Les périples de Kalila et Dimna. Quand les fables voyagent dans la littérature et les arts du monde islamique

Brill Studies in Middle Eastern Literatures

FORMERLY STUDIES IN ARABIC LITERATURE

Edited by

Suzanne Pinckney Stetkevych (*Georgetown University*)
Ross Brann (*Cornell University*)
Franklin Lewis (*University of Chicago*)

VOLUME 42

The titles published in this series are listed at *brill.com/bsme*

Les périples de Kalila et Dimna
Quand les fables voyagent dans la littérature et les arts du monde islamique

The Journeys of Kalila and Dimna
Fables in the Literature and Arts of the Islamic World

Édité par / Edited by

Éloïse Brac de la Perrière
Aïda El Khiari
Annie Vernay-Nouri

BRILL

LEIDEN | BOSTON

Cet ouvrage a été publié avec le concours de la Bibliothèque nationale de France, de Sorbonne Université, du CNRS UMR 8167, et de la Fondation Bruschettini.

Illustration de couverture : Le lièvre et l'éléphant. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kitāb Kalīla wa-Dimna*. Égypte ou Syrie, XIVe siècle. Arabe 3467, f. 71 (Paris, Bibliothèque nationale de France).

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Names: Brac de la Perrière, Éloïse, editor. | Khiari, Aïda El, editor. | Vernay-Nouri, Annie, editor.
Title: Les périples de Kalila et Dimna. Quand les fables voyagent dans la littérature et les arts du monde islamique = The journeys of Kalila and Dimna. Fables in the Literature and Arts of the Islamic World / edité par = edited by Éloïse Brac de la Perrière, Aïda El Khiari, Annie Vernay-Nouri.
Other titles: Journeys of Kalila and Dimna
Description: Leiden ; Boston : Brill, [2022] | Series: Brill studies in Middle Eastern literatures, 1571-5183 ; volume 42 | Includes bibliographical references and index. | French and English.
Identifiers: LCCN 2021039194 (print) | LCCN 2021039195 (ebook) | ISBN 9789004467101 (hardback ; acid-free paper) | ISBN 9789004498143 (ebook)
Subjects: LCSH: Kalīlah wa-Dimnah—Manuscripts. | Kalīlah wa-Dimnah—Illustrations. | Illumination of books and manuscripts—Islamic Empire. | Transmission of texts—Islamic Empire. | LCGFT: Literary criticism. | Essays.
Classification: LCC PJ7741.B53 P47 2022 (print) | LCC PJ7741.B53 (ebook) | DDC 892.7/334—dc23/eng/20210930
LC record available at https://lccn.loc.gov/2021039194
LC ebook record available at https://lccn.loc.gov/2021039195

Typeface for the Latin, Greek, and Cyrillic scripts: "Brill". See and download: brill.com/brill-typeface.

ISSN 1571-5183
ISBN 978-90-04-46710-1 (hardback)
ISBN 978-90-04-49814-3 (e-book)

Copyright 2022 by Koninklijke Brill NV, Leiden, The Netherlands.
Koninklijke Brill NV incorporates the imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Sense, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau Verlag and V&R Unipress.
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without prior written permission from the publisher. Requests for re-use and/or translations must be addressed to Koninklijke Brill NV via brill.com or copyright.com.

This book is printed on acid-free paper and produced in a sustainable manner.

Sommaire / Contents

Préface / Foreword vii
Remerciements / Acknowledgements xii
Note au lecteur / Note to the Reader xiv
Liste des figures et tableaux / List of Figures and Tables xv
Notes sur les contributeurs / Notes on Contributors xxiv

PARTIE 1
Textes et paratextes / Texts and Paratexts

1 A Rat and Its Redactors: Silent Co-Authorship in *Kalīla wa-Dimna* 3
Beatrice Gruendler

2 The Donkey's Ears and Heart: Reshaping, Rewriting, Adapting, and Enlightening the *Kalīla wa-Dimna* Text in Two Medieval Persian Versions 43
Christine van Ruymbeke

3 Kalīla, Dimna et la géomancie 60
Jean-Charles Coulon

PARTIE 2
Questions de filiation / Questions of Filiation

4 Intertextual Animals: Illustrated *Kalīla wa-Dimna* Manuscripts in Context 95
Anna Contadini

5 Histoires de transmissions : un manuscrit arabe du XIII^e^ siècle et ses copies tardives 130
Annie Vernay-Nouri

6 Confluence of Cultures: The Rabat *Kalīla and Dimna* and Its Copy 172
Bernard O'Kane

PARTIE 3
Construire l'image / Building the Image

7 Perles de sagesse : peintures d'une copie mamelouke du *Sulwān al-muṭāʿ fī ʿudwān al-atbāʿ* 205
Mounia Chekhab-Abudaya

8 Les tribulations d'un manuscrit à peintures, ou comment fabriquer une illustration à partir de plusieurs modèles 233
Éloïse Brac de la Perrière

9 Étude de la matière picturale de six *Kalīla wa-Dimna* et d'un *Maqāmāt* (XIII^e-XVIII^e siècle) 268
Nathalie Buisson et Annie Vernay-Nouri

PARTIE 4
Adaptations orientales / Oriental Adaptations

10 Simple exotisme ou contestation subliminale : les costumes mongols dans le *Kalīla wa-Dimna* de Rabat (BRR 3655) 301
Yves Porter, en collaboration avec Richard Castinel

11 Entre deux mondes : une anthologie illustrée inédite inspirée de *Kalīla wa-Dimna* 325
Aïda El Khiari et Nathalie Buisson, Frantz Chaigne, Françoise Cuisance, Rajana Fatima Amalarajah, Hoa Perriguey, Valérie Saurel

12 Une version illustrée de *Kalīla wa-Dimna* en turc ottoman 357
Francis Richard

13 The Patron and the Author: An Illustration from the *Iyār-i Dānish* Reveals the Relationship between Emperor Akbar and Abū'l Faẓl 372
Mika Natif

Catalogue des manuscrits illustrés de *Kalīla wa-Dimna* et textes apparentés / Catalog of Illustrated *Kalīla wa-Dimna* Manuscripts and Related Texts 391

Index des manuscrits / Index of Manuscripts 400
Index des noms propres / Index of Names 406
Index des lieux / Index of Places 408

Préface / Foreword

Éloïse Brac de la Perrière et Annie Vernay-Nouri

Certaines œuvres connaissent des destinées exceptionnelles. Nées en un lieu, à une époque donnée, elles résonnent au fil des siècles sur d'immenses territoires, parce qu'elles portent en elles une pensée universelle. C'est pourquoi chacun croit connaître les fables de *Kalīla wa-Dimna*, alors que l'édifice textuel et iconographique est polymorphe, mouvant et mutant, et qu'il n'a cessé d'évoluer au cours de ses voyages ; une œuvre, somme toute, impossible à éclairer sous un seul jour et à contenir en un seul discours.

Né en Inde aux alentours du IIIe siècle sous la forme d'apologues en sanskrit dont il ne subsiste aujourd'hui que des versions tardives, l'ouvrage connaît un destin extraordinaire qu'a minutieusement relaté l'historien de l'art Ernst Grube en 1991 dans un livre pionnier[1]. En retraçant, étape par étape, les ramifications complexes de la trame textuelle, en en proposant un arbre généalogique, il cernait aussi plus précisément l'iconographie des fables. C'est une entreprise phénoménale qu'il mit alors en œuvre, une étude fondamentale pour les recherches à venir. Celles-ci, pourtant, demeureront peu nombreuses[2]. Sans doute parce que s'intéresser aux illustrations, c'est ajouter des perspectives dédaléennes à une œuvre déjà labyrinthique, c'est échafauder une nouvelle stratigraphie, celle de l'image, alors même que l'histoire du texte pose encore de nombreuses questions.

Entre 2012 et 2017, un programme de recherche intitulé *Tradition manuscrite et transmission iconographique : les manuscrits à peintures de* Kalīla wa-Dimna, mené conjointement par la Bibliothèque nationale de France et Sorbonne Université, a été entièrement consacré à l'étude des manuscrits illustrés de *Kalīla wa-Dimna* en langue arabe[3]. Le texte arabe a été choisi comme point de départ car il constitue une étape fondamentale dans l'histoire de l'œuvre[4]. En effet, la première version en arabe connue a été

1 Ernst J. Grube, éd., *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah Wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh* (Bombay : Marg Publications, 1991). Il publie également un catalogue exhaustif des manuscrits recensés, Grube, « Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated *Kalilah wa Dimna* Manuscripts », *Islamic Art* 4 (1990-91), 301-481.

2 Si les manuscrits en langue persane dotés d'illustrations ont donné lieu à un certain nombre d'articles et de monographies, les publications consacrées aux manuscrits arabes des fables sont beaucoup moins nombreuses. L'ouvrage publié par Bernard O'Kane en 2003 adopte une approche globale en traitant l'ensemble de la production des manuscrits persans jusqu'au XIVe siècle : Bernard O'Kane, *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century* (London : I.B. Tauris, 2003). Il fournit un addenda extrêmement utile décrivant l'ensemble des manuscrits arabes et persans de *Kalīla wa-Dimna*, jusqu'au XIVe siècle, addenda reposant sur le catalogue exhaustif des manuscrits illustrés en arabe, persan et turc de *Kalīla wa-Dimna*, publié par Ernst Grube en 1990-91.

3 Dirigé par Annie Vernay-Nouri et Éloïse Brac de la Perrière, ce programme s'est inscrit dans le cadre d'un plan triennal de la BnF (2013-2015). Il a bénéficié en janvier 2016 d'une prolongation de deux ans. Il a également été soutenu par l'UMR 8167 Orient et Méditerranée, l'UMR 7192 Proche-Orient/Caucase et a bénéficié de la collaboration d'étudiants de Sorbonne Université qui ont participé à sa mise en place. Entre 2013 et 2014, Thomas Lorain, en a assuré la coordination, puis entre 2014 et 2017, Aïda El Khiari. Cet ouvrage lui est grandement redevable et n'aurait pu voir le jour sans son investissement constant durant toutes ces années.

4 Au sujet de l'histoire du texte arabe et ses nombreux développements au cours du temps voir les travaux de Martin Sprengling, « Kalīla Studies », *American Journal of Semitic Languages and Literatures* 40, n°2 (1924) : 81-97 ; Carl Brockelmann, « Kalīla wa-Dimna », in *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, éd. Peri Bearman *et al.* (Leiden : Brill, 1960-2007), 503-506 ; François de Blois, *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah Wa Dimnah* (London : Royal Asiatic Society, 1990) ; Johannes Niehoff-Panagiotidis, « Textgeschichte von Kalīla wa-Dimna », in *Übersetzung und Rezeption. Die byzantinisch-neugriechischen und spanischen Adaptionen von Kalila wa-Dimna*, éd. Johannes Niehoff-Panagiotidis (Wiesbaden : Reichert, 2003), 9-60 ; Sharon Kinoshita, « Translatio/n, Empire, and the Worlding of Medieval Literature: the

composée aux alentours de 750 par ʿAbd Allāh Ibn al-Muqaffaʿ, lettré d'origine persane au service de la dynastie omeyyade, puis abbasside. Ibn al-Muqaffaʿ s'appuie sur une traduction des fables sanskrites en pehlevi, ou moyen-perse, version élaborée au VI^e siècle de notre ère à la cour du roi sassanide Khusraw Anūshirvān (r. 531-579) mais dont nous n'avons gardé d'autres traces que sa version arabe, ainsi qu'une traduction syriaque[5]. Or, les plus anciennes copies du texte arabe sont assez tardives, elles datent de la première moitié du XIII^e siècle[6] et le manuscrit Arabe 3465 de la Bibliothèque nationale de France en est sans doute le plus célèbre représentant[7]. Cette copie revêt une importance considérable dans l'histoire de l'art du monde islamique parce qu'il s'agit aussi de la plus ancienne version illustrée du texte connue. Elle est dotée de quatre-vingt-dix-huit peintures dont il sera fréquemment question dans les pages qui suivent, de belles illustrations qui s'inscrivent dans une tradition picturale issue de l'Orient chrétien. L'ouvrage a également la particularité de s'ouvrir sur une préface peu commune, dans laquelle il est mentionné, on ne peut plus explicitement, que *Kalīla wa-Dimna* est un texte destiné à être illustré[8]. Ce type de témoignage, extrêmement rare dans le monde islamique médiéval, est particulièrement précieux pour l'histoire de sa peinture[9].

On a pu mettre en doute l'authenticité de cette préface : Ibn al-Muqaffaʿ a-t-il réellement formulé, et en ces termes, plus de quatre siècles avant l'élaboration de cette copie, exactement cette même idée ? Ou bien le texte originel aurait-il été revu et agrémenté de ces précisions afin de justifier, peut-être, la présence des illustrations dont est dotée cette copie ? À moins d'une découverte future, ces questions resteront sans réponse et, somme toute, cela n'a pas réellement d'importance. La place capitale de l'iconographie dans l'histoire des fables de *Kalīla wa-Dimna* est indéniable, l'image existe par-delà le texte, et peut-être même avant lui, comme en témoignent quelques vestiges archéologiques : bas-relief de Java, fresques de Pendjikent ou plâtres moulés du Bengale[10]. Une iconographie abondante et pérenne dont on trouve des témoignages hors du monde islamique, au XI^e siècle, comme une peinture figurant au

---

Travels of Kalila wa Dimna », *Postcolonial Studies* 11, n° 4 (2008) : 371-85 ; Dagmar Riedel, « Kalila wa Demna, i : Redactions and Circulation » in *Encyclopedia Iranica*, éd. Ehsan Yarshater, 15, fasc. 4 (Londres : Routledge, 2010), 386-95 ; Beatrice Gruendler, « Les versions arabes de Kalīla wa-Dimna : une transmission et une circulation mouvantes », in *Enoncés sapientiels et littérature exemplaire : une intertextualité complexe*, éd. Marie-Sol Ortola et Marie-Christine Bornes-Varol (Nancy : Presses universitaires de Nancy, 2013), 385-416 ; Simona Cohen et Housni A. Shehada, « From the Panchatantra to La Fontaine: Migrations of Didactic Animal llustrations from India to the West » *Artibus Asiae* 77, n°1 (2017) : 5-68.

5 De Blois, *Burzōy's Voyage to India*, 66-72.

6 Le plus ancien manuscrit arabe est daté de 618H/1221 ; il est conservé à la bibliothèque de la Süleymaniye sous la cote Ayasofia 4095. Le manuscrit a servi de base à une édition du texte, voir ʿAbd Allāh Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalila wa-Dimna*, éd. ʾAbd al-Wahhāb ʿAzzām (Le Caire : Dar al-Maʿārif, 1941).

7 Le manuscrit ne possède pas de colophon et a été daté sur la base de ressemblances stylistiques avec un manuscrit des *Maqāmāt* (Paris, BnF, Arabe 6094) daté de 1222. Voir à ce sujet Hugo Buchthal, « The Painting of the Syrian Jacobites in its Relation to Byzantine and Islamic Art », *Syria* 20, n° 2 (1939) : 136-150 ; Buchthal, « "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts », *Ars Islamica* 7, n° 2 (1940) : 125-150 ; Buchthal, « Indian Fables in Islamic Art », *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, n° 4 (1941) : 317-324.

8 Paris, BnF, Arabe 3465, f.33v.

9 O'Kane, *Early Persian Painting*, 23-24.

10 Julian Raby, « Between Sogdia and the Mamluks: a Note on the Earliest Illustrations to Kalila wa Dimna », *Oriental Art* 33, n° 4 (1987-88): 381-98 ; Marijke J. Klokke, « The Tortoise and the Geese: a Comparison of a Number of Indian and Javanese Literary and Sculptural Versions of the Story », in *The Art and Culture of South-East Asia*, éd. Chandra Lokesh (New Delhi : International Academy of Indian Culture, 1991), 181-198 ; Klokke, *The Tantri Reliefs on Ancient Javanese Candi* (Leiden : KITLV Press, 1993) ; Channabasappa S. Patil, « Panchatantra Sculptures in India and Abroad », *Asia Prashant* 4, n° 1-2 (1997) : 46-62 ; Boris I. Marshak, *Legends, Tales, and Fables in the Art of Sogdiana* (New York : Bibliotheca Persica Press, 2002) ; Matteo Compareti, « Classical Elements in Sogdian Art: Aesop's Fables Represented in the Mural Paintings at Penjikent », *Iranica Antiqua* 47 (2012) : 303-316.

sein d'un recueil de textes ésopiques où sont insérés quelques extraits de *Kalīla wa-Dimna* traduits en grec[11]. Les deux chacals y sont représentés face à face, en miroir, exactement comme dans les manuscrits arabes postérieurs. Cette image atteste d'une tradition d'illustrations au sein des manuscrits largement antérieure à la copie Arabe 3465 de la BnF. Si les développements du texte arabe en diverses versions, en prose ou versifiées, ont bien sûr eu un impact sur le choix des représentations et sur leur traitement, certains thèmes iconographiques, associés aux fables les plus anciennes, ont relativement peu évolué au fil des siècles et des voyages du texte.

Il existe à la Bibliothèque nationale de France six manuscrits à peintures de *Kalīla wa-Dimna* en langue arabe, soit un cinquième des manuscrits arabes recensés[12]. C'est là, déjà, une base solide pour amorcer un programme de recherche. Les datations s'échelonnent entre le XIII^e^ et le XVIII^e^ siècle, soit une vaste chronologie au sein de laquelle chaque œuvre constitue une étape. Ainsi, le plus ancien manuscrit (Arabe 3465) est datable de la première moitié du XIII^e^ siècle, c'est-à-dire avant la chute de Bagdad (1258) et l'installation au Moyen-Orient de dynasties mongoles dont les goûts ont profondément marqué une importante partie des arts de l'Islam. Un autre ouvrage, le manuscrit Arabe 3467, a été exécuté au XIV^e^ siècle, sous le sultanat mamelouk (1250-1517). Ses peintures sont caractéristiques des styles en vigueur à cette époque, comme on peut aisément s'en apercevoir en les comparant à celles de copies mameloukes de *Kalīla wa-Dimna* conservées dans d'autres fonds européens[13]. Les dates des œuvres plus tardives, les manuscrits Arabe 3470, Arabe 3472, Arabe 3475 et Arabe 5881, s'échelonnent entre le XVI^e^ et le XVIII^e^ siècle. Parmi elles, le manuscrit Arabe 3470, copié et illustré aux alentours du XVII^e^ siècle et le manuscrit Arabe 3475, daté de 1175H/1761, par un colophon, sont eux-mêmes de fidèles copies de manuscrits plus anciens : Arabe 3465, ainsi qu'un autre ouvrage exécuté à Bagdad à la fin du XIII^e^ siècle, en pleine période mongole, et aujourd'hui conservé à la Bibliothèque royale de Rabat. Les liens existant entre ces œuvres aux origines éloignées témoignent de l'impact considérable de la transmission dans la construction de la tradition iconographique islamique. Ils mettent en lumière un riche faisceau d'informations et permettent d'interroger certains concepts de l'histoire de l'art islamique et de proposer de nouvelles définitions de son univers pictural.

Le programme *Kalīla wa-Dimna* avait pour but ultime de documenter et interroger ce que l'on désigne encore parfois comme « la peinture arabe »[14]. De manière étrange, rares sont les historiens de l'art qui ont remis en question la pertinence de cette appellation, alors que la plupart s'accordent sur le fait qu'elle est historiquement peu valable et ne peut être artistiquement cantonnée à un style défini, ou à un centre de production avéré. La définition selon laquelle la peinture « arabe » est celle qui orne les ouvrages en langue arabe est bien sûr caduque, mais force est de reconnaître qu'il est difficile, à ce stade de nos connaissances, de proposer une terminologie plus précise pour classer ces œuvres[15]. Depuis les toutes premières études consacrées au sujet, les historiens de l'art islamique semblent avoir volontairement

11 La copie ésopique a sans doute été exécutée en Italie du Sud, elle est aujourd'hui conservée à New York au sein de la Pierpont Morgan Library (ms. 397) ; voir à ce sujet Myrtilla Avery, « Miniatures of the Fables of Bidpai and of the Life of Aesop in The Pierpont Morgan Library », *The Art Bulletin* 23, n° 2 (1941) : 103-116.

12 Le recensement effectué au cours du programme de recherche a permis d'identifier plusieurs exemplaires illustrés qui n'étaient pas inclus dans le catalogue de Grube ; ainsi, huit manuscrits ont été redécouverts, soit un total de vingt-sept manuscrits illustrés, trois folios illustrés et sept manuscrits destinés à être illustrés. Une grande partie des peintures figurant dans ce livre sont publiées pour la première fois.

13 Munich, BSB, Cod.Ar.616 ; Oxford, OBL, Pococke 400 ; Cambridge University, TS-AR-051-060.

14 Richard Ettinghausen, *La peinture arabe* (Genève : Skira, 1962).

15 A. Contadini revient avec justesse sur ces questions inhérentes à la définition de la peinture arabe dans Anna Contadini, éd., *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts* (Leiden: Brill, 2007). Au sein de ce volume collectif, les contributions suivantes s'attachent tout particulièrement à déconstruire la taxinomie de la « peinture arabe » :

négligé les périodes tardives, les percevant comme des productions commerciales de moindre valeur, tout en s'inscrivant là dans le sillage de R. Ettinghausen qui regrettait qu'après la période mamelouke, la peinture arabe soit tombée « à des niveaux indignes »[16]. Il ne s'agit pas de vilipender l'une des plus grandes figures de l'histoire de l'art islamique, mais il est temps de penser en d'autres termes et de définir de nouvelles bases, une réflexion à laquelle le programme *Kalīla wa-Dimna* s'est en partie consacré. Les articles rassemblés dans le présent ouvrage explorent des voies nouvelles en se concentrant sur l'analyse d'œuvres inédites, ou méconnues et en proposant d'approfondir des pistes de réflexion rarement visitées. Filiation, reproduction, mutation sont les maîtres mots de cette recherche collective et nous avons voulu qu'ils demeurent les fils conducteurs de la publication qui en résulte. Le livre de *Kalīla wa-Dimna* en effet, par son histoire hors du commun, ses voyages dans le temps et dans l'espace, se prête parfaitement à l'exercice. Continuellement, son étude pose la question de la transmission, littéraire et artistique, qui elle-même nous ramène à l'humain : contextes de production, goût du lectorat, choix des artistes, souhaits des mécènes, moyens matériels et procédés artistiques.

Toutes ces problématiques sont mises en œuvre dans cet ouvrage qui réunit des spécialistes parmi les meilleurs du domaine. Sa première partie renouvelle les études sur le texte de *Kalīla wa-Dimna* en remettant en question les paradigmes dominants concernant l'histoire des versions arabes et persanes du recueil. À l'initiative d'un projet d'édition digitale du texte arabe de *Kalīla wa-Dimna* à la Freie Universität de Berlin, Beatrice Gruendler montre l'existence de multiples variantes textuelles à partir de l'étude de la fable « Le chat et le rat » dans sept manuscrits s'échelonnant entre 1221 et 1699. Récusant l'idée même d'une reconstruction du texte original, elle s'interroge sur les ressemblances et les divergences de chaque version et met en avant le rôle fondamental des copistes dans des processus de réécriture destinés à des publics spécifiques. Cette approche de l'œuvre par le texte se poursuit grâce à l'article de Christine van Ruymbeke qui se penche sur les deux adaptations persanes les plus célèbres. S'appuyant sur un minutieux travail de comparaison des versions d'Ibn al-Muqaffaʿ, de Naṣr Allāh Munshī et de Kāshifi de la fable « L'âne, le lion et le chacal », Christine van Ruymbeke conteste l'idée communément admise selon laquelle le substrat indien constitue la trame originelle de *Kalīla wa-Dimna* et met en lumière l'approfondissement des thèmes apporté au texte arabe dans les adaptations persanes. Enfin, l'article de Jean-Charles Coulon aborde un aspect inédit lié à l'utilisation des manuscrits à peintures. Son intérêt se porte sur le paratexte, à savoir les marques de géomancie présentes dans les marges et sur les peintures d'un manuscrit mamelouk de *Kalīla wa-Dimna* conservé à la BnF sous la cote Arabe 3467 et il émet plusieurs hypothèses sur le sens à leur donner en mettant en lumière un usage encore inconnu du texte.

La deuxième partie du volume est consacrée aux questions de transmission iconographique, pierre angulaire du corpus étudié dans le programme de recherche. Plusieurs copies tardives sont ainsi clairement redevables à des exemplaires antérieurs. L'article d'Annie Vernay-Nouri montre comment le plus ancien manuscrit illustré connu de *Kalīla wa-Dimna* (Paris, BnF, Arabe 3465) constitue un jalon majeur dans la chaîne de transmission. Deux volumes du XVII^e^ siècle (Paris, BnF, Arabe 3470 et Oxford, OBL, E.D. Clarke.Or.09) y puisent directement selon des modalités infiniment complexes ; d'autres copies, plus lointaines, en sont également tributaires. L'article suivant que l'on doit à Anna Contadini resitue les premiers manuscrits illustrés de *Kalīla wa-Dimna* dans le contexte plus large de la peinture arabe des XIII^e^ et XIV^e^ siècles. Elle se penche également sur la question de l'intertextualité et de l'existence d'un répertoire iconographique commun. Bernard O'Kane, quant à lui, exploite une copie datée de 1761 (Paris, BnF,

---

Contadini, « The Manuscript as a Whole », in *Arab* Painting, 3-16 ; Oleg Grabar, « What Does "Arab Painting" Mean ? », in *Arab Painting*, 17-22.

16 Ettinghausen, *La peinture arabe*, 180.

Arabe 3475) pour reconstituer les images manquantes du cycle iconographique d'un des plus anciens manuscrits illustrés, datant de la période ilkhanide (Rabat, BRR, ms. 3655) qui jusqu'ici n'a fait l'objet que de très peu d'études.

La troisième partie de l'ouvrage s'attache à analyser les mécanismes de construction et de production des images. L'article de Mounia Chekhab-Abudaya montre la relation étroite entre anecdotes et peintures au travers de l'étude d'un manuscrit du *Sulwān al-mutā* (Doha, MIA, ms. 27.1997). Apparenté au texte de *Kalīla wa-Dimna*, ce manuscrit comporte vingt-six peintures dont la qualité en fait l'un des plus beaux spécimens illustrés de l'époque mamelouke. L'article d'Éloïse Brac de la Perrière démontre comment plusieurs manuscrits ont été utilisés de manière successive, sur un temps long et dans divers contextes, pour donner naissance à une œuvre hétéroclite et déroutante (New York, MMA, 1981.373.51), véritable patchwork d'images. Elle souligne le rôle important joué par l'utilisation des calques et des poncifs dans l'élaboration des peintures. Enfin, les analyses physico-chimiques menées par Nathalie Buisson et Annie Vernay-Nouri viennent clore cette partie et éclairent à un autre niveau un corpus de sept manuscrits de la BnF réalisés entre le XIII^e^ et le XVIII^e^ siècle (dont six *Kalīla wa-Dimna*). Elles ont permis de différencier les palettes de couleurs selon les époques et jettent une lumière nouvelle sur l'attribution de certains groupes de manuscrits à des ateliers communs.

