeau sont dans un lieu à part. Nous retrouvons le procédé de la fenêtre qui donne une vue sur un autre espace. De plus la montagne se trouve au premier plan de la miniature. La stylisation du sommet de la montagne illustre le merveilleux de la scène qui s'y déroule. La discussion entre deux animaux relève du merveilleux. Le fait de mettre à part cette discussion souligne son importance et montre que les paroles échangées ne sont destinées qu'à ceux qui se trouvent dans cet espace. Nous retrouvons un face-à-face entre les deux protagonistes. Aucun autre critère n'est présent : il n'y a pas de bec ouvert, ni de patte relevée. C'est une autre forme d'illustration par l'utilisation de la fenêtre qui permet d'accentuer la personnification animale et mettre en valeur la discussion. Tout ce qui se trouve à l'extérieur de la montagne est un paysage qui nous est familier et qui n'est pas imaginaire.

Nous observons dans ce paysage réaliste, un nouveau type d'arbre : ce sont des arbres en fleurs. Ce paysage est composé de divers éléments se rapportant au Paradis. Dans le Coran, le Paradis est signifié par le mot « jardin ». Les éléments végétaux se référant à ce lieu céleste ne sont nul autre que des éléments composant nos paysages. Il s'agit « de cours d'eau », « d'herbe verdoyante ponctuée de fleurs », d'« arbres toujours verts » et de « fruitiers toujours en fleurs »²⁴⁷.

La miniature n°48 (voir Annexe p.108), fait partie de la fable principale, *Les Hiboux et les Corbeaux*, et correspond à la fable secondaire, *Le Lièvre et l'Eléphant*. Cette scène représente les lièvres qui s'adressent à leur roi afin de trouver une solution à leur problème. Le nuage stylisé est illustré dans cette miniature. Tout comme dans la miniature n°34 (voir Annexe p.79), représentant le procès de Dimna, les lièvres sont alignés et se font face. Le nuage est le seul

²⁴⁵ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 158-160

²⁴⁶ *Ibid.*, p.163

²⁴⁷ Dominique CLÉVENOT, « Paysages persans vers une esthétique de l'imaginal », dans *Horizons Magrébins – Le droit à la mémoire*, n°45, 2001, p.34-49, p.42

élément merveilleux de la miniature, et le seul en mouvement. Nous voyons que le nuage est un élément décoratif, mais dans ce type de miniature qui illustre une fable, sa fonction est plus importante. Le nuage tout comme la montagne participent à l'imaginaire de la fable.

Elle est aussi présente dans la miniature n°61 (voir Annexe p.134). Cette miniature a déjà été traitée afin de déterminer de quelle manière la ruse du singe est illustrée²⁴⁸. Ce qui nous intéresse dans cette miniature c'est le rôle des nuages stylisés. Ce paysage regroupe les éléments à connotation paradisiaque : la rivière, l'arbre vert, les plantes sont regroupées. Les nuages dans ce ciel doré viennent compléter ces éléments et rendre la miniature divinement merveilleuse. Les nuages sont illustrés en mouvement faisant référence à des êtres surnaturels : ils ont la forme d'un dragon. Cet être mythique est d'origine chinoise et possède des valeurs symboliques. Cependant elles ne sont pas appliquées dans la peinture persane²⁴⁹.

Cette miniature illustre une discussion entre la tortue et le singe qui se déroule après une action. Il en est de même de la miniature n°48. Les actions sont différentes, mais le nuage est présent dans les deux miniatures. La vie du singe et celles des lièvres étaient en danger. Cette situation vitale et mouvementée est peut-être illustrée par les nuages

La place du paysage dans ces miniatures illustrant la discussion positive démontre la personnification de l'animal à travers l'art de la parole. Ce paysage contribue à révéler des caractères de certains animaux, notamment des défauts. Mais ce paysage participe aussi à valoriser les vertus de la discussion : la sagesse, le conseil et l'amitié.

Pour la discussion négative, nous allons voir que le paysage merveilleux est destiné à illustrer la ruse dans toute sa splendeur.

La miniature n°55 (voir Annexe p.122) fait partie de la fable principale, *Les Hiboux et les Corbeaux*, et illustre une scène de la fable secondaire, *Le Cobra et les Grenouilles*. Elle est une illustration utilisée par le corbeau afin d'expliquer au roi comment il a réussi à se rapprocher des hiboux, leurs ennemis :

« - Tu as dû avoir bien de la peine, reprit le roi, à te montrer empressé et soumis envers les hiboux.

²⁴⁸ Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.22

²⁴⁹ Maryam NONAHÂL, « Les influences chinoises sur la peinture persane » dans La revue de Téhéran, n°115, juin 2015. Disponible sur : <http://www.teheran.ir/spip.php?article2086#gsc.tab=0>

- *Quand cette peine nous donne à espérer qu'elle tournera à notre avantage, nous nous y résignons, répondit le corbeau, tout comme le cobra se résigna à porter la grenouille.*²⁵⁰ »

Dans la miniature, la rivière est placée au centre. Cette représentation est attachée au texte qui énonce : « *Il [le serpent] se traîna péniblement jusqu'à une fontaine où pullulaient les grenouilles*²⁵¹ ». Avec difficulté, nous remarquons que les grenouilles sont représentées dans la rivière. Cela est dû au fait que l'eau est argentée et que les grenouilles sont aussi de cette couleur.

L'eau argentée est obtenue grâce à la poudre d'argent qui apporte de la lumière à la miniature²⁵². Le « ruisseau d'argent ²⁵³ » est une représentation qui est aussi présente dans les peintures de Djoneyd²⁵⁴.

Quant au serpent, nous le voyons sur les montagnes, la tête au bord de la rivière positionné en face des grenouilles. Aucune montagne n'est spécifiée dans le texte. Sa présence dans la miniature est une volonté du peintre. Une des grenouilles est plus proche du serpent. D'après le texte, il s'agit de la reine des grenouilles, mais aucune distinction n'est faite dans sa représentation. De plus, l'image est un peu abîmée sur cette zone.

La position des montagnes est assez particulière. Après avoir vu des montagnes côte à côte, nous voyons un autre cas : celui de deux montagnes superposées. Ce type de représentation s'inspire de l'héritage chinois. Il se rapproche des montagnes coniques qui s'intercalent²⁵⁵. Dans notre miniature, les montagnes ne sont pas de forme conique, mais nous retrouvons la diagonale qui divise l'arrière-plan et crée une profondeur²⁵⁶.

Nous retrouvons la distinction de ces deux éléments par leur couleur : une d'un ton bleuté et l'autre plutôt gris-beige. Cette couleur bleutée se rapporte aux éléments rocheux stylisés dans d'autres miniatures. Dans l'art persan, le bleu a une valeur imaginaire. Il est synonyme de rêve. Non pas un rêve irréel, mais un imaginaire réaliste : « le bleu a le pouvoir de transcender le

²⁵⁰ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.181-182

²⁵¹ *Ibid.*, p. 182

²⁵² Youssef ISHAGHPOUR, *La miniature persane. Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, France, Verdier, 2009, p.9

²⁵³ Dominique CLÉVENOT, « Paysages persans vers une esthétique de l'imaginal », dans *Horizons Magrébins – Le droit à la mémoire*, n°45, 2001, p.34-49, p.41

²⁵⁴ *Ibid.*, p.38

²⁵⁵ Jeannine AUBOYER, « L'influence chinoise sur le paysage dans la peinture de l'Orient et dans la sculpture de l'Insulinde » dans *Revue des arts asiatiques*, Vol. 9, n°4, décembre 1935, p.226-234, p.229

²⁵⁶ *Ibid.*

réel »²⁵⁷. Ce sens fait échos lorsqu'il s'agit du bleu des montagnes stylisées. Même la couleur prend son sens dans cette miniature. L'imaginaire est présent dans la forme et la couleur.

Le ciel n'a pas une place importante dans cette miniature. Nous observons que les deux espèces d'animaux ont une zone qui leur est destinée. Le serpent est représenté dans les montagnes au bord de la rivière. Quant aux grenouilles, la rivière est leur territoire. Les montagnes sont figurées par des contours prononcés et multiples. La visibilité des courbes des montagnes est une technique utilisée dans la peinture chinoise. Ce procédé participe à l'animation des montagnes²⁵⁸.

De plus le serpent est représenté comme s'il était en mouvement. L'ondulation du serpent sur la montagne stylisée donne vie à la scène. La montagne étant liée au serpent, elle peut être considérée comme une expression de la ruse.

Le but du serpent dans cette fable est de s'humilier face à la grenouille afin de recevoir ses faveurs. L'animal en lui-même est une incarnation de la ruse dans le christianisme. Il illustre le Mal dans des récits bibliques²⁵⁹. Dans le Coran, le serpent a une signification changeante, il est chargé d'un symbolisme à la fois négatif et positif²⁶⁰. Dans cette miniature, il paraît ambigu, à la fois trompeur et repentant. La discussion entre ces deux animaux est exprimée par leur face-à-face. C'est une conversation flatteuse pour la reine. Le serpent s'humilie devant elle : « *Je suis donc venu t'offrir mes services, reconnaissant ma faute et acceptant ma punition.*²⁶¹ ».

La miniature n°20 (voir Annexe p.48) illustre la ruse de Dimna face au taureau Chanzaba. Elle fait partie de la fable, *Le lion et le bœuf*. Après avoir eu l'accord du roi, Dimna part à la rencontre du bœuf. Dans cette miniature, le paysage est assez particulier. Il n'y a pas la présence de la terre ronde. La terre se poursuit jusqu'à l'arrière-plan et se termine par des montagnes stylisées. De nombreuses courbes bombées sont peintes devant un ciel doré. Le fond de la miniature est animé par ces courbes. Au premier plan nous retrouvons quelques plantes cependant il y a une majorité de troncs d'arbres qui se trouve sur toute la surface de la Terre et même au sommet des montagnes.

Ce procédé est une revisitation de la représentation chinoise qui consiste à illustrer sur les sommets des montagnes, des arbres qui mettent en valeur les contours de ces dernières²⁶². Tous

²⁵⁷ Dominique CLÉVENOT, « Matisse au Maroc : les couleurs de l'Orient », dans Horizons Magrébins – Le droit à la mémoire, n°42,2000, p.132-139, p.137-138

²⁵⁸ James CAHILL, La peinture chinoise, Genève, Skira Flammarion, 1977, p. 11

²⁵⁹ Bible, Genèse 3 verset 1

²⁶⁰ Malek CHEBEL, Dictionnaire encyclopédique du Coran, Paris, Le Livre de Poche, 2011, p. 45

²⁶¹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 183

²⁶² Jeannine AUBOYER, « L'influence chinoise sur le paysage dans la peinture de l'Orient et dans la sculpture de l'Insulinde » dans *Revue des arts asiatiques*, Vol. 9, n°4, décembre 1935, p.226-234, p.230-231

ces troncs donnent une double vision : les plantes et les troncs illustrent un paysage à la fois vivant et mort. Par sa présence, les troncs d'arbre illustrent les mauvaises intentions de Dimna contre Chanzaba. Les plantes viennent illustrer le caractère du taureau. Le paysage permet de confronter qualité et défaut. De plus la posture de discussion est présente et permet aussi d'illustrer cette confrontation.

Pour la miniature n°64 (voir Annexe p.140), il s'agit de la fable secondaire, *L'âne, le lion et le chacal*. Après avoir échoué dans sa tentative de piéger l'âne, « le chacal retourne auprès de l'âne pour le faire fléchir ». Dans la représentation de la scène, le chacal se trouve sur une montagne qui lui permet d'être en hauteur et de se trouver en face de l'âne. Le fait qu'il soit sur cette montagne stylisée permet d'accentuer sa personnification. Cette représentation n'est pas inscrite dans le texte. Les caractères de la discussion sont présents : le chacal a une patte levée et se trouve en face de l'âne. Il en est de même de l'âne qui a aussi une patte levée. La miniature étant abîmée au niveau de la gueule du chacal, nous ne pouvons déterminer si elle est ouverte. Le paysage en arrière-plan avec les arbres nous ramène à un paysage naturel. Nous voyons une imbrication du paysage merveilleux et du paysage naturel. L'âne se trouve sur la terre ronde, dans un espace différent du chacal. C'est aussi une manière de montrer l'infériorité de l'âne par rapport au chacal, malgré le fait qu'il soit aussi personnifié. Le chacal est à un niveau supérieur de la personnification. Le fait d'utiliser la montagne comme un piédestal, servant à élever le chacal, favorise la supériorité du chacal. C'est une manière de souligner sa ruse et son intelligence

La miniature n°52 (voir Annexe p.116) a déjà été traitée afin de montrer de quelle manière est illustrée la ruse du corbeau²⁶³. Mais nous n'avons pas alors abordé la représentation de la montagne stylisée. Dans cette miniature, la montagne se trouve au premier plan à notre droite. La terre ronde est d'un beige foncé et la montagne d'une couleur bleutée. Cela crée un contraste qui permet de mettre en valeur la montagne.

La discussion est toujours illustrée par le face-à-face des animaux : ici, il s'agit des hiboux face au corbeau. La montagne stylisée se trouve du côté du corbeau. Serait-ce aussi une manière de représentée la supériorité et la ruse du corbeau contre les hiboux ? Cet élément rocheux est « d'un léger ton bleuté, ils s'élèvent à la verticale par des traits foncés, plus appuyés, et leurs contours arrondis dessinent des têtes de monstres larvaires²⁶⁴ ». Lors de notre étude sur cette miniature, nous avons précisé que la ruse du corbeau est illustrée par cet arbre démunie de feuille.

²⁶³ Cf. *supra*. Chapitre 2, II, p.75

²⁶⁴ Cécile JAIL et Marthe BERNUS-TAYLOR, *L'Étrange et le Merveilleux en terre d'Islam*, Région des Musées Nationaux, Paris, Musée du Louvre, 23 avril - 23 juillet 2001, p. 70

L'arbre et la montagne sont du même côté et sont à proximité. Ces deux éléments participent à cette valorisation de la ruse du corbeau.

Après avoir étudié les miniatures illustrant la discussion, nous allons chercher à déterminer le rôle du paysage merveilleux dans les actions positives. Dans cette catégorie, l'action positive est peu représentée : seules 2 miniatures en font partie. L'action positive de ces 2 cas est le résultat d'une discussion qui a précédé.

La miniature n°37 (voir Annexe p.86), fait partie de la fable principale, *la colombe au collier*. Elle illustre une action entre deux animaux : le corbeau et le rat. Cette amitié s'est créée par l'initiative du corbeau qui est devenu admiratif après que le rat ait délivré toutes les colombes d'un piège : « *Quand le corbeau vit ce qu'avait fait le rat, et comment il avait délivré les colombes, il voulut devenir son ami.*²⁶⁵ ». Après une longue discussion, les deux animaux se lient d'amitié. Cette miniature illustre le résultat de cette discussion : « *ils s'embrassèrent et devinrent sincèrement amis.*²⁶⁶ » La miniature place les deux animaux au centre de la miniature, dans un paysage naturel avec une pointe de merveilleux par la présence des nuages. Les deux animaux sont représentés dans une accolade, symbolisant leur amitié. La personnification animale n'est pas faite par la parole, mais c'est par le geste et le contact – non pas humain, mais – animal que l'amitié se crée.

Une autre action de l'amitié est illustrée dans cette seconde miniature. La miniature n°42 (voir Annexe p.96) fait partie de la fable principale, *La colombe au collier*. Afin de replacer la miniature dans son contexte, voici un résumé de la situation illustrée :

« *Le corbeau, la tortue et le rat étaient un jour rassemblés dans ce réduit ; la gazelle n'était point-là. Leur attente se prolongeant, la crainte les prit qu'il ne lui fût arrivé malheur. La tortue et le rat demandèrent au corbeau d'aller voir si leur amie n'était pas dans les environs. Il alla donc planer dans les airs et, voyant la gazelle prise dans des rets, se laissa tomber pour en informer en toute hâte les deux autres.*²⁶⁷ ».

C'est à ce moment que le rat va délivrer la gazelle suite à la demande du corbeau et de la tortue²⁶⁸. La miniature réunit les 4 amis. La gazelle se trouve au centre. Le rat est représenté en action, se dirigeant en toute hâte à la rescousse de son amie.

L'arrière-plan de la miniature est illustré d'une rangée de montagne spongieuse de deux couleurs différentes. Il s'agit de deux bleus : un clair et l'autre foncé. Cette miniature regroupe

²⁶⁵ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 136

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 140

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 152

²⁶⁸ *Ibid.*

à la fois la montagne stylisée et le nuage stylisé. C'est l'expression de l'amitié par l'action du rat.

Les montagnes et les nuages contribuent à participer à la personnification de l'animal dans son action. Les montagnes sont pittoresques et accentuent la petitesse des animaux.

Ces deux miniatures ont permis de montrer le merveilleux dans une situation où l'action est mise en valeur. Cependant nous remarquons que ces actions sont le fruit d'une discussion. Indirectement nous retrouvons les vertus de la discussion à travers ces actions.

Nous allons terminer notre étude du paysage merveilleux par la catégorie des actions négatives. Ces miniatures ont un point commun : elles traitent toutes, de manière différente, du thème « porter atteinte à la vie d'autrui ».

La miniature n°54 (voir Annexe p.120), fait partie de la fable, *les hiboux et les corbeaux*. Elle illustre le piège élaboré par le corbeau qui s'était rapproché des hiboux. Cela consiste à tuer les hiboux par le feu : « *Aucun hibou ne pourra plus sortir sans être consumé par la flamme et tous ceux qui resteront [enfermés] mourront, étouffés par la fumée.*²⁶⁹ ».

A la différence de la plupart des miniatures illustrant l'animal dans un paysage naturel, l'animal n'est pas l'élément central de la miniature. Le feu a pris sa place. Comment est-il mis en valeur ? Nous remarquons la présence du procédé de la fenêtre : le feu est représenté comme s'il se trouvait dans un trou. Une zone spécifique lui est destinée. Il se trouve à l'intérieur de la montagne. Nous parlons de montagne, car la terre et la montagne sont de la même couleur et forment un seul espace. Ce bleu qui est présent dans la plupart des miniatures semble être destiné à la montagne. Nous retrouvons des éléments rocheux stylisés au premier plan, mais aussi au second plan. Au premier plan, ils ressemblent à des êtres surnaturels. Le feu occupe une place de premier plan, car cet élément est considéré comme plus important que la terre dans le Coran. Les anges sont des êtres créés de feu. Iblis est le terme utilisé pour définir un démon en islam. C'est un être créé à partir du feu²⁷⁰. Le fait de représenter le feu au centre de la miniature prend davantage d'importance lorsque l'aspect religieux apporte une symbolique à cet élément. Les hiboux sont anéantis par la flamme de Iblis.

L'action des corbeaux est illustrée : nous voyons un corbeau avec les ailes déployées illustrant l'action de « *battre des ailes* », d'autres corbeaux sont représentés face au feu peut-être pour illustrer l'action de souffler sur les flammes²⁷¹. Le fait d'avoir des éléments de paysage au

²⁶⁹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 180

²⁷⁰ Malek CHEBEL, Dictionnaire encyclopédique du Coran, Paris, Le Livre de Poche, 2011, p.225

²⁷¹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 180

premier plan et à l'arrière-plan, mais aussi la présence d'un feu en mouvement au centre de la miniature, permet de rendre la scène réaliste. Tous les plans illustrent le mouvement. Cette action est précédée d'une discussion entre le conseiller et les autres corbeaux qui sont à ses ordres²⁷².

La miniature n°66 (voir Annexe p.144) fait partie de la fable principale, *Le chat et le rat*. Elle illustre l'histoire du rat qui souhaite aider le chat, prisonnier d'un piège. Mais le rat ne peut aller à son secours, car un hibou et une belette le guettent²⁷³. Par rapport au texte, le rat est représenté à l'entrée de son trou, alors qu'il est écrit que le rat « *partit en quête de quelque nourriture* ²⁷⁴ ». Comme écrit dans le texte, le hibou est représenté dans un arbre, et la belette est sur terre. Les montagnes stylisées en arrière-plan ne sont pas mentionnées dans le texte, l'ajout de cet élément de décor traduit la volonté de l'enlumineur de donner une dimension supplémentaire à la scène. A la différence des autres miniatures, cette action n'est pas précédée d'une discussion. C'est le rat qui décide par lui-même de sauver le chat. Mais il se retrouve dans une situation où sa vie est en danger. Il y a une volonté d'agir, mais cette action n'est pas entreprise à cause de ce danger. Le premier plan est l'illustration de ce paysage paradisiaque qui contraste avec cet arrière-plan pittoresque. Cette situation désavantageuse est révélée par l'introduction de la chaîne de montagnes aux sommets spongieux.

La miniature n°46 (voir Annexe p.104), est la première qui illustre la fable des hiboux et des corbeaux : « *Une nuit, le roi des hiboux, poussé par la haine qui les opposait aux corbeaux, partit en campagne. Ses sujets se précipitèrent sur les corbeaux, en tuèrent ou blessèrent un grand nombre.* ²⁷⁵ ». Cette scène de massacre est illustrée dans un environnement réaliste, mais s'accompagne d'éléments merveilleux qui vient accentuer la scène. C'est la seule miniature qui illustre uniquement des animaux morts dans un paysage merveilleux. Le paysage est recouvert d'animaux qui se battent sur terre et même dans le ciel. Les montagnes stylisées amplifient et participent à cet esprit de violence. Les animaux sont représentés en pleine action. Cette miniature illustre toute la place du merveilleux dans la personnification animale. Car la représentation abstraite des éléments naturels rend le paysage surnaturel tout comme la personnification animale. Cette action est une guerre animale qui est le résultat d'une haine

²⁷² André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 180

²⁷³ *Ibid.*, p. 230

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 158

entre deux royaumes. Elle illustre le résultat d'un refus de communication et les conséquences d'une action.

L'action négative révèle la violence sous diverses formes et montre la part du paysage dans ces situations.

Le paysage merveilleux complète le message de la discussion et l'action de la discussion. La discussion l'élément principal de la fable. A la fois dans le texte et dans la miniature, la parole est centrale. Elle permet de partager des opinions, de créer des liens, et de conseiller. Cependant les aspects négatifs sont aussi présentés, mais sont en nombre inférieur. Les conséquences de l'absence de discussion sont aussi présentes et amènent à une fin terrible. La présence de la discussion entre animaux et du paysage enrichit l'enseignement moral des fables et permet d'insister sur des aspects précis.

Chapitre 3 :
La rencontre entre l'homme et l'animal :
un enrichissement moral pour l'homme



« L'homme tombé dans un puits au fond duquel le guettait un dragon appuie ses pieds sur des serpents et s'agrippe à un arbre dont deux rats rongent les racines, tandis qu'un chameau se tient près de ce puit. »

Abū l-Ma' ālī Nasr-ullā Munšī, *Kalīla va Dimna*, Bagdad, 1392, Papier, 217 f., 103*134 mm, BNF, Manuscrit, supplément persan 913, f.33v

I) Une supériorité de l'animal face à l'homme : la démonstration de la force animale

Nous avons démontré que dans le monde humain, l'homme s'attache à une volonté d'élever sa pensée et d'arriver à la perfection, pour pallier ses faiblesses. Dans le monde animal, l'animal est l'être qui est rempli de qualités se dévoilant face aux défauts. Que ce soit dans le monde animal ou chez les humains, ces êtres sont confrontés à leur semblable. Une seule miniature fait exception, elle représente l'homme seul mais l'histoire le confronte à l'animal : il s'agit de l'illustration du chasseur piégé par quatre animaux (voir Miniature n°44, Annexe p.100). Dans le chapitre 1, nous avons étudié la manifestation de la supériorité du roi sur ses sujets. Dans cette partie, nous allons aborder la supériorité de l'animal sur l'homme. Pour parvenir à notre objectif, nous allons nous appuyer sur la première catégorie de miniatures qui illustre ce cas. Nous allons déterminer la raison de la supériorité animale face à l'homme et comment celle-ci est illustrée. Sur les 10 miniatures confrontant l'animal et l'homme (voir Graphique n°1, Annexe p.172), 3 cas représentent l'animal dans cette posture : les miniatures n° 7, 67 et 69. Nous allons tout d'abord expliquer que l'animal est un être qui collabore avec son espèce pour dominer sur l'homme. Puis nous montrerons que l'animal s'en sort vainqueur malgré le fait qu'il soit dans une situation défavorable. Et enfin nous aborderons l'aspect merveilleux de l'animal qui lui permet d'être supérieur à un homme puissant.