La quatrième partie explore les mutations profondes qui transforment texte et images lorsque l'œuvre s'exporte au-delà de ses frontières spatiales ou temporelles. Dans le premier des articles, Yves Porter étudie un aspect original du manuscrit de Rabat (Rabat, BRR, ms. 3655), copié au début de la domination ilkhanide sur l'Iraq. Se penchant sur l'influence mongole, il s'interroge sur la signification des « marqueurs ethnoculturels » dans un contexte de profonds bouleversements politiques et culturels. Le chapitre qui suit, fruit d'un travail collectif ici synthétisé et analysé par Aïda El Khiari, aborde les problématiques complexes liées à l'« identité » et au concept de « peinture arabe » à travers l'étude d'un manuscrit inédit. Conservée dans une collection particulière, cette adaptation versifiée en arabe de *Kalīla wa-Dimna* dont ce manuscrit est le seul exemplaire illustré connu, constitue un témoin exceptionnel de son temps. Il apporte des éléments nouveaux à notre connaissance des activités picturales de la première moitié du XVI^e^ siècle, période encore largement ignorée par les historiens de l'art islamique. Francis Richard, quant à lui, étudie une version turque de *Kalīla wa-Dimna* différente du *Hümāyūnnāme* et dont seules quelques pages sont préservées à la BnF et à la BULAC. Leurs illustrations, de très belle facture, se rattachent à la production impériale ottomane de la seconde moitié du XVI^e^ siècle. Enfin, Mika Natif, dans le dernier article du volume, s'intéresse à la manière dont le texte de *Kalīla wa-Dimna* ainsi que son iconographie sont réinvestis par l'Inde moghole dans *Iyār-i Danīsh*, une nouvelle adaptation commanditée en 996H/1587-8 par l'empereur Akbar auprès de son ministre Abū al-Faḍl ibn Mubārak.

Offertes au sein d'un même ouvrage, ces contributions visent à saisir dans sa globalité une œuvre polysémique qui n'a eu de cesse, au gré des siècles et des langues, de se transformer. Embrassant d'un même regard ses différents aspects, les articles conjuguent l'étude du texte, dans son histoire et sa narratologie, aux approches stylistiques et iconographiques des peintures. Ils bénéficient tout autant des apports complémentaires de l'analyse matérielle (paléographie, codicologie, études physico-chimiques …) et démontrent ainsi la fécondité de l'approche multidisciplinaire.

Remerciements / Acknowledgements

Le programme de recherche consacré aux manuscrits à peintures de *Kalīla wa-Dimna*, dont cet ouvrage est le fruit, a bénéficié depuis ses débuts de l'aide et du concours de nombreux acteurs institutionnels et académiques, de personnalités scientifiques et d'étudiants. Ce programme a vu le jour à l'initiative de la Bibliothèque nationale de France qui l'a hébergé et soutenu durant cinq années consécutives (2012-2017) ; Sorbonne Université a apporté son appui scientifique et pédagogique. À la Bibliothèque nationale de France, nous voulons remercier tout particulièrement Isabelle Le Masne de Chermont dont le soutien a été constant. L'équipe *Islam Médiéval*, au sein de l'UMR 8167 – Orient et Méditerranée, et l'UMR 7192 – *Proche-Orient, Caucase, Langues, Archéologie, Cultures*, nous ont accompagnées depuis la genèse du projet jusqu'à la publication de cet ouvrage. Celui-ci n'aurait pu voir le jour sans le concours de la Bibliothèque nationale de France, de Sorbonne Université et de la Fondation Bruschettini. Nous tenons à leur exprimer ici toute notre gratitude.

Nous exprimons notre plus vive reconnaissance au collectionneur privé qui nous a permis d'étudier un manuscrit jusque là inédit et qui a souhaité garder l'anonymat. Nous adressons également nos plus sincères remerciements au personnel des différentes institutions qui nous ont apporté leur pleine assistance : en particulier Helga Rebhan (Bayerische Staatsbibliothek) ; Mohammed Binebine (Bibliothèque Royale du Maroc) ; Alasdair Watson (Bodleian Library) ; Ursula Sims-Williams et Daniel Lowe (British Library) ; Marie-Lise Tsagouria et Francis Richard (BULAC) ; Yasmin Faghihi (Cambridge University Library) ; Elaine Wright et Moya Carey (Chester Beatty Library) ; Romain Pingannaud (anciennement chez Christie's) ; Yahya b. M. Junaid (King Faysal Center for Research and Islamic Studies) ; Elizabeth Gow (John Rylands Library) ; Anaïs Salamon (McGill University Library) ; Sheila Canby et Deniz Beyazıt (Metropolitan Museum of New-York) ; Christoph Rauch (Staatsbibliothek zu Berlin).

À toutes celles et ceux qui ont accepté de contribuer à cet ouvrage, Nathalie Buisson, Mounia Chekhab-Abudaya, Franz Chaigne, Anna Contadini, Jean-Charles Coulon, Françoise Cuisance, Rajana Fatima Amalarajah, Béatrice Gruendler, Mika Natif, Bernard O'Kane, Hoa Perriguey, Yves Porter, Francis Richard, Valérie Saurel et Christine van Ruymbeke nous voulons dire encore notre profonde reconnaissance pour ce travail d'équipe, extrêmement stimulant. Il nous faut aussi rappeler toute l'implication des étudiants et anciens étudiants de Sorbonne Université dans la phase préparatoire du programme de recherche : Nala Aloudat, Suzanne Babey, Pauline de Keukelaere, Ghazaleh Esmaïlpour Qouchani, Giovanni Guzzeta, Isabelle Imbert, Adib Kassas, Sarah Lakhal-Kermani et Loïc Lesvignes.

Nous remercions Thomas Lorain pour le travail de coordination qu'il a effectué durant la première année du programme de recherche, et pour l'organisation d'un workshop qui s'est tenu à Paris en novembre 2013. Ce livre est aussi le fruit des très riches discussions que nous avons eues durant cette rencontre scientifique et nous exprimons notre gratitude aux institutions qui en ont permis la réalisation : le FIR de Sorbonne Université, la chaire de dialogue des cultures (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), la Fondation Bruschettini et l'École doctorale 124 (Sorbonne Université). En 2014, Aïda El Khiari a repris la coordination du projet et sa profonde implication a beaucoup contribué aux résultats présentés dans cet ouvrage.

Plusieurs de nos collègues ont soutenu ce projet en nous permettant de bénéficier de leur expertise et de leurs conseils, nous tenons à les remercier très sincèrement : Balsam Abdul-Rahman Saleh, Ekin Akalın, Sandra Aube, Francesca Bellino, Samer Ben Brahim, Nourane Ben Azzouna, Mathieu Bonicel,

Eric Delpont, Sylvie Denoix, François Déroche, Maxime Durocher, Jean-Louis Estève, Marcus Fraser, Marie Geneviève Guesdon, Laurent Héricher, Karim Ifrak, Adeline Laclau, Rachel Milstein, Jean-Michel Mouton, Antoine Saliba, Jacques Sicre, Aurélia Stréri, Jean-Pierre van Staëvel, Ségolène Walle, Elaine Wright, Sara Yontan.

Enfin, tous nos remerciements vont à Teddi Dolls chez Brill qui a suivi la publication jusqu'à son aboutissement final, à Carina van den Hoven qui en a assuré la production, à tous ceux qui, à la BnF ont œuvré pour que cette coédition voit le jour, particulièrement David Guillet et Marie-Caroline Dufayet, et aux deux relecteurs de l'anglais et du français, Edward Street et Cécile Martin.

Note au lecteur / Note to the Reader

Translittération

Le système de translittération utilisé dans cet ouvrage est celui établi par la revue *International Journal of Middle Eastern Studies*.

Abréviations

BL	British Library, Londres
BnF	Bibliothèque nationale de France, Paris
Bodl. Libr.	Bodleian Library, Oxford
BRR	Bibliothèque Royale, Rabat
BSB	Bayerische Staatsbibliothek, Munich
CBL	Chester Beatty Library, Dublin
BULAC	Bibliothèque universitaire des langues et civilisations, Paris
MIA	Museum of Islamic Art, Doha
MMA	Metropolitan Museum of Art, New York
TSMK	Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Istanbul
SBB	Staatsbibliothek zu Berlin, Berlin
SOAS	School of Oriental and African Studies, Londres

Figures et tableaux / Figures and Tables

Figures

1.1 Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 5881, fol. 2v. Incipit with short table of contents 35

1.2 Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 5881, fol. 79v. Beginning of the chapter of "The Cat and the Rat" 36

1.3 Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3466, pp. 26-27. Beginning of the table of contents including the synopsis of the sixth chapter, "The Cat and the Rat," within the preface of ʿAlī b. Shāh 37

1.4 Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3466, pp. 273-74. Beginning of the chapter of "The Cat and the Rat" with unfilled blank for an illustration 38

1.5 Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, London, British Library, Or. 4044, fol. 97v. Beginning of the chapter of "The Cat and the Rat" (By permission of the British Library) 39

3.1 Un texte de géomancie attribué à Abū Muḥammad ʿImrān al-Munajjim al-Jabsūyī al-Faylasūf, Paris BULAC, ms. 579, f. 47v-48r (Photo : BULAC) 62

3.2 Le roi et le philosophe, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 3v 73

3.3 Le roi et le philosophe, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 110r 75

3.4 Le lion et trois chacals, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 3r 77

3.5 Le lion et sa mère, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 46r 78

3.6 Kalīla et Dimna discutent, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 21r 79

3.7 Kalīla et Dimna discutent, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 41v 80

3.8 Le lion tue le taureau, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 40v 81

3.9 L'associé malhonnête et le voleur, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 26v 82

3.10 Le pauvre surprend le voleur, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 28v 83

3.11 Le moine et les deux bouquetins tuant un renard dans leur combat, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 15v 85

3.12 L'empoisonneuse à la sarbacane, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 16r 85

3.13 Le lion, prêt à se jeter sur son propre reflet, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 30r 86

3.14 Un singe se saisit de l'oiseau pour le jeter à terre, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 42v 87

3.15 Le rat délivre les colombes du filet, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 63r 88

4.1 The two jackals: Kalīla and Dimna. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*; a) Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 48r; b) Egypt or Syria, *ca.* 1300-10. BSB Cod. Arab. 616, fol. 44v (Courtesy of the Bayerische Staatsbibliothek) 98

4.2 Burzoy and physicians setting off on their journey. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*; a) Egypt or Syria, *ca.* 1300-10. BSB, Cod. Arab. 616, fol. 21r (Courtesy of the Bayerische Staatsbibliothek); b) Egypt or Syria, dated 755H/1354. Bodleian Pococke 400, fol. 12v (Courtesy of the Bodleian Library) 99

4.3 "The Heron and the Crab"; a) Giuliano Da Sangallo, step-end from the Gondi Palace in Florence, *ca.* 1490-1501. London, Victoria & Albert Museum, inv. no. 35-1891 (Courtesy of the Victoria & Albert Museum); b) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1300-10. BSB Cod. Arab. 616, fol. 52r (detail) (Courtesy of the Bayerische Staatsbibliothek) 102

4.4 "Lion and Hare at the Well"; a) Sketch of fresco, first register, Room 1/XXI, Panjikent, near Samarkand, early seventh century (After Raby, "The Earliest Illustrations," fig. 5); b) Ibn al- Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca*. 1300-10. BSB Cod. Arab. 616, fol. 53r (detail) (Courtesy of the Bayerische Staatsbibliothek); c) Egypt or Syria, *ca*. 1220. BnF Arabe 3465, fol. 58v (detail) 103

4.5 "The Monkey on the Carpenter's Work Horse"; a) Relief from Mallikarjuna Temple, Pattadakal, Karnataka, mid-eighth century (After Cohen and Shehada, "From the *Panchatantra* to La Fontaine," detail of fig. 32); b) Moulded terracotta plaque from the temple of Paharpur, Bengal, probably tenth century CE (After Raby, "The Earliest Illustrations," fig. 16); c) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca*. 1300-10. BSB Cod. Arab. 616, fol. 43r (detail) (Courtesy of the Bayerische Staatsbibliothek) 104

4.6 a) Ruler-prince, enthroned with two attendants. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca*. 1220. BnF Arabe 3465, fol. 34r; b) Ruler-prince, enthroned with two attendants. Ibn Bakhtīshūʿ, *Kitāb Naʿt al-Ḥayawān* ("Book on the Characteristics of Animals"), probably Baghdad, datable to *ca*. 1224-25. London, British Library, Or. 2784, fol. 2v (reconstructed fol. 3v) (By kind permission of the British Library Board); c) Dioscorides as scholar-prince (with Aristotle and Luqmān), frontispiece. Dioscorides, *Hayūlā ʿIlāj al-Ṭibb*, Syria?, dated 642H / 1245. Bologna, Biblioteca Universitaria, Cod. arab. 2954, fol. 141r (Courtesy of the Biblioteca Universitaria, Bologna); d) Joseph of Arimathea claiming the body of Christ. *Gospel*, Damietta, Egypt, dated 1178-80. BnF Copte 13, fol. 131r 107

4.7 Pigeons trapped in the net by the fowler, and rat gnawing the net, while the crow looks down from the tree. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*; a) Egypt or Syria, *ca*. 1220. BnF Arabe 3465, fol. 84v; b) Egypt or Syria, mid-fourteenth century. BnF Arabe 3467, fol. 63r; c) Egypt or Syria, dated 755H/1354. Bodleian Pococke 400, fol. 82v (Courtesy of the Bodleian Library) 109

4.8 a) Pigeons trapped in the net, b) they fly off while still in the net, c) and rat gnawing through the net. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*; Egypt or Syria, *ca*. 1300-10. BSB Cod. arab. 616, fols. 76r, 76v and 77v respectively (Courtesy of the Bayerische Staatsbibliothek) 110

4.9 Pigeons fly off while still in the net. Al-Kāshifī, *Anvār-i Suhaylī* ("Lights of Canopus"), South Asia, Mughal, dated 978H/1570. London, SOAS University of London, SOAS Library Special Collections, MS 10102, fol. 123r (Courtesy of the School of Oriental and African Studies) 111

4.10 Geese carrying the tortoise in flight. a) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca*. 1220. BnF Arabe 3465, fol. 67r; b) Egypt or Syria, *ca*. 1300-10. BSB Cod. Arab. 616, fol. 60v (Courtesy of the Bayerische Staatsbibliothek); c) Egypt or Syria, dated 755H/1354. Bodleian Pococke 400, fol. 61v (Courtesy of the Bodleian Library) 112

4.11 a) The tortoise falls to the ground. Naṣrullāh, *Kalīla wa-Dimna*, Herat, *ca*. 1510. Rampur, Raza Library, MS 2982; b) The tortoise, having fallen to the ground, is beaten to death. Stone relief, Mathura, third century CE. Mathura Museum, no. J 36 (After Grube, *A Mirror for Princes*, figs. 27 and 23 respectively) 113

4.12 Dimna in prison. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*; a) Dimna visited by Kalīla. Egypt or Syria, *ca*. 1300-10. BSB Cod. Arab. 616, fol. 70v (Courtesy of the Bayerische Staatsbibliothek); b) Dimna visited by Kalīla. Egypt or Syria, dated 755H/1354. Bodleian Pococke 400, fol. 73v (Courtesy of the Bodleian Library); c) *shaʿhar*/Rūzabī carrying off a heavy bag given to it by Dimna. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca*. 1220. BnF Arabe 3465, fol. 80v 113

4.13 a) The hares. Ibn Bakhtīshūʿ, *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān* ("Book of the Usefulness of Animals"), probably Damascus, dated 755H/1354. San Lorenzo del Escorial, Biblioteca Real, Ar. 898, fol. 31v (Copyright of the Biblioteca Real, San Lorenzo del Escorial); b) Fairuz the Hare, addressing the hares. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, dated 755H/1354. Bodleian Pococke 400, fol. 98r (Courtesy of the Bodleian Library) 114

4.14 a) Two goats. Ibn Bakhtīshūʿ, *Kitāb Naʿt al-Ḥayawān* ("Book on the Characteristics of Animals"), probably Baghdad, *ca.* 1224-25. London, British Library, Or. 2784, fol. 113r (reconstructed fol. 22r) (By kind permission of the British Library Board); b) Two goats. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 110r 115

4.15 Similar-shaped plants in: a) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 107v; b) *Gospel*, Damietta, Egypt, dated 1178-80. BnF Copte 13, fol. 167v 116

4.16 Ribbed blue domes on arches in: a) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 30v; b) *Gospel*, Damietta, Egypt, dated 1178-80. BnF Copte 13, fol. 138v 116

4.17 Similar-shaped conceptual architecture in: a) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 131v; b) Al-Ḥarīrī, *Maqāmāt* ("Assemblies"), Syria(?), dated 619H/1222. BnF Arabe 6094, fol. 180r 117

4.18 "The merchant and the musician" (right, fol. 24v) and "The dog and the bone" (left, fol. 25r). Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, late fourteenth century (?). Cambridge, Corpus Christi Library, MS 578 (Courtesy of the Corpus Christi College, Parker Library) 120

4.19 Qurʾan produced in the Great Umayyad Mosque in Damascus, *ca.* 731-741H/1330-40, London, Khalili Collection, QUR 807, fols. 295v-296r 120

4.20 a) Ibn Ẓafar al-Siqillī, *Sulwān al-Muṭāʿ fī ʿUdwān al-Atbāʿ* ("The Consolation of the Prince with Hostile Subjects"), probably Damascus, second quarter of the fourteenth century. Doha, Museum of Islamic Art, MS.27.1999, fol. 1r (After Melikian-Chirvani, *Sulwān al-Muṭāʿ*); b) Al-Ḥarīrī, *Maqāmāt* ("Assemblies"), probably Damascus, dated 734H/1334. Vienna, Nationalbibliothek, A.F. 9, fol. 8v (Copyright of the Nationalbibliothek); c) Ibn Bakhtīshūʿ, *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān* ("Book of the Usefulness of Animals"), probably Damascus, dated 755H/1354. San Lorenzo del Escorial, Biblioteca Real, Ar. 898, fol. 80r (Copyright of the Biblioteca Real, San Lorenzo del Escorial); d) Al-Ḥarīrī, *Maqāmāt* ("Assemblies"), probably Damascus, dated 738H/1337. Bodleian Marsh 458, fol. 45r (Courtesy of the Bodleian Library) 121

4.21 Glass vase, gilded and enameled. Probably Damascus, first half of the fourteenth century. Kuwait, the Al-Ṣabāḥ Collection, Dār al-Āthār al-Islāmiyyah, LNS 69 G (After Atıl, *Arte islamica*, p. 213) 122

4.22 Ibn Ẓafar al-Siqillī, *Sulwān al-Muṭāʿ fī ʿUdwān al-Atbāʿ* ("The Consolation of the Prince with Hostile Subjects"), probably Damascus, second quarter of the fourteenth century. Doha, Museum of Islamic Art, MS.27.1999, fol. 44r (After Melikian-Chirvani, *Sulwān al-Muṭāʿ*) 123

5.1a Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 114v 134

5.1b Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 139v 134

5.2 Frontispice, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 34 135

5.3 Kalīla et Dimna, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 48 136

5.4 Le moine, le voleur, le renard et l'épouse du cordonnier, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 55 137

5.5 Burzūya, Paris, BnF, Arabe 3465, détail f. 20v 138

5.6 Alexandre consultant les astrologues, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 3 139

5.7 Histoire du roi Nuʿamān, *Mille et une Nuits*, Manchester, John Rylands Library, Arabic 646, f. 78v (Courtesy of the University of Manchester) 140

5.8 Le saint homme et son hôte, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 139v 141

5.9 Le saint homme et son hôte, Paris, BnF, Arabe 3470, f. 116v 142

5.10 Duel entre Poros et Alexandre, Oxford, Bodleian Library, E.D. Clarke Or. 9, f. 3v (Courtesy of the Bodleian Library) 146

5.11 Duel entre Poros et Alexandre, Manchester, John Rylands Library, Arabic 487, f. 4v (Courtesy of the University of Manchester) 147

5.12 Fanzah refusant de revenir vers le roi, Oxford, Bodleian Library, E.D. Clarke Or. 9, f. 103 (Courtesy of the Bodleian Library) 148
5.13 Les chiens que la sobriété a empêchés de fuir leurs maîtres et d'être dévorés, Oxford, Bodleian Library, E.D. Clarke Or. 9, f. 103v (Courtesy of the Bodleian Library) 149
5.14 Ibn Ẓafar, *Sulwān al-muṭāʿ*, Paris, BnF, Arabe 3511, détail f. 24v 150
5.15 Khusraw et Burzūya, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 23 151
5.16 Khusraw et Burzūya, Paris, BnF, Arabe 3470, f. 13 152
5.17 Khusraw et Burzūya, Oxford, E.D. Clarke Or. 9, f. 18 (Courtesy of the Bodleian Library) 153
5.18a Détails de Paris, BnF, Arabe 3465, f. 20v 154
5.18b Détails de Paris, BnF, Arabe 3465, f. 22 155
5.18c Détails de Paris, BnF, Arabe 3470, f. 11v 155
5.19 Le moine, le voleur, le renard et la femme du cordonnier, Paris, BnF, A3470, f. 26 163
5.20 L'éléphant et l'alouette, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 6 166
5.21 Bataille entre Alexandre et Poros, Oxford, E.D. Clarke Or. 9, f. 3 (Courtesy of the Bodleian Library) 167
5.22 Le lièvre et l'éléphant, Paris, BnF, Arabe 3470, f. 77v 168
6.1a Architectural scene. Paris, BnF, Arabe 3475, f. 10b 188
6.1b "Kisra Orders the Treasury to be Thrown Open to Burzuya". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 2b (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 188
6.2a "The Thief and the Moonbeam: The Thief Approaches the Bed". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 9a (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 189
6.2b "The Thief and the Moonbeam: The Thief is Beaten as He Falls Through the Roof". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 9b (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 189
6.3a "The Imprudent Lovers: The Wife and Her Lover Arguing". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 10a (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 190
6.3b "The Imprudent Lovers: The Husband Beats the Lover". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 10b (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 190
6.4 "The Condition in Which Man is Born". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 15b (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 191
6.5a "The Ascetic and the Robe: The Madam's Stratagem Backfires". Paris, BnF, Arabe 3475, f. 50b 192
6.5b "The Merchant's Wife and the Slave Make Love". Paris, BnF, Arabe 3475, f. 90a 192
6.6a "The Crow and the Snake: The Tortoise and the Crab". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 31a (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 193
6.6b "The Crow and the Snake: The Tortoise and the Crab". Paris, BnF, Arabe 3475 f. 54a 193
6.7 "The Hare and the Lion: The Hare and the Lion at the Well". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 33b (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 194
6.8a "The Horse Whose Good Qualities Were Its Ruin". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 37a (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 194
6.8b "The Hunter Kills the Cubs". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 109a (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 194
6.9a "The Bee Imprisoned in the Waterlily". Rabat, BRR, ms. 3655, 38a (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 195
6.9b "The Bee Imprisoned in the Waterlily". Paris, BnF, Arabe 3475, 67a 195
6.10 "The Waterfowl and the Spirit of the Sea". Paris, BnF, Arabe 3475 f. 75a 195
6.11a "The Simpleton and the Rogue: The Two Men before the Judge". Rabat, BRR, ms. 3655, 47b (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 196

6.11b "The Simpleton and the Rogue: The Rogue's Stratagem is Discovered". Rabat, BRR, ms. 3655, 49a (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 196
6.12a "The Mutual Enmity Between the Lion and the Elephant". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 67b (Courtesy of the Bibliothèque Royale) 197
6.12b "The Wild Elephant That is Captured with the Aid of a Tame One". Paris, BnF, Arabe 3475, f. 160b 197
7.1 Prince à sa cour tenant une coupe contenant une perle, f.1r, MS.27.1999, MIA 209
7.2 Scène abstraite illustrant le moment où Mufawwaḍ brûle Ẓālim vivant, f.15v, MS.27.1999, MIA 210
7.3 Les rats en conversation puis rencontrent la gerboise, ff.61v et 62r, MS.27.1999, MIA 210
7.4 Ẓālim et Mufawwaḍ en conversation, f.12v, MS.27.1999, MIA 221
7.5 La gazelle fuit l'antilope, f.44r, MS.27.1999, MIA 222
7.6 La couronne de Perse est placée entre Khusraw l'Usurpateur et Bahrām Gūr, f.90r, MS.27.1999, MIA 222
7.7 Le cheval en joug libéré par le sanglier, f.39v, MS.27.1999, MIA 223
7.8 L'ours feint d'être mort tandis que les singes s'approchent de lui, f.76r, MS.27.1999, MIA 224
7.9 Le voleur tombe à travers la trappe dans la chapelle, f.77r, MS.27.1999, MIA 224
7.10 ʿAyn Ahlīh attaché en compagnie de la vieille femme mutilée, f.37r, MS.27.1999, MIA 225
7.11 Le prince indien donne audience à l'ambassadeur de Khusraw, f.56r, MS.27.1999, MIA 226
7.12 Le roi de l'Allān, l'archer et le vizir, f.100v, MS.27.1999, MIA 226
7.13 Shāpūr à la cour de l'Empereur byzantin, f.31r, MS.27.1999, MIA 227
7.14 Nuʿmān b. Imruʾ al-Qays en compagnie de ʿAdī b. Zayd à la *shaqīqa*, f.97r, MS.27.1999, MIA 227
8.1 Détail du f. 1v, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 235
8.2 Page de titre, f. 1, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 236
8.3 Khusraw et Burzuya, f. 8v, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 238
8.4 Le lion et sa mère, f. 47v, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 239
8.5 Khusraw et Burzuya, f. 5v-6, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 240
8.6 Fable de Shedram, Iblad et Irakht, détail du f. 96, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 240
8.7 Le cobra et les grenouilles, f. 73, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 241
8.8 Le moine, le voleur et l'épouse du cordonnier, f. 31v, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 243
8.9 Le moine, le voleur et l'épouse du cordonnier, f. 15v, BnF, Arabe 3467 244
8.10 Le moine, le voleur et l'épouse du cordonnier, f. 48v, BSB, Cod. Arab. 616 (Courtesy of the Bayerische Staatsbibliothek) 245
8.11 Le moine, le voleur et l'épouse du cordonnier, f. 46, Bodl. Libr., Pococke 400 (Courtesy of the Bodleian Library) 246
8.12 Superposition de la figure du f. 86 du Pococke 400 sur le f. 58 du ms. du MMA 251
8.13 Superposition de la figure du f. 86 du Pococke 400 sur le f. 73 du ms. du MMA 252
8.14 Le jugement de Dimna, f. 75v, Bodl. Libr., Pococke 400 (Courtesy of the Bodleian Library) 254
8.15 Le jugement de Dimna, f. 51, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 255
8.16 Le lièvre et le lion, f. 35v, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 256
8.17 Shedram, Iblad et Irakht, f. 101, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 257
8.18 Détail du f. 25 observé à la feuille lumineuse, Bodl. Libr., Pococke 400 (Cliché d'Aïda El Khiari) 258
8.19 Le pauvre et le voleur, f. 15, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 259
8.20 Le chien et l'os, f. 38v, (BSB, Cod. arab. 616 (Courtesy of the Bayerische Staatsbibliothek) 262
8.21 Le chien et l'os, f. 20v, MMA, 1981.73 (Courtesy of the Metropolitan Museum of Art) 263