La supériorité de l'animal sous-entend l'infériorité humaine. Dans la miniature n°7 (voir Annexe p.22) nous allons étudier une première situation qui place l'homme dans une situation défavorable au point de menacer sa vie. Elle illustre une scène de la fable, *L'homme, le dragon, les serpents et les deux rats*. C'est l'histoire d'un homme qui prend peur et qui se réfugie dans un puits²⁷⁶. Dans la miniature, la scène se déroule à l'extérieur, dans un paysage naturel. Une terre vierge recouvre tout l'espace. À la limite de la terre, nous observons des plantes. Un ciel étoilé apparaît, mais il reste discret. La figure de l'homme se trouve au centre. Nous le

²⁷⁶ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.47

retrouvons à l'intérieur de la terre. C'est le procédé de fenêtre qui est utilisé pour représenter l'intérieur du puits et y dévoiler l'homme, mais aussi les serpents et le dragon. La posture de l'homme dans le puits, correspond au texte : « *un homme que la crainte avait forcé à [se réfugier dans] un puits, s'y laissa pendre en s'accrochant à deux arbustes qui poussaient à même l'orifice*²⁷⁷ ».

Des arbustes sont dessinés dans la miniature. Ils se trouvent sur le rebord du puits. L'homme a les deux mains accrochées aux arbustes. Le fait de présenter l'homme dans cette position, est une première expression de son infériorité. De plus, la position des animaux vient accentuer cette infériorité et montrer leur domination sur l'homme. « *il y avait là [dans le puits] quatre vipères qui levaient la tête hors de leurs trous*.²⁷⁸ » : les 4 serpents sont visibles à proximité des pieds de l'homme. Deux sont de couleur blanche et les deux autres d'une couleur plus foncée. « *Il regarda ensuite le fond du puits et y vit un dragon qui ouvrait la gueule dans sa direction*.²⁷⁹ » : le dragon est représenté comme le texte le souligne. Le regard de l'homme est dirigé vers le fond du puits où se trouve le dragon.

Le dragon est un animal merveilleux. C'est un être fantastique présent dans plusieurs civilisations telles que la Chine. Les Ilkhanides, ancêtres des Djalayrides, ont eu des liens avec la Chine des Yuans, à l'époque mongole. C'est ainsi que le dragon est apparu dans l'iconographie persane²⁸⁰. Le dragon peut avoir plusieurs symboles, il peut exprimer la puissance²⁸¹. Mais dans notre miniature, le dragon est un « *avaleur de créatures humaines*²⁸² ». Avec sa gueule ouverte et ses cornes, le dragon est représenté en action dans l'attente de dévorer l'homme. Il est aussi, un « *avaleur d'animaux*²⁸³ ». Mais dans notre cas, il est un allié de ces derniers. Il est un des leurs.

Dans le bestiaire occidental, le serpent est une catégorie qui regroupe plusieurs animaux dont le dragon²⁸⁴. Le fait d'avoir le serpent et le dragon dans une même miniature et qu'ils inspirent de la crainte à l'homme, sous-entend qu'ils ont la même fonction. Ces deux animaux ne se trouvent pas au-dessus de l'homme. Ils ne sont pas dans une position propice à la domination. Cependant leur supériorité prend tout son sens grâce à leur symbolique. De plus, la situation

²⁷⁷ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.47

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ Cécile JAIL et Marthe BERNUS-TAYLOR, *L'Étrange et le Merveilleux en terre d'Islam*, Région des Musées Nationaux, Paris, Musée du Louvre, 23 avril - 23 juillet 2001, p.108-109

²⁸¹ *Ibid.*, p.94

²⁸² *Ibid.*, p.95-96

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Age*, Seuil, Paris, 2011, p.199

défavorable de l'homme favorise aussi cette domination. Ces deux animaux sont un danger pour l'homme.

Les deux rats sont quant à eux illustrés dans une position dominante bien visible dans la miniature. « *Élevant ensuite ses regards vers les deux arbustes, l'homme aperçut deux rats, l'un blanc et l'autre noir, qui s'affairaient sans relâche à en ronger les racines.*²⁸⁵ » : ces deux rats sont aussi représentés. Ils se différencient par leur couleur qui diffère du texte : l'un gris foncé et l'autre gris clair.

Ainsi, tous ces animaux tournés contre l'homme semblent conjuguer leurs forces.

Le seul animal qui n'intervient pas dans le malheur de l'homme est le chameau qui est représenté à moitié, à notre droite. Il n'est pas mentionné dans le texte. Cet ajout est peut-être une manière de montrer que l'homme est arrivé dans ce lieu grâce à ce dernier utilisé comme un moyen de transport.

Dans le texte, il est écrit : « *Or, pendant qu'il réfléchissait, en cette posture, aux moyens de se sortir d'affaire, il vit, tout près de lui, un rayon garni d'un peu de miel.*²⁸⁶ ». Le miel, est le seul élément qui n'est pas illustré dans cette miniature. C'est l'élément qui va le distraire et l'amener à mourir dans la gueule du dragon²⁸⁷.

L'homme se retrouve dans un environnement qu'il ne peut contrôler et qui va le conduire à la mort²⁸⁸. Nous assistons à une collaboration animale qui contribue à leur victoire sur l'homme et par conséquent à la défaite de ce dernier. La crainte de l'homme l'amène à périr. Le type de force qui est souligné dans cette miniature est une puissance animale construite par la collaboration, l'intelligence et la force physique de ces animaux. Nous pouvons même y ajouter leur force symbolique.

Le malheur de l'homme est aussi visible dans le choix de représentation du paysage qui ne donne à voir aucune plante à l'exception des maigres herbes sur la terre. Les arbustes eux-mêmes sont dessinés sans aucune feuille. Comme nous l'avons précédemment vu dans le chapitre 2, les arbres dénudés ont une signification, l'absence de feuilles est l'expression d'une situation mauvaise. Dans notre cas, ils sont une expression du malheur de l'homme en difficulté face à la menace des bêtes.

Dans la miniature n°67 (voir Annexe p.146), nous sommes témoins d'une autre victoire animale sur l'homme. Cette miniature illustre une scène de la fable, *Le chat et le rat*. C'est

²⁸⁵ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.47

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Claude-France AUDEBERT, « La condition humaine d'après Kalila wa Dimna », dans *Arabica*, vol. 46, n°3, 1999, p. 289-290

l'histoire du chat Roumi et du rat Faridoun. Un chasseur passe par là et il tend son filet pour capturer une proie. C'est alors que le chat se prend dans le filet du chasseur et en est prisonnier. Après s'être lié d'amitié avec le chat, le rat décide de le sauver en dévissant le piège pendant la nuit avec l'aide du chat. Libéré, le chat se réfugie dans « l'arbre à haute ramure » cependant que de son côté le rat retourne dans son trou. Le chasseur découvre son piège détruit sans aucune proie. Il repart déçu²⁸⁹.

La miniature illustre cette dernière scène. Nous observons que le chat est montré en hauteur, dans l'arbre qui se situe à notre gauche : « *notre chat courut à l'arbre et y grimpa*²⁹⁰ ». Quant au rat il se trouve du même côté, dans son trou : « *le rat regagnait son trou*²⁹¹ ». La figure de l'homme est illustrée à l'opposé, à notre droite, dans une posture choisie. Il a la tête tournée vers le piège. L'index de sa main droite est posé sur sa bouche et sa main gauche est levée. Cette posture est sans doute une manière d'exprimer sa perplexité, son incompréhension et sa déception : « *Le chasseur récupéra ses filets en lambeaux et s'en retourna fort déçu*.²⁹² ». Le miniaturiste a choisi de représenter, à la fois, la scène où le chat est en difficulté (voir Miniature n°66, Annexe p.144) mais aussi la fin de l'histoire qui illustre la victoire des animaux. Ce choix met en évidence la satisfaction des animaux. Nous observons le chat en haut de l'arbre, avec la tête sortant des feuillages et la queue dépassant, à l'arrière de l'arbre. La posture montre la sérénité du chat après qu'il soit libéré. Le départ de l'homme de ces lieux est marqué par sa représentation au bord de la miniature. De plus, son corps est dirigé vers notre gauche. Seul sa tête est tournée à l'opposé.

A la différence de la terre vierge de la miniature n°7, nous trouvons un paysage vivant, rempli de plantes avec des fleurs orangées, éparées sur la terre. Le paysage ne participe pas à l'illustration de la défaite de l'homme mais plutôt à la victoire du chat et du rat sur l'homme. Nous pouvons même dire qu'on trouve là une célébration de la victoire du monde animal sur l'homme.

Cette victoire résulte de l'amitié tissée entre deux animaux qui par nature devraient être ennemis. Nous nous trouvons devant un procédé de transmutation²⁹³. Il s'agit du passage de l'inimitié à l'amitié. Une amitié provisoire s'est instaurée²⁹⁴. Elle se forme à cause d'une

²⁸⁹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 230-233

²⁹⁰ *Ibid.*, p.233

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.28

²⁹⁴ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p. 225-226

situation dangereuse vécue le rat. Il est épié par une belette et un hibou qui risque de s'attaquer à lui²⁹⁵ (voir Miniature n°66, Annexe p.144). Pour cette raison, il décide de « *faire la paix avec le chat*²⁹⁶ ». Car la belette et les hiboux ont peur du chat²⁹⁷.

L'union temporaire du rat et du chat permet aux deux protagonistes de sortir victorieux d'une situation périlleuse. L'amitié a non seulement permis le chat d'être sauvé des mains du chasseur mais elle permet aussi au rat d'échapper aux griffes de la belette et du hibou. On trouve là un message de portée morale, la force seule ne suffit pas à l'emporter ou à se sortir d'une situation difficile, la rencontre et la collaboration avec l'autre est plus importante. L'intelligence de l'animal est exprimée dans cette miniature, c'est cette force qui leur permet de l'emporter face à l'homme et l'homme doit en tirer un enseignement.

Une autre force animale est révélée dans notre dernière miniature : la n°69 (voir Annexe p.150). Cette miniature est particulière par rapport aux deux cas précédents. L'animal et l'homme sont ici représentés dans une posture de discussion. De plus, elle se voit accorder une plus grande place que le texte dans la page. Cette disposition donne une plus grande importance à la peinture. Elle fait partie de la fable, *Le roi et l'oiseau Qoubbira*. Cette miniature est la seule de toutes à illustrer une discussion entre un animal et un homme. C'est aussi une démonstration d'un renversement de situation²⁹⁸. Cette fable débute par la mort du fils de l'oiseau qui a été tué par le fils du roi. Pour se venger, l'oiseau Qoubbira creva les yeux du fils du roi puis s'en alla. Le roi en apprenant la vengeance de Qoubbira contre son fils décide d'aller à sa rencontre²⁹⁹. Cette miniature illustre la rencontre de l'oiseau Qoubbira avec le roi.

La rencontre se déroule dans un paysage naturel. Ce paysage est plus que naturel, il est merveilleux. Ce qui rend ce paysage si merveilleux c'est la falaise, le nuage et l'oiseau Qoubbira. La représentation de l'arbre semble aussi être stylisée. L'oiseau Qoubbira est représenté avec un effet stylisé qui apparaît sur une partie de son corps. De plus, il est semblable à une créature imaginaire utilisée dans la culture persane. C'est pour cela que nous le considérons comme étant un élément merveilleux de la miniature.

A la différence des deux cas précédents, la terre n'est pas aussi étendue. Le ciel étoilé est dominant : un nuage doré en forme de dragon y est illustré³⁰⁰. De plus la falaise est représentée

²⁹⁵ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.230

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ *Ibid.*, p.231

²⁹⁸ *Cf. supra*. Chapitre 1, I, p.28

²⁹⁹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck., 1980, p.237-243

³⁰⁰ Juliette BOUVERESSE, *La miniature persane : l'émergence d'une esthétique singulière*, Les clés du Moyen-Orient, 29/10/2012. Disponible sur : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/La-miniature-persane-L-emergence-d-une-esthetique-singuliere.html> [consulté le 15/05/2020]

au premier plan, à notre gauche. Sa présence est une manière de mettre en évidence le lieu où se trouve l'oiseau. Le texte précise en effet que l'oiseau « *s'en alla se poser sur une éminence [de terrain]* ».