9.1 Pelage rose du deuxième lapin, Paris, BnF, Arabe 3467, f.70 277
9.2a-b Seconde nuance de rose montrant une réponse orange clair en IRFC, Paris, BnF, Arabe 3465, P1, f.20v 277
9.2c-d Mauve montrant une réponse rose orangée en IRFC, Paris, BnF, Arabe 3465, P1, f.86 278
9.3a Spectres de réflectance des bleus mesurés sur les feuillets 34, 57 et 84 de Paris, BnF, Arabe 3465, comparés au spectre de réflectance de l'indigo de référence 279
9.3b Spectres de réflectance des bleus mesurés sur les feuillets 52, 52, 71 et 84 de Paris, BnF, Arabe 3465, comparés au spectre de réflectance du lapis-lazuli de référence 279
9.4a Photographie en lumière directe 282
9.4b Image composite infrarouge fausses couleurs de la robe de Paris, BnF, Arabe 3467, f.61 282
9.5a Jaune d'orpiment mélangé à d'autres pigments, P2, Paris, BnF, Arabe 3465, f.25v 283
9.5b Jaune d'orpiment pur, Paris, BnF, Arabe 3467, f.30 283
9.6 Orange du f.133v de Paris, BnF, Arabe 3472 283
9.7 Brun de la toque du gouverneur, Paris, BnF, Arabe 6094, f.133v 284
9.8a Or pur en paillettes dispersées dans un liant, Paris, BnF, Arabe 6094, f.49 285
9.8c Or pur en paillettes dispersées dans un liant, Paris, BnF, Arabe 3470, f.50 285
9.8b Or pur en paillettes dispersées dans un liant, Paris, BnF, Arabe 3467, f.98v 285
9.8d Particules d'or et de cuivre dispersées dans un liant, Paris, BnF, Arabe 3465, P2, f.25v 285
9.9 Tracé préparatoire en rouge, mis en évidence par la détérioration de la matière picturale, Paris, BnF, Arabe 6094, f.13 286
9.10 Dernière arcature du dais tracé à la pointe sèche, Paris, BnF, Arabe 3465, f.20v 287
9.11a Nuances de bleu, Paris, BnF, Arabe 3465, f.20v 288
9.11b Nuances de vert, Paris, BnF, Arabe 3465, f.43v 288
9.12a Visage, Paris, BnF, Arabe 3465, f.71 289
9.12b Visage, Paris, BnF, Arabe 6094, f.13 289
9.13 Paris, BnF, Arabe 3467, f.30v 290
9.14 Paris, BnF, Arabe 3467, f.61 291
9.15 Diversité des couleurs de Paris, BnF, Arabe 3475, f.196v 292
9.16 Diversité des couleurs de Paris, BnF, Arabe 5881, f.14v 293
9.17a-b Photographie en lumière directe et image composite infrarouge fausses couleurs du f.25 de Paris, BnF, Arabe 3465 295
9.17c-d Photographie en lumière directe et image composite infrarouge fausses couleurs du f. 143 de Paris, BnF, Arabe 3465 295
9.18 Comparaison des lions réalisés par le peintre de Paris, BnF, Arabe 3470 avec celui du peintre de Paris, BnF, Arabe 3465 295
10.1 Le roi et Bilad, Fable de Shedram, Iblad et Irakht, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.104 (Photo : Bibliothèque Royale) 303
10.2 Khusraw ouvre son trésor pour Burzuya, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.2 (Photo : Bibliothèque Royale) 304
10.3 Le roi et Bilad, Fable de Shedram, Iblad et Irakht, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.105 (Photo : Bibliothèque Royale) 305
10.4 Fable du marchand et du joueur de cymbales, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.12 (Photo : Bibliothèque Royale) 306
10.5 Les hommes tuent le cobra, Fable du corbeau, du cobra et du chacal, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.32v (Photo : Bibliothèque Royale) 307

10.6 Fable de Shedram, Iblad et Irakht, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.99v (Photo : Bibliothèque Royale) 308
10.7 Le roi repousse Irakht pour avoir choisi la couronne, Fable de Shedram, Iblad et Irakht, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.108v (Photo : Bibliothèque Royale) 308
10.8 Fable de Shedram, Iblad et Irakht, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.108 (Photo : Bibliothèque Royale) 311
10.9 Fable du fourbe et du benêt, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.46v (Photo : Bibliothèque Royale) 312
10.10 Fable du fourbe et du benêt, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.47 (Photo : Bibliothèque Royale) 313
10.11 Fable du fourbe et du benêt, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.47v (Photo : Bibliothèque Royale) 314
10.12 Fable de l'amant surpris par le mari, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.10v (Photo : Bibliothèque Royale) 316
10.13 Fable de l'amant surpris par le mari, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.11 (Photo : Bibliothèque Royale) 317
10.14 Fable du qadi de Merv, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.14 (Photo : Bibliothèque Royale) 318
10.15 Fable du saint homme et son hôte, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.111v (Photo : Bibliothèque Royale) 321
11.1 Plat supérieur des reliures des volumes 1 et 2 (Clichés de Françoise Cuisance) 329
11.2 Réfection des fonds de cahier à l'aide de papier japon (Cliché d'Aïda El Khiari) 330
11.3 Exemple d'une réclame grattée (Cliché d'Aïda El Khiari) 330
11.4 Colophons des trois textes (Cliché d'Aïda El Khiari) 332
11.5 Frontispice (vol. 1, f. 64) et finispice (vol. 2, f. 29) du *Miftāḥ al-fiṭna fī naẓm Kalīla wa-Dimna*, collection particulière (Cliché d'Aïda El Khiari) 333
11.6 Frontispice d'*al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim*, vol. 2, f. 1 (Cliché d'Aïda El Khiari) 335
11.7 Frontispice d'*al-Laṭā'im wa-l-ashnāf*, vol. 1, f. 2 (Cliché d'Aïda El Khiari) 336
11.8 Finispice du manuscrit, vol. 1, f. 63 (Cliché d'Aïda El Khiari) 336
11.9 Fable du marchand et du joueur de harpe : vol. 1, f. 19 (Cliché d'Aïda El Khiari) 341
11.10 Fable du marchand et du joueur de harpe, f. 24, 1388 ?, ms. 578, Cambridge, Parker Library (Courtesy of the Parker Library, Corpus Christi College) 341
11.11 Fable du lion, du loup, du corbeau, du chacal et du chameau, vol. 1, f. 26 (Cliché d'Aïda El Khiari) 342
11.12 Fable du lion, du loup, du corbeau, du chacal et du chameau, f. 49v, 1388 ?, ms. 578, Cambridge, Parker Library (Courtesy of the Parker Library, Corpus Christi College) 342
11.13 Fable du voleur et du rayon de lune, vol. 1, f. 18v (Cliché d'Aïda El Khiari) 343
11.14 Shukrī Bey Biltisī, *Selīmnāma*, 1527, Yahuda Ms.Ar.1116, Jérusalem, National Library of Israel (Courtesy of the National Library of Israel, Jerusalem) 345
11.15 Fable de l'ermite et du vizir, vol. 2, f. 26v (Cliché d'Aïda El Khiari) 346
11.16 Représentation d'une ville miniature, détail, vol. 1, f. 9 (Cliché d'Aïda El Khiari) 347
11.17 Fable du chameau et du chamelier, détail, vol. 2, f. 5v (Cliché d'Aïda El Khiari) 347
11.18 Fable du fils du roi et ses compagnons, vol. 1, f. 59v (Cliché d'Aïda El Khiari) 349
11.19 Fable de Shedram, Iblad et Irakht, vol. 1, f. 53v (Cliché d'Aïda El Khiari) 350

12.1 Fable du peintre et de la jeune fille, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BULAC, ms. Turc 205, f.6v (Photo : BULAC) 360
12.2 Fable du renard et du tambour, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BULAC, ms. Turc 205, f.7 (Photo : BULAC) 362
12.3 Fable du singe et du menuisier, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BULAC, ms. Turc 205, f.8 (Photo : BULAC) 363
12.4 Kalila et Dimna discutent, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BULAC, ms. Turc 205, f.11v (Photo : BULAC) 364
12.5 Fable du médecin ignorant et de la fille du roi, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Supplément turc 1243, f.18 365
12.6 Fable des deux perroquets et l'épouse du souverain, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Supplément turc 1243, f.22v 367
12.7 Fable de la colombe au collier, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Supplément turc 1243, f.26 368
12.8 Fable de la colombe au collier, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Supplément turc 1243, f.29v 369
12.9 Fable du chasseur, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Supplément turc 1243, f.33 370
13.1 Burzoy presented before King Anushirvan, by Basawan, *Iyar-i Danish*, fol. 5, Lahore, 1596-7, Mughal India. Varanasi, Bharat Kala Bhavan, Ms. 9069 375
13.2 Detail: Burzoy presented before King Anushirvan, by Basawan, *Iyar-i Danish*, fol. 5, Lahore, 1596-7, Mughal India. Varanasi, Bharat Kala Bhavan, Ms. 9069 377
13.3 Detail: Burzoy presented before King Anushirvan, by Basawan, *Iyar-i Danish*, fol. 5, Lahore, 1596-7, Mughal India. Varanasi, Bharat Kala Bhavan, Ms. 9069 379
13.4 King Anushirvan and Burzoy, fol. 6a, *Anvar-i Suhayli*, by Kashifi, Allahabad, 1604-10, Mughal India. London, British Library, Add. MS 18579 (By kind permission of the British Library) 380
13.5 Akbar and a dervish, ca. 1580-90, inscribed to Abd al-Samad, Mughal India. Toronto, Aga Khan Museum Collection, AKM14 384
13.6 Abu'l Fazl Presents Akbar with the second volume of the *Akbar Nama*, by Govardhan, fol. 176v, ca. 1603-5, Mughal India (right hand side of a double-page illustration) Dublin, Chester Beatty Library, ms. 3 385
13.7 Borzoy before Anushirwan, *Anvar-i Suhayli*, by Kashifi, first half of the sixteenth century, Central Asia. Tashkent, Uzbek Academy of Sciences, Catalogue of Oriental Manuscripts 9109 387

Tableaux / Tables

1.1 Comparative chart of text units in the chapter of "The Cat and the Rat" in seven manuscripts 10
1.2 Chart of shared text segments in the chapter of "The Cat and the Rat," in manuscripts of *Kalīla wa-Dimna* 13
1.3 Comparative chart of text units in Ibn al-Muqaffa''s preface of "The Purpose of the Book," in seven manuscripts 14
1.4 Synoptic edition of unit 20, "Rat describes common problem" based on seven manuscripts of *Kalīla wa-Dimna* 20
3.1 Exemple de tableau géomantique d'un tirage avec pour maisons mères (I à IV) les figures suivantes : ⠨, ⠭, ⠩ et ⠯ 63

3.2 Noms des figures géomantiques 66
3.3 Caractéristiques de figures géomantiques d'après le *Kitāb al-raml* 67
5.1 Caractéristiques codicologiques du manuscrit Arabe 3465 (BnF) 133
5.2 Ordre reconstitué et lacunes du manuscrit Arabe 3470 (BnF) 145
5.3 Comparaison des cycles iconographiques d'Arabe 3465 (BnF), Arabe 3470 (BnF) et E.D. Clarke Or.09 (Bodl. Libr) 157
6.1 Comparative table of paintings 174
7.1 Résumé du cycle des peintures 212
7.2 Table de comparaison entre MS.27.1999 (MIA) et des copies des XIII^e et XIV^e siècles de *Kalīla wa-Dimna* 218
8.1 Tables des matières et liste des chapitres dans les manuscrits de *Kalīla wa-Dimna* (Bodl. Libr., Pococke 400 et MMA, 1981.373) 247
8.2 Liste des miniatures de chaque manuscrit et mise en évidence des sujets communs 248
9.1 Présentation sommaire des manuscrits étudiés 272
9.2 Résultats des analyses de pigments 273

Sauf mention contraire, les illustrations de ce volume sont issues des collections de la Bibliothèque nationale de France et les clichés en ont été réalisés par le département Images et Prestations numériques. Elles sont disponibles à la consultation sur Gallica : <http://gallica.bnf.fr>, sur la banque d'images : <http://images.bnf.fr>, et à la vente auprès du département Images et Prestations numériques : <reproduction@bnf.fr>.

Notes sur les contributeurs / Notes on Contributors

Éloïse Brac de la Perrière
est professeure d'histoire de l'art à Sorbonne Université. Spécialiste du monde persanophone et des manuscrits à peintures, elle a notamment publié *L'art du livre dans l'Inde des sultanats* (Paris : PUPS, 2008) et a dirigé le programme de recherche sur le Coran de Gwalior (Éloïse Brac de la Perrière, Monique Burési, éd., *Autour du coran de Gwalior : polysémie d'un manuscrit à peintures*, Paris : De Boccard, 2016). Elle a dirigé avec Annie Vernay-Nouri, le programme de recherche sur les manuscrits à peintures de *Kalīla wa Dimna* (2012-2017) et a partagé le commissariat de l'exposition « Paroles de bêtes (à l'usage des princes) : les fables de Kalila et Dimna » (Institut du monde arabe, 2015). Elle mène actuellement un projet de recherche sur la calligraphie en caractères arabes dans les zones frontières du monde islamique.

Nathalie Buisson
est ingénieure physico-chimiste, anciennement en charge du laboratoire Richelieu à la Bibliothèque nationale de France. Après avoir travaillé au C2RMF (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France), elle a rejoint la Bibliothèque nationale de France où elle était notamment chargée de la caractérisation des matériaux de peinture.

Frantz Chaigne
est professeur agrégé de chimie à l'École Boulle. Il est également docteur en histoire de l'art de l'université de Paris-Sorbonne. Sa thèse porte sur l'enluminure dans l'empire il-khanide. Il est l'auteur de plusieurs articles sur les arts du livre du monde indo-persan de l'époque médiévale et s'intéresse aussi à la céramique de la même période.

Mounia Chekhab-Abudaya
est conservateure responsable de la collection de l'Occident musulman et des manuscrits au Musée d'art islamique de Doha (Qatar). Titulaire d'un doctorat en histoire de l'art et archéologie du monde islamique de l'Université Panthéon Sorbonne, ses recherches portent sur le Maghreb, en particulier le Sahara, ainsi que sur les manuscrits du monde islamique. En 2017-2018, elle a entrepris un projet de recherche à l'université de Harvard en tant que chercheuse associée, dans le cadre de l'Aga Khan Program for Islamic Architecture. Elle est entre autres l'auteure de *Qajar Women, Images of Women in 19th-century Iran* (avec Nur Sobers-Khan, 2016) et *Hajj, The Journey Through Art* (avec Cécile Bresc, 2013).

Anna Contadini
est professeure en histoire de l'art islamique à la School of Oriental and African Studies de Londres. Elle a précédemment exercé en tant que chercheuse associée de la Baring Foundation au Victoria and Albert Museum (Londres) et conservateure à la Chester Beatty Library (Dublin) de 1994 à 1997. Elle est spécialiste de la culture matérielle avec un intérêt particulier pour les manuscrits illustrés arabes et persans ainsi que pour l'étude des liens culturels et artistiques entre le Moyen-Orient et l'Europe. Elle a publié, entre autres, *A World of Beasts: A Thirteenth-Century Illustrated Arabic Book on Animals* et a dirigé la publication de *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*, parus respectivement en 2012 et 2007 chez Brill ; son dernier ouvrage porte sur le Griffon de Pise et le Lion Mari-Cha. Elle mène actuellement des recherches sur les manuscrits médiévaux à peintures produits en al-Andalus.

Jean-Charles Coulon
est docteur de l'Université de Paris IV Sorbonne en histoire médiévale et en études arabes et chargé de recherche à la section arabe de l'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes (IRHT-CNRS). Il est également directeur adjoint et secrétaire de rédaction de la revue *Arabica*. Ses recherches portent sur l'histoire de la magie et des sciences occultes dans le monde musulman médiéval. Il a publié *La Magie en terre d'islam au Moyen Âge* (Paris, CTHS, 2017).

Françoise Cuisance
est restauratrice au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France.

Aïda El Khiari
est doctorante contractuelle à Sorbonne Université depuis septembre 2017. Elle achève une thèse de doctorat portant sur un corpus largement inédit de manuscrits arabes à peintures produits en Égypte et en Syrie entre le XVI^e^ siècle et le XVIII^e^ siècle. Chargée de recherches à la Bibliothèque nationale de France, elle a coordonné de 2014 à 2018 le programme sur les fables de *Kalīla wa-Dimna*.

Beatrice Gruendler
(Ph.D. Harvard University, 1995) est spécialiste de paléographie et de littérature arabe médiévale, et professeure au Département d'Études Arabes à la Freie Universität de Berlin. Lauréate du Leibniz Prize de la German Research Foundation en 2017, elle a également reçu le prestigieux Advanced Grant de l'ERC pour mener un projet d'édition digitale du texte de *Kalīla wa-Dimna*, « AnonymClassic ». Elle enseignait auparavant à l'université de Yale où elle est demeurée de 2002 à 2014. Ses publications incluent *The Development of the Arabic Scripts* (Harvard Museum, 1997), *Medieval Arabic Praise Poetry* (Routledge, 2003), *The Life and Times of Abū Tammām* (NYU Press, 2015). Son nouvel ouvrage, *Arabic Book Revolution*, est paru en 2020 à Harvard University Press.

Mika Natif
(Ph.D., New York University – Institute of Fine Arts, 2006) est historienne de l'art, spécialiste de l'art pré-moderne et de l'Inde moghole en particulier, et Associate Professor à l'université Georges Washington. Elle a auparavant exercé au Metropolitan Museum of Art et au Harvard Art Museum en tant que conservateure adjointe. Elle a dirigé la publication de *Eros and Sexuality in Islamic Art* (Ashgate, 2013) et a récemment publié un ouvrage traitant des liens entre la peinture moghole et les arts occidentaux, *Mughal Occidentalism: Artistic Encounters between Europe and Asia at the Courts of India, 1580-1630* (Brill, 2018).

Bernard O'Kane
est professeur d'art et d'archéologie islamiques à l'Université américaine du Caire où il exerce depuis 1980. Il était auparavant directeur adjoint du British Institute of Persian Studies à Téhéran. Il est l'auteur de très nombreux ouvrages, le plus récent étant *The Mosques of Egypt*, Le Caire : American University in Cairo Press, 2016.

Hoa Perriguey
est conservatrice-restauratrice spécialisée en art islamique. Elle travaille pour des institutions publiques françaises. Elle est titulaire d'un master en conservation-restauration des biens culturels de l'université Sorbonne-Nouvelle, et d'un master en histoire de l'art islamique de l'université Paris-Sorbonne.

Yves Porter
est professeur d'art islamique au département d'Histoire de l'Art et d'Archéologie d'Aix Marseille Université (AMU) et membre du Laboratoire d'Archéologie Méditerranéenne Médiévale et Moderne (LA3M). Spécialiste des arts et techniques dans les domaines de l'Iran, de l'Inde musulmane et de l'Asie centrale, il a publié de nombreux articles dans des revues scientifiques comme dans des publications à grande diffusion, ainsi que des ouvrages, dont *Peinture et arts du livre*, Téhéran, 1992 ; *L'Inde des sultans*, Paris, 2009 ; *Le prince, l'artiste et l'alchimiste*, Paris, 2011. Il a été nommé en 2018 à l'Institut Universitaire de France où il mène un projet sur les céramiques lustrées de Kashan.

Francis Richard
est un éminent spécialiste des manuscrits persans. Il a été conservateur général au département des Manuscrits de la Bibliothèque nationale de France, de 1974 à 2003. Il a ensuite dirigé le département des Arts de l'Islam au musée du Louvre avant de prendre la direction scientifique de la Bibliothèque universitaire des langues et civilisations. Il a publié de nombreux ouvrages sur les manuscrits persans, dont *Le siècle d'Ispahan* (Gallimard, 2007), *Le Livre persan* (BnF, 2003) ainsi que le *Catalogue des manuscrits persans de la BnF* (1989-2013).

Christine van Ruymbeke
enseigne la langue et la littérature persanes à l'Université de Cambridge en tant que « Soudavar Senior Lecturer » (Ph.D. 1997). Ses recherches portent sur la littérature persane pré-moderne et tout particulièrement sur les versions persanes des fables de *Kalīla wa-Dimna* ainsi que sur les *masnavis* de Nezami. Elle a publié, entre autres, *Science and Poetry in Medieval Persia* (Cambridge University Press, 2007) pour lequel elle a reçu le prix du « Book of the Year » décerné par la République islamique d'Iran et sa récente monographie, *Kashefi's Anvar-e Sohayli. Rewriting Kalila and Dimna in Timurid Herat*, a été publiée chez Brill en 2016.

Annie Vernay-Nouri
est spécialiste des manuscrits arabes, et elle a été conservateure en chef au service Orient du département des Manuscrits à la Bibliothèque nationale de France. Commissaire des expositions « Enluminures d'islam » (BnF, 2011) et « Livres d'Arménie » (BnF, 2007) et auteure de leurs catalogues, elle a partagé le commissariat des expositions « Paroles de bêtes (à l'usage des princes) : les fables de Kalila et Dimna » (Institut du monde arabe, 2015), « Livres de Parole. Torah, Bible, Coran » (BnF, 2005), « Chevaux et cavaliers arabes » (Institut du monde arabe, 2002), et « L'art du livre arabe » (BnF, 2001).

Elle a codirigé avec Éloïse Brac de la Perrière le programme de recherche sur les manuscrits à peintures de *Kalīla wa-Dimna*.

PARTIE 1

Textes et paratextes / Texts and Paratexts



1

A Rat and Its Redactors: Silent Co-Authorship in *Kalīla wa-Dimna*

Beatrice Gruendler

Kalīla wa-Dimna, one of the most popular premodern books, is a pioneering work of Arabic literature in several ways:[1] first, it has two layers of meaning, one overt and one hidden, which has to be decoded by the reader; second, it displays a sophisticated framing structure with replaceable modular elements, making it easily adaptable to new cultural contexts; third, it is one of the earliest Arabic books and reflects on how books are to be read and how their content is to be applied to real life; finally, it is one of the most frequently illustrated books of Arabic literature and discusses the function of illustration in one of its prefaces.[2]

Above all, it is a cosmopolitan work. From its Sanskrit origins, it traveled to Europe and Asia, via an intermediate Arabic phase, and became the most widely spread European medieval text. The archaeologist James Henry Breasted, founder of the Chicago Oriental Institute, once described it as "an ancient text which, next to the Bible, has become the most widely distributed and translated book in the entire history of literature," and he made it one of the pilot projects of his Institute, created in 1919 with the support of John D. Rockefeller as "a laboratory for the study of the rise and development of civilization."[3] But this remained a prelude to an unfinished edition.

The Arabic version of *Kalīla wa-Dimna* is the direct or indirect source of all later translations, the point of departure for its global dissemination, and all research on its subsequent textual history must engage with it. However, the quest to untangle the torturous textual history of this version is as complex as the book itself. The extant witnesses of the Arabic version or, more correctly, versions, vary to such a degree that any expectation of reconstructing an "original" is unrealistic, and indeed no critical edition has been produced to this day. Inversely, the work's textual history offers a prime example of mutable and fluctuating

1 Author's note: this publication has been made possible via the Kalīla and Dimna – AnonymClassic research project at Freie Universität Berlin, funded by an Advanced Grant of the European Research Council within the European Union's Horizon 2020 research and innovation program under grant agreement No. 742635 (www.geschkult.fu-berlin.de/en/e/kalila-wa-dimna/index.html). I thank the members of the team for their comments on an earlier draft of this paper. Preparatory research was supported by an E-Learning/E-Research grant of the Center for Digital Systems (CeDiS) of Freie Universität Berlin. Both have used the LERA digital edition tool, developed in the SaDA-Project at Martin Luther University Halle-Wittenberg (sada.uzi.uni-halle.de), with support from the German Ministry for Education and Research.

2 See Beatrice Gruendler, "Les versions de *Kalīla wa-Dimna* : une transmission et une circulation mouvantes," in *Énoncés sapientiels et littérature exemplaire : une intertextualité complexe*, ed. M. Ortola and Marie-Christine Bornes-Varol (Nancy: Presses Universitaires de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, 2013), 385–416. For introductions to the work, see François de Blois, *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah Wa Dimnah* (London: The Royal Asiatic Society, 1990); Ulrich Marzolph, and Heinz and Sophia Grotzfeld, "Kalīla und Dimna," *Enzyklopädie des Märchens*, vol. 7 (1993): 888–95; and Carl Brockelmann, "Kalīla wa-Dimna," in *Encyclopaedia of Islam*, second edition, ed. P. Bearman *et al.* (Leiden: Brill, 1960–2007), vol. 4, 503–6. On the Arabic translator-redactor, see István T. Kristó Nagy, *La pensée d'Ibn al-Muqaffaʿ : un "agent double" dans le monde persan et arabe* (Paris: Éditions de Paris, 2013) and Michael Cooperson, "Ibn al-Muqaffaʿ," in *Arabic Literary Culture, Dictionary of Literary Biography*, vol. 311, ed. Michael Cooperson and Shawkat M. Toorawa (London: Thomson Gale, 2005), 150–63.

3 James H. Breasted, "The Oriental Institute in Chicago – a Beginning and a Program," *American Journal of Semitic Languages and Literatures* 38, no. 4 (1922): 233–328, esp. 314–19 ("The Tales of 'Kalīla wa Dimna' and the Ancestry of Animal Fables").

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_002

written transmission, which is remarkable for a book that once belonged to the *adab* corpus of classical Arabic literature and was counted as a model of eloquent prose. As the centuries went by, the book's classical Arabic register became more and more hybridized in some manuscripts (although the precise degree of non-classical features varies in each), and its content was transformed in multiple ways. The purpose of this essay is to trace these transformations.

Moreover, Ibn al-Muqaffaʿ (d. 139/757), the Arabic translator-redactor of *Kalīla wa-Dimna*, has all but disappeared behind repeated rewritings. We can no longer tell what he himself may or may not have composed in the mid-eighth century, because his words have been overwritten by countless later copyist-redactors, many of whom did not sign their names. *Kalīla wa-Dimna* once belonged among the most widespread texts of premodern times. It is a classic, but its authorship has become obscure, even though we glimpse here and there the name of one Fulān b. Fulān, who declared his name (not his interference) in a colophon, as did Ḥasan al-Rabbāṭ, the owner of a library of popular literature in Damascus at the turn of the nineteenth century.[4] To attempt a conventional critical edition of *Kalīla wa-Dimna* is not only pointless but would ignore and distort its eventful textual history.

This work is therefore the site of manifold polarities: between Ibn al-Muqaffaʿ and his competing anonymous co-authors; between classical Arabic and Middle Arabic; and between rationality and triviality. Regarding its authorship, there were no true authors to begin with: the book began as a translation from Middle Persian, in which it was already a selection, redaction, and translation of anonymous and mutable Indian works (*Pañcatantra* and *Mahābhārata*). This made it even easier to pull Ibn al-Muqaffaʿ off his authorial pedestal, and in fact most Arabic sources refer to *Kalīla wa-Dimna* as *Kitāb al-Hind*, erasing Ibn al-Muqaffaʿ altogether. One famous French descendent, which served as a model for the fables of Jean de La Fontaine, is attributed to "le sage Pilpay."[5] This is none other than Baydabā', the philosopher who tells the Indian king instructive fables in the frame tale; he is turned into the author of the entire book. Such an attribution is like declaring Shahrazad the author of *The Thousand and One Nights*.

This essay can offer only a preliminary diagnosis of the textual problems and a proposal for their solution, because research on *Kalīla wa-Dimna* has shown that unexpected puzzles lie hidden at each turn. For instance, the relations among the manuscripts vary from chapter to chapter, and even within the same chapter, as does the degree of proximity (or distance) between the manuscripts. Therefore, until the totality of the extant specimens has been surveyed and compared, one

4 This library (which was turned into a lending library by the owner's descendants) has recently been reconstructed by Boris Liebrenz; see idem, "The Library of Aḥmad al-Rabbāṭ: Books and Their Audiences in 12th to 13th/18th to 19th Century Syria," in *Marginal Perspectives on Early Modern Ottoman Culture: Missionaries, Travelers, Booksellers*, ed. Ralf Elger and Ute Pietruschka (Halle: Zentrum für Interdisziplinäre Regionalstudien Vorderer Orient, Afrika, Asien der Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg, 2013), 17–59; and Ibrahim Akel, "Aḥmad ar-Rabbāṭ : sa bibliothèque et son rôle dans la réception, diffusion et enrichissement des *Mille et une nuits*," doctoral thesis, Littératures, Université Sorbonne, Paris Cité, 2016.

5 After the French translation of Gilbert Gaulmin, *Le livre des lumières ou la Conduite des rois, composée par le sage Pilpay indien, traduit en français par David Sahib d'Isfahan* (Paris: Simeon Piget, 1644). See Jean de La Fontaine, *Fables, préface de Jean-Charles Darmon, dossier et notes par Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat* (Paris: Librairie Générale Française), 203 and 473 (another French version of the sage's name is Bidpaï). Baydabā' is also given as author on the title pages of some Arabic manuscripts. The later preface of ʿAlī b. Shāh tells the story of Baydabā''s composition of the book for the Indian king, which is ahistorical, since the redaction and the title derive from the Middle Persian phase. However, the appearance of Baydabā' as an author and narrator within the work has certainly contributed to the crediting of him as its author.

must refrain from generalizing initial and partial findings.[6]

There are several ways to access the text of *Kalīla wa-Dimna*, one may choose from (in chronological order): its indirect transmission, beginning with the ninth century; its translations in Europe and the Near East, starting in the eleventh century; and complete manuscripts of the work, extant since the thirteenth century. Each of these paths is paved with surprises and, paradoxically, although this work appears to be well known, the closer one looks at it, the less familiar it becomes. Here I will take the third path – complete Arabic manuscripts.

Any investigation of *Kalīla wa-Dimna* necessarily relies on the foundational studies by Antoine Sylvestre de Sacy (who produced the first European printed edition), Carl Brockelmann,[7] and Theodor Nöldeke.[8] A pioneering step was taken by Martin Sprengling in 1924 with his attempt at a conventional critical edition and reconstruction of the original, which Theodor Nöldeke at the time called "a colossal task." But this project was not completed, and subsequently, as Christine van Ruymbeke formulates it, "the enormous excitement for the early discoveries around the extant versions of the text in several cultural and linguistic areas came to a brutal standstill several decades ago," which she ascribes to "disappointing results" and an "overly-complicated field."[9] The state of scholarship has hardly moved forward since then. Robert Irwin[10] described the problem in 1992 in the same manner: "Its [*Kalīla wa-Dimna*'s] text was not treated with respect by copyists and adaptors … it has so far proved impossible to reconstruct the exact text written by Ibn al-Muqaffaʿ." Although Sprengling fell short of his main goal, he identified the sequence of the chapters as a parameter of classification. The number of chapters is relatively stable, but Sprengling found six different sequences in which these occurred, which he labeled A–F.[11] A further sequence has since been discovered, which I label G.[12] François de Blois finally edited the short and long versions of Burzoy's voyage (two of the prefaces) from a number of manuscripts, and presents a useful survey of dated and undated manuscripts preserved in European libraries.[13]

In the current state of research on this manuscript tradition and its drastically differing versions, only a synoptic critical digital edition of selected specimens can do the work justice, juxtaposing and comparing versions, and investigating them in their received forms without any attempt at reconstruction. The goal is not to turn back the wheel of time, but rather to document the history of the text in its preserved state, and to analyze the context and factors of its textual development. On this basis, an array of further questions arises. How can a work change so much and yet remain the same? How exactly did it change? Who changed it? And why?

6 Many of the phenomena bear comparison with manuscript variation in Medieval European literature, as treated in the following recent studies: R. Howard Bloch, Alison Calhoun, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Joachim Küpper, and Jeanette Patterson, eds., *Rethinking the New Medievalism* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 2014); Stephen Nichols, ed., "The New Philology," *Speculum* special issue, 65, no. 1 (1990); and Bernard Cerquiglini, *L'éloge de la variante : histoire critique de la philologie* (Paris: Seuil, 1986).

7 His survey of the worldwide spread of *Kalīla wa-Dimna* (see note 2) has yet to be superseded.

8 For his some of his many articles, which are still valuable today, see the bibliography.

9 Christine van Ruymbeke, *Kashefi's Anvar-e Sohaili: Rewriting Kalila and Dimna in Timurid Herat* (Leiden: Brill, 2016), 321.

10 Robert Irwin, "The Arabic Beast Fable," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992): 36–50.

11 Martin Sprengling, "*Kalīla* Studies," *American Journal of Semitic Languages and Literatures* 40 (1924): 81–97. See also a short description of the sequences in Gruendler, 2013, 397–98 and note 31 below.

12 These are MSS Rabat, Bibliothèque royale (BRR) 3655, dated to 1265–80 CE with its near verbatim copy Paris, BnF, arabe 3475, dated 1175/1761, Istanbul, Ayasofya 4213, dated 880/1475, and Chicago, Oriental Institute A 11991 in which the chapters deriving from the two Indian sources (*Pañcantantra* and *Mahābhārata*) are dovetailed with each other.

13 See de Blois, *Burzōy's Voyage*, 66–72 and 81–95.

However, before these larger questions are broached, the textual witnesses must be surveyed and two immediate issues resolved. First, how do the manuscripts relate to each other? And second, what is unique and specific about each manuscript? These initial questions are explored here, based on a small sample, in an attempt to refine them and discover every possible aspect of comparison in this fluctuating tradition. Only then can the larger questions about the reasons for this variation, its connection with the work's linguistic register (which shifts between classical and Middle Arabic), and the agency behind it be addressed.

In the following discussion, one should bear in mind that the variation of *Kalīla wa-Dimna* is the result of mainly written (not oral) transmission,[14] and that one cannot automatically privilege some manuscripts over others based on their earlier dating, since even the earliest ones are separated by five centuries from the Arabic translator-redactor. Conversely, late manuscripts may be based on lost versions from several centuries before. In the comparison below of a selection of manuscripts, their relative chronology was therefore not considered an *a priori* factor, since their dating need not necessarily coincide with that of the versions they contain. Nonetheless, early manuscripts are still important, since they give the *ante quem* for the contained redactions.

1 The Manuscript Sample

The seven Arabic manuscripts investigated here represent a sample from the roughly one hundred and forty extant specimens so far identified. They were selected based on their early date, their distribution across different chapter sequences (according to Martin Sprengling's classification[15]), and their substantial amount of rewriting,[16] since the goal was to arrive at a maximum of variation to detect as many types of changes as possible. The following early manuscripts (dating from the thirteenth to the fifteenth century) were consulted:

– Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya 4095, the earliest known manuscript, dated 618/1221,[17] chapter sequence C var., copyist ʿAbdallāh b. Muḥammad al-ʿUmarī (hereafter, A4095);
– Paris, Bibliothèque nationale de France, arabe 3465 (P13),[18] dated by Bernard O'Kane[19] to the early thirteenth century (circa 1220) based on its illustrations, chapter sequence A; the beginning

14 Scant evidence of oral telling has been found so far, such instances of the narration of selected enframed tales (oral communication from Heba Tebakhi, March 28, 2019). Indeed, manuscripts such as Paris, BnF arabe 3593, which only contains selected subtales, may have served as a repertoire for oral retelling (for a list of the tales, see René Basset, "Notice sur un manuscrit des fables du Kalilah et Dimna," *Journal asiatique* 9, no. 16 (1900): 360–69.

15 See note 11.

16 For the purpose of this analysis, those manuscripts that agree nearly verbatim with some used here (and which must, with potentially intervening lost copies, derive from the same *Vorlage*) have been excluded. Nearly identical are P3465 with MS Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 615, and Rabat, BRR 3655 with Paris, BnF arabe 3475. P5881 is likewise nearly identical with MS Istanbul Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 4214 and MS Cairo, al-Maktaba l-Markaziyya li-l-Makhṭūṭāt al-Islāmiyya 1169. Such close resemblances appear only among a minority of the manuscripts inspected so far, though their exact proportion remains to be assessed. MSS Riyadh, King Fayṣal Center 2407, P3473, Montreal, McGill University Library 117953 (McLennan no. 94), and Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin Wetzstein II 672 are less close to each other but still share most units. More common is the case where a manuscript shows a clear overlap with others while exhibiting more or less evidence of individual rewriting. Such rewriting is, for instance, moderate between P3466 and MS Beirut USJ 00022(2), but extensive between P3466 and Tunis Bibliothèque nationale de Tunisie 2281.

17 Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, ed. Ṭ. Ḥusayn and ʿA. ʿAzzām (Cairo: Dar al-Maʿārif, 1941). Although it is a critical edition, it contains unacknowledged interventions and suppletions of lacunae by the editor; the manuscript has therefore been consulted instead.

18 These sigla refer to the commented list of manuscripts in de Blois, *Burzōy's Voyage*, 66–72.

19 Bernard O'Kane, *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century* (London: I.B. Tauris, 2003), 38.

and end of the manuscript have been lost and restored (hereafter, P3465);
– Paris, Bibliothèque nationale de France, arabe 3466 (P1), dated to 854/1450 based on a reader's note (which is only an *ante quem*), with unfilled spaces for illustrations, chapter sequence D (hereafter, P3466);
– London, British Library, Or. 8571 (L1), dated 799/1369, chapter sequence C var.; *Kalīla wa-Dimna* is followed by an emulation of it in verse, entitled *al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim*, by Ibn al-Habbāriyya (d. 509/1115–16; hereafter, L8751); and
– London, British Library, Or. 4044 (L5), dated by Charles Rieu to the fifteenth century, illustrated, chapter sequence A var.; *Kalīla wa-Dimna* is followed by *Sulwān al-muṭāʿ* by Muḥammad b. ʿAbdallāh b. Ẓafar al-Ṣiqillī, (d. 565/1169 or 568/1172),[20] written in the same hand; the beginning and end of the manuscript are missing (hereafter, L4044).

The label "early" is relative here, since even the oldest extant textual witnesses fall half a millennium after the original Arabic version. Whatever Ibn al-Muqaffaʿ's pen in fact produced must be considered lost; the proliferating textual tradition overwriting him up to the nineteenth century should be studied in its own right. The intervening "dark period" from the mid-eighth to the early thirteenth century may be filled in partly by fragmentary indirect transmission and partly by translations. Although both require their own specific approaches, one major source of indirect transmission from the tenth century has been adduced here as an early point of orientation.[21]

Two later manuscripts (from the seventeenth century) have been added for comparison with the early group, because upon inspection they likewise exhibit substantial rewriting:
– Paris, Bibliothèque nationale de France, arabe 5881, (P6), dated 1092/1681, chapter sequence C, illustrated (hereafter, P5881); and
– Paris, Bibliothèque nationale de France, arabe 3473 (P7), dated 1110/1699, chapter sequence B var., with the script alternating between three colors and containing legends of illustrations, but no spaces for the illustrations themselves (hereafter, P3473).

The rewriting of *Kalīla wa-Dimna* continued with verve during the eighteenth and nineteenth centuries. The ever-increasing degree of narrative and linguistic variation (extending into the dialectal register) in inspected manuscripts (Paris, Bibliothèque nationale de France, arabe 3478 with unfilled blanks for illustrations and dated to the eighteenth century; and Berlin, Staatsbibliothek, Wetzstein II 672, dated 1246/1830, with marginal legends but no spaces for illustrations[22]) requires a separate investigation, because this accelerated redaction process needs to be placed within the context of changing sociocultural parameters, such as an increased readership and the rise of authorship in segments of the population below the educated elite.[23]

20 A mirror consisting of beast fables (like *Kalīla wa-Dimna*) but also historical anecdotes, composed in 545/1150 and dedicated to Abū ʿAbdallāh Muḥammad al-Qurashī, *qāʾid* of Sicily. For a recent study, see Francesca Bellino, "Animal Fables in the *Sulwān al-muṭāʿ* by Ibn Ẓafar al-Ṣiqillī," in Mirella Cassarino, ed., *Islamic Sicily: Philological and Literary Essays*, special issue of *Quaderni di Studi Arabi*, no. 10 (2015): 103–22.

21 See note 26.

22 This is an autograph by the owner of a library in Damascus; see Liebrenz, "The Library of Aḥmad al-Rabbāṭ," 19 and 27–28 and note 4 above.

23 See Dana Sajdi, *The Barber of Damascus: Nouveau Literacy in the Eighteenth-Century Ottoman Levant* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2013), reviewed by Jeffrey Sacks, "The Philological Present: Reading the Arabic Nineteenth Century. Review Essay of Four Books," *Journal of Arabic Literature* 47 (2016): 169–207; Nelly Hanna, *In Praise of Books: A Cultural History of Cairo's Middle Class, Sixteenth to Eighteenth Century*, Syracuse, NY: Syracuse University Press, 2003; and Konrad Hirschler, *The Written Word in the Medieval Arabic Lands: A Social and Cultural History of Reading Practice* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012).

2 The Sample Chapter

For comparing the manuscripts, the short chapter of "The Cat and the Rat" has been chosen.[24] This belongs to the block of three tales deriving from the *Mahābhārata*[25] and lends itself to analysis because the manuscript evidence is extremely diverse; the chapter also figures prominently in one of the most copious sources for the work's indirect transmission, the *Muḍāhāt amthāl Kitāb Kalīla wa-Dimna bimā ashbahahā min ashʿār al-ʿarab* by al-Yamanī (d. 400/1009).[26] This chapter seems to have been of particular interest to later readers; the topic of instrumental, or strategic, friendship aroused visible reactions, as copyist-redactors added, cut, or changed significant portions of the text.

But lest we take the second step before the first, a brief summary is in order: like most other chapters of *Kalīla wa-Dimna*, "The Cat and the Rat" opens with a frame dialog between an Indian king (Dabshalīm and variants) and a philosopher (Baydabā' and variants). Here the king requests an example of a situation in which a ruler is surrounded by enemies and is on the verge of perishing, yet prevails by concluding a pact with one of them and honoring it.

In response, the philosopher tells a story in which a rat cornered by an owl and a weasel seeks refuge with a cat, who is himself caught in a hunter's net nearby. The rat proposes a pact of mutual help and survival: if the cat spares the rat and offers him protection, the rat will gnaw through the ropes confining the cat. So it comes to pass. The cat agrees and rescues the rat, and the rat fulfills his own part – not without some delay, however (the versions differ as to the rat's motivations for the delay). Finally, both animals escape to safety. True to the book's original purpose as a mirror for princes (*Fürstenspiegel*), there is a follow-up to the tale of mutual rescue, explaining the underlying principle of strategic friendship, i.e., friendship that is conditional, useful, and temporary. As soon as the danger has passed, the cat calls the rat back, assuming that their newly concluded friendship will last, but the rat informs the cat that this is not the case. The rat has already explained in the second dialog that there are two types of friendship (43[27]), the first serving a purpose, and the second unselfish. Here the rat identifies the present case as the first type: their friendship was formed out of a need, which has ended, and therefore the friendship is over, as it has fulfilled its goal. The rat further explains that any outward friendship of the cat can only be hidden enmity: the sole use the cat may have for him is as food (73). The

24 It is found in the manuscripts on the following folios or pages: A4095 fols. 223v,17–226v,4; L4044, fols. 97v,4–101v,2; L8751, fols. 41v,11–44r,2; P3465, fols., 117r,3–120r,6; P3466, pp. 273,13–282,16; and P5881, fols. 79v,3–81v, 1.

25 Within the *Mahābhārata*, they belong to Book XII, "The Book of Peace," which marks a moment of retardation after the great battle between the Kaurava and Pāṇḍava families. In it the hero Yudhiṣṭhira, pierced by so many arrows that his body rests on the arrows' shafts when he is laid down, spends a year giving moral instruction to King Bhīsma and persuades him not to abandon the throne to become an ascetic but to shoulder his duties as a ruler; for a synopsis, see Moriz Winternitz, *Geschichte der indischen Literatur* (Leipzig: Amelangs Verlag, 1909), vol. 1, 259–403, esp. 315, 348–62, and 363. The *Mahābhārata* reached its final form between 400 BCE and 400 CE and constitutes a conglomerate of literary genres whose compositional entity is still a matter of debate; see Madeleine Biardeau, *Le Mahabharata* (Paris: Seuil, 2002).

26 Abū ʿAbdallāh Muḥammad b. al-Ḥusayn b. ʿUmar al-Yamanī, *Muḍāhāt amthāl Kalīla wa-Dimna bimā ashbahahā min ashʿār al-ʿarab*, ed. M. Yūsuf Najm (Beirut: Dār al-Thaqāfa, 1961). This partisan of pure Arab lore was irked by the popularity of *Kalīla wa-Dimna* and felt impelled to show that its parables (*amthāl* s. *mathal*) and wise sayings (*ḥikam* s. *ḥikma*) had antecedents in early Arabic poetry. In the process of juxtaposing both, he cites 165 passages from the book.

27 The numbers refer to the semantic units into which the text has been divided for alignment in the XML/TEI files, upon which the synoptic edition is based. See the list in tab. 1.1 below and the distribution of the units across the manuscripts in tab. 1.2.

rat therefore tersely bids the cat "Goodbye" (82 in P3473 and P3466). In L4044 alone, the rat elaborates: "The gist of the matter, which is the last word (*wa-l-jumlatu llatī yanqaṭiʿu ʿanhā l-manṭiq*), is that no path leads to reunion unless a catastrophe occurs like the one which previously brought you and me together."

3 Macroanalyis

To comprehend and assess the manuscripts' full scope of variation, the analysis of the narrative is conducted on two levels. The divergence is too large for an immediate close-up look. Instead, we first need to obtain a bird's-eye view of the narrative structure. The tale is thus observed in its overall composition. Only once this has been done, can we take a detailed look at the formulation within each element. At the first level of analysis, the sample chapter has been subdivided into meaningful segments (eighty-five units in total, of which the minimum appearing in a single manuscript is forty-nine, in P3465; the maximum is seventy-two, in L4044; this translates into a difference of three and a half folios of thirteen lines vs. four and a half folios of fifteen lines). This subdivision takes account of the framing structure and the diverse ingredients of the narrative:

- Frame dialog (abbreviated in tab. 1.1 as "fd");
- Third-person narrative within the fable ("n");
- Interior monologue ("ml") or dialog ("d") of the characters;
- Analogical images ("m" for *mathal*[28]) and maxims ("ḥ" for *ḥikma*) used by a character to illustrate a point; and
- Paratexts, such as the title of the chapter's fable, presented within the frame dialog ("t"), preceding abstract, final summary, and commentary (all "g"), and the chapter's closure phrase ("tm" for *tamma* "the end").[29]

The story is related mainly through direct speech. In an initial monologue, the rat meditates on his precarious situation (units 12–16). Four dialogs then follow: in the first (17–31), he proposes the pact to the cat; in the second (36–50), he explains his delay in severing the cat's ropes; in the third (54–55), he announces that the time to fulfill his commitment has come; and in the fourth and longest (59–82), he explains to the cat the principles of strategic friendship. The following chart (tab. 1.1, on the next three pages) shows the plot's units (listed by their XML-tags), their type (according to the above list), and their distribution in each of the seven manuscripts analyzed.

At this scale, P3465 and, to a lesser degree, P5881 lack a number of units, which may be the result either of abridgment in these manuscripts or lack of expansion, as in other manuscripts.[30] In all manuscripts, the variation is strongest at the chapter's end, where a number of units appear in only few of the manuscripts (74, 76, 78–81, and 85). In terms of the number and sequence of units, P3465 in particular differs from the rest in that it is much shorter and places right at the beginning the rat's explanation of his means of self-protection against the cat, namely leaving one last rope intact until the hunter's arrival (30). Then he begins to gnaw through the cat's ropes (34), at which point the owl and the weasel leave in disappointment (33). In all other manuscripts, the rat proposes another strategy, that of displaying their friendship (29), so the cat should show joy at the rat joining him (32), at which point the rat's other foes leave in

28 In this work, the word *mathal*, pl. *amthāl*, means both "parable" and "analogical image"; other meanings are "proverb" and "example," all of which share the basic meaning of analogy.

29 Already the copyists noticed these structural elements, as many manuscripts mark *inquit* formulae and beginnings of subtales by colored ink, overstrike, or paragraph symbols (colored dots, inverted apostrophes, or parallel oblique lines). The modular structure of the text obviously prompted such copyists to flag salient passages.

30 Abridgment seems more likely, since some of the units absent from P3465 appear in the tenth-century work of al-Yamanī (21, 39, 70, 74, and 75), as do the some of the units absent from P5881 (15, 74, and 76).

TABLE 1.1 Comparative chart of text units in the chapter of "The Cat and the Rat" in seven manuscripts

			Muḍāhāt (ded. 358/969) Vat. 1177	Paris 3465	Paris 3473	Paris 5881	Ayasofya 4095	London 8571	Paris 3466	London 4044
		Chapter sequence		**A**	**B var.**	**C**	**C var.**	**C var.**	**D**	**A var.**
		Date	**862/ 1459**	**13th c.**	**1110/ 1699**	**1092/ 1681**	**618/ 1221**	**799/ 1369**	**854/ 1450**	**15th c.**
Unit Nr.	**Unit Type**	**Unit XML Id**	***Muḍāhāt***	**P3465**	**P3473**	**P5881**	**A4095**	**L8571**	**P3466**	**L4044**
1	g	McAbstract								**1u**
2	fd	McKingsQuestionOnPact		1	1	1	1	1	1	2
3	fd	McPhilAnswersEmotionsChange	par. 85	2	2	2	2	2	2	3
4	fd	McPhilAnswersIntelligentResponds	par. 85	3			3	3	3	4
5	fd	McPhilAnswersIntelligentAsks	UQ	4	3	3	4	4	4	5
6	fd	McPhilAnswersResoluteReaches		5	4	4	5	5	5	6
7	t	McPhilAnswersParabCatAndRat		6	5	5	6	6	6	7
8	fd	McKingRequestsStoryPhilNarrates		7	6	6	7	7	7	8
9	n	McRatsHole		8	7	7	8	8	8	9
10	n	McCatIsCaught		9	8	8	9	9	9	10
11	n	McRatSurroundedByFoes		10	9+	9	10	10	10	11
12	ml	McRatKeepsAlert		11	10	10	11	11	11	12
13	ḥ	McIntelligentAlwaysKeepsAlert		12	11	11	12	12	12	13
14	m	McIntelligentIsLikeSea		13	12	12	13	13	13	14
15	h	McIntelligentNotBlindedBySituation	par. 59	14			14	14	14	15
16	ml	McRatWillSeekPactWithCat		15≠	13	13	15	15	15 ≠	16 ≠+
17	d	McRatApproachesAndQuestionsCat		16	14	14	16	16	16	17
18	d	McCatAdmitsBeingTrapped		17	15	15	17	17	17	18
19	ml	McRatResolvesToBeSincere				**16u**				
20	d	McRatDescribesCommonProblem		18≠	16	17	18	18	18+	19
21	ḥ	McFailWithoutMutualTrust	par. 60		17	18	19	19	19	20
22	d	McRatPromisesFaithfulness			18	19	20	20	20	21
23	ḥ	McIntelligentDoesntPostpone			19	20	21	21	21	22
24	d	McCatRatCommonRescue			20		22	22	22	23
25	m	McSailorsShipCommonGoal		19	21	21	23	23	23	24
26	d	McCatRatMutualHelp							**24u**	
27	ḥ	McThusFateOccurs								**25u**
28	d	McCatTrustsRat		20	22	22	24	24	25	26

TABLE 1.1 Comparative chart of text units in the chapter of "The Cat and the Rat" in seven manuscripts (*cont.*)

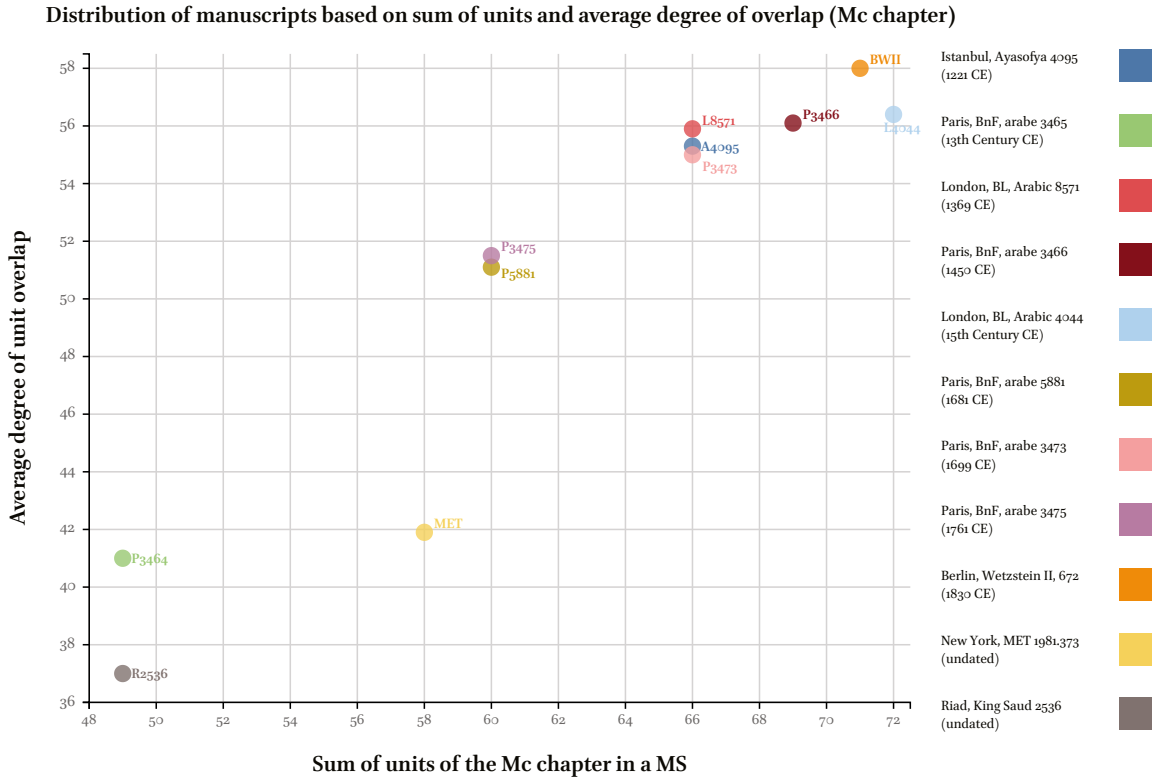
Unit Nr.	Unit Type	Unit XML Id	*Muḍāhāt*	P3465	P3473	P5881	A4095	L8571	P3466	L4044
29	d	McRatExplainsStrategy			23	23	25	25	26	27
30	d	McRatExplainsLastRope		21**u**						
31	d	McCatAcceptsPact								28**u**
32	n	McCatFulfillsHisPart				24	26	26	27	29
33	n	McFoesLeaveFrustrated		23	24		27	27	28	30
34	n	McRatBeginsCutRopeA		22	25	25	28	28	29	31
35	n	McRatBeginsCutRopeB			26**u**					
36	d	McCatDeemsFulfillmentSlow		24	27	26	29	29	30	32
37	ḥ	McNobleMustHelp		25	28	27	30	30	31	33≠
38	d	McCatStatesRatOwesReciprocation		26	29	28	31	31	32	34
39	ḥ	McNobleSubstitutesFriendship Enmity	par. 79		30	29	32		33	35
40	ḥ	McBetrayalIsPunished	par. 62	27	31	30	33	32	34+	36
41	d	McRatMustFulfillPact							35**p**	
42	d	McRatBeginsDefence		28	32	31	34	33	36	37
43	ḥ	McFreeVsForcedFriendship	par. 153 pt. A	29≠	33	32≠	35	34	37	38
44	ḥ	McIntelligentTradesFavors	par. 153 pt. B	30	34	33	36	35	38	39
45	ḥ	McFriendshipForProfit			35	34	37	36	39	40
46	d	McRatExplainsSelfProtection			36	35	38	37	40	41
47	n	McRatBeginsCutRopeC		31**u**						
48	m	McIlltimedHarvest			37**p**					
49	ḥ	McEverythingHasItsTime			38		39	38	41	42
50	d	McRatExplainsCutRopesButOne			39	36	40	39	42	43
51	n	McRatCutsAllExceptOneRope			40		41	40	43	44
52	n	McHunterApproaches		32	41	37	42	41	44	45
53	n	McCatExpectsToDie							45	46
54	d	McCatRequestsFulfillment		33**u**						
55	d	McRatAnnouncesCutLastRope			42	38	43	42	46	47
56	n	RatBeginsCutLastRope								48**u**
57	n	McRatFulfillsPact		34	43	39	44	43	47	49
58	n	McCatRatEscape		35	44	40	45	44	48	50
59	d	McCatCallsBackRat		36	45	41	46	45	49	51
60	d	McRatsRefusal				42**u**				
61	d	McCatRemindsRatOfFriendship		37	46	43	47	46	50	52
62	ḥ	McGivingUpFriendLoosingOut	par. 154	38	47	44	48	47	51	53

TABLE 1.1 Comparative chart of text units in the chapter of "The Cat and the Rat" in seven manuscripts (*cont.*)

Unit Nr.	Unit Type	Unit XML Id	*Muḍāhāt*	P3465	P3473	P5881	A4095	L8571	P3466	L4044
63	d	McCatSuggestsReward		39	48	45	49	48	52	54
64	d	McRatDistinguishesHiddenOvert Enmity	par. 102	40	49	46	50	49	53	55+
65	m	McRidingElephantTusk		41	50	47	51	50	54	56
66	ḥ	McEnemyBefriendedInNeed	par. 104	42	51	48	52	51	55	57
67	m	McYoungCattleNeedParents		43	52	49	53	52	56	58
68	m	McCloudsRainOrNot			53	50	54	53	57	59
69	ḥ	McEnmityTurnsFriendshipInNeed	par. 105, 106	44	54	51	55	54	58	60
70	m	McHeatedWaterCoolsDown	par. 106		55	52	56	55	59	61
71	d	McRatsNeedForFriendshipEnded			56	53	57	56	60	62+
72	ḥ	McWeakMustAvoidStrong			57	54	58	57	61	63
73	d	McCatNeedsRatForFood			58	55	59	58	62	64+
74	ḥ	McCautiousWeakBetterThan DeludedStrong	par. 108				60	59	63	65
75	ḥ	McIntelligentEndsForcedFriendship	par. 109		59	56	61	60	64	66
76	h	McIntelligentDistrustsForced Friendship	par. 103	45+	60		62	61	65	67
77	h	McIntelligentMustLeaveForced Friendship								68**u**
78	ḥ	McBestThingIsDistanceFromEnemy			61		63	62		69
79	d	McRatAwayFromCatCatAwayFrom Hunter			62		64	63	66+	70
80	d	McRatLovesCatFromFar		46	63	57	65	64	67	
81	d	McRatDoesntNeedReward		47	64				68	71
82	d	McLastVerdictNoReunion		48	65	58	66	65	69	72+
83	g	McPhilFinalCommentary				59**u**				
84	g	McSummaryGist						66**p**		
85	tm	McEndOfChapter		49	66	60				
		Number of units out of 85 extant ones:	16	49	66	60	66	66	69	72
		Number of unique units in MSS:		3	2	3	ø	1	2	5
		Unique units in MSS:		30, 47, 54	35, 48	19, 60, 83		84	26, 41	1, 27, 31, 56, 77

≠ Unit with reformulation
\+ Unit with addition
u Unique unit
p Paired unit

TABLE 1.2 Chart of shared text segments in the chapter of "The Cat and the Rat," in manuscripts of *Kalīla wa-Dimna*



frustration (33). The self-protection follows here as part of the rat's subsequent strategy, which is moved to the second dialog and serves as his defense when the cat complains about the rat's slowness in gnawing though the ropes (46, 50).