Sur cette falaise stylisée, nous observons qu'au sommet se trouve l'oiseau Qoubbira représenté dans toute sa splendeur. C'est un oiseau merveilleux. A la différence des autres miniatures possédant un paysage merveilleux, cette dernière la seule à représenter un animal à l'aspect merveilleux, dans son aspect physique. Cet oiseau apparaît dans la culture persane grâce à l'influence chinoise³⁰¹. Cet oiseau fabuleux est le *sîmurgh*. Sa représentation est inspirée du phénix chinois, le *zhu niao* qui est un oiseau rouge symbolisant des éléments du cosmos et même le feu³⁰². Nous retrouvons tous ces éléments dans notre miniature. L'oiseau est gris. Mais sa crête, le barbillon, l'aile visible et la queue sont de couleur orange vif. La partie stylisée de l'oiseau est la queue. Elle est représentée comme des flammes en mouvement. L'oiseau Qoubbira, est bien une représentation de l'oiseau fabuleux qu'est le *sîmurgh*.

Le roi est représenté au pied de la falaise sur un cheval. Il arbore une couronne et est vêtu de son vêtement orange et de sa ceinture royale. Tous les éléments vestimentaires royaux sont présents et permettent de l'identifier. Le fait de retrouver de l'orange sur l'oiseau et sur le roi est une manière d'établir un lien entre les deux et même de les placer à un même niveau. Cependant l'oiseau est élevé par rapport au roi. Le roi à la tête levé vers lui, l'oiseau Qoubbira. Se trouvant au sommet de la falaise, l'oiseau écrase la figure du roi et le domine. En comparant cette posture du roi face à l'oiseau avec celle de la miniature n° 1, nous pouvons voir que Qoubbira est représenté à la manière d'un roi³⁰³. La falaise est son espace personnel, il est élevé et son aspect merveilleux est une forme de représentation en majesté. Quant au roi, il se trouve dans un autre espace qui le place à distance de l'oiseau. Il est représenté comme un sujet de Qoubbira.

L'index de la main droite du roi est pointé vers l'oiseau. Ce geste est le signe d'une volonté, il exprime en général l'ascendant de celui qui parle³⁰⁴. Le texte précise que le roi tente d'utiliser la ruse pour se venger. Mais cela n'a pas d'effet sur Qoubbira. La ruse royale est illustrée par cette demande : « *Viens à nous sans crainte*³⁰⁵ C'est le signe d'une discussion qui s'établit entre lui et l'oiseau. L'oiseau Qoubbira est un proche du roi³⁰⁶. C'est la seule fois où l'on voit

³⁰¹ Cécile JAIL et Marthe BERNUS-TAYLOR, *L'Etrange et le Merveilleux en terre d'Islam*, Région des Musées Nationaux, Paris, Musée du Louvre, 23 avril - 23 juillet 2001, p.120

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *Cf. supra.* Chapitre 1, II, p.39

³⁰⁴ *Cf. supra.* Chapitre 1, I, p.21

³⁰⁵ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.238

³⁰⁶ *Ibid.*, 1980, p.237

un homme et un animal établir un lien autre que celui qui oppose un prédateur une et proie. Cela permet de comprendre pourquoi naît une possibilité de converser, entre ces deux êtres. Dans cette circonstance unique, un animal discute avec un homme. Nous retrouvons un face à face des figures dans cette miniature. Ce vis-à-vis s'établit sur une diagonale ascendante en direction de l'oiseau. Mais cela reste l'expression d'un moment de discussion entre les deux êtres.

Le texte souligne la sagesse et l'intelligence de l'oiseau qui lui permet de ne pas tomber dans le piège du roi. Cette miniature illustre la puissance intellectuelle de l'oiseau face à l'homme qui possède aussi une intelligence mais qui se retrouve ici en position d'infériorité face à l'oiseau. Le pouvoir de la parole qui est détenu par les deux êtres est maîtrisé par l'oiseau qui en use avec virtuosité.

Ces trois miniatures ont permis de mettre en évidence par le dessin des cas de supériorité de l'animal sur l'homme dans trois situations différentes. Tout d'abord, le premier cas illustre la faiblesse de l'homme dans une situation qu'il ne peut contrôler. Dans ce monde animal, il est la proie et les animaux sont les prédateurs de l'homme. La coopération des animaux et leur nombre ont permis de dominer sur l'homme et ainsi le vaincre. Dans le deuxième cas, l'animal retrouve son statut de proie et l'homme celui de chasseur. Cependant, toujours par leur coopération mais aussi par leur intelligence, le chat et le rat ont pu être se libérer de leurs ennemis. Et enfin dans le dernier cas, La ruse de l'homme est anéantie par la sagesse de l'oiseau qui est transmise par la parole. Dans chacune des enluminures, la victoire animale est caractérisée par la supériorité numérique, par la position en hauteur, par des attitudes qui soulignent la tranquillité de ces derniers et la détresse de l'homme, et par l'aspect merveilleux de l'animal. Ces trois cas ont montré la défaite de l'homme dans le monde animal ainsi que les qualités des animaux, qualités dont l'homme devrait s'inspirer.

فردندان خلاف توان کرد تنگال گنت صواب است و مرا چنین می نماید که
 در اوج سوار و از کن و بر باها و صحرانا چشم افکنی و نظر بر پیرا یکشده اندازد
 که ز بودن ان میسر شود فرود ایس و از ابرواری و سوار ترمی بی یک
 از چشم مردمان غایب نگرددی چون نزدیک مادرش بروی اندازی تا
 مردمان که در طلب پیرایا آمده باشند نخست مادر ایشند تا تیرا باز نمایند
 انکه پیراین را بردارند زانغ روی با باد اینی نماند زین را دید که پیرایا بر گوش
 بام نمانده بود و خود بطهارت مشغول گشته در بود بران ترتیب که تنگال
 فرموده بود و با سکل می رفت و جیس در نیه زانغ می شدند و چون نزدیک
 مادر رسید بر مار انداخت ان مردمان در حال نزار بگرفتند و زانغ باز رفت



« Arrivé à côté du serpent, le corbeau lâche la parure qu'il avait dérobée et les deux hommes qui le poursuivaient s'apprêtent à frapper le serpent »

Abū l-Ma' ālī Nasr-ullā Munšī, Kalīla va Dimna, Bagdad, 1392, Papier, 217 f., 71*105 mm, BNF, Manuscrit, supplément persan 913, f.50r

II) La violence humaine en action : des résultats contrastés

Après avoir étudié la supériorité des figures animales dans la partie précédente, nous allons nous attacher à déterminer comment l'homme se trouve représenté dans une posture de supériorité face à l'animal. Dans cette étude, nous allons nous appuyer sur 4 miniatures donnant à voir l'homme dans une posture de domination : les n°17, 19, 43 et 68. La supériorité de l'homme se dévoile sous une seule forme dans ces quatre miniatures. La supériorité humaine sur l'animal résulte d'une action violente. La violence est un des thèmes principaux abordés dans les fables de *Kalila et Dimna*³⁰⁷. Dans ces miniatures, nous serons confrontés à la démonstration de la violence, et aux conséquences de cette dernière. Ici, nous voulons évoquer la violence physique, car nous retrouvons dans les fables, d'autres expressions de la violence³⁰⁸. Nous trouvons une autre situation dans laquelle s'affirme la supériorité humaine, exprimée de manière différente, sans recours à la violence. Cette supériorité se base sur la fonction assignée par l'homme à l'animal.

Nous allons tout d'abord étudier ce cas particulier. Il s'agit de la miniature n°62 (voir Annexe p.136). Elle illustre la fable, *L'âne, le lion et le chacal*. L'histoire de cette fable est celle d'un lion faible, qui ne peut plus chasser. Un chacal vit avec lui. Ce dernier décide de piéger l'âne d'un blanchisseur pour que le lion puisse manger³⁰⁹. Cette miniature illustre la discussion entre le chacal et l'âne. Le blanchisseur est aussi représenté. Nous ne savons pas si la miniature a été totalement terminée ou si la figure de l'homme ainsi que les tapis étalés sur le sol n'ont pas été peints. Les traits de la face de l'homme sont très légèrement visibles. La couleur de sa peau et de son vêtement et même des tapis et des ustensiles sont d'un blanc plus éclatant que le folio.

Le paysage de cette miniature est d'autant plus particulier. Dans ce paysage, la terre est recouverte de grosses feuilles et de fleurs vertes. La rivière figurée est une explication de ce

³⁰⁷ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p.13

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 246-261. Lahcen BOUKHALI explique les différents types de violence présents dans les fables de *Kalila et Dimna*, tels que la violence sentimentale qui touche à l'amitié et à l'inimitié.

³⁰⁹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.192-193

type de représentation. Dans les miniatures étudiées, dans lesquelles apparaît une rivière, nous avons observé que la bordure du cours d'eau montre une succession de feuilles vertes semblables à celles dessinées dans le cas présent. Cette terre couverte de végétaux est la bordure de la rivière qui s'étend ici sur toute la terre.

L'homme se trouve au premier plan, dans cet espace vert, les pieds dans la rivière en plein travail. Il est représenté en action, en train de laver un tissu. En arrière-plan, nous observons l'âne et le chacal face à face. Le chacal à la bouche ouverte ce qui signifie qu'il est en discussion avec l'âne³¹⁰. Dans la miniature, l'homme se situe dans le registre inférieur. Tandis que l'âne et le chacal sont dans le registre supérieur. Les deux types de figures, humaine et animale, sont séparés par le registre intermédiaire qui est occupé par la terre.

La disposition de la figure humaine par rapport à ces animaux le met dans une posture d'infériorité. Cependant nous considérons que la figure humaine est supérieure à un des animaux, à savoir l'âne. Dans le texte, il est précisé que l'âne est la propriété du blanchisseur : « *un blanchisseur vient avec son âne*³¹¹ ». Cette appartenance s'illustre dans la miniature par la monture qui se trouve sur le dos de l'âne. L'âne est le moyen de transport de l'homme. La miniature ne donne à voir aucun acte mauvais. Cependant dans le texte, l'âne dénonce les mauvaises actions de son maître : « *J'appartiens à ce gredin de foulon [...] Il me donne de méchants fourrages, me fatigue sans cesse et me fait plier sous le faix.*³¹² ». L'homme est ici supérieur à l'animal en raison de son statut, il possède l'animal. L'animal est considéré comme un simple outil de travail. La miniature n'illustre pas le mauvais traitement de l'animal. Sans prendre en compte le texte, nous sommes face à une miniature représentant un homme en plein travail, dans un paysage paisible en compagnie de son âne et en présence d'un chacal.

Nous allons maintenant nous intéresser aux miniatures qui représentent les mauvaises actions de l'homme envers l'animal et qui lui assurent un ascendant sur les bêtes. Nous allons premièrement montrer que la supériorité humaine n'est qu'une illusion. Puis nous révélerons que la domination de l'homme n'est pas durable. Et enfin, nous expliquerons que l'homme ne peut pas totalement dominer sur l'animal et ne peut que se satisfaire d'une victoire partielle.

Le premier cas est celui de l'homme qui tue. La miniature n°17 (voir Annexe p.42) concerne la fable principale, *Le lion et le bœuf*, et elle porte plus précisément sur la fable secondaire, *Le corbeau, le cobra, le chacal*. Voici l'histoire de la scène illustrée : « *Le corbeau alors s'en alla planer dans les airs, et voici qu'il aperçut une courtisane qui, pour faire sa*

³¹⁰ Cf. *supra*. Chapitre 2, III, p.91

³¹¹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.193

³¹² *Ibid.*

*toilette, avait posé [à terre] ses vêtements et ses bijoux. L'oiseau plongea, s'empara d'un collier précieux et repartit planer dans les airs, à portée de vue ; il finit par laisser tomber le collier près du trou du cobra. Les gens survinrent, récupérèrent le bijou et, apercevant le serpent dormant à l'entrée de son trou, le tuèrent.*³¹³ ». Cette histoire est racontée par Dimna afin d'expliquer à Kalila que la ruse permet parfois de l'emporter sans avoir à recourir à la force³¹⁴. Le corbeau décide de piéger le cobra, car ce dernier a mangé ses petits et c'est en suivant les conseils de son ami le chacal qu'il agit de cette manière³¹⁵.