Also evident is the lack of anything one might term "groups."[31] Even in the large-scale comparison, no manuscript shares all units with any other. Rather, some manuscripts (the four last cols. on the right in tab. 1.1: A4095, L8751, P3466, and L4044) share a body of units to which unique ones are added in most cases. The overall impression is that of a fluctuating and cumulative process, which I describe as a *redactional continuum*.

The cumulative trend is visualized in tab. 1.2, which locates the manuscripts on a chart showing their total number of units (horizontal axis) and the proportion of their units that they share with other manuscripts (vertical axis). For instance, the short and idiosyncratic P3465 is on the lower left and shares few units with other manuscripts, whereas the long and inclusive P3466 and L4044 are on the upper right.

The particular continuum in the sample chapter, however, cannot be generalized to the full manuscripts under investigation. In this chapter, A4095, L8751, P3466, and L4044 are closer to each other than to the remaining manuscripts. The

31 This term has been used by Martin Sprengling (see note 11) to classify manuscripts by the sequence of their chapters. However, on close inspection, the chapter sequence does not always tally with the relative similarity (or difference) between manuscripts based on shared text units. The designation of the sequence has been retained as merely one factor of classification and is recorded in tab. 1.1, line 2. Sprengling's assertion that sequences A and C dominate among Arabic manuscripts has so far proved true.

TABLE 1.3 Comparative chart of text units in Ibn al-Muqaffa‘’s preface of “The Purpose of the Book,” in seven manuscripts

			Paris 3465	Paris 3473	Paris 3466	Paris 5881	Ayasofya 4095	London 8571	London 4044
		Chapter Sequence	**A**	**B var.**	**D**	**C**	**C var.**	**C var.**	**A var.**
		Date	**13th c.**	**1110/ 1699**	**854/ 1450**	**1092/ 1681**	**618/ 1221**	**799/ 1369**	**15th c.**
Unit Nr.	**Unit Type**	**Unit XML Id**	**P3465**	**P3473**	**P3466**	**P5881**	**A4095**	**L8751**	**L4044**
1	n	ImBaydabasComposition							
2	g	ImUniqueBookOfWisdom		1u					
3	n	ImIndiansCodeAnimalSpeech	1	2	1		1	1	1
4	n	ImBookReunitesAspects	2	3	2		2	2	2
5	m	ImFarmerObtainsWeeds		4u					
6	n	ImBooksUsesAreWisdomPlay	3	5	3		3	3	3
7	m	ImBequeathedTreasure	4	6			4	4	4
8	n	ImKnowledgeManyBranches					5	5	5
9	n	ImReaderIgnoringCodeNoBenefit	5	7	4				6
10	n	ImReaderToReflect				1	6	6	7
11	n	ImFastReaderNoBenefit	6	8	5	2	7	7	8
12	n	ImIndiscriminateReaderNoBenefit	7	9	6	3	8	8	9
13	m	ImBuriedTreasureLost	8	10	7	4	9	9	10
14	ml	ImDiscovererHiresHelp	9	11		5	10	10	11
15	m	ImDiscovererLoosesTreasure	10	12		6	11	11	12
16	ḥ	ImReadingNotInDepthNoBenefit	11	13		7	12	12	13
17	m	ImNutCrackedForBenefit	12	14		8	13	13	14
18	n	ImGleanSecretKnowledge				9	14	14	15
19	m	ImMemorizedSheetNoKnowledge	13	15	8	10	15	15	16
20	n	ImUnderstandingReaderMustAct	14	16	9	11	16	16	17
21	ḥ	ImReasonSelfDenialNeverTooMuch		17	10	12	17		18
22	ḥ	ImLifeNeedsCultureKnowledge				13	18		19
23	m	ImNoScorningCultureDeath					19	17	
24	m	ImCultureIsLikeSpark		18	11	14	20	18	20
25	ḥ	ImCultureRaisesKnowledgeForUseA		19	12	15	21	19	21
26	m	ImManThrowsBallHigh					22		22
27	ḥ	ImBuildingRestsOnBasis							
28	n	ImCultureRaisesKnowledgeForUseB					23u		
29	m	ImManNoticingBurglarFallsAsleep	15	20	13	16	24	20	23
30	ḥ	ImUnusedKnowledgeIsIncomplete	16	21	14	17	25	21	24
31	m	ImKnowledgeActionIsTreeFruit	17	22	15	18	26	22	25
32	ḥ	ImNoActionNoScholar	18	23		19	27	23	26

TABLE 1.3 Comparative chart of text units in Ibn al-Muqaffaʿ's preface of "The Purpose of the Book" in seven manuscripts (*cont.*)

Unit Nr.	Unit Type	Unit XML Id	P3465	P3473	P3466	P5881	A4095	L8751	L4044
33	n	ImManLearnsOfLostTraveller				20	28	24	27
34	m	ImInformedManTakesRiskyRoad	19	24	16	21	29	25	28
35	n	ImManErrsDespiteInfo	20	25		22	30	26	29
36	m	ImInformedPatientTakesBadFood	21	26		23	31	27	30
37	ḥ	ImWhoDistinguishesHasNoExcuse	22	27		24	32	28	31
38	m	ImSeeingManInDitchNoExcuse	23	28	17	25	33	29	32
39	ḥ	ImScholarMustTeachHimself	24	29	18	26	34	30	33
40	m	ImSourceBenefitsOnlyOthers	25		19	27	35	31	34
41	m	ImSilkWormBenefitsOnlyOthers	26	30	20				
42	ḥ	ImLearnerMustTameSoul	27	31	21			32	35
43	ḥ	ImThingsNeededForWorldlyLife	28	32	22	28	36	33	36
44	ḥ	ImNoBlamingFaultsOneHasToo	29	33	23				
45	ḥ	ImActionPursuedForBenefit				29	37	34	37
46	m	ImSomeReadersErrInThis					38	35	38
47	m	ImPassiveReaderLikeBlind							
48	m	ImBlindBlamingBlind	30	34	24		39	36	39
49	n	ImNoBenefitByOthersHarm				30	40	37	40
50	n	ImPursuitMustHaveLimit	31	35		38	48	45	48
51	ḥ	ImWhoStrivesAimlesslyFails				39**u**			
52	ḥ	ImJourneyWithoutLimitKills	32	36		40	49	46	49
53	n	ImNoSeekingTheUnreachable	33	37		41	50	47	50
54	n	ImNoPreferringHereToHereafter	34	38		42	51	48	51
55	ḥ	ImDetachmentEasesDeath	35	39		43	52	49	52
56	ḥ	ImNoDespairDespiteHardship					53	50	53
57	ḥ	ImTwoThingsSuitAll	36	40	25	44	54	51	54
58	ḥ	ImTwoThingsDoNotSuitAll	37	41	26				
59	m	ImFireBurnsAll	38	42	27	45	55	52	55
60	m	ImFireWaterDoNotJoin	39	43	28				
61	n	ImGodsGiftUnexpected	40	44		46	56	53	56
62	m	ImPauperWinsBurglarsGarb	41	45		47	57	54	57
63	ml	ImThiefTakesJar	42	46		48	58	55	58
64	m	ImPauperCatchesThief	43	47		49	59	56	59
65	m	ImIntelligentMustNotDespair				50	60	57	60
66	n	ImStrivingNotExpectingLuck	44	48		51	61	58	61
67	n	ImFortunateFewNoModel	45	49		52	62	59	62
68	n	ImStrivingMassesAreModel				53	63	60	63
69	n	ImStrivingForBenefitNotHarm	46	50		54	64	61	64
70	m	ImDoveRepeatsLossOfChick	47	51		55	65	62	65
71	m	ImJudgeOfLegalTricks							
72	n	ImGuardingGodsMeasure	48		29	56	66	63	66

TABLE 1.3 Comparative chart of text units in Ibn al-Muqaffa''s preface of "The Purpose of the Book" in seven manuscripts (*cont.*)

Unit Nr.	Unit Type	Unit XML Id	P3465	P3473	P3466	P5881	A4095	L8751	L4044
73	ḥ	ImStrivingForHereHereafter	49	52	30	59	67	64	68
74	ḥ	ImStrivingForHere	50	53	31	58		65	69
75	ḥ	ImStrivingForHereafter				57			67
76	ḥ	ImThreeThingsForWorldlyMan	51	54	32	60	68	66	70
77	ḥ	ImThingsMarkingTheUseless	52	55	33	61	69	67	71
78	n	ImManyAreCredulous	53	56	34	62	70	68	72
79	n	ImBelievingInformation				63	71	69	73
80	n	ImCheckingOnesDesire	54	57	35	64	72	70	74
81	n	ImCheckingInfoForTruth	55	58	36	65	73	71	75
82	m	ImContinuingOnWrongPath	56	59	37	66	74	72	76
83	m	ImLoosingItchyEye	57	60	38	67	75	73	77
84	n	ImHeedingDecreeResolve	58	61	39	68	76	74	78
85	n	ImDoUntoOtherAsToOneself	59	62	40	69	77	75	79
86	n	ImReaderMustHeedPreface				70	78	76	80
87	n	ImUnderstandingBookBenefits				71	79	77	81
88	n	ImThrowingStoneInDark					80**u**		
89	n	ImTransAddsChapterToExplain				72	81	78	82
90	m	ImMerchantStealsFromPartner	60	63	41	31	41	38	41
91	ml	ImMerchantDevisesPlot	61	64	42	32	42	39	42
92	m	ImMerchantExecutesPlot	62	65	43	33	43	40	43
93	ml	ImPartnerFindsGarb	63	66	44	34	44	41	44
94	m	ImMerchantStealsOwnBale	64	67	45	35	45	42	45
95	m	ImMerchantsSeesErrorAtHome	65	68	46				
96	m	ImMerchantSeesErrorInShop				36	46	43	46
97	m	ImMerchantSilentAboutBetrayal				37	47	44	47
98	ml	ImPartnerFearsAccusationMono	66		47				
99	d	ImPartnerFearsAccusationDialog	67	69	48				
100	d	ImMerchantAdmitsTreachery	68	70	49				
101	d	ImPartnerRequestsExplaining	69	71	50				
102	d	ImPartnersParableMerchantThief	70	72	51				
103	m	ImThiefTakesGrainForGold	71	73	52				
104	**m**	ImThiefEyesJar							
105	**m**	ImThiefTakesGrain							
106	d	ImMerchantForfeitsTrust	72	74	53				
107	n	ImReadingForParables	73	75	54				
108	m	ImTwoBrothersSquander	74	76					
109	ml	ImYoungestReflectsOnWealth	75	77					
110	ḥ	ImMisspendingRichIsPoor	76	78					
111	ḥ	ImRightSpendingEarnsPraise	77	79					
112	ḥ	ImFalseSpendingBringsRegret	78	80					

TABLE 1.3 Comparative chart of text units in Ibn al-Muqaffaʿ's preface of "The Purpose of the Book" in seven manuscripts (*cont.*)

Unit Nr.	Unit Type	Unit XML Id	P3465	P3473	P3466	P5881	A4095	L8751	L4044
113	ml	YoungestSpendsOnSiblings	79	81					
114	n	ImReaderMustTakeTime	80	82	55				
115	m	ImFisherFindsEmptyShell	81	83	56				
116	m	ImFisherMissesPearl	82	84	57				
117	n	ImSuperficialReadersMissMeaning	83	85					
118	n	ImPleasureSeekingReaders	84	86					
119	m	ImGardnerNeglectsHarvest	85	87					
120	d	ImReaderNeedsStaminaFocus		88	58				
121	m	ImPhilDiscipleTwoOwners		89**u**					
122	**m**	ImFriendsReachAgreementBy Counseling							
123	d	ImPrefaceToExplainHighAudience			59**u**				
124	n	ImBookHasFourGoals	86	90	60				
125	tm	ImEndOfPrefaceBegContents	87		61				
126	tm	ImEndOfPrefBegLvOrBu					82**u**		
127	ḥ	ImCultureLightsUpHeart							
128	m	ImSunLightsUpEarth							
129	ḥ	ImBestNatureHonestGain							
130	m	ImDeedsRewardedEncounterSure							
131	n	ImReaderToConsultBook							
		Number of units out of 131 extant ones:	87	90	61	72	82	78	82
		Number of unique units in MSS:		3	1	1	2		
		Unique units in MSS		1, 4, 89	123	51	28, 126		

situation is different in Ibn al-Muqaffaʿ's preface. There two continua appear, but one is constituted by P3465, P3473, and 3466 (which is referred to as the "Paris continuum"), whereas the remaining manuscripts form another (see tab. 1.3). P3466 thus changes from one continuum to another between chapters, which poses the question of whether copyists routinely used several *Vorlagen* and switched between or combined them. So far, several manuscripts do show a combination of two *Vorlagen* within one same chapter,[32] but the

32 Ayasofya 4213 juxtaposes two versions of one unit in the chapter of "Cat and Rat," introducing the second by *wa-qīla*, which is explicit and intentional. In MS Riyadh, King Fayṣal Center 2536, in the preface of Ibn al-Muqaffaʿ, folio 5 is written in a different hand (a later restoration) and follows a different version. Since the two *Vorlagen* derive from two different continua which differ substantially even in the sequence of units, the switch leads to many duplications and was clearly unintentional. In P5881, in the long voyage of Burzoy (Lv), passages resembling A4095 and others resembling P3466 are intercalated within a number of units, among them two different analogical images on the theme of guarding secrets, which are respectively unique to either *Vorlage*. This is intentional cross-copying in order to maximize the facets of the narrative at each step. In another case, MS München Bayerische Staatsbibliothek Cod.arab.616, a second

modalities of combination vary, and the question requires further investigation.

A third phenomenon is that most manuscripts[33] show unique units at different points, which means that individual copyists selectively expanded the tale. These unique units per manuscript are extracted here from tab. 1.1 and arranged by type:

	P3465	P3473	P5881	L8751	P3466	L4044
n	30, 47	35			26, 41	56
ml/d	54		19, 60			31
m/ḥ		48				27, 77
g			83	84		1
Total	3	2	3	1	2	5

Most of these units add more detail to the action or speech to the characters, although new analogies, maxims, and paratexts appear as well. L4044 stands out by containing more instances of rewriting than any other manuscript.

In terms of the distribution of the changes across the chapter, the synopsis of units (tab. 1.1) shows the greatest fluctuation in the fourth dialog, in which the rat explains the difference between a friendship formed by choice versus a friendship induced by outer forces. He further explains why the second type of friendship necessarily ends when these forces disappear and the situation has changed. Scribal intervention intensifies surrounding this controversial topic. What is friendship? Can it be instrumentalized? These questions necessarily generate different answers, based on the situation to which they are applied. A strategic pact between rulers is guided by a different set of morals than a personal relation between individuals. According to the context in which a particular copyist between the thirteenth and the seventeenth century understood the fable, his implicit verdict varies.

Returning to the immediate questions posed in the introduction, the macroanalysis has helped to refine the first of them. In the search for the interrelationships between the manuscripts, one discerns no discrete groups but rather a fluid development in which each specimen marks a point along a process of accretion, excision, and reformulation, a sort of *mouvance par écrit*, to adapt a term Paul Zumthor has coined for oral medieval French literature.[34] As to the second question, the bird's-eye view shows that there exists a unique quality to most manuscript versions in the form of certain text segments that occur there and nowhere else.[35] To proceed further, the changes within each of the units now need to be observed close up.

4 Microanalysis

The following analysis was aided by the alignment of corresponding text segments in the different manuscripts with the synoptic LERA-tool,[36] which allows easy comparison across all manuscripts and immediately shows the different amount of text per segment in each specimen.

At first glance, the formulation of P3465 within shared units is often shorter than elsewhere. At times P3465 merely provides a kernel of text that is integrated into a longer passage in the other manuscripts (notably 63 and 69, and to a lesser degree 34, 40, and 57). Identical phrases recur through many manuscripts in multiple combinations, but often phrases appearing in either P3473 or P5881 are contained in both P3466 and L4044 (e.g., 11,

expanded version is noted on the margins, partly resembling P3466 and L4044 and partly unique to this manuscript. MS Oxford, Bodleian Library, Pococke 400 likewise shows signs of cross-copying.

33 Even the oldest dated manuscript, A4095, see tab. 1.3.

34 Paul Zumthor, *Essai de poétique mediévale* (Paris: Éditions du Seuil, 2000), 84–96 and 610.

35 The designation of such passages as unique remains preliminary, because parallels may appear in manuscripts still to be inspected.

36 On LERA, see note 1. The manuscripts were transcribed and digitized by the team of Kalīla and Dimna – AnonymClassic, all tables designed by Mahmoud Kozae.

20, 69, 71, and 75). In these units, the accretion is additive from P3473 or P5881 via A4095, L8751, and P3466 to L4044; the manuscripts have therefore been ordered in this sequence from left to right in the chart, since this shows the cumulative process of redaction. The continuum from A4095 to L4044 (hereafter, the "London continuum," after the location of two of the manuscripts) tends to reunite formulations that appear scattered among other manuscripts. The pair of P3466 and L4044 at the right end in tab. 1.2 is most inclusive in assembling a majority of units extant in diverse other specimens (although both manuscripts also contain much unique material, as will be shown).

In terms of the interrelationships between the manuscripts, the microanalysis across all units confirms the results of the large-scale view, namely that of a redactional continuum in which formulations fluctuate. The amount of change within the different units is not stable and constant, but varies considerably. There are some in which the text changes little, although full verbatim repetition across all manuscripts is rare. Where it does occur, it often results from a binary syntactic or semantic figure (parallelism, antithesis) whose tight structure stabilizes the formulation. In other units, massive rewriting occurs, especially in those essential to the chapter's main message – and it is characteristic of fables to include their own commentary. This selectiveness of the rewriting process proves that the intervention of the copyists was intentional and targeted, and not random or thoughtless.

5 Types of Changes

In surveying the changes the text undergoes, one needs to separate the intentional from the unintentional as much as possible. Among the latter, besides copyists' errors, *homeoteleuton* recurs in passages with repetitive formulations.[37] Here I will focus on intentional, i.e., redactional changes, which substantially affect the text in the chosen chapter. Rewriting within the units can best be shown by example, for which one scene has been selected, that in which the rat, having assessed his situation, approaches the cat to propose a joint strategy. This is unit 20, labeled "Rat describes common problem," and counts among the strongly fluctuating units of the fable (see tab. 1.4).

In this unit, every manuscript has been compared with every other, and a total of nineteen different types of correspondence appear, though only the most frequent relationships of similarity have been marked in color. Passages shared by all manuscripts (marked in gray) are relatively few in number. A greater portion is taken up by passages shared by some manuscripts (marked in shades of blue according to the key in the graph; for instance, light blue marks passages coinciding from left to right in all manuscripts from P3473 to L4044, i.e., columns b to g). A substantial portion of some manuscripts is constituted by those passages that appear in only one manuscript (marked in magenta).

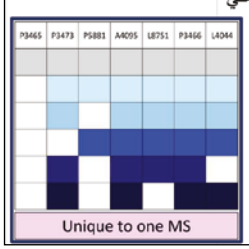
These unique passages represent either altered or added formulations (from single words to full sentences). These "edits" can be subdivided into five types:

- Synonymous paraphrase;
- Reformulation with a changed sense, although by means of minor alterations;
- Reinterpretation or adaptation of the consonantal skeleton (*rasm*), yielding anything from a paraphrase to the introduction of a new meaning with more or less rewriting to contextualize it;
- Proliferation of the text through the rephrasing or combination of elements that appear elsewhere in the same chapter; and

37 Another is the phenomenon of *repetitio*, i.e., the reuse of a prior or following word where another word is logically expected. This has been described by John Dagenais in Medieval Spanish scribal practice; see idem, *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the* Libro de buen amor (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1994), 132–34.

TABLE 1.4 Synoptic edition of unit 20, "Rat describes common problem" based on seven manuscripts of *Kalīla wa-Dimna*. The color key on the lower left shows their interrelation. Grey shading marks passages identical in all MSS; shades of blue mark select correspondences between specific manuscripts as indicated; magenta shading marks passages limited to one MS only. Particles have been disregarded, as they cannot be unequivocally assigned.

P3465	P3473	P5881	A4095	L8751	P3466	L4044
قال وأنا اليوم شريكك في البلاء ولست أرجو لنفسي خلاصًا إلّا بالذي أرجو لك من الخلاص وكلامي هذا ليس فيه كذب ولا خديعة وابن عرس ها هو كامن لي واليوم يرصدني وكلاهما لي ولك عدوّ فإن أنت جعلت لي الأمان قطعت حبائلك وخلّصتك من هذه الورطة فإذًا كان ذلك تخلّص كلّ واحد منّا بسبب صاحبه	فقال الجرذ لا أكذّبك لعمري وإنّي لحزين لما ساءك وما أراه من الضيقة عليك ليس بسعة ولا راحة عليّ وإنّي لشريكك في البلاء ولا أرجو لنفسي الخلاص إلّا ربّما أرجوه لك من الخلاص فهو الذي عطفني عليك وستعرف مقالتي إن يكن فيها كذبٌ أو خديعةٌ وقد ترى مكان ابن عرس وهو كامن لي والبومة على الشجرة ترى اختطافي وكلاهما عدوّ لي ولك فإن رأيت أن تجعل لي ذمامًا وعهدًا إن أنا دنوت منك أن تؤمنني على نفسي وأنجو بذلك وأنا قاطع حبالك ومخلّصك مما أنت فيه فاطمأنّ [77r] إلى ما ذكرت لك وثق به منّي	قال الجرذ والله قد كنت وأنا مخلصًا يسرّني ما صنعوه لكنّني قد شاركتك في البلاء فلست أرجو لنفسي خلاصًا إلّا بالذي أرجوه لك فأعطني ذلك عليك وستعلم مقالتي لك أنّها ليست بزور ولا باطل فأنت تدري مكان ابن عرس كامنًا لي والبومة على الشجرة ترى اختطافي وكلاهما لي ولك عدوّ وهما بعد ذلك يخافانك ويثقيانك فإن رأيت أن تؤمنّني حتّى أقطع لك حبائلك وأخلّصك ممّا أنت فيه فعلت ذلك	قال الجرذ لا تكذيب لك لعمري لقد كان يسرّني ما ساءك وأرى ما ضيق عليك لي سعة ولكنّي اليوم قد شاركتك في البلاء فلا أرجو لنفسي خلاصًا إلّا بالأمر الذي أرجو لك به الخلاص فذلك الذي عطفني عليك وستعرف مقالتي أم ليس فيها ريب ولا مخادعة فإنّه قد ترى مكان ابن عرس كامنًا لي والبومة ترتد اختطافي وكلّهم لي ولك عدوّ وهما يخافانك ويهابانك فإن أنت جعلت لي أن تؤمنني إن أنا دنوت منك فأنجو بذلك منهم فإنّي مخلّصك ممّا أنت فيه فاطمئنّ إلى ما ذكرت وثق بي	قال الجرذ قد لعمري كنت وأنا ليسرّني ما ساءك وإنّ ما ضيّق عليك سعة لي ولكنّي اليوم قد شاركتك في البلاء فلا أرجو لنفسي خلاصًا إلّا بالأمر الذي أرجو لك به الخلاص فذلك الذي عطفني عليك وستعرف مقالتي أنّه ليس فيها كذب ولا مخادعة قد ترى مكان ابن عرس كامنًا لي ومكان البومة ترتد اختطافي وكلاهما لي ولك عدوّ وهما يخافانك ويثقيانك وإن أنت جعلت لي إن أنا دنوت منك أن تؤمنني فأنجو بذلك منهما فأنا قاطع حبالك ومخلّصك ممّا أنت فيه فاطمأنّ إلى ما ذكرت لك وتؤمنني به	قال الجرذ إنّي أحدّثك حديثًا لا أكذب فيه لعمري قد كنت أوّلًا يسرّني ما ساءك وأرى ما ضيّق عليك سعة لي ولكنّي اليوم قد شاركتك في البلاء وقد نزل بي من الضنك ما لا يسرّني به موتك فأنا شريكك ولست أرجو خلاصًا [277] إلّا بالذي أرجو لك فيه الخلاص فذلك هو الذي عطفني عليك وأنت أيضًا فليس أحد أقدر على معونتك وتخليصك من هذه الورطة منّي وستعرف صدق مقالتي وأنّه ليس فيها كذب ولا مخادعة قد ترى مكان ابن عرس كامنًا لي ومكان البومة ترتد اختطافي وكلاهما لي عدوّ وهما يخافانك ويثقيانك فإن أنت أمّنتني وعاهدتني ألّا تقتلني دنوت منك وقطعت حبالك وخلصتك ممّا أنت فيه ونجوت بذلك فاطمئنّ إلى ما ذكرت وثق به منّي	قال الجرذ إنّي أحدّثك حديثًا لا أكذب فيه لعمري قد كنت أوّلًا يسرّني ما ساءك وأرى ما ضيّق عليك سعة ولكن قد شاركتك اليوم في البلاء فلست أرجو لنفسي خلاصًا إلّا بما فيه خلاصك تعطفني ذلك عليك وستعرف في مقالتي صدقها وأنّه لا مخادعة فيها انظر ترى مكان ابن عرس كامنًا ومكان البومة مشرفة وكلاهما لي ولك عدوّ غير أنّهما لك خائفان فإن أنت مكّنتني وحلفت وجعلت لي أن تمنعني مما تمنع به نفسك دنوت منك فقطعت حبائلك وخلّصتك ممّا أنت فيه فثق بما أقول واطمئنّ إليه



– Substantial addition of entire phrases or sentences in which the copyist most visibly acts as a silent co-author.