Dans la miniature, nous apercevons qu'en arrière-plan, dans le ciel doré, le corbeau est illustré en plein vol. C'est ce qui correspond au texte. Il observe la scène qui se déroule. Nous pouvons apercevoir qu'au premier plan, un cobra et deux hommes au centre de la miniature : ils semblent être au cœur de l'action principale, mais le véritable ordonnateur des événements est l'oiseau qui observe le résultat de son stratagème. Le combat des hommes et du serpent est représenté sur la terre. En arrière-plan, nous trouvons une chaîne de montagnes stylisée sur un fond de ciel doré. Au sommet de ces montagnes, se trouve à notre gauche, un arbre vert qui semble être une représentation d'un cyprès puis en se rapprochant du centre de la miniature, nous voyons un autre arbre sans feuille, peinte à notre droite. La représentation de ces montagnes stylisées et de ces arbres secs en arrière-plan contribue à rendre la scène plus marquante car elle est une expression du malheur qui s'abat sur le cobra et elle illustre la ruse du corbeau. Ce paysage est semblable à celui de la miniature n°52 (voir Annexe p.116) où la ruse du corbeau est exprimée par une falaise stylisée et un arbre sans branche³¹⁶.

Les deux humains sont représentés en action. C'est la première miniature de cette catégorie à montrer deux figures humaines. L'homme le plus proche du serpent a la tête baissée vers le sol en direction du serpent. Il tient avec ses deux mains à l'opposé de sa tête, un sabre levé et prêt à s'abattre sur le serpent. Le second a pour sa part le corps entièrement dirigé vers le serpent. Ses deux mains sont aussi posées sur un sabre également levé pour tuer le serpent. Le serpent quant à lui est au sol. La manière dont il a été tué n'est pas précisée dans le texte ni le nombre de personnes qui agissent. La supériorité de l'homme dans cette miniature est directement visible. Les hommes ont la tête dirigée vers le sol et leurs armes sont au-dessus du serpent. De plus, ces hommes sont en supériorité numérique. Le serpent est seul et d'après le texte, il se trouve dans une situation qui lui est défavorable : « *le serpent dormant à l'entrée de son*

³¹³ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.71-72

³¹⁴ *Ibid.*, p.72

³¹⁵ *Ibid.*, p.69-70

³¹⁶ *Cf. supra*. Chapitre 2, II, p.75

*trou*³¹⁷ ». La posture du serpent semble concorder avec le texte. Le serpent n'est pas dressé dans la miniature. Il a la face qui n'est pas dirigée vers les hommes, elle est à l'opposée. Serait-ce une manière de montrer que le serpent est endormi et qu'il ne voit pas l'arrivée des hommes ? Dans la miniature, nous observons une tache à côté de la tête du serpent mais nous ne pouvons pas affirmer s'il s'agit de la représentation du trou, ou du bijou, ou si la miniature est abîmée sur cette zone.

Dans cette miniature, l'homme est utilisé par le corbeau afin d'arriver à son objectif, tuer le serpent. Mais le dessin ne met pas en évidence l'intelligence du corbeau qui est seulement vu au loin. Ce qui est affirmé, c'est la force physique et la supériorité numérique de l'homme qui s'impose à l'animal. Seule la lecture du texte permet d'interpréter autrement l'image et de regarder l'oiseau d'un œil différent, de le considérer comme le véritable maître de la situation : c'est un cas très intéressant de dialogue entre le texte et l'image, l'un enrichissant la compréhension de l'autre.

Un autre cas donne à voir l'homme comme un tueur. La miniature n°68 (voir Annexe p.148) fait partie de la fable, *le roi et l'oiseau Qoubbira*. Nous avons précédemment vu, la rencontre du roi et de l'oiseau Qoubbira³¹⁸. Cette miniature illustre la scène qui précède la rencontre : celle dans laquelle le fils de Qoubbira est tué par la faute du fils du roi. Cette miniature est la seule du manuscrit qui représente un animal dans un espace artificiel. Dans le registre supérieur, nous retrouvons les éléments qui caractérisent l'espace : le tapis bleu et le rideau de la tente qui est enroulé.

Dans le registre intermédiaire, débute l'espace consacré au fils du roi. Nous observons que le fils est assis sur un tapis et un coussin, semblables à ceux que nous avons observé dans les miniatures royales. Il est vêtu comme un roi, avec un turban blanc sur la tête. La couleur de son vêtement est de couleur verte. Sa posture est semblable à celle du roi en majesté, mais ce qui le différencie est la position de sa tête et de ses épaules. Nous remarquons que les épaules ne sont pas à la même hauteur, ainsi n'est-il pas en majesté.

Nous observons dans le registre inférieur, la bande formée de petits rectangles qui dessine le sol. Nous retrouvons dans ce registre inférieur, l'oiseau, le fils de Qoubbira, mort sur le sol : « *le petit oiseau sauta à la poitrine de l'enfant, lequel, pris de colère, lança l'oiseau à terre et le tua*³¹⁹ ». Dans la représentation du petit oiseau, nous observons des taches rouges symbolisant le sang au niveau de son bec. Il est figuré de la même manière que Qoubbira : crête, barbillon,

³¹⁷ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.72

³¹⁸ Cf. *supra*. Chapitre 3, I, p.102

³¹⁹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *op.cit.*, p. 237

ailles et queue sont orange³²⁰. La seule différence réside dans la queue qui n'est pas stylisée comme celle de Qoubbira.

Une autre figure humaine est présente dans la miniature, il s'agit d'un noble³²¹. Il est dessiné à notre gauche comme s'il entraînait dans la pièce. Les deux figures humaines ont un index posé sur la bouche et le regard fixé sur l'oiseau au sol. Elles semblent exprimer leur incompréhension face au corps sans vie du petit oiseau.

Le fait de représenter un animal dans un espace destiné à l'homme est inhabituel. Nous observons qu'il y a une limite dans cette miniature. L'oiseau est représenté sur le sol. Il est donc à l'extérieur de l'espace dans lequel se trouve le fils du roi. Cela marque une distance entre l'homme et l'animal et participe à la valorisation de la puissance humaine. Cette miniature ne montre pas l'homme en action, mais elle donne à voir la conséquence de l'action de l'enfant, qui est ici la mort de l'oiseau. Nous sommes à nouveau dans une transmutation³²². Le fils du roi a détruit son amitié avec le petit oiseau. Il n'a pas su contrôler sa colère ce qui a conduit à la mort du volatile. Son affection pour l'oiseau s'est transformée en haine³²³.

L'homme est aussi dépeint comme un chasseur. Dans les deux miniatures n°19 et 43, nous le découvrons sous les traits d'un prédateur qui domine sur sa proie.

La miniature n°19 (voir Annexe p.46), illustre une scène de la fable, *Les trois poissons* : « On raconte, commença Dimna, qu'en un lac vivaient trois poissons : l'un avait l'esprit vif, l'autre l'esprit plus vif encore, le troisième était un faible. Le lac s'étendait sur un plateau dont on pouvait à peine approcher. Or, un beau jour, deux pêcheurs vinrent à passer par là ; ils se promirent de revenir munis de leurs filets pour capturer les trois poissons qu'ils avaient aperçus. Le poisson à l'esprit résolu, que la vue des deux hommes avait rempli de soupçon et de crainte, sortit sans tarder par le déversoir qui amenait les eaux [du lac] à la rivière. Le second poisson, qui avait [pourtant] l'esprit éveillé, tarda tellement que les deux pêcheurs arrivèrent. Voyant qu'ils avaient obstrué le déversoir et devinant leurs intentions, il se dit : « J'ai été bien négligent, et voilà le résultat ! Comment faire pour me sauver ? Il est si rare que la chance favorise un stratagème conçu au dernier moment ! Mais quelqu'un d'avisé ne désespère en aucun cas ni ne renonce à réfléchir ». Le poisson fit le mort, se laissant flotter, le ventre en l'air ; les pêcheurs le prirent et le jetèrent sur le sol, non loin de la rivière, où il sauta,

³²⁰ Cf. *supra*. Chapitre 3, I, p.103

³²¹ Cf. *supra*. Chapitre 1, II, p.36

³²² Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.28

³²³ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p.134

*échappant ainsi aux deux hommes. Quant au poisson indécis, il ne cessa de s'agiter en tous sens et, finalement, fut pris.*³²⁴ »

La scène se déroule dans un paysage naturel. Nous retrouvons la rivière, la terre et le ciel. Seule la rivière par laquelle les poissons se sauvent est figurée et non le lac dans lequel se trouvaient les poissons. Dans la miniature, les poissons sont au nombre de deux. Le fait que seuls deux poissons apparaissent au lieu de trois permet de situer le moment précis de la scène. La miniature illustre l'instant après que le premier poisson, à « *l'esprit résolu* », se soit échappé du filet. Les deux poissons du dessin sont le poisson à « *l'esprit éveillé* » et le poisson à « *l'esprit indécis* ». Ils sont tous les deux représentés à l'intérieur du filet.

La petitesse des poissons contraste avec la grandeur des figures humaines. L'homme est dominant dans la miniature. De plus la couleur des poissons se confond avec la couleur de l'eau de la rivière ce qui atténue leur visibilité dans la miniature et leur donne moins de présence. À l'inverse, les figures humaines sont vêtues de vêtements de couleurs vives telles que le rouge et le bleu.

Dans cette miniature, tout comme dans la miniature n°17, nous trouvons une action collaborative de deux figures humaines contre des petits êtres vivants. Les deux hommes sont représentés à droite et à gauche du filet avec les deux mains tenant le filet. La miniature illustre une collaboration humaine qui leur permet d'arriver à leur objectif. Cependant la miniature n'illustre pas tout. Dans la fable, les hommes réussissent à capturer un seul poisson : *celui à l'esprit indécis*. L'homme n'a qu'une piètre victoire sur le poisson le moins intelligent. Le miniaturiste a donc choisi de montrer une scène faisant croire que l'homme est le maître de la situation. Mais la fable rappelle que sa puissance est inférieure à l'intelligence animale.

La miniature n°43 (voir Annexe p.98) fait partie de la fable, *la colombe au collier*. Elle illustre la capture de la tortue par le chasseur. La tortue a été capturée après que le rat a délivré la gazelle du piège du chasseur³²⁵. Dans cette miniature, le chasseur réussit à capturer la tortue. Nous observons que l'homme est à genoux en train de ligoter la tortue. La scène se déroule dans un lieu entouré de trois gros arbres verts et de plantes. Le ciel est parcouru par des nuages stylisés. La victoire de l'homme dans cette scène est due au fait que la tortue était distraite : « *La tortue parlait toujours, quand apparut le chasseur. A ce moment précis, le rat venait juste de trancher les [dernières] mailles qui retenaient la gazelle. Il se glissa dans un trou, le corbeau s'envola, la gazelle s'enfuit. Quand le chasseur s'approcha et vit, à son grand étonnement, ses filets*

³²⁴ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.76

³²⁵ *Ibid.*, p. 153

*coupés, il regarda tout autour de lui et ne vit rien que la tortue, dont il s'empara.*³²⁶ ». De plus, le chasseur est celui qui arrive discrètement et surprend sa proie³²⁷. Ces deux miniatures ne montrent pas le chasseur en tant que tueur, mais il est intéressant de souligner que le chasseur est « celui qui tue, le mangeur de viande³²⁸ ». Il faut rappeler toutefois que sa victoire est temporaire : comme nous l'avons vu précédemment, la tortue est sauvée par ses amis. La victoire de l'homme peut être incomplète. Face aux poissons, l'homme est victorieux grâce à l'infériorité intellectuelle d'un seul poisson. Sa victoire peut aussi être une imposture : l'homme est utilisé par le corbeau afin de tuer le cobra. La miniature illustre l'homme dans toute sa puissance. Il se croit fort mais la fable décrit la réalité des faits. Par la morale, le texte rétablit le fait que c'est le faible, démunis de la force humaine, agit de manière réfléchie et l'emporte véritablement sur l'homme.

L'homme est le prédateur des animaux. Dans ces deux miniatures, il est représenté en action, au moment où il l'emporte. A aucun moment, l'intelligence de l'homme n'est mise en évidence dans le texte, ni exprimée dans la miniature. L'action de l'homme est synonyme de violence. Alors que pour l'animal, dans ces miniatures, l'action contribue à sauver sa vie ou celle d'un ami. Si l'homme semble vainqueur dans les dessins, la réalité et la morale des contes sont plus complexes : la victoire brutale est momentanée ou incomplète. Il faut compter avec la force du faible et avec la puissance de la conjugaison des forces de ceux qui ne peuvent l'emporter seuls.

La supériorité de l'homme face à l'animal n'est pas du même type que celle de l'animal. Sa supériorité est dévoilée face à des êtres physiquement plus faibles que lui : que ce soit le serpent, le petit oiseau, le poisson ou la tortue, la puissance physique de l'homme lui permet de triompher d'eux. Cependant nous observons que lorsque « ces petits êtres faibles » élaborent une réflexion plus audacieuse et plus subtile que celle de l'homme, la force physique de l'être humain est prise en défaut. Rien n'est joué d'avance.

³²⁶ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p. 153

³²⁷ Claude-France AUDEBERT, « La condition humaine d'après Kalila wa Dimna », dans *Arabica*, vol. 46, n 3, 1999, p.289

³²⁸ *Ibid.*

زندگایه برقی من کرد تا فرصتی آیت و جان را به بر د چون زاید جا زید و انت که او
برده است در طلب او زوی بشتر نماید در راه نزد و بجزیر رسید که جنگ می
کردند و بتر و یکدیگر را مجروح کردند اینده بودند و با س اده و خون ایشان عرصی



تمام من خود نگاه بجزیران شدوی انداختند و زو باه کشته شد زاید بر رفت شبگاه
بشتر رسید جان طلبید که بای فراز کشید حالی ناز زنیه دید کار نمیشد و آن زن
کیز کان ان کاره داشت و یکی از ان کیز کان که در میان رشک و پشان

« L'ermite a vu que les deux bouquetins qui se battaient ont été détournés de leur combat par l'apparition d'un renard »

Abū l-Ma' ālī Nasr-ūllā Munšī, Kalīla va Dimna, Bagdad, 1392, Papier, 217 f., 97*103 mm, BNF, Manuscrit, supplément persan 913, f.44r

III) L'Homme instruit par les figures animales et par le monde animal

Nous avons démontré dans les parties précédentes que l'animal et l'homme ont une forme de supériorité différente l'une de l'autre. Dans une des miniatures, l'animal et l'homme sont tous les deux dans une posture d'infériorité. Ils sont tous les deux égaux. La miniature n°39 (voir Annexe p.90) montre une scène donnant à voir la mort de tous les êtres représentés, humain et animal. C'est une scène de la fable, *Le loup et l'arc*. Voici l'histoire à l'origine de cette terrible situation : « *Un chasseur partit de bon matin, muni de son arc et de ses flèches, à la recherche de gibier. Sans aller bien loin, il tira une gazelle et la toucha. Puis, emportant la pièce, il prit le chemin du retour pour regagner son logis. Mais, en route, surgit un sanglier, qui le chargea. Le chasseur, posant la gazelle à terre, prit son arc, décocha une flèche et transperça le sanglier ; mais au même moment, celui-ci, atteignant l'homme, lui porta, de ses défenses, un coup si violent que flèches et arc volèrent de ses mains. Et tous deux, homme et bête, tombèrent morts. Survint un loup ; certain, en les voyant, de faire bonne chère, il se dit : « Il me faut mettre de côté tout ce que je pourrai ; car négliger d'amasser et de faire des réserves, c'est manquer d'esprit de décision. Je vais donc enfouir ce que j'ai trouvé là et me contenter pour aujourd'hui de la corde de l'arc. » Et le loup s'approcha de la corde pour la manger ; mais, celle-ci coupée, l'arc se détendit et son bois vint frapper au ventre le loup, en le blessant mortellement.*³²⁹ ».

Dans cette miniature, nous observons que toute la surface de la terre est stylisée : des rochers aux sommets spongieux apparaissent de toutes parts, au premier plan et sur le plan intermédiaire. A l'arrière-plan, nous observons une chaîne de montagnes qui limite la terre surmontée d'un ciel d'or. A l'arrière de cette chaîne de montagnes et des rochers, nous pouvons apercevoir des branches et des troncs d'arbres. Tous les éléments de ce paysage tendent à renforcer l'atmosphère angoissante de la scène de mort.

³²⁹ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.143

Le dessin rend bien compte du texte. Nous retrouvons les quatre figures du récit : celle du chasseur, de la gazelle, du sanglier et du loup. Le chasseur est positionné comme s'il était couché sur son côté droit avec les jambes en arc. Contrairement aux visages que nous trouvons dans les autres miniatures, les yeux du chasseur sont fermés. Il semble être endormi. Cependant un autre élément apparaît : nous observons des taches rouges, symbolisant le sang, au niveau de son ventre. Ces taches de sang sont aussi apparentes sur les trois figures animales : au cou pour la gazelle, sur son côté droit pour le sanglier et dans le ventre pour le loup.

Le texte précise que la gazelle a été tuée et emportée par le chasseur. Cette action est montrée, car la gazelle est sur le dos, avec les quatre pattes attachées. La miniature montre aussi la manière dont le sanglier et le loup sont tués. Le sanglier a une flèche plantée dans son flanc et le loup a le ventre transpercé par le bois de l'arc. Ainsi le dessin de tous les êtres vivants est fidèle au récit³³⁰. Le fait de représenter l'homme et l'animal dans une même situation les place au même niveau. Nous avons voulu débiter cette partie, par l'analyse de cette miniature, car c'est la seule de tout l'ouvrage à montrer l'animal et l'homme dans une même posture.

Cette similitude entre les destinées, dans un paysage désolé, remplit plusieurs fonctions. Elle dit que l'homme ne doit pas préjuger de sa puissance, il est mortel comme tout animal, comme celui qu'il a vaincu. Sur le plan moral, le dessin comme la fable explique aussi que rien n'est jamais acquis et elle est un message contre l'orgueil : l'homme avec son arc peut se sentir fort, face à la gazelle, mais il est victime de l'animal sauvage plus puissant que lui. La puissance brutale du sanglier ne le protège pas contre les armes du chasseur. Le loup peut s'imaginer libre de toute crainte, puisque tous les protagonistes de la scène sont morts et ne peuvent le menacer, mais il reste à la merci d'un coup du sort, ou peut-être de sa présomption : trop sûr de lui, il n'a pas été suffisamment prudent et réfléchi.

La fable est le genre littéraire qui permet de substituer l'homme par l'animal. Il s'agit d'humaniser l'animal en lui donnant des caractéristiques spécifiques à l'homme, comme par exemple la capacité de parler³³¹. Dans le chapitre 1, nous avons déterminé le profil de l'homme dans son environnement artificiel en montrant que l'homme souhaite développer sa pensée morale, et perfectionner son pouvoir. Puis dans le chapitre 2, nous avons entrepris de souligner les caractéristiques de l'animal dans le paysage naturel en dévoilant ses vertus morales. Cette partie s'appuiera sur des miniatures des deux mondes afin de montrer que l'homme doit tirer profit sur le plan moral de sa confrontation avec les animaux. Nous nous livrerons à des

³³⁰ Cf. *supra*. Chapitre 3, III, p.113

³³¹ Michel MARTIN-SISTERON, « L'animal et l'homme, l'étonnante aventure de la fable animalière », dans *Bulletin de l'Académie vétérinaire de France*, Tome 160, n°1, 2007, p.7

comparaisons entre les deux types de miniatures qui permettront de démontrer cette volonté d'éduquer l'homme. Nous allons tout d'abord étudier un cas particulier qui montre l'homme enrichi par la situation qu'il vit. Puis nous étudierons comment les fonctions du roi et du conseiller sont révélées à travers des dessins mettant en scène des animaux. Et nous terminerons sur la façon dont l'animalité de l'homme devient visible dans des tableaux qui le peignent comme un acteur au sein du monde animal.

Le cas particulier montrant l'homme qui s'instruit grâce à la figure animale se trouve la miniature n°13 (voir Annexe p.34). Il s'agit d'une scène de la fable, *Le moine, le voleur, le renard et la femme du cordonnier*. Cette fable a déjà été étudiée dans le chapitre 1, à partir des miniatures illustrant l'homme dans l'espace artificiel. Cette fois-ci, nous étudions une autre scène qui se déroule dans le paysage naturel. Elle montre le moine observant deux bouquetins et un renard. Après avoir été victime un vol, le moine décide de partir à la recherche de son voleur. C'est alors qu'il tombe sur la scène dessinée qui débute par un combat entre les deux bouquetins. Par la suite, un renard survient, et commence à laper le sang qui coulait des plaies des deux bouquetins. C'est alors que les bouquetins se retournant contre lui l'attaquent par surprise et le tuent³³².

La miniature ne donne pas à voir pas la mort du renard, elle rend compte du tout début de l'histoire. Nous observons les deux bouquetins, face à face, la tête baissée, les cornes vers l'avant, prêts à charger. Cette posture illustre le combat entre les deux bouquetins. Mais aucun contact physique n'est représenté. Quant au renard, il se trouve au premier plan entre les bouquetins. Il a la face tournée vers le bouquetin situé à notre gauche, la tête levée. Sa patte droite est également levée. Cette position de la patte n'est pas une expression de la prise de parole du renard, c'est une manière de signifier le mouvement, d'indiquer l'arrivée du renard et son entrée dans l'action. Les deux bouquetins se tournent vers le renard. Comme le souligne le titre de la miniature : « *les deux bouquetins qui se battaient ont été détournés de leur combat par l'apparition d'un renard* ». Cette miniature est une scène qui ne rend pas compte de la violence qui est détaillée dans le texte. Le sang n'est pas montré et il n'y a pas de contact physique entre les animaux.

Les figures animales sont représentées sur une terre ronde qui leur est réservée. L'homme est représenté en dehors de cette zone. Nous l'apercevons à notre gauche. Sa tête et son torse sont les seules parties de son corps qui soient visibles. Le fait de le représenter de cette manière permet de le mettre à part comme s'il était là invisible, en simple observateur. Les arbres

³³² André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.65

représentés se trouvent sur le même plan que l'homme et sont en partie cachés par l'espace terrestre. Ce procédé permet de mettre en valeur le combat animal qui se déroule au premier plan et surtout il indique la vraie signification de la fable : l'homme doit observer pour comprendre la morale de l'histoire.

Nous considérons que cette miniature est une représentation de l'instruction humaine grâce au monde animal. Dans la fable, cette scène a contribué à instruire un homme de pouvoir, autre que le moine. C'est le sens de l'homme dessiné en simple spectateur : il est là pour tirer un enseignement. Ce personnage n'est autre qu'un cadi. La miniature n°15 (voir Annexe p.38), en est la preuve. Dans cette fable, le cadi a pour rôle de juger l'action du barbier contre sa femme. Rappelons les raisons de ce jugement. Le barbier croit avoir coupé le nez de sa femme. Mais cette dernière l'a piégé, car c'est le cordonnier qui lui a mutilé le nez. Elle avait pris la place de la femme du cordonnier, pour lui permettre d'aller retrouver son amant. Ce sont les parents de la femme du barbier qui ont décidé d'amener le barbier en jugement. Le moine a été témoin de toute la scène et connaît la vérité³³³.

Durant son périple, à la recherche du voleur, le moine voit de nombreuses situations, dont celle du combat des bouquetins, lui apportant un enseignement qu'il partage avec le cadi : « *Ne te laisse pas abuser, ô cadi ! Car si j'ai été volé, ce n'est pas par mon voleur, si le renard a été tué, ce n'est pas par les deux bouquetins, si la putain est morte, ce n'est pas par l'effet du poison, si la femme du barbier a eu le nez mutilé, ce n'est pas par la main de son mari. C'est nous tous [les victimes], et nous seuls, qui sommes responsables de ces actes.*³³⁴ »

C'est sans doute pour cette raison que la miniature ne montre pas la violence du combat entre les bouquetins ni la mise à mort du renard : le message n'est pas dans l'anecdote du récit, c'est pourquoi le dessin ne s'arrête pas à l'anecdote. Le vrai message est écoute et comprend la fin du récit, regarde et prend conscience du message du dessin : tous ces contes te sont destinés lecteur, et ils visent à te faire comprendre des choses essentielles de la vie, en l'occurrence ici ce qu'explique le moine sur la responsabilité personnelle.