5.1 *Synonymous Paraphrase*

This type occurs in the rat's opening statement. Surrounded by foes, he seeks the help of the cat, who is caught in the hunter's net. The rat wants to propose that the cat shelter him, while he himself bites through the cat's fetters. But first he must establish trust and convince the cat of his sincerity. The words he uses differ in the manuscripts, though the sense remains essentially the same (portions unique to one manuscript are marked bold):

> **These words of mine** contain no lie or deception (P3465).

وكلامي هذا ليس فيه كذب ولا خديعة

> **I am sincere … you will know that my words to you are neither false nor foolish** (P5881).

أنا مخلّصا . . . وستعلم [مقالتي] لك أنّها ليست بزور ولا باطل

> **I am speaking to you** without lying (P3466).

إنّي أحدّثك حديثًا لا أكذب فيه

These edits show that copyists also deemed the style of their *Vorlage* (and not just the content) worthy of improvement and felt free to reformulate passages as they saw fit.

5.2 *Reformulation with a Changed Sense*

The variety of ways in which this can occur is limitless, and the following example from this unit serves merely to show one of many possibilities. In four manuscripts, the rat describes his gloating at the cat's misfortune as a former attitude that he no longer holds (in P3466, the words are slightly reformulated):

> What harmed you used to bring me joy, and I used to consider your confinement to be my freedom, but today … (A4095 and similarly L8751/P3466/L4044)

كان يسرّني ما ساءك وأرى ما ضيّق عليك لي سعة ولكنّي اليوم . . .

In P3473, however, the same sentence is negated and slightly expanded to make it apply to the rat's present feelings toward the cat:

> **I am sad** about what harmed you, and the confinement I see you in gives me **no** freedom **or peace** (P3473).

إنّي لحزين لما ساءك وما أراه من الضيقة عليك ليس بسعة ولا راحة عليّ

Through the shift, the rat's new feelings (of sympathy) are given more weight than his former ones.

5.3 *Reinterpreted or Adapted Consonantal Skeleton* (rasm)

This type of change is specific to the Arabic script, which, as a reductive script (an alphabet of the *abgad* type), does not note short vowels.[38] Furthermore, the script used in Arabic manuscripts is reductive to a higher degree than that of modern print, because these manuscripts do not consistently include diacritic dots on homographs. In some cases, this reduces the number of graphemes from twenty-eight to as few as twenty-two. Manuscripts may further dispense with several symbols that have become typographical standard. First, the glottal stop (*hamza*) is mostly omitted. This is a consonant in classical Arabic and is only represented by a supralinear sign (not

38 For the function and applications of this writing system, see Beatrice Gruendler, "Stability and Change in Arabic Script," in *The Shape of Script: How and Why Writing Systems Change*, ed. Stephen D. Houston (Santa Fe, NM: School for Advanced Research, 2013), 93–118.

a letter) in the Arabic alphabet. In manuscripts, it can be indicated by the *madda* sign, if following a long *ā* (*alif mamdūda*), or it can be replaced by a glide (*w*, *y*) if placed between two different vowels. Elsewhere it is completely left out. Thus, the letter *alif* can stand either for the glottal stop or the long vowel *ā*. Second, the doubling of consonants (marked in modern print by the supralinear *shadda* sign) is often left unmarked.

These aspects of reduction and polysemy work together in allowing varying readings of an Arabic manuscript, especially in view of the vast vocabulary of classical Arabic, which was a formal idiom of high prestige, mastered fully only by the educated. At the same time, the *abjad* system was conceived for Semitic languages, with their characteristic relationship between lexical root and morphological pattern, in which the completion of unwritten short vowels and case endings was governed by rules.

Reading Arabic script is therefore an interactive process in which one needs to supply what is missing on the page, though this is easy to do (in most cases) by someone familiar with the written Arabic language. As a result, a premodern user of Arabic manuscript codices would be accustomed to reading contextually and filling in the gaps left in the written form. Such a contributive kind of reading differs fundamentally from the reading of a more fully phonetic alphabet, such as Spanish or German written in Latin letters.[39] To a reader with limited competence in classical Arabic, however, completing the meaning posed problems, and one may argue that it was precisely the incomplete grasp of classical Arabic by some of the later copyists that spurred the reinterpretation of the script and concomitant alterations in the text, which were made in order to recontextualize readings that had altered the meaning.

In this light, the fact that, in many literary genres and scholarly disciplines, the texts of Arabic manuscripts remained relatively stable is remarkable; this stability is owed to well-established conventions of teaching and transmission and to the scholars and professional copyists who upheld them. The present work, however, being *sui generis* – a manual of statecraft presented as a collection of fables – slipped from high *adab* to the popular register over the centuries and so moved beyond the reach of scholarly control.

As a result, the contextual reading and completion which the compact Arabic script required from the copyists of *Kalīla wa-Dimna* encouraged them to rethink their *Vorlagen* unchecked by scholars. In particular, the copyists' different readings of the consonantal skeleton (*rasm*) produced everything from synonymous to diverging (or illogical) interpretations of a written passage and even the introduction of completely new ideas. This type of change further proves that alterations happened though rewriting, as opposed to oral retelling.[40]

In some cases, such reinterpretation produces a cognate meaning. In others, however, it gives a sentence a new focus, as in the alternative interpretation of a word's *rasm*, such as *baʾs* (بأس) "courage" or *yaʾs* (يأس) "despair," depending on the addition of a single dot underneath the first letter. Within its context, this rereading affects the motivation for cooperating with an enemy. What reads in P3465 (4) as "The intelligent man uses … a strategy … which is ***intrepidity*** towards his enemy or kindness towards his friend" (*wa-dhū l-raʾyi yuḥdithu … raʾyan … ammā min qibali l-ʿaduwwi fa-bi-l-**baʾsi** wa-ammā min qibali l-ṣadīqi fa-bi-l-istiʾnās*) reads in L4044 inversely as "… when one desires something from the enemy and **despairs** of something from one's friend" (… *ʿinda*

39 To be clear, Arabic script has the inbuilt option to render a text fully phonetically. Yet this was exercised in texts to a varying degree, according to the text type, its readership, or the commissioning patron. In manuscripts of *Kalīla wa-Dimna*, diacritics and vocalization likewise range from being both fully present (e.g., in P3465) to almost completely absent (e.g., in L4044).

40 So does the alternation between nearly verbatim or closely related passages with others that are completely rephrased or newly added, as mentioned in section 4 above.

*l-ṭamʿi fīmā qibala l-ʿaduwwi wa-l-**yaʾsi** bimā ʿinda l-ṣadīq*). With the addition of the dot, the word is changed from "intrepidity" to "despair" and reassigned from describing the attitude shown the foe to that shown the friend. Moreover, the alternative options of behavior toward friend vs. foe in P3465 become simultaneous in L4044. The process may have begun with a misspelling, but the adjustment of the surrounding particles to make sense of the reread *rasm* shows the scribe's intention. Such multi-step developments could occur only in the absence of the scholarly transmission of a text, which would reign in alterations at every step in the copying or dictation.

When a reinterpretation or adaptation of the *rasm* causes a change of meaning, this may prompt further conscious and deliberate interventions by the copyist-redactor in order to fit the newly generated meaning into the context. One such case occurs in the unit in which the rat explains his strategy of self-protection (46). Having been saved, the rat is taking his time in gnawing through the cat's net, and the cat complains, suspecting the rat of defaulting on his promise. The rat defends himself by saying that since he is the weaker party, he needs to protect himself. Here one rare word, *aljaʾanī* (a past tense verb in the IV. stem of the root *l-j-ʾ* "to seek refuge," with suffix pronoun), is open to interpretation, because the letter *alif* lacks the *hamza* sign that would mark its function as a glottal stop (*ʾ*) as opposed to a long *ā*. The formulation below of the rat's statement occurs thus (or similarly) in the majority of the manuscripts:

> I am keeping my word to you, while guarding myself lest the very thing which **made me have recourse** to a truce with you happen to me … (A4094 and similarly L8751/P3466/L4044)

ماهو ألجأني إلى صلحك

In P3473 the same segment is reformulated and the word is analyzed as *al-jānī* (the definite article and the active participle of I. stem of the root *j-n-y* "to harvest"):

> I am keeping my promise to you, while protecting myself from incurring that which happened to him **who harvested fruit** at the wrong time. (P3473)

ما أصاب الجاني للثمر في غير وقته

The new meaning of "the harvester" (*al-jānī*) is followed by the unique addition of a phrase that makes sense of this and leads to the creation of a new unit, the "Ill-timed harvest." Here the copyist has heeded the context well, for his addition fits with the following unit, namely the maxim: "Everything has its time."

In the two previous examples, the new reading occurs without any changes to the *rasm* itself. In other instances, however, not only are diacritics and additional signs changed (or missing ones supplied differently), but letters are also mistaken for others that look similar in the manuscript hand.

Another creative instance of adapted *rasm* occurs at the moment when the rat finds himself surrounded by foes and tries to retain his sangfroid (12). In a number of manuscripts (A4095/L8751/P3466/L4044), he decides that he will not allow his "mind to go to **pieces** (شعاعًا)" (*lā yadhhaba ʿaqlī **shuʿāʿan***). In Berlin, Wetzstein II 672, dated 1830, the rat's mental process is detailed further, and the reinterpretation of the *rasm* gives rise to a metaphor: "I will make the **ray** (شعاعه) [of my ratio] shine upon my heart" (*ajʿalu **shuʿāʿahū** [sc. ʿaqlī] ilā lubbī*).

A semantic change of even wider proportions occurs in Ibn al-Muqaffaʿ's preface, in the passage (124) describing the four goals of *Kalīla wa-Dimna* as a book. The book's second goal, as formulated in P3465, is to be a companion for kings (*li-yakūna **unsan** (أنسًا) li-qulūbi l-mulūki*), and therefore it must be made more attractive with illustrations. In later manuscripts, the relevant word, *unsan* (thus in the accusative), is reread as *nisāʾ*, and the

contemplation and enjoyment of pictures is now attributed to kings' consorts instead, as in P3466 (*li-takūna qulūbu* ***nisā'i*** (نساء) *l-mulūki amyalu ilayhi*); P3473 further adds kings' pages to the avid beholders of pictures (*li-takūna qulūbu* ***nisā'i*** (نساء) *l-mulūki wa-ghilmānihim ilayhi amyalu*).[41] This description of the audience of illustrated books deserves further study and comparison with reading practices contemporary with these manuscripts (fifteenth and seventeenth centuries).[42]

In some cases, however, a rereading seems to veil an earlier meaning. For instance, in the same passage, which contrasts the true friend and the strategic friend (43), the designations for the former in the manuscripts vary between "the eager friend" (صديق طامع *ṣadīq ṭāmiʿ*; P3465) and "the compliant friend" (صديق طائع *ṣadīq ṭāʾiʿ*; A4095/L8751/P3466/L4044), neither of which seems to the point, since the opposite is described as "the compelled friend" (صديق مضطرّ *ṣadīq muḍṭarr*; P3465). In this case, the indirect transmission, preserved in the tenth-century *Muḍāhāt*, provides the answer to the puzzle with "a friend by his character, a true friend" (*ṣadīq ṭibāʿ* صديق طباع), as opposed to "a friend by compulsion" (صديق اضطرار *ṣadīq iḍṭirār*).

The indirect transmission also provides the answer to another puzzle. In a passage that shows the risks of a strategic friendship (76), most manuscripts designate the risk one incurs by trusting a strategic friend too quickly as leading to a "misstep, stumbling" (*ʿathra* عثرة; *lā tuqālu ʿathratuhū*, P3465; *lā yakādu yustaqbalu ʿathratuhū*, L4044; *lā yakādu yastaqīlu ʿathratahū*, P3466). The solution comes from *Muḍāhāt*, whose older reading explains the action to be feared from a strategic friend more logically as a "calamity" (*ghāʾila* غائلة; *lā tuʾmanu* ***ghāʾilatuhū***). Curiously, the later manuscript P3473, dated 1110/1699, restores the sense by reusing the word "rage"[43] from P3465: *lā yakādu yaslamu* ***ṣarʿatahū***). This and the previous case of slightly awkward readings look like a copyist's best guesses at a less than clear *Vorlage*.

Instances of such adaptation and reinterpretation of the *rasm* occur regularly in *Kalīla wa-Dimna*, but some manuscripts, such as P5881 and L8751, contain significantly more cases than others, which may be a consequence of those copyists having either less legible *Vorlagen* or a freer attitude toward them.

5.4 *Proliferation of the Text through the Recombination of Elements and Syntactic Dilation*

The text can be expanded by reusing and slightly reformulating passages from other places in the same chapter. Thus, the text of L8751 grows through internal recombination. In Ibn al-Muqaffaʿ's preface, the element of amazing ignorance is (as in other manuscripts) part of the analogy of a man who continues to travel along a wrong path and fails to recognize his error (35). In L8751, such ignorance is repeated in a new unit that describes readers who misunderstand the deeper meaning of the book (46). This and similar cases in this text show a palpable tendency to grow by internal recombination.

A salient case in L4044 is a unique unit containing a brief summary, introducing the "Cat and Rat" chapter (1). This takes its formulation from the subsequent frame dialog between the king and the philosopher (2). Further below, a maxim (75) is rephrased and placed in the mouths of scholars (77).[44] This type of accretion emphasizes points that are already stated in the text but strengthens them by reiteration. Similarly, in a substory of Ibn al-Muqaffaʿ's preface about a man who memorizes a sheet containing elements of Arabic grammar without understanding it (19), L4044 adds a clause describing the learned assembly (*wa-fīhi jamāʿatun*

41 In P3473, this passage has been moved under the first goal.

42 See as an example Hirschler, *The Written Word*.

43 The morphological form *ṣarʿa* occurs only in Middle Arabic; see Reinhart Dozy, *Supplément aux dictionnaires arabes* (Leiden: Brill, 1881; reprint Beirut: Librairie du Liban, 1991), s.v.

44 See section 6.3 for a discussion of this example in the context of the chapter.

min ahli al-ʿilmi wa-l-faṣāḥa) in which the ignoramus then embarrasses himself. Elsewhere in this manuscript (when compared with the earlier A4095), words and phrases are inserted in a way that affects the syntax and changes the causal connections. The impression is that of a growing mosaic.

6 Substantial Additions and Trends of Rewriting

The last type of change, substantial addition, is best shown throughout an entire chapter in selected manuscripts, since it is the sum of editorial interventions that need to be viewed in context. In the following discussion, the versions of the "Cat and Rat" chapter in those three manuscripts that contain the largest amount of rewriting (both within shared units and through the addition of new units) are analyzed in detail. While the basic storyline remains intact and some formulation is shared, the interventions identified develop the tale in each case in a different direction, and they do so consistently throughout this chapter. This shows clearly that most of the changes were not the random products of a careless copyist, but rather deliberate acts of redaction.[45] Even within this short chapter, the visible interventions (whether cumulative or individual) can be shown to engage with the tale in an authorial manner. However, it cannot be ascertained whether this was the doing of the very copyist to whom we owe a particular version, his *Vorlage*, or a combination of the two (i.e., individual or cumulative redaction) until all extant manuscripts have been compared.

6.1 *P5881 – Emotion and Drama*

The text portions that are unique to P5881 expand the chapter's emotional and dramaturgical aspects. Unlike other versions (and unlike early Arabic narrative, which focuses on outward action), the characters' inner feelings are spelled out, such as the cornered rat's confusion (***wa-baqiya mutaḥayyiran fī amrihī wāqifan lā yadrī kayfa yaṣnaʿu***,[46] 11), the cat's joy at the proposal (***fa-fariḥa bi-dhālika faraḥan ʿaẓīman***, 28), and, at the tale's end, the rat's fear for his soul (*wa-ana* ***akhāfu ʿalā rūḥī minka wa-min*** *ʿadāwati* ***mā baynī wa-baynaka***, 71).

The dialog is also enlivened with added changes of speaker, and the characters' direct speech is expanded. In the rat's monologue, he expresses a hope that the cat might cooperate (*laʿallahū …* ***yusallimu bi-dhālika li-ṣulḥī***, 16) and decides right from the start to be frank with his foe (***qāla l-juradhu wa-llāhi lā akdhibuhū shayʾan mimmā fī ḍamīrī***, **19**). In the fourth dialog, the rat is more forceful and immediately interrupts the cat's invitation with a refusal (***qāla lahū l-juradhu lā sabīla lī ʿalā l-dunuwwi minka***, 60), before he explains at length later on why he can no longer remain in the cat's company. The cat similarly receives more expressive lines; when he swears not to harm the rat, he invokes God as his witness (***wa-ashhada ʿalā nafsihī llāha subḥānahū wa-taʿālā*** *ʿalā dhālika*, 63). This version accentuates the opposition between friend and foe. The friendship is recalled merely as a thing of the past (*wa-hiya* [*al-ḥājatu*] *llatī aḥdathat …* ***hādhihī l-ṣadāqata wa-qad maḍā l-amr***, 71) and then placed in an antithesis with enmity (*taḥawwala* ***ṣafāʾuhū*** *ʿadāwatan*, 69). The rat ends apodictically: never will he trust the cat again (***fa-lā aṭmaʾinnu ilayka abadan***, 73).

The rewriting of the maxims likewise brings out the contrast between friend and foe: a virtuous person has the moral duty to help if he is able to do so (*wa-laysa* ***yajmalu*** *dhālika bi-l-karīmi*

45 For the argument that specific passages were selected for rewriting, whereas others remained more or less intact, see also sections 4 and 5.3 above.

46 Bold words within a quotation are those unique to one manuscript (with the caveat expressed in note 35). Words set in Roman style also appear in other manuscripts and are reused in P5881, even though at times in a changed context. The numbers refer to the units in which this occurs; bold numbers indicate entire units unique to the manuscript under discussion. For a list of units, see tab. 1.1.

wa-lā yalīqu bihī dhālika wa-lā yanbaghī lahū *an yuqaṣṣira fī ḥājati ṣāḥibihī* ***in kāna muqtadiran ʿalayhi***, 37). In another maxim, it is not the action of treachery that is punishable (as elsewhere) but the person of the enemy (*wa- aʿjalu l-ʿuqūbati ʿuqūbatu* ***l-ʿaduwwi***, 40[47]). Conversely, a person who cannot keep a friend will be rejected by all his friends (***rafaḍūhu ahlu mawaddatihī***, 62).[48] The distinction is clearest in the maxim bearing upon the diverse treatment of friend and foe in other manuscripts. P5881 drops the part about the friend and advises the manipulation of the foe alone (*wa-idhā khāfa* ***l-ʿaduwwa abdā*** *lahū l-ʿadāwa*, 66), implying that what makes a friend is precisely that one need not calculate one's behavior toward him.

The version concludes with a unique unit that returns to the frame dialog between the king and the philosopher; the latter comments that man should heed the example of a weak, tiny rat who foresaw the consequences of his actions, and saved himself by initiating and honoring an agreement with his enemy. The philosopher ends with a direct exhortation to the reader to apply this lesson (***fa-kayfa bi-l-insāni lawi qtaḍā bi-dhālika wa-ʿamila fīhi bi-lladhī yalzamuhū min ḥusni l-naẓari … yaʾkhudhu bi-awfā naṣībin minhu fī ʿājili l-umūri wa-ājilihā fa-fham dhālika wa-dabbirhu turshad in shāʾa llāh***, 83).[49]

On the whole, the redaction of P5881 makes the fable more entertaining and applicable for regular people, not only rulers or courtiers. The characters' speech is livelier and their emotions expressed in a way that lets the reader identify with them. It is a version that speaks to the situation of any human being and is not geared to the courtly realm or the political arena.

6.2 *P3466 – Ethics and Power*

This version focuses on ethics, relations of power, and how the characters negotiate these in their interactions. The gravity of the situation is emphasized by the envisioning of failure.

In his monologue, the rat dwells on his position of strength (***lā yastaṭīʿu aḥadun an yukhalliṣahū ghayrī***, 16) and sees the potential benefit of the cat as a means of increasing his own power (*wa-laʿallahū … yaṭmaʿu fī maʿūnatī …* ***wa-yuṣāliḥunī li-nafʿi nafsihī***, 16). This idea is then broached directly to the cat: the rat alone has the power to set him free (***laysa aḥadun aqdara ʿalā maʿūnatika wa-takhlīṣika min hādhihī l-warṭati minnī***, 20). In return, the cat must make a pact in which he agrees not to kill the rat (*fa-in anta ammantani* ***wa-ʿāhadtanī allā taqtulanī***, 20). The rat stresses that only mutual help can save both of them (***kadhālika ayḍan bi-l-taʿāwuni minnī wa-minka narjū l-khalāṣa min hādhihī l-baliyya***, **26**), and thereafter an added sentence informs the reader of the pact's conclusion (***fa-taʿāqadā ʿalā dhālika***, 28).

When the cat later demands the rat's fulfillment of the pact by adducing a maxim, he implies that he has fulfilled his own part and that the rat has obtained his share of the deal (*fa-laysa hādhā l-karīmu*[50] *bi-khalīqin an yatawānā fī ḥājati ṣāḥibihī* ***idhā huwa qaḍā ḥājata nafsihī***, 37). The cat further applies a parallelism to his own and the rat's situation, reiterating the rat's owed reciprocation (***kamā asraʿtu ana fī khalāṣika wa-maʿūnatika fa-kadhālika anta ḥaqīqun bi-l-ijtihādi fī khalāṣī min hādhā l-withāq***, **41**). When the rat then explains that he must protect himself, he recalls his situation of power, reminding the cat that he never had a choice (*mā huwa aljaʾanī ilā ṣulḥika wa-aljāʾaka* ***ilā qubūli dhālika minnī***, 46).

Conversely, the weakness of the cat's stance is adumbrated with added narrative detail: at the hunter's approach, he senses his imminent death (*fa-lammā raʾāhu* [sc. *al-ṣayyāda*] ***istashʿara*** *l-halakata*, 53), and the oath he swears not to harm

47 Adapted *rasm*.

48 Preposed verb agrees with plural subject, a feature of Middle Arabic.

49 A similar final commentary appears at the end of the chapter on the "King of the Mice" (Km), which appears in the older Syriac version but only in a few Arabic manuscripts.

50 Misspelling of *li-l-karīmi*.

the rat in the future contains a protestation of sincerity (*wa-jtahada ʿalā* ***ṣidqihī fīmā qāla***, 63).

Cat and rat impersonate weakness and strength, respectively. But in the maxims, the redaction gives particular attention to the weaker party by foregrounding the ethical aspects. Thus, in a maxim that condemns betrayal and the denial of mercy, a second part is further specified: if the supplication comes from a sufferer or sinner, and the addressee has the power to forgive but refuses to do so, he thereby violates a code, namely, the "ethics and deeds of the righteous" (*wa-man idhā taḍarraʿa ilayhi* ***l-malhūfu*** *aw …* ***al-mudhnibu*** *… lam yaʿfu wa-lam yaghfir* ***wa-huwa yajidu ilā dhālika sabīlan wa-innahū***[51] ***laysa bi-ḥāfiẓin akhlāqa l-ṣāliḥīna man lā yaʿmalu aʿmālahum***, 40). This is an ethics that supports the weak: it accords them rights and makes the powerful responsible for upholding and protecting these.

In addition to the behavior of an individual toward different types of friends, this version adds the sense of safety enjoyed with a true fried – in contrast to the constant fear created by a strategic friend (*fa-ammā l-ṭāʾ iʿu …* ***yuʾman*** *ʿalā kulli ḥālin wa-ammā l-muḍṭarru fa-inna lahū …* ***ḥālānī***[52] *yustarsalu ilayhi fīhā wa-****ḥālāni yuttaqā*** *fīhā*, 43). Here the concern is safety from other people, as opposed to any relationships among them, as in P5881. In the maxim about losing a friend, friendship is highlighted by hendiadys (*al-aṣdiqāʾ* ***wa-l-ikhāʾ***, *al-ikhwān* ***wa-l-aṣdiqāʾ***, 62), but friendship is made coextensive with usefulness in the subsequent parallelism (*idhā* ***zālati l-ḥājatu*** *llatī ḥamalathu ʿalā dhālika* ***zālat ṣadāqatuhū***, 69).

The ideas foregrounded in this version are power and ethical behavior toward the weak, and how both are negotiated. This redaction turns the fable into a tale of moral vs. political strategy in which mutual commitments are paramount; ignoring them comes at the risk of censure or death. The message thus stays close to the book's original concerns of a *Fürstenspiegel*, but makes its teachings apply to ordinary people as well.

6.3 *L4044 – Character vs. Fate*

In L4044, the fable is turned into a conflict between fate and inborn character traits; here the function of the animals as placeholders for humans becomes particularly real. It is narrated from the vantage point of protagonists who find themselves thrown into a struggle between destiny and their own characters. Furthermore, this version acquires a psychological dimension by creating tension between the protagonists' inner feelings and outward actions.

In the monologue, the rat expresses his own wishes and wonders how the cat will react to his proposal, imagining the cat's emotions and thoughts: "He will realize the benefit of what I describe and ask him to do" (*qāla* ***fī nafsihī*** *… laʿallahū law qad samiʿa* ***mā urīdu*** *an ukallimahū bihī …* ***wa-lā mimmā kariha wa-lā taqrīʿan*** *…* ***wa-yaʿrifu manfaʿata mā aṣifu lahū wa-adʿūhu***[53] *fa-laʿallahū yaṭmaʿu fī maʿūnatī* ***iyyāhu fī khalāṣihī fīmā yajnī***, 16). Of the two characters, the rat is given the greater emotional complexity. He asks the cat to consider the situation and requests not only a guarantee (as elsewhere) but also a solemn oath to save the rat's life in the process of saving his own (*fa-in anta ammantanī* ***wa-ḥalafta*** *wa-jaʿalta lī* ***an tamnaʿanī***[54] ***mimmā tamnaʿa bihī nafsaka*** *… qaṭaʿtu ḥabāʾilaka*, 20).

The cat remains unidimensional. He believes the rat right away (*qāla li-l-juradhi* ***innaka ʿalā qawlika fawran lā ashukku fī ṣidqika ʿindī fīhi***, 28) and, upon the rat's explanation of the procedure, readily agrees to the pact (***qāla l-sinnawru afʿalu dhālika wa-niʿma***, **31**). When explaining his strategy of delay, the rat explains this by reference to his past and present fear of the cat (*ana wāfin laka … wa-muḥtarisun minka maʿa dhālika* ***min***

51 Pleonastic conjunction *wa-* before the protasis, a feature of Middle Arabic.

52 Pseudo-correction for the accusative singular *ḥālan*, a feature of Middle Arabic.

53 The object *ilayhi* is missing.

54 Emendation of *tamtaʿanna* in L4044.

ḥaythu akhāfuka[55] *an yuṣībani minka* ***mithlumā takhawwaftuhū***, 46). This is a very different rat from the one flaunting his power in P3466.