Les miniatures n°13, 14 et 15, ont été retenues ici dans un but précis. Dans le Tableau n°2 (Annexe p.167), nous remarquons que ces trois miniatures sont les seules à illustrer cette fable. Leur but est encore de montrer l'instruction de l'homme (Miniatures n°13 et 14) et le résultat de cette instruction (Miniature n°15). L'instruction de l'homme est faite grâce aux deux mondes

³³³ Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.24

³³⁴ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.67-68

dans lesquels l'homme évolue : la miniature n°13 illustre la violence du monde animal et la miniature n°14 (voir Annexe p.36), celle du monde humain.

La miniature n°13 que nous venons d'étudier est la seule à représenter l'homme observant un animal. Il n'intervient à aucun moment et n'a pas de mauvaise action envers les animaux : pas d'effusion de sang, ni de capture, ni de domination. L'observateur n'a aucune interaction avec l'animal. Ici, l'homme est un spectateur, tel un lecteur de fable qui lit une histoire tout en s'instruisant.

Nous allons maintenant nous focaliser sur les miniatures illustrant les fonctions du roi et du conseiller dans le monde animal. Nous avons vu que dans le monde humain, le roi est représenté comme devant chercher à élever sa pensée³³⁵.

Afin de démontrer que le monde animal est une illustration de la société humaine, nous allons nous appuyer sur deux comparaisons. La première est une comparaison de la miniature n°4³³⁶(voir Annexe p.16), représentant le monde humain, avec la miniature n°9³³⁷ (voir Annexe p.26), qui dépeint le monde animal. Lorsque nous confrontons ces deux cas, nous observons que la position des figures est similaire.

Dans le monde humain (Miniature n°4), nous avons vu que le roi et le conseiller sont représentés face à face. Le roi se trouve dans un espace tridimensionnel qui le place à distance et l'élève par rapport à son conseiller. Cependant, tous les deux partagent un espace commun. Dans le monde animal (Miniature n°9), le lion qui exerce la fonction de roi³³⁸ dans cette miniature se trouve du même côté – à notre gauche – que le roi humain. Le conseiller, incarné par le chacal, se trouve à l'opposé tout comme le conseiller humain, en face du roi. De plus, le lion est aussi dans une position plus élevée que le chacal. Nous retrouvons donc l'expression de la supériorité du roi dans les deux miniatures. Concernant l'espace du roi dans le monde animal, il ne se situe pas dans un espace personnel. La terre fait office d'espace commun pour le lion et le chacal tout comme le tapis de sol pour le roi et le conseiller humain.

Ce tapis est recouvert de motif floral qui rappelle les plantes représentées sur la terre ronde.

Dans la miniature n°4, la miniature est divisée en deux registres. Nous avons vu que le registre inférieur se compose du tapis de sol sur lequel se trouvent les figures humaines.

Dans le registre supérieur, un tapis bleu se trouve à l'arrière de la personne du roi. Dans la miniature n°9, la miniature se divise aussi en deux registres. Le registre inférieur est celui qui

³³⁵ Cf. *supra*. Chapitre 1, III, p.20

³³⁶ Cf. *supra* Chapitre 1, II, p.40. Etude de ce type de miniature.

³³⁷ Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.19. Etude la miniature.

³³⁸ Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.19

fait voir la terre ronde et les figures animales. Le registre supérieur est recouvert d'un ciel bleu étoilé³³⁹ avec des arbres. Dans les deux miniatures, et dans les deux registres supérieurs, nous trouvons une zone peinte de bleu et parsemée de touches dorées. Le tapis bleu de la miniature n°4, est une représentation artificielle du ciel du monde animal. Le fait de trouver des points communs entre ces deux mondes permet de construire une allégorie visuelle. Car la fable utilise l'allégorie par la personnification des animaux³⁴⁰ dans le récit. La miniature donne une représentation iconographique de la personnification animale, mais aussi de la société humaine. Ces miniatures sont une manière d'instruire l'homme, car elles expriment des réalités de la société humaine à travers le monde animal. Cela se fait par le choix de recourir à des animaux pour rendre compte des fonctions de roi et de conseiller et par l'espace artificiel en lieu et place de la nature.

Le monde animal met aussi en scène un autre type de conseiller dans ces miniatures : il s'agit de la femme en tant que conseillère du roi. Ce rôle est détenu par la mère du lion³⁴¹. En mettant en parallèle le rôle de la mère du lion avec celui joué par des femmes, dans le monde humain, nous observons que ce dessin délivre un message complémentaire sur le rôle des femmes. En effet, la mère du lion joue un rôle politique dans la société animale, ce qui n'est pas montré dans les scènes impliquant des femmes. Dans les miniatures humaines où elle apparaît, la femme est représentée comme un être infidèle (voir Miniature n° 53, Annexe p.118) et violenté (Miniature n°14, Annexe p.36). Le constat est intéressant, car il confirme l'importance qu'il y a à bien interpréter les miniatures animales pour saisir ce qu'elles peuvent nous dire de la société humaine.

Comparons la miniature n°70 (voir Annexe p.152) avec la miniature n°29. Nous retrouvons le même type de paysage dans le monde animal que celui que l'on trouve pour l'espace humain, avec quelques différences. Tout d'abord nous observons que le ciel de la miniature n°70 est doré. Le registre supérieur de la miniature n°29 est aussi doré. Nous avons donc deux registres similaires. La terre ronde est symbolisée par un tapis de sol, situé dans le registre intermédiaire, avec un motif de forme géométrique. La particularité de la miniature n°29 est qu'elle se divise en trois registres. Le registre inférieur est constitué d'un tapis bleu avec des motifs floraux. Dans la miniature n°70, la partie inférieure de la miniature est décorée d'une rangée de plantes. Dans les deux miniatures, nous retrouvons des éléments végétaux dans la partie inférieure de la

³³⁹ Cf. *supra*. Chapitre 1, III, p.53

³⁴⁰ Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p. 77-78

³⁴¹ Cf. *supra*. Chapitre 2, II, p.68

miniature. Nous faisons à nouveau face à une illustration de la société humaine dans le monde animal.

Pour en revenir au rôle de la mère du lion, en tant que conseillère du roi, dans la fable, elle joue un rôle politique. Cependant, le choix de représenter cette scène fait écho à une réalité. La femme, en particulier les mères des rois, jouait bien un rôle important dans le domaine politique³⁴². Nous n'avons pas trouvé de présentations historiques précises sur le rôle politique des mères dans la dynastie Djalayride, mais l'étude de cette miniature nous permet d'affirmer que la femme-conseillère avait une importance.

Après avoir démontré la similitude des miniatures illustrant l'environnement royal des hommes et des animaux, nous allons nous intéresser à l'aspect animal de l'homme. Nous avons vu que la fable et la miniature attribuent des caractéristiques humaines à l'animal. Mais, à l'inverse, l'homme se voit aussi attribuer des caractéristiques animales. Le monde animal et le monde humain représentent des situations de violence. Nous observons que ces scènes se déroulent majoritairement dans le paysage naturel. Il est logique de montrer la violence animale dans cet espace. Mais nous remarquons que la violence humaine est majoritairement représentée au sein du monde animal. La seule exception est la miniature n°14 (voir Annexe p.36) qui est la scène de la femme avec le nez mutilé.

Comparons les miniatures n° 25 (voir Annexe p.58) et 46 (voir Annexe p.104). La miniature n°46 illustre le combat entre les hiboux et les corbeaux³⁴³. Les corbeaux et les hiboux sont représentés en plein combat avec le dessin des corbeaux tués au sol. La scène est une illustration de la guerre dans le monde animal. Le thème de la guerre est un des thèmes qui est lié à la société, mais aussi au pouvoir politique détenu par le roi³⁴⁴. Cette fable en est une démonstration : le roi hibou et le roi corbeau sont en conflit et c'est ce qui conduit à une guerre³⁴⁵. La miniature n°25, illustre le récit d'un conflit entre le benêt et le fourbe³⁴⁶. C'est un conflit entre deux hommes à cause de la disparition d'une somme d'argent. Nous voyons deux hommes représentés dans un paysage naturel. Dans cette miniature, une situation humaine est représentée dans le monde animal. Le fait de représenter l'homme violent dans la nature favorise le côté animal de l'homme. Makram ABBÈS utilise le terme « animalité de

³⁴² Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, Ecole normale supérieure de Lyon, 2011, p.73

³⁴³ Cf. *supra*. Chapitre 2, II, p.75

³⁴⁴ Lahcen BOUKHALI, *op.cit.*, 2011, p.104

³⁴⁵ André MIQUEL, Abd Allah IBN AL-MUQAFFA, *Le livre de Kalila et Dimna*, Paris, Klincksieck, 2002, p.157-158

³⁴⁶ Cf. *supra*. Chapitre 1, I, p.30

l'homme³⁴⁷ » pour expliquer cela. Dans le livre de *Kalila et Dimna*, cette animalité est révélée au travers des passions de l'homme. Le fait d'illustrer l'homme dans « l'espace de la jungle » permet de révéler « l'état de nature de l'homme »³⁴⁸. La représentation de la violence dans cet espace naturel est un exemple visuel de ce qui est écrit dans les fables.

Le monde animal apparaît ainsi comme le « miroir de la société humaine³⁴⁹ ». Il est le miroir du pouvoir royal. Il est le miroir qui révèle la nature profonde de l'homme. Et il est le miroir qui instruit l'homme.

La miniature se présente comme une ouverture sur un monde imaginaire. Elle doit éveiller la pensée humaine et lui permettre d'accéder à un niveau de la morale plus élevé par l'intermédiaire d'exemples mettant en scène des animaux. C'est une mise en image du message moral des contes, un éclairage particulier du récit qui met souvent l'accent sur ce qui est au-delà de l'anecdote du conte. Comme à l'écoute d'un texte, il ne faut pas en rester au sens immédiat de la scène figurée, mais analyser le dessin pour discerner son message véritable, ce que nous nous sommes efforcés de faire.

³⁴⁷ Makram ABBÈS, « L'ami et l'ennemi dans Kalila et Dimna », dans *Bulletin d'études orientales*. Tome LVII, 2008, p. 17

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 15

CONCLUSION GÉNÉRALE

La réflexion autour de la valeur de la représentation figurative dans l'éducation de l'homme, sujet de notre recherche, s'est basée sur l'étude des miniatures d'un manuscrit de Kalila et Dimna. De l'analyse des sources, du classement des miniatures jusqu'à leurs interprétations, nous avons tenté de déterminer les rôles des miniatures afin de montrer comment elle contribue au développement moral de l'homme.

Nous avons défendu l'idée que l'animal est la figure qui instruit l'homme. Pour cela, nous avons commencé par étudier l'environnement humain et déterminé le caractère de l'homme. Dans les miniatures illustrant l'homme dans son espace, nous avons constaté qu'il est à la recherche de ce savoir moral. Il s'entoure de personne ayant la spiritualité nécessaire à l'enseignement, il ne reste pas passif mais agit pour apprendre davantage. Soulignons que l'homme « avide » de moral est celui qui détient le pouvoir. L'homme de pouvoir veut détenir le pouvoir moral afin d'asseoir son autorité. La littérature est le moyen nécessaire pour aboutir à un pouvoir « absolu ». La perfection des espaces artificiels, l'illustration des savoirs et des influences culturelles, et la démonstration du pouvoir royal, montrent les côtés positifs de l'homme. L'homme détient le pouvoir politique, le pouvoir intellectuel, le pouvoir artistique, le pouvoir religieux. Cependant l'homme reste un être rempli de faiblesses et de défauts. Les miniatures insistent davantage sur ses points. La démonstration du monde humain par ces miniatures fait prendre conscience à l'homme qu'il y a une nécessité d'acquérir un savoir moral.

Ce savoir moral se trouve nul par ailleurs que dans le monde animal. Un monde qui, à la fois, dénonce et enseigne au travers de la figure animale. L'animal est l'élément principal de notre manuscrit. Il est la figure la plus représentée. Le pouvoir de l'animal trouve son essence dans sa capacité intellectuelle. L'intelligence est le marqueur de la supériorité animale. Le paysage naturel participe à la valorisation des qualités animales. La sagesse et l'intelligence sont caractérisent la personnalité animalière. Néanmoins, toujours dans le but d'éduquer l'homme, les qualités animales se révèlent au contact des défauts. La cruauté animalière est incarnée par des animaux ou des créatures imaginaires, aux symboliques péjoratifs. La morale animale est illustrée par le procédé de personnification. L'animal est représenté dans des postures et des situations humaines. Un des caractères humains qui est souligné dans les miniatures est : la discussion. La fable raconte des histoires avec des animaux prenant la parole. Le fait de représenter l'animal en pleine conversation, permet d'insister sur la valeur de la parole, surtout

de la bonne parole. Le monde animal souligne la nécessité de la parole dans la vie sociale : le partage des opinions et des conseils.

Lorsque l'animal et l'homme sont en contact, l'homme se trouve dans une situation d'infériorité : Il intellectuellement inférieur à l'animal. L'intelligence de l'animal lui permet de collaborer avec ces semblables afin d'obtenir la victoire sur plus fort que soit : « l'union fait la force ». La personnalité de prédateur, de chasseur, de l'homme se révèle lorsqu'il est en relation avec la figure animale. Cependant, l'homme n'est pas victorieux ou est pendant un moment victorieux pour au final être perdant face à l'animal. L'homme ne peut accomplir ses objectifs, ses projets sans la faculté intellectuelle, nécessaire pour y arriver. Sa supériorité sur l'animal est de court instant car finalement c'est le plus faible, en force, qui en ressort vainqueur.

Le monde animal est le reflet de la société humaine. Le paysage naturel, la végétation, le ciel, la terre, sont des éléments qui prennent sens dans les miniatures lorsqu'ils sont comparés avec les éléments de l'espace artificiel : la géométrie, l'arabesque, le tapis. L'apport de la représentation iconographique prend plus d'ampleur quand les deux mondes, animal et humain sont confrontés. L'instruction de l'homme par l'animal est dévoilée. Les scènes royales sont illustrées dans le monde humain sont reproduites dans le monde animal dans le bus d'insister sur l'importance de la morale pour l'homme de pouvoir. De plus, cette comparaison de miniature permet dévoiler le côté animal de l'homme. C'est la démonstration de l'homme sans son pouvoir, sans sa richesse, sans sa volonté d'arriver à la perfection, dans ce monde animal qui illustre sa nature violente.

La fonction de la miniature est d'accompagner le lecteur mais aussi d'accentuer ou d'atténuer des scènes de la fable. C'est l'élément qui vient illustrer la société de l'époque, les intérêt politiques mais aussi religieux, en plus de l'aspect pédagogique. Cette étude a permis de découvrir la valeur de la miniature et de l'animal dans l'instruction de l'homme, en particulier celle de l'homme de pouvoir.

Il serait intéressant d'établir le même procédé sur un manuscrit daté de la même époque mais avec une traduction différente. Puis de faire une comparaison entre ce manuscrit et le nôtre afin de voir les similitudes ; les différences ; les intérêts de la société de l'époque ; le choix des miniatures. Toutes ces informations permettraient d'établir des relations, peut-être des influences artistiques, culturelles ou autre. Pour notre manuscrit, le plus intéressant serait de trouver une traduction française de la version persane afin d'analyser les miniatures en fonction du texte d'origine. Et ajouter à cela, l'étude de la calligraphie du texte d'origine : le positionnement du texte, la valorisation du texte par les couleurs, les formes, les ornements.

Tous ces éléments permettront d'avoir une étude globale du manuscrit et révéleraient d'autres valeurs de ce manuscrit.



"Le roi s'est rendu à cheval jusqu'à la montagne où vit l'oiseau Quzza pour tenter de le faire revenir."

Abū l-Ma' ālī Nasr-ullā Munšī, Kalīla va Dimna, Bagdad, 1392, Papier, 217 f., 103*110 mm, BNF, Manuscrit, supplément persan 913, f.158v

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES

- Makram ABBÈS, *Islam et politique à l'âge classique*, Presses Universitaires de France, 2009, p. 19-121
- James CAHILL, *La peinture chinoise*, Genève, Skira Flammarion, 1977
- Jacques DALARUN (et le collectif), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, Fayard, 2002
- Annie DUPRAT, *Images et Histoire : Outils et méthodes d'analyse des documents iconographiques*, Paris, Belin, 2007
- Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *Etats, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe – XVe siècle. Tome 1. L'évolution politique et sociale*, Nouvelle Clio, Presse universitaire de France, 1995
- Jean-Claude GARCIN (et le collectif), *Etats, sociétés et cultures du monde musulman médiéval Xe – XVe siècle. Tome 2. Sociétés et cultures*, Nouvelle Clio, Presse universitaire de France, 2000
- Pilar GONZÁLEZ BERNALDO, Liliane HILAIRE-PERÉZ (et le collectif), *Les savoirs-mondes. Mobilités et circulation des savoirs depuis le Moyen Âge*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015
- Basil GRAY, *La peinture persane*, Genève, Skira Flammarion, 1977
- Marie-Geneviève GUESDON, Annie VERNAY-NOURI, *L'Art du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste*, BNF, 2001
- Youssef ISHAGHPOUR, *La miniature persane. Les couleurs de la lumière : le miroir et le jardin*, France, Verdier, 2009
- Cécile JAIL et Marthe BERNUS-TAYLOR, *L'Étrange et le Merveilleux en terre d'Islam*, Région des Musées Nationaux, Paris, Musée du Louvre, 23 avril - 23 juillet 2001

- Edouard LANCEREAU, *Pantchatantra, ou Les cinq livres : recueil d'apologues et de contes*, Paris, Imprimerie National, BnF, 1871
- Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Age*, Paris, Seuil, 2011
- Arménag SAKISIAN, *La miniature persane du XII^e au XVII^e siècle*, Paris et Bruxelles, G. Van Oest, 1929
- Annie VERNAY-NOURI, Annie BERTHIER, *Enluminures en terre d'Islam entre abstraction et figuration*, Belgique, BNF, 2011

ARTICLES

- Makram ABBÈS, « L'ami et l'ennemi dans Kalila et Dimna », dans *Bulletin d'études orientales*. Tome LVII, 2008, p.11-41
- Makram ABBÈS, « La tradition des Miroirs des princes », dans *Islam et politique à l'âge classique*. sous la direction de Abbès Makram. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Philosophies », 2009, p. 19-121. Disponible sur : <https://www.cairn.info/islam-et-politique-a-l-age-classique--9782130568551-page-19.htm>
- Jeannine AUBOYER, « L'influence chinoise sur le paysage dans la peinture de l'Orient et dans la sculpture de l'Insulinde », dans *Revue des arts asiatiques*, Vol. 9, n°4, Décembre 1935, p.228-234
- Claude-France AUDEBERT, « La condition humaine d'après *Kalîla wa Dimna* », dans *Arabica*, vol. 46, n° 3, 1999, p. 287-312
- Claude- France AUDEBERT, « La violence dans Kalîla wa-Dimna d'Ibn al-Muqaffa' », dans *Alif : Journal of Comparative Poetics*, n° 13, 1993, p. 24-45
- Abdelwahab BOUHDIBA, « Les Arabes et la couleur », dans *L'autre et l'ailleurs. Hommages à Roger Bastide*, 1976, p. 347-354
- Pierre-Yves BOURDIL, « En miroir : l'animal et l'homme », dans *Raison présente*, n°145, 1^{er} trimestre 2003, p.55-65

- Juliette BOUVERESSE, *La miniature persane : l'émergence d'une esthétique singulière*, Les clés du Moyen-Orient, 29/10/2012. Disponible sur : <https://www.lesclesdumoyenorient.com/La-miniature-persane-L-emergence-d-une-esthetique-singuliere.html> [consulté le 15/05/2020]
- Claude CAHEN, « L'évolution sociale du monde musulman jusqu'au XII^e siècle face à celle du monde chrétien (fin) », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 2^e année (n°5), Janvier-mars 1959, p.37-52
- Anna CAIOZZO, « Propagande dynastique et célébrations princières, mythes et images à la cour timouride », dans *Bulletin d'études orientales*, Tome LX, mai 2012
- Dominique CLÉVENOT, « Paysages persans vers une esthétique de l'imaginal », dans *Horizons Magrébins – Le droit à la mémoire*, n°45, 2001, p.34-49
- Marcel DURLIAT, « Le monde animal et ses représentations iconographiques du XI^e au XV^e siècle », dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public*, 1984, p.73-92
- Germaine GUILLAUME, « La peinture des manuscrits Tîmūrides et Ivan Stchoukine », dans *Arts Asiatiques*, Vol.6, n°2, 1959, p.141-156
- Mohammed HADJADJ-AOUL, « Les Fables de la Fontaine et leurs Sources Orientales », dans *Synergie Algérie*, n°5, 2009, p.243-250
- Michel MARTIN-SISTERON, « L'animal et l'homme, l'étonnante aventure de la fable animalière », dans *Bulletin de l'Académie vétérinaire de France*, Tome 160, n°1, 2007
- Abraham MOLES, « Structuralisme et miniature persane », dans *Communication et langages*, n°40, 1978, p.7-13
- Arménag SAKISIAN, « Le paysage dans la miniature persane », dans *Syria*, Tome 19 fascicule 3, 1938, p.279-286
- Arménag SAKISIAN, « Les Tapis de Perse à la lumière des arts du livre » dans *Artibus Asiae*, Vol.5, n°1, 1935, p.9-22

THÈSE

- Nourane BEN AZZOUNA, *La production de manuscrit en Iraq et en Iran occidental à l'époque des dynasties mongoles (Les Ilkhanides et les Djalayirides, 1256-1411)*, Thèse sous la direction de François DÉROCHE, Lille, *Atelier national de Reproduction des Thèses*, 2012
- Lahcen BOUKHALI, *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*, Thèse sous la direction de Georges BOHAS, Lyon, *Ecole normale supérieure de Lyon*, 2011
- Salah MOHAMMAD, *La perception de l'art figuratif en Islam classique. Influences, techniques et symbolique*, Thèse sous la direction de Floréal SANAGUSTIN, Lyon, *Université Lumière Lyon 2*, 2011

RÉSUMÉ

L'animal est-il notre enseignant ? La beauté de la miniature est à son service. L'homme est l'élève, le figurant, le spectateur. La puissance de l'homme n'est rien sans la morale. La morale est le pouvoir de l'animal. La volonté de l'homme est d'être supérieur à tous et sur tous. L'homme souhaite surpasser ses faiblesses et élever sa pensée. Le monde animal est le miroir de la société humaine. Révéler la violence humaine et son manque d'intelligence participe à la pédagogie de la miniature. La confrontation de l'animal et de l'homme est la phase ultime de l'enseignement. Le secret de l'homme accompli se trouve entre ces pages.

Mots- clés : animal – homme – éducation – miniature – image -morale

ABSTRACT

Is the animal our teacher? The beauty of the miniature is at its service. The man is the student, the spectator. The power of man is nothing without morality. Morality is the power of the animal. The will of man is to be superior to all and over all. Man wishes to overcome his weaknesses and elevate his thinking. The animal world is the mirror of human society. Revealing human violence and its lack of intelligence contributes to the teaching of the miniature. The confrontation of animal and human is the final phase of teaching. The secret of the accomplished man lies between these pages.

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
AVANT-PROPOS	4
INTRODUCTION.....	5
Chapitre 1 : La figuration des êtres humains : pouvoir et pouvoir de la pensée	16
I) L’insertion de la personne humaine : une élévation de la pensée.....	18
II) Singularité des figures humaines : abstraction et pouvoir.....	36
III) L’esthétique de l’espace : la culture et la connaissance intellectuelle participent à la valorisation de l’homme.....	47
Chapitre 2 : L’étroite corrélation entre la représentation de l’animal et le paysage naturel : une dimension morale	57
I) La valorisation de l’animal dans son milieu naturel	59
II) Les qualités des animaux sont-elles soulignées par le paysage ?	68
III) Des animaux en action dans un paysage merveilleux : les vertus de la discussion	82
Chapitre 3 : La rencontre entre l’homme et l’animal : un enrichissement moral pour l’homme	97
I) Une supériorité de l’animal face à l’homme : la démonstration de la force animale.....	99
II) La violence humaine en action : des résultats contrastés.....	107
III) L’Homme instruit par les figures animales et par le monde animal	115
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	123
BIBLIOGRAPHIE	127
RÉSUMÉ.....	131