As the hunter approaches, the cat expects to die (*fa-lammā raʾāhu istaslama li-l-mawt*, 53), but the rat promptly announces and executes the fulfillment of his part of the deal (*wa-qāla hādhā l-waqtu* ***lladhī akhkhartu lahū qaṭʿa l-silki***, 55; ***wa-akhadha l-juradhu fī qaṭʿi l-silki***, **56**), showing himself to be reliable at the moment of the cat's despair. When the cat later calls the rat back, as the danger is past, he swears eternal gratitude and specifically rules out any betrayal on his part for all future time (*fa-ʿinnaka* ***mā baqītu fa***[56]*-lā takhāfanna minnī* ***ghadran***, 63). However, this is exactly the kind of promise that a natural enemy cannot keep, according to the logic of this version. The rat lays out the dangers of such duplicity in a long, unique passage within the fourth dialog: outward protestations that hide opposite feelings constitute enmity of the worst kind. Here the rat introduces the concept of *inborn* enmity:

> He who cannot prevail upon a friend (*mudārāt al-khalīl*) after former enmity nor gratify an enemy (*muṣānaʿat al-ʿaduww*) after a former friendship makes his friend his enemy and empowers his foe over himself. And he who pretends to give advice with his tongue while his mind harbors deceit (*gishsh*) is the worst enemy, especially if his enmity is innate (*jawhariyya*). It is only necessity that compels one to conclude friendship and companionship with such a foe. (64)

Natural enmity can only be temporarily suspended by the power of fate, in the form of a catastrophe that forces foes to cooperate (***faman kānat ʿadāwatuhū jawhariyyatan fa-laysa l-muṣāḥabatu lahū bi-raʾyi l-arībi illā li-ḥājatin ilayhi***, 71). Fate is introduced earlier as the cause of the whole situation (***kullu dhālika taʾtī ʿalayhi maqādīru bimā huwa ātin***, 27). Here the opposing forces of fate and nature are weighed against each other, and the rat must navigate between them. Prudence dictates that one must as quickly as possible give up an unnatural friendship which one has been compelled by fate to make. Although this maxim appears earlier (75), the rat restates it in L4044 in an unique added unit endowed with scholarly authority:

> **The learned say: The intelligent person must make peace with his powerful foe and bear humiliating himself before the foe for a good reason but shun him whenever he can dispense with him and avoid trusting him. (77)**

The rat, who is aware of this, distrusts the cat's "fancy talk" and expects nothing but evil from him (***wa-lā aẓunnu bika illā sharran fīmā tadʿūnī bihī ilā nafsika min laṭīfi l-manṭiq***, 73). Safety can only be ensured by mutual distance:

> **To my mind, regarding my safety (*mina l-salāmati lī fī nafsī*) from you and your keeping of your commitment (*wa-laka bi-l-wafāʾi bi-ʿahdika*), there is nothing** more judicious (*aḥzam*) than my keeping **myself** at a distance **from you, and likewise I see nothing safer for yourself (*aslama li-nafsika*) than** distance from the hunter **regarding your wellbeing.** (79)

This is the last word about a bond between unequal partners – with the only possible exception of a renewed intervention of fate similar to that which has occurred (***wa-l-jumlatu llatī yanqaṭiʿu ʿanhā l-manṭiqu annahū*** *lā sabīla ilā jtimāʿinā* ***illā an tanzila nāzilatun mithlu lladhī***[57] ***jamaʿanī wa-iyyāka***, 82).

L4044 is the only manuscript that introduces the fable with an abstract (1). This reuses text from a later unit within the frame dialog in which the

55 Redundant suffix pronoun, a feature of Middle Arabic.

56 Redundant conjunction, a feature of Middle Arabic.

57 Invariant relative pronoun, a feature of Middle Arabic.

king gives the gist of the situation for which he wishes an exemplum (2).[58] With its substantial additions, some of which have been cited above, it is the most sophisticated version of the three: it introduces the psychological conflict between a person's feelings and actions, and situates this within the larger conflict between God's decrees and human nature, which the fable translates into animal behavior. This rewriting changes the fable from a tool for teaching political strategy into a study of character in extraordinary circumstances, when the divine and natural orders collide.

The microanalysis and particularly the survey of substantial additions have answered the second initial question regarding the unique and distinctive features of each manuscript. It is indeed fascinating in how many ways the copyist-redactors manage to reinterpret the character of the rat in only three versions of this chapter – as emotional (P5881), powerful (P3466), or conflicted (L4044). It remains to be seen whether the emphases on drama, strategy, and psychology visible in this chapter extend throughout these manuscripts in their entirety, and whether they give each version of the book a consistent trend. Such a detailed study of the full manuscripts remains to be undertaken.

7 Linguistic and Codicological Aspects

The results of the preceding (partial) narratological analysis need to be placed in the context of the whole manuscripts, both in their textual and material aspects as well as in their combination with other works in multiple text manuscripts. This comprehensive view can only be sketched out here; it is also limited by the incomplete state of preservation of some of the specimens.

Indications about a version's production and reception can be gathered from its manuscript's physical characteristics: visual arrangement (page layout, sequence and topics of illustrations); paratexts (*incipit*, table of contents, colophon, corrections, marginalia, readers' notes, ownership marks, and any unrelated notes added at a manuscript's beginning or end); and other works assembled with *Kalīla wa-Dimna* into a single binding (such as in L8751 and L4044). Illustrations in particular take a life of their own when illuminators add characters that do not appear in the text, such as the bare-breasted women in bed with the protagonist in the substory of the pauper winning clothes from a thief (P5881, fol. 11v, chapt. Im, unit 62). It is interesting to note that, in some manuscripts, spaces for illustrations have not been filled in (P3466 and P3478), or illustration legends are recorded in the text but with no space left for the illustrations themselves (P3473). The former might be a copyist's way of targeting both wealthy and less wealthy buyers – he would complete the illustrations only if he was paid to do so. The latter may be due to a copyist's omission of illustrations not desired by a commissioning customer, while allowing their potential reinsertion in a subsequent copy of the same manuscript; alternatively, they may have been retained to act as side titles to quickly locate a particular passage. A majority of images illustrate substories, which are thus easy to find. The fact that accessibility was a factor in the manuscripts of *Kalīla wa-Dimna* is also evident in the thorough subdivision and highlighting of the text in many of the manuscripts. Marked are usually substories, wisdom sayings and their elements, and the *inquit* formula (*qāla*) indicating a change of speaker or a return to the narrative frame. Hereafter, I will limit myself to a few remarks about the *incipit*s and colophons of the three manuscripts analyzed.

7.1 *P5881*

P5881 is written in narrow-spaced, small *naskh* with a double frame around the text and colorful illustrations. The chapter of "The Cat and the Rat" contains two illustrations, one in the first dialog (between 18 and 19) and another in the fourth and last dialog (between 59 and 60), so that both images are placed immediately before a unit that

58 For this internal repetition, see also section 5.4 above.

is unique to this version. The joint emphasis of redactor and illustrator on these redacted passages points to their collaboration or perhaps to their being the same person.

The manuscript also contains an *incipit* before the first preface of the book (Lv). After the *basmala*, subdivided by paragraph markers in the shape of red dots, two versions of a table of contents follow. The first is a short enumeration for quick reference with chapter titles (given as sixteen in total, preceded by two epistles[59]), which are numbered serially and written in red ink. The second is an expanded list of chapter titles with intercalated synopses of their content.[60] Between both tables appears an enumeration of the book's benefits, defined as "330 types of wisdom (*bāb min al-ḥikma*)," covering everything from correct and prudent behavior toward kings to general human virtues, including good deeds, present and future, the proper management of wealth, the renunciation of worldly goods, and vices from which one needs to protect oneself. No unified moral stance emerges; instead, the precepts are contrastive and complementary. The framing structure of the book is pointed out as constituted by "340 intercalated stories (*uḥdūthatan mutadākhilatan baʿḍuhā fī baʿḍ*)." The list of qualities reappears in the second and longer table of contents that follows. Each synopsis gives a chapter's gist, general message, and particular addressees. Kings are targeted in only four of the sixteen chapters. Elsewhere, those who should follow the lessons are "the intelligent" (*al-arīb, al-ʿāqil, dhawū l-ʿuqūl, dhawū l-albāb*), "the knowledgeable" (*dhū l-maʿrifa, al-ʿārifūn*), and "people of all trades" (*ahlu kulli ṣanʿa*). The chapter synopsis of "Cat and Rat" specifies no recipient at all and runs as follows:

> This is the parable (*mathal*) of a man with many enemies who surrounded him from all sides so that he verged on perdition, and he sought rescue by befriending and concluding a truce with one of these enemies, and he [thereby] extricated himself from what he had feared. He who forms a pact with his enemy must use caution and place his trust [carefully]. This chapter indicates [the use of] strategy (*iḥtiyāl*) when catastrophes occur and proper planning, from the beginning to the consequences.

The synopsis of the chapter of "The King and His Dreams" (Kd) contains, in addition to the above points, a literary commentary on its wisdom sayings (*taʾaddubun balīghun fī l-dunyā wa-l-dīn*). A one-line colophon records the date (1092 AH [1681]) but no copyist's name or place.

The language displays moderate Middle Arabic features (twelve instances within the chapter). These mostly represent cases of "relaxed grammar," such as morpho-syntactical errors, dropped particles, tautologies, and two pseudo-corrections, but there is no admixture of dialect.[61]

59 The first epistle is Lv (fol. 3v), the second is not described in P5881 (nor in Cairo, al-Maktaba l-Markaziyya 1169, a nearly verbatim copy), but Istanbul, Ayasofya 4214, which is another nearly verbatim copy of P5881, adds a description of the second epistle as praise of King Anūshirvān by Buzurjmihr (fol. 1v,6–7). Such a praise of a king by an advisor forms the conclusion of the book's frame dialog after the last chapter (Ag) but it occurs between the Indian king Dabshalīm and his vizier Baydabāʾ, and is not marked by a heading (fol. 119v,2). Im and Bu are each counted as chapters, so that Lo, the first parable, becomes the third chapter. Other manuscripts do not count the prefaces (nor include them in their tables of contents), listing and numbering only the actual parables.

60 Other than the mentioned MSS similar to P5881, MS Oxford, Bodleian Library, Pococke 400, dated to the fourteenth century, contains a table of contents with intercalated synopses and is so far the earliest example. In the indirect transmission, such a table with synopses is given by al-Yaʿqūbī (d. 286/897) in a chapter sequence resembling D, though some chapters are missing; see al-Yaʿqūbī, *Taʾrīkh al-Yaʿqūbī qui dicitur al-Jaʿqūbī Historiae*, ed. M.T. Houtsma (Leiden: Brill, 1883), 98–99; and al-Yaʿqūbī, *The Works of Ibn Wāḍiḥ al-Yaʿqūbī: An English Translation*, ed. Matthew S. Gordon, Chase F. Robinson, Everett K. Rowson, and Michael Fishbein (Leiden: Brill, 2018), vol. 2, 351–52.

61 For a list of Middle Arabic features in popular Arabic literature, see Bruce Fudge's introduction to *A Hundred*

This version, besides being lavishly produced, is accessible and its contents broadly applicable; it targets a wide readership and highlights the book's literary qualities. The existence of two nearly verbatim copies[62] is noteworthy and infrequent among manuscripts of *Kalīla wa-Dimna*.

7.2 *P3466*

This manuscript may have been produced with aspirations for an elite market, but its illustrations were never filled in (only the legends are written vertically in the margin next to the blanks); perhaps the eventual buyer was not willing or able to pay the added expense. Unfilled illustrations occur in a number of manuscripts and may be an indication that a more limited upscale market had been widened to include a less well-to-do clientele.

The *basmala* and subsequent text, written in a wide-spaced, artless, but legible *naskh*, is subdivided with paragraph markers in the form of red dots, circles, or three inverted apostrophes, and *inquit* formulae occasionally receive a red overstrike.

The *incipit* is rather brief; it motivates the book's composition and then enumerates the reasons for adding each of the prefaces. First Baydabā' composed the book overtly as a collection of animal tales in order to reserve its hidden wisdom for philosophers, who are able to decode it. Then Anūshirwān sent Burzoy to bring the book from India, which he did together with the large chess game (with 10 × 10 fields; this corresponds to Lv). Thereafter Buzurjmihr added a preface on the book's benefits[63] and another on Burzoy himself (corresponding to Bu), placing it before the chapter of "The Lion and the Ox" (corresponding to Lo), which is the beginning of the actual book. Thereafter follows the preface written by ʿAlī b. Shāh (As).

The table of contents is not given within the *incipit* (as it is in P5881) but inserted into As at the place where Baydabā"s composition of the original Indian version is narrated. Fourteen headings are announced and listed, though the manuscript actually contains fifteen, because Km (located between Kd and Mc) is omitted from the table of contents. Baydabā"s procedure in the book's creation is described as ambitious and perfectionist:

> Then he began to compose the book (*thumma btadaʾa fī naẓmi al-kitābi wa-taṣnīfihī*) without interruption. He dictated and his disciple wrote, and he altered and revised until the book turned out utterly perfect, containing fourteen chapters, each of them self-contained, and he included himself and the king and the answer[s] given to him as part of the book, so that the king would be directly addressed. (pp. 25,ult.–26,4)

The parable form and its animal characters are explained twice, before and after the list of chapters. Before the list, the book's double-layered meaning, overt and hidden (*ẓāhir/bāṭin*), and its dual function of giving pleasure and conveying wisdom (*lahw/ḥikma*) are motivated as being a code for the elite (*khāṣṣa*) and the wise (*ḥukamāʾ*) and a convention of wisdom books (*ka-rasmi sāʾiri l-kutubi llatī rusima li-l-ḥikam*), and its content described as everything needed for the here and the hereafter, for serving kings and counseling them, and for avoiding what should be avoided. The table of contents itself (pp. 26,10–28,1) is highlighted in a larger red script and the chapter headings are formatted as a centered column with intercalated synopses supplying the gist of each chapter.

---

and One Nights, ed. and trans. Bruce Fudge, (New York: New York University Press, 2016), xxxvi–xxxvii; and Jérôme Lentin, "Middle Arabic," in *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, ed. Kees Versteegh (Leiden: Brill, 2006–9), vol. 3, 215–24.

62 See note 16.

63 This is does not correspond to a separately titled entity in the manuscript but rather describes Ibn al-Muqaffaʿ's preface (Im). A similar reattribution occurs in P5881, where the initial part of Im is moved to the "Long Voyage of Burzoy" (Lv) following the final scene in which Buzurmihr is commissioned to compose the "Life of Burzoy."

The language contains moderate Middle Arabic features (sixteen instances within the chapter), of the same type as in P5881 but with six pseudo-corrections.

The book shows ample traces of use (and reuse) at the end (pp. 341–44). These include reading marks, one them containing the date 854 AH [1450 CE], which is a *post quem*, and unrelated texts, such as two recipes for *falūniya*,[64] a panacea, a notice about the birth of a son, and writing exercises of Qurʾān verses. This version, too, obviously circulated among a non-elite readership.

7.3 *L4044*

The case of L4044 is a puzzle because the manuscript's different aspects seem to contradict each other. The beginning, with its potential *incipit*, and the end are missing. The preserved part begins in the middle of the long version of "Burzoy's Voyage" (Lv), with another lacuna of several pages in the same section, and the text of *Kalīla wa-Dimna* ends without a colophon, since it is followed by *Sulwān al-muṭāʿ* by Ibn Ẓafar al-Ṣiqillī (d. 565/1169 or 568/1172), which in turn lacks its last pages. This twelfth-century work is an emulation of *Kalīla wa-Dimna*, composed for a Sicilian military official, and the combination of both works speaks to the specific interest of the copyist or his client in the genre.[65] A personal commission further fits with the idiosyncratic nature of the redaction and the spacious *mise en page*, with its large pages and wide margins. Some aspects show great care. Introductory formulae are often highlighted in a larger pen, and substories are given their own titles in larger script within the running text. Select words are highlighted with a large pen, such as the imperative "be aware" (*iʿlam*, 76), which precedes one of the redaction's unique passages (77), as if to point out what the copyist held to be particularly important. This presentation indeed suggests an educated client of some social status.

The large page format with its lavish images, some on double pages, confirms the appearance of a luxury copy. However, most of the images are placed in the margins or the empty parts of title pages and might potentially be later additions.[66]

However, the writing, a horizontally stretched, wide-spaced, and artless *naskh*, falls between two extremes: prose passages omit most diacritical dots and all vocalization, whereas verse passages (in the following work, the *Sulwān al-muṭāʿ*), are fully vocalized. Did the scribe target an educated reader who could dispense with such added detail? The text's language contains the same moderate amount of Middle Arabic features as the two other manuscripts (twelve instances within the "Cat and Rat" chapter, including six pseudo-corrections) and is not conclusive.[67] In terms of

64 From Greek *philomena*, named after its inventor Philon of Tarsus, a contemporary of Augustus, and preserved in versified form by Galen; see Dozy, *Supplément aux dictionnaires arabes*, s.v. *f-l-y*, and *Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike in fünf Bänden* (Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979 (Munich, 1979), vol. 4, 776b, s.v. Philon.

65 The combination of *Kalīla and Dimna* with other works, either subsequent in a multiple text manuscript or merged into one, requires a separate investigation. The diversity of such texts is remarkable: combined with it is, e.g., an emulation in verse, *al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim*, by Ibn al-Habbāriyya in L8571, an emulation in prose, *Sulwān al-muṭāʿ*, by Muḥammad b. ʿAbdallāh b. Ẓafar al-Ṣiqillī in L4044, Pseudo-Ṣafadī's *Lawʿat al-shākī* in London BL Add. 23466, Ibn ʿAbd al-ʿĪd al-Mālikī's *Ḥilyat al-kubarāʾ wa-bahjat al-nudamāʾ* in Paris BnF Arabe 3476, al-Damīrī's, *Ḥayāt al-ḥayawān al-kubrā* in Paris BnF Arabe 2789, the popular tale of Kalʿād and Shimās in Riyadh 2407, and *Alf layla wa-layla* in Paris BnF Arabe 3612. Merged with *Kalīla and Dimna* is, for instance, al-Tanūkhī's *al-Faraj baʿda l-shidda* in Beirut USJ 00022.

66 I am grateful for this suggestion to Annie Vernay-Nouri.

67 This moderate degree characterizes the majority of manuscripts of *Kalīla wa-Dimna* so far inspected and must be taken as its own idiom. Thus, it is comparable to the *lughat al-ḥikāya* or *lugha thālitha*, defined by Muhsin S. Mahdi based on the earliest manuscript of *Alf layla wa-layla*; see *The Thousand and One Nights* (*Alf Layla wa-layla*)*: The Classic Edition* (*1984–1994*), ed. M. S. Mahdi (Leiden; Boston: Brill, 2014), vol. 1, 45 and 47. It remains to be seen whether the fact that this book belonged to the fable genre made a less stringent adherence to the *ʿarabiyya* acceptable. An example of the opposite case, a manuscript in perfect *ʿarabiyya*,

content, the version displays a careful reworking not only of the psychological aspects in this chapter, as shown above, but also of the epistemology of reading in Ibn al-Muqaffaʿ's preface (Im). Other luxurious and illustrated versions usually mark diacritics and vowels, whereas it is the simpler and less carefully executed versions with substandard Arabic features that lack vocalizations and skip some diacritics. The careless script of L4044 belies the quality of the redaction. Possibly the present manuscript is a reproduction of an earlier, more carefully executed *Vorlage* or an autograph by an educated writer.

8 Envoi

In summary, *Kalīla wa-Dimna* reveals itself to form a fluctuating manuscript tradition in which no groups can be detected; rather, manuscripts resemble one another (in the form of shared plot segments, as shown in tab. 1.1 and 1.3, and partial and non-contiguous places of overlapping formulation, as in tab. 1.4), forming continua (between which some manuscripts shift); the use of more than one *Vorlage* can be ascertained in at least three cases.[68] Among the manuscripts, some are strongly inclusive,[69] assembling passages that appear scattered across different manuscripts, whereas others selectively abridge[70] (as shown in tab. 1.2). In both types, rewriting occurs. In terms of the resemblance across the manuscripts, this ranges from drastic difference (occasional) via similarity of the macrostructure with changes within units (most frequent),[71] to near verbatim identity (less frequent).[72] From this textual flux, individual voices of anonymous copyist-redactors can be isolated by comparison with other manuscripts. These distinguish themselves by the appearance of consistent trends in their instances of rewriting (reformulation, cuts, and additions), as shown in the three examples above. This answers in part the two preliminary questions posed at the beginning.

But there is little more we can know about the redactors of the three diverging manuscripts of *Kalīla wa-Dimna* examined in more detail. It appears that they were produced in different social contexts, L4044 in a more educated one than P5881 and P3466. But P5881 and L4044 were costly illustrated exemplars, whereas P3466 circulated in its cheaper, unfinished state and shows ample signs of use with numerous manuscript notes. Nonetheless, in all three cases, the copyists leave their individual imprint on a chapter, foregrounding, respectively, drama; strategy and fairness; and fate and psychology. The copyists treated the work as an opportunity to act as redactors, and they gave their versions an individual bent. But why did they not care, or dare, to declare this explicitly? This is the place to return to the second set of broader questions posed above, which we may now refine.

Did the copyists not wish their interference to be known and rather preferred to pass off their opinions as those of Ibn al-Muqaffaʿ and his sources? The phenomenon of anonymity as a type of authorship and textual authority still remains to be investigated for premodern literature in general and Arabic literature in particular. Arabic pseudepigraphica are frequently attributed to Ancient Greek or legendary authors, especially in hermetic and magical texts. The anonymity of specimens of *Kalīla wa-Dimna* falls into several categories. From truncated manuscripts, where the beginning and end are missing, nothing may be concluded. Those with colophons either lack the name of the copyist, or if mentioned, only acknowledge the mere

is MS BRR 3655. To assign this work to a genre is difficult, and premodern authors taxonomized it in various ways; see Mathew L. Keegan in Gruendler *et al.*, "An Interim Report on the Editorial and Analytical Work of the AnonymClassic Project." *Medieval Worlds* 11 (2020), 241–79, esp. 269–70 and in more detail, idem, "Its Meaning Lies Elsewhere: The Vagaries of *Kalila and Dimna*." *Poetica* 52 (2021): 13–40.

68 See note 32.

69 E.g., P3466, L4044, and Wetzstein II 672.

70 E.g., P3465 and BRR 3566.

71 E.g., P3473 and Wetzstein II 672.

72 E.g., between P5881, Ayasofya 4214, and Cairo, al-Maktaba al-Markaziyya 1169. For a fuller list, see note 16.

act of copying.[73] Keeping silent about one's interventions may have translated into a higher market value, since the book was a popular classic. Even in later times, when the linguistic register and material execution of the manuscripts indicate a readership below the elite, this group continued to consider reading *Kalīla wa-Dimna* an act of acquiring wisdom, ethics, and "philosophy." (This last term increases in frequency with the progression of time and, paradoxically, is concomitant with the relaxation of the grammatical norms and the increase in pseudo-corrections and dialectal influence.) Did changes in the text not matter or, rather, was it in the interest of those less educated readers to pass over the instability of the work in silence, because it allowed them to share in an ideal of education they could not otherwise reach? Did *Kalīla wa-Dimna* serve as a token book of wisdom for amateurs who were keen to uphold a learned status for it (one that it had *de facto* long lost) and in the process claim the same for themselves as its users?

Or did they purposely veil what they altered out of respect for the work? Was it perhaps a stance of modesty on the part of craftsmen who did not consider it fitting to call themselves (co-)authors, or did not dare to declare themselves as such? The medieval translators of *Kalīla wa-Dimna* had no such qualms, nor did the later versifiers of the Arabic version, both of whom might even substitute their names for Ibn al-Muqaffaʿ's, and one might argue that the interventions of all three groups varied only in degree, not in kind; the Arabic version underwent a change in the linguistic register, too, since the Arabic copyist-redactors performed an intra-lingual translation, even though this is visible only as a cumulative process in which the phases cannot so far be assigned to any individual agents.[74]

Or again, had the interference in such a text, which conveyed wisdom in the fictional guise of fables and thus drew close to popular tales, become so common that such a free treatment of the wording was self-evident and required no comment? Was the authorship of such texts simply of no great relevance to their readers and (overt) originality out of place? That said, *Kalīla wa-Dimna* is *sui generis* in its double nature as a book of wisdom and a collection of fables. It had no fixed place in the generic grid of classical Arabic literature. At its inception the component of "applied culture" (*adab*) dominated, and, during the book's "dark" phase up to the thirteenth century and the emergence of full-text manuscripts, quotations from *Kalīla wa-Dimna* in works of *adab* mainly concern *ḥikam*, short analogical images (*amthāl*), and sections of dialog bearing upon ethics and political strategy. The fable aspect functioned as a cover and a literary device; al-Yamanī, in his counter-text to Ibn al-Muqaffaʿ, denigrated this aspect as "stuffing" and cut out all narrative passages. From the time of the book's fully documented state in the thirteenth century, the fictional character dominated, as is visible in the frequency and choice of illustrations, which mostly depict enframed tales. Its language, with a more or less pronounced presence of substandard features (Middle Arabic), brings it closer to popular literature.[75] As time progressed, an opposite trend surfaced in some manuscripts, beginning in the fifteenth century, namely a refocusing on the

73 An exception is MS Beirut USJ 00022, which merges passages of al-Tanūkhī's *al-Faraj baʿda l-shidda* into the text, and the copyist declared in the colophon: "Here ends what we intended to assemble (*aradnā jamʿahū*) in this book in terms of important stories and transmitted tales, so that it may let us attain important stations" (fol. 191r).

74 An intriguing case is the copyist of London BL 3900, who claims authorship through ingenious cross-copying. He merges his *incipit* with the preface of Ibn al-Muqaffaʿ, whose title and author he suppresses, so that the first-person voice of the latter becomes his own. To achieve this, he switches between two *Vorlagen*, taking the *incipit* from Riyadh 2536, itself close to Istanbul, TSMK, Ahmet III 3015, an augmented retranslation from the Persian version by Munshī, and the Im chapter from Oxford, Pococke 400.

75 A few manuscripts, however, remain in classical Arabic, such as P3465 and BRR 3655.



FIGURE 1.1 Ibn al-Muqaffa‘, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 5881, fol. 2v. Incipit with short table of contents

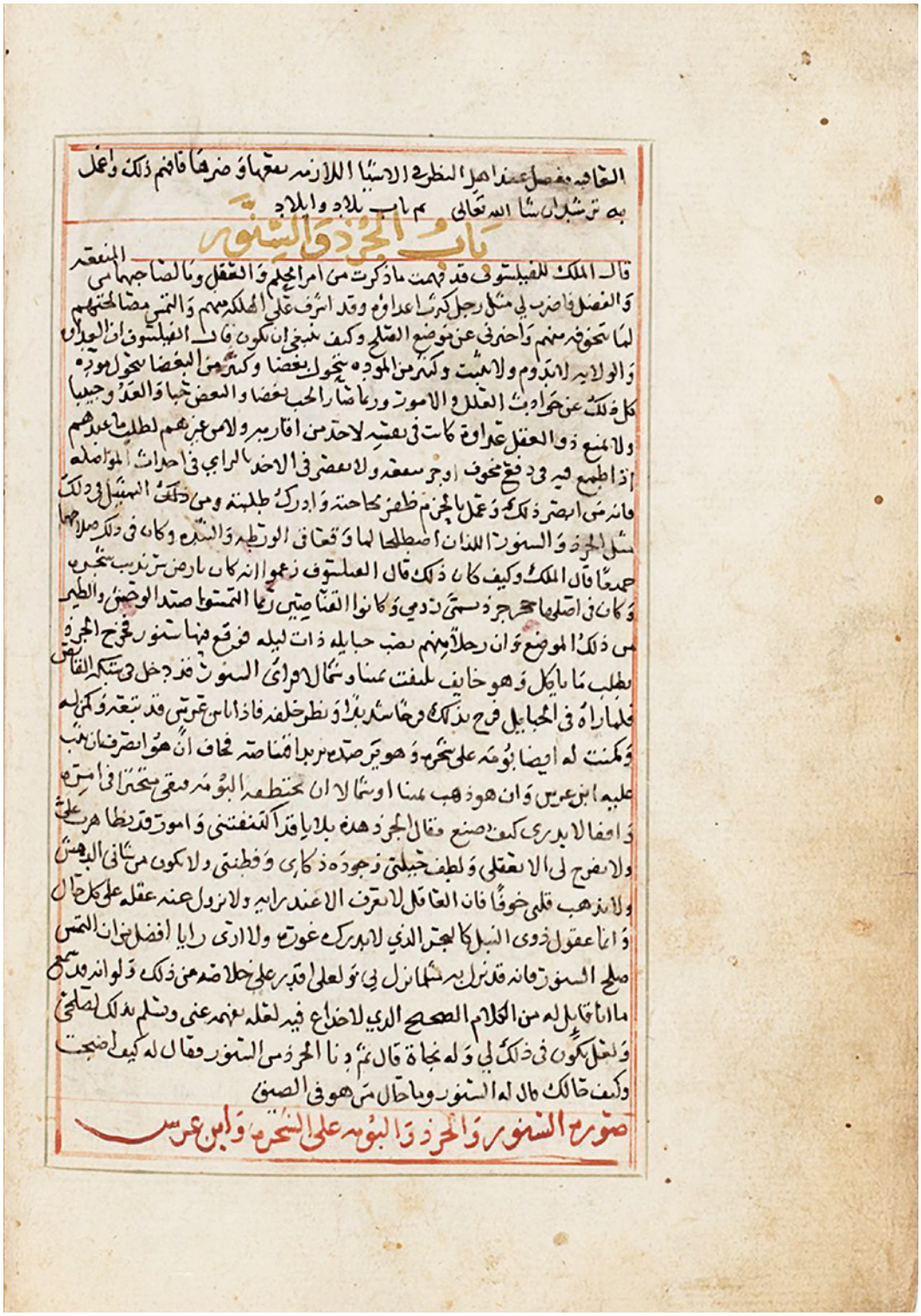


FIGURE 1.2 Ibn al-Muqaffa', *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 5881, fol. 79v. Beginning of the chapter of "The Cat and the Rat"



وتصنيفه فلم يزل على ذلك ليله ونهاره وبكره وبجره حتى استقر
الكتاب على غايته الاتقان والاحكام وفيه اربعة عشر بابا
كل باب منها قايم بنفسه مشرك منه نفسه بالملك والجواب ليكون
له خطابا ثم ضمن الابواب كلها كتابا واحدا سماه كتاب كليله
ودمنه وجعل كلامه على السن البهايم والسباع والطير
ليكون ظاهره لهوا للخواطر وباطنه رياضة بالغة للخاصة
وضمنه ايضا ما يحتاج اليه من اسر دنياه واخرته ومعيشته
وتخصه على حسن طاعة الملوك وصحبتها ومحابته ما يكون
محابته خيرا له من ذلك

الباب الاول

باب الاسد والثور فيه مثل المحابين كيف يقطع
بينهما الكذوب الخاين ويحملهما على العداوة

الباب الثاني

باب الفحص عن اسر دمنه وهو مثل من يطلب نفع نفسه
بضر غيره ويهلك البري بالكذب والقذف

الباب الثالث

الحمامة المطوقه وهو مثل اخوان الصفا كيف يبدو اتواصلهم
ويقاومهم على النوايب

الباب الرابع

اليوم والغربان وهو مثل العدو الذي ينبغي ان لا
يغتر به وكيف يغتر تضرع العدو وتملقه فيهلك

الباب الخامس

باب ايلاذ وبلاذ

الباب السادس

الجرذ والسنور وهو مثل رجل كثير اعداوه قد اكتنفوه واشرفوا
على الهلاك والتمس الخروج بموالاة بعضهم فسلم

الباب السابع

الملك والطير هزه وهو مثل اهل الثراث والذي ينبغي لبعضهم
من الاحتراس من بعض والامتناع من الثقة به

الباب الثامن

الاسد وابن اوى وهو مثل الملوك فيما بينهم
وبين قراباتهم في مراجعة من راجعوه بغير عقوبة

الباب التاسع

الفرد والفيل وهو مثل من عمل في الكتاب شيئا فاذا
وصل اليه وظفر به اضاعه ولم يحسن القيام به

FIGURE 1.3 Ibn al-Muqaffa‘, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3466, pp. 26–27. Beginning of the table of contents including the synopsis of the sixth chapter, “The Cat and the Rat,” within the preface of ‘Alī b. Shāh



FIGURE 1.4 Ibn al-Muqaffa‘, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3466, pp. 273–74. Beginning of the chapter of “The Cat and the Rat” with unfilled blank for an illustration



FIGURE 1.5 Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, London, British Library, Or. 4044, fol. 97v. Beginning of the chapter of "The Cat and the Rat"

book's ethical and "philosophical" purport.[76] This Janus-headed book was flipped back to its original focus, yet the social context and reading public had expanded into less educated strata and these aspects are still in need of further investigation.

This initial foray can only raise such and other questions. Full answers need to await a fuller survey of the ever-surprising textual history of *Kalīla wa-Dimna*, including the conditions of its production and reception and the work's place in the shifting landscape of classical and popular Arabic literature (whose boundaries it muddles) between the thirteenth and nineteenth centuries. What is clear, however, is that "classical" and "popular" should be seen as endpoints of a spectrum with many shades in between, which *Kalīla wa-Dimna*, as an unruly classic and a text on the move, helps to throw light upon.

Bibliography

Manuscripts

Berlin, Staatsbibliothek, Wetzstein II 672.
Beirut, Université Saint Joseph (USJ), 0022(2).
Cairo, al-Maktaba al-Markaziyya li-l-Makhṭūtāt al-Islāmiyya 1169.
Chicago, Oriental Institute, A 11991.
Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 4095.
Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 4213.
Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi Ayasofya 4214.
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, Ahmet III 3015.
London, British Library, Or. 8571.
London, British Library, Or. 4044.
London, British Library, Or. 3900.
Montreal, McGill University Library 117953 (Mc Lennan no. 94).
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 615.
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. arab. 616.
New York, MET 1981.373.
Oxford, Bodleian Library, Pococke 400.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Arabe 2789.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Arabe 3465.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Arabe 3466.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Arabe 3473.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Arabe 3475.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Arabe 3476.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Arabe 3478.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Arabe 3593.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Arabe 3612.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Arabe 5881.
Rabat, al-Maktaba al-Malikiyya (BRR) 3655.
Riyadh, King Fayṣal Center 2407.
Riyadh, King Fayṣal Center 2536.
Tunis, Bibliothèque nationale de Tunisie, 2281.

Primary Sources

Anonymous. *A Hundred and One Nights*. Edited and translated by Bruce Fudge. New York: New York University Press, 2016.

Anonymous. *The Thousand and One Nights* (*Alf layla wa-layla*)*: The Classic Edition* (*1984–1994*). Edited by Muhsin S. Mahdi. Leiden: Brill, 2014.

Cheikho, Louis. *La version arabe de Kalīla et Dimnah ou Les fables de Bidpai*. Beirut: Imprimerie catholique, 1905; reprint Amsterdam: Academic Publishers Associated – Philo Press, 1981.

Gaulmin, Gilbert. *Le livre des lumières ou la conduite des rois, composé par le sage Pilpay indien, traduit en français par David Sahib d'Isfahan*. Paris: Simeon Piget, 1644.

La Fontaine, Jean de. *Fables, préface de Jean-Charles Darmon, dossier et notes par Jean-Charles Darmon et Sabine Gruffat*. Paris: Librairie générale française, 2002.

Ibn al-Muqaffaʿ. *Kalila wa-Dimna*. Edited by Ṭ. Ḥusayn and ʿA. ʿAzzām. Cairo: Dar al-Maʿārif, 1941.

Ibn al-Muqaffaʿ. *Le livre de Kalila et Dimna : Fables de Bidpaï*. Translated by André Miquel. Paris: C. Klincksieck, 1957; reprinted 1980.

Schulthess, Friedrich. *Kalīla und Dimna. Die altsyrische Version des indischen Fürstenspiegels* (*Pantschatantra*) *oder Bidpai's Fabeln, syrischer Text, neu herausgegeben und übersetzt, mit einer Einleitung und kritischen Anmerkungen und Varianten*. Berlin,

76 E.g., in L4044 and Wetzstein II 672.

1911; reprinted with Nöldeke's recension (1911) and Burzoy's preface (1912), Amsterdam: Academic Publishers Associated – Philo Press, 1982; reprinted Berlin: De Gruyter, 2011.

al-Yamanī, Abū ʿAbdallāh Muḥammad b. al-Ḥusayn b. ʿUmar. *Muḍāhāt amthāl Kalīla wa-Dimna bimā ashbahahā min ashʿār al-ʿarab*. Edited by M. Yūsuf Najm. Beirut: Dār al-Thaqāfa, 1961.

al-Yaʿqūbī. *Taʾrīkh al-Yaʿqūbī qui dicitur al-Jaʿqūbī Historiae*. Edited by M.T. Houtsma. Leiden: Brill, 1883.

al-Yaʿqūbī. *The Works of Ibn Wāḍiḥ al-Yaʿqūbī: An English Translation*. Edited by Matthew S. Gordon, Chase F. Robinson, Everett K. Rowson, and Michael Fishbein. Leiden: Brill, 2018.

Secondary Literature

Akel, Ibrahim. "Aḥmad ar-Rabbāṭ : sa bibliothèque et son rôle dans la réception, diffusion et enrichissement des *Mille et une nuits*." Doctoral thesis, Université Sorbonne Paris IV, 2016.

Basset, René. "Notice sur un manuscrit des fables du Kalilah et Dimna." *Journal asiatique* 9, no. 16 (1900) : 360–69.

Bellino, Francesca. "Animal Fables in the *Sulwān al-muṭāʿ* by Ibn Ẓafar al-Ṣiqillī." In *Islamic Sicily: Philological and Literary Essays*, edited by Mirella Cassarino, *Quaderni di Studi Arabi*, no. 10 (2015): 103–22.

Biardeau, Madeleine. *Le Mahabharata*. Paris: Seuil, 2002.

Bloch, R. Howard, Alison Calhoun, Jacqueline Cerquiglini-Toulet, Joachim Küpper, and Jeanette Patterson, eds. *Rethinking the New Medievalism*. Baltimore, MD : Johns Hopkins University Press, 2014.

de Blois, François. *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah Wa Dimnah*. London: The Royal Asiatic Society, 1990.

Breasted, James H. "The Oriental Institute in Chicago – a Beginning and a Program." *American Journal of Semitic Languages and Literatures* 38, no. 4 (1922): 233–328.

Brockelmann, Carl. "Kalīla wa-Dimna." In *Encyclopaedia of Islam*, second edition, edited by P. Bearman *et al.*, vol. 4, 503–6. Leiden: Brill, 1960–2007.

Cerquiglini, Bernard. *L'éloge de la variante : histoire critique de la philologie*. Paris: Seuil, 1989.

Cooperson, Michael. "Ibn al-Muqaffaʿ." In *Arabic Literary Culture, Dictionary of Literary Biography*, vol. 311, edited by Michael Cooperson and Shawkat M. Toorawa, 150–63. London: Thomson Gale, 2005.

Dagenais, John. *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the* Libro de buen amor. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1994.

Der Kleine Pauly: Lexikon der Antike in fünf Bänden, 5 vols. Munich: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979.

Dozy, Reinhart. *Supplément aux dictionnaires arabes*. Leiden: Brill, 1881; reprint Beirut: Librairie du Liban, 1991.

Gruendler, Beatrice. "Les versions de *Kalīla wa-Dimna* : une transmission et une circulation mouvantes." In *Énoncés sapientiels et littérature exemplaire : une intertextualité complexe*, edited by Marie-Sol Ortola and Marie-Christine Bornes-Varol, 385–416. Nancy: Presses Universitaires de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, 2013.

Gruendler, Beatrice. "Stability and Change in Arabic Script." In *The Shape of Script: How and Why Writing Systems Change*, edited by Stephen D. Houston, 93–118. Santa Fe, NM : School for Advanced Research, 2012.

Gruendler *et al.*, "An Interim Report on the Editorial and Analytical Work of the AnonymClassic Project." *Medieval Worlds* 11 (2020), 241–79.

Hanna, Nelly. *In Praise of Books: A Cultural History of Cairo's Middle Class, Sixteenth to Eighteenth Century*. Syracuse, NY : Syracuse University Press, 2003.

Hirschler, Konrad. *The Written Word in the Medieval Arabic Lands: A Social and Cultural History of Reading Practice*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

Irwin, Robert. "The Arabic Beast Fable." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992): 36–50.

Keegan, Matthew L., "Its Meaning Lies Elsewhere: The Vagaries of *Kalila and Dimna*." *Poetica* 52 (2021): 13-40.

Kristó Nagy, István T. *La pensée d'Ibn al-Muqaffaʿ : un "agent double" dans le monde persan et arabe*. Paris: Éditions de Paris, 2013.

Lentin, Jérôme. "Middle Arabic." In *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, edited by Kees Versteegh, vol. 3, 215–24. Leiden: Brill, 2006–9.

Liebrenz, Boris. "The Library of Aḥmad al-Rabbāṭ: Books and Their Audiences in 12th to 13th/18th to 19th Century Syria." In *Marginal Perspectives on Early Modern Ottoman Culture: Missionaries, Travelers, Booksellers*, edited by Ralf Elger and Ute Pietruschka, 17–59. Halle: Zentrum für Interdisziplinäre Regionalstudien Vorderer Orient, Afrika, Asien der Martin-Luther-Univ. Halle-Wittenberg, 2013.

Marzolph, Ulrich, and Heinz and Sophia Grotzfeld. "Kalīla und Dimna." *Enzyklopädie des Märchens*, vol. 7 (1993): 888–95.

Nichols, Stephen, ed. "The New Philology." *Speculum* special issue, 65, no. 1 (1990).

Nöldeke, Theodor. "Die Erzählung vom Mäusekönig und seinen Ministern. Ein Abschnitt der Pehlewî-Bearbeitung des altindischen Fürstenspiegels." *Abhandlungen der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 30 (1876): 752–72.

Nöldeke, Theodor. "Zu *Kalīla wa Dimna*." *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 59 (1905): 794–806; reprinted in Cheikho, 1981.

Nöldeke, Theodor. "Kalīla und Dimna, syrisch und deutsch: Eine Rezension [of Schulthess's ed. and trans.]." *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 65 (1911): 578–88; reprinted in Schulthess 1982.

Nöldeke, Theodor. *Burzôes Einleitung zu dem Buche Kalīla wa Dimna, übersetzt und erläutert*. Strasbourg: Karl J. Trübner, 1912; reprinted in Schulthess, 1982.

O'Kane, Bernard. *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*. London: I.B. Tauris, 2003.

Ruymbeke, Christine van. *Kashefi's Anvar-e Sohaili: Rewriting Kalila and Dimna in Timurid Herat*. Leiden: Brill, 2016.

Sacks, Jeffrey. "The Philological Present: Reading the Arabic Nineteenth Century. Review Essay of Four Books." *Journal of Arabic Literature* 47 (2016): 169–207.

Sajdi, Dana. *The Barber of Damascus: Nouveau Literacy in the Eighteenth-Century Ottoman Levant*. Stanford, C A : Stanford University Press, 2013.

Sprengling, Martin. "*Kalīla* Studies." *American Journal of Semitic Languages and Literatures* 40 (1924): 81–97.

Winternitz, Moriz. *Geschichte der indischen Literatur*. Leipzig: Amelangs Verlag, 1909.

Zumthor, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

2

The Donkey's Ears and Heart: Reshaping, Rewriting, Adapting, and Enlightening the *Kalīla wa-Dimna* Text in Two Medieval Persian Versions

Christine van Ruymbeke

The *Book of Kalīla wa-Dimna* (henceforth, *KD*), a pollinating bestseller with a rich history of rewriting, translation, and adaptation, is related in several fundamental ways to the medieval Persian literary and political scenes.[1] Though mostly overshadowed by the scholarly focus on its textual origin, which is traditionally believed to be Indian (see below: this is not as straightforward as is usually accepted),[2] and by the undeniable importance of the Arabic version as the hypotext for all subsequent rewritings and translations, Persian ties with the *KD* text are nevertheless clear. This is so from the moment the text really begins to stand out in history, in the form of the translation into Arabic of a mysterious Pahlavi text, produced by Ibn al-Muqaffaʿ (d. c. AD 760), a Persian member of the Umayyad, and later the ʿAbbasid, administration.[3] The ties between the *KD* rewritings and the Persian literary world continue through the medieval and early-modern periods: the remarkable proliferation of Persian versions through the centuries attests to the text's recurring attraction for a courtly, Persian-speaking audience. It also shows the text's fascination for what appears to have been a Persianized, research-active, courtly intelligentsia.[4] Apart from these full versions, the *KD*

1 The present study is based on, and continues, the findings I have published in several research articles and in the monograph centered on Kāshifī's *Anvār-i Suhaylī*. I mention here in condensed form several crucial findings that are explained at length in the most recent publications: Christine van Ruymbeke, *Kāshefi's Anvār-e Sohayli: Rewriting Kalila and Dimna in Timurid Herat* (Leiden: Brill, 2016); Christine van Ruymbeke, "Authorship, Ownership and Rewriting: Vāʿiz Kāshifī and Abū'l-Fazl b. Mubārak within the Hereditary Line of *Kalīla wa-Dimna* authors," *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 45 (2018): 181–210; Christine van Ruymbeke, "Kalila and Dimna as a Case-Study: Ibn al-Muqaffaʿ's and Nasrullah Munshi's Translations," in *The Routledge Handbook of Arabic Translation*, ed. Sameh Hanna, Hanem El-Farahaty, and Abdel-Wahab Khalifa (London: Routledge, 2020), 253–268.

2 The bibliography around the origins of the *KD* is enormous but often repetitive. I cannot examine it, even cursorily, within the boundaries of this research article. Rather than providing a critical review of existing scholarship, I hope here to suggest new attitudes towards the *KD* based on the textual evidence provided by its versions. Van Ruymbeke, *Kāshefi's Anvār*, xi and 25–31, suggests reasons to revisit this traditional heredity. I also argue that once we are liberated from the focus on a possible Indian and Sanskrit origin, clues relate the text's roots to the Persian world and link it with Classical Antiquity.

3 It is a questionable practice to base a literary analysis on the author's biographical data, especially when the available data is so scant and likely to have been doctored, or at the very least amplified, over the centuries. However, some elements that appear reliable can also be relevant: in the present case, I make much of the claim that the author is of Iranian origin. The relevance of this claim goes beyond bilingualism: it affirms a cultural identity that spills over into the influential works which Ibn al-Muqaffaʿ produced for his cultured Arabic-speaking audience.

4 The Persian *KD* field cries out for extensive analysis. We are aware of the following Persian verse, prose, or prosimetric *KD* versions: a lost Sāmānid prose text (written by or for the vizier Abū al-Faḍl Balʿamī [d. c. 936–40], father of the historian); a lost contemporary Sāmānid *masnavī* by the poet Rūdakī (only a few stray verses of this *masnavī* have been discovered in Abū Manṣūr Aḥmad ibn ʿAlī Asadī Ṭūsī, *Asadī's neupersisches Wörterbuch Lughat-i Furs: nach der einzigen vaticanischen Handschrift*, ed. Paul Horn (Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1897); the twelfth-century bilingual Arab–Persian prosimetrum by Naṣrallāh Munshī (used in the present essay), on which the *Anvār-i Suhaylī* is based; a fifteenth-century prosimetrum by Vāʿiz

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_003

text also had an impact on a medley of other writings, literary, philosophical, and mystical, in both Arabic and Persian. The present chapter focuses on the Arabic text by Ibn al-Muqaffaʿ (henceforth, IAM *KD*) and on two complete Persian versions. Both are believed to be part of a direct hereditary line sprouting from this IAM *KD*.

During the first half of the twelfth century, five centuries after Ibn al-Muqaffaʿ's canonical but provokingly elusive ʿAbbasid version was produced, a Persian administrator at the Ghaznavid court, Abū al-Maʿālī Naṣrallāh Munshī (d. second half of the twelfth century) wrote a Persian prosimetric version of *KD*, the *Kitāb-i Kalīla va-Dimna* (henceforth, NM *KD*).[5] As we shall see, this version's filiation is not absolutely clear. About three hundred years later, in the last years of the fifteenth century, another famous Persian prosimetric version was produced in Herat at the culturally vibrant Timurid court of Sulṭān-Ḥusayn Bayqarā (r. 1469–1506). The author, Vāʿiẓ Kāshifī (d. 1504 or 1505), is known to have been a preacher and religious figure with a specialized interest in scientific topics. The filiation of this version, entitled *Anvār-i Suhaylī* (henceforth, *AS*),[6] is straightforward: it claims to be a rewriting of Naṣrallāh Munshī's twelfth-century text. And so it is, cannibalizing full sentences and complete passages from its hypotext. Traditionally, academia has been virulently critical of Kāshifī's version. I argue for the need to revisit this subjective and damaging attitude: my analysis of his text shows, *inter alia*, the rewriter's intelligent and successful opening up of the stories, his use of the cognitive effects of style, and his scholarly attitude toward the challenges offered by the text's history.[7]

Kāshifī (also used in the present essay), itself the origin for the *ʿAyār-i Dānish*; a sixteenth-century abbreviation of the latter by the Mughal statesman Abū al-Fażl; and a twelfth-century prose version by Bukharī, who is an exact contemporary of the twelfth-century Persian author Naṣrallāh Munshī, and who wrote at the court of Mosul. His work appears to have survived in a single manuscript and has been edited; see Mohammad ibn ʿAbdullah Al-Bokhari, *Dastan-Ha-Ye Bidpay*, ed. Parviz Natel Khanlari and Mohammed Roshan (Tehran, 1361). There is a thirteenth-century *masnavī* by Aḥmad b. Maḥmud al-Ṭusi Qāni'ī that also appears to have survived in a single manuscript but is as yet unedited: Qāni'ī, *Kalīla va Dimna*, British Library, Persian manuscript Add. 7766, in Charles Rieu, *Supplement to the Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum* (London: British Museum, 1895), vol. 2, 582.

5 I have used the Tehran 1977 edition by Mojtaba Minovī, which is based on twelve different manuscripts (including the 1156 one): Abu-l-Maʿali Nasrallāh Munshī, *Tarjome-ye Kalila va Dimna*, ed. Mojtaba Minovi (Tehran: Dānišgah-i Tihrān, 1964), (henceforth, NM *KD* ed.). All translated passages cited in this article are mine. I also give the references to the complete German translation, which is based on the Minovi edition: Nasr Allāh Munshī, *Kalila und Dimna: Fabeln aus dem klassischen Persien*, trans. Sayf al-Dīn Najmābādī and Siegfried Weber (Munich: C.H. Beck, 1996) (henceforth, NM *KD* Gtr.); as well as the references to the recent English translation, also based on the Minovi edition: Nasrullah Munshi, *Kalila and Dimna*, trans. Wheeler Thackston (Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, Inc., 2019) (henceforth, NM *KD* Etr). See M. Omidsalar, "Kalila Wa Demna ii. The Translation by Abu'l-Maʿali Nasr Allah Monshi," in *Encyclopedia Iranica Online*, 2015, accessed November 2015.

6 I have used the Tehran Amir Kabir 1362 H. sh. edition of the complete *Anvār-i Suhaylī* text (hereafter, *AS* ed.). It is based on a Berlin 1301H.sh/1922 facsimile of an Indian 1270 H.q. Mumbai edition. I found it relatively reliable in that it is obviously close to the unidentified edition used for Eastwick's full translation: Ḥusayn Vāʿiẓ Kāshīfī, *The Anvár-i Suhailí: Or, The Lights of Canopus*, trans. Edward B. Eastwick (Hertford: Stephen Austin, 1854), unabridged facsimile repr. Marston Gate, 2005 (henceforth, *AS* tr.) and to the few manuscripts (of Indian origin) that I was able to consult as well. See the special issue of the *Journal of the International Society for Iranian Studies*, *Iranian Studies* 36/4 (December 2003), which is devoted to aspects of Kāshifī's oeuvre. See also Maria E. Subtelny, "Ḥusayn Vāʿiẓ Kāshifī," in *Encyclopaedia of Islam*, third edition, ed. Kate Fleet, Gudrun Krämer, Denis Matringe, John Nawas, and Everett Rowson (Leiden: Brill, 2014), accessed April 7, 2018; Maria E. Subtelny, "Kāshefi," in *Encyclopaedia Iranica Online*, 6:658–61, accessed November 2015; Georgina Hermann, "Biographisches zu Ḥusayn Wāʿiẓ Kāšifī," in *Corolla Iranica: Papers in Honour of Prof. Dr. David Neil MacKenzie on the Occasion of His 65th Birthday on April 8th, 1991*, ed. Ronald Eric Emmerick and Dieter Weber (Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 1991), 90–100, provides details on Kāshifī's career as preacher, *qādī*, and leader of a Sufi convent.

7 Van Ruymbeke, *Kāshefi's Anvār*.

Both Persian authors provide interesting details in their authorial prefaces about their hypotexts. The passage below is taken from the *AS*. Kāshifī traces – perhaps too neatly – the heredity of his text back to the IAM *KD* and its putative Pahlavi ancestor:

> The second Abbasid Caliph, Abū Jaʿfar al-Manṣūr b. Muḥammad b. ʿAlī b. ʿAbdallāh b. ʿAbbās (May God approve of them!), heard about the book. Very eager to obtain it, he used clever devices in order to get possession of the Pahlavi copy. He ordered Imam Abū al-Ḥasan ʿAbdallāh b. Muqanna, who was the chief of the learned men of that age, to translate the whole of it from Pahlavi into Arabic.... And then again, Abū al-Ḥasan Naṣr b. Aḥmad Sāmānī commanded one of the learned men of the age to translate that manuscript from the Arabic language into the Persian idiom, and the poet Rūdakī, on the order of the Sultan, shaped it as a string of verses. Again, Abū al-Muẓaffar Bahrām Shāh b. Sulṭān Masʿūd, one of the descendants of Sulṭān Maḥmūd the Ghaznavid Ghazi, the patron of Ḥakīm Sanāʾī, issued the command that the most eloquent of rhetoricians and most rhetorically gifted of eloquent men, Abū al-Maʿālī Naṣrallāh b. Muḥammad b. al-Ḥamīd ... , translate it from a copy of Ibn-i Muqanna and this book which is now famous as Kalīla and Dimna is the translation of the aforesaid learned man.[8]

The neat piling up of textual heredity resembles an *isnād* and makes much of the exalted personalities of the patrons, who are introduced each time as the intellectual instigators and financial backers of the new versions. But how far can we rely upon the crystal clarity of this textual genealogy, presented in fifteenth-century Herat? The previous link in this chain, expressed in the preface of the NM *KD*, is provokingly unclear. And when we move one step further up we see that, astonishingly, the author makes no reference to himself or his Arab patron in the surviving Arabic IAM versions.[9] We may thus wonder whether Kāshifī had access to conclusive information that he is echoing, or whether his literary needs are satisfied with a simplification (of, for example, the prevailing ideas that are already present in such reliable sources as Ibn al-Nadīm's *Fihrist*[10]). Another aspect to this heredity question is the value added by such a chain to the rewriters' works. The most evident effect is to stamp the text with the wisdom of older generations and to advertise its present-day use and universal scope through these references to, respectively, its success and its patrons across the centuries. Academia has not yet fully clarified the function of Ibn al-Muqaffaʿ's striking and unusual introductory chapters, which contain the legendary links to the origins of the text and form such an integral part of the work. I will return to some of these as-yet-unstudied aspects below.

Written more than three and a half centuries before Kāshifī's work and the passage cited above, the NM *KD* preface elicits more questions than answers on the heredity question. Meanwhile, it also contains several interesting references to the state of the *KD* field in the twelfth century. In the introduction to his work, Naṣrallāh Munshī explains that several copies of the *KD* text were in circulation in Ghaznavid Iran. But we are not told whether all these versions were attributed to Ibn al-Muqaffaʿ, or whether they were the work of different authors. The text's success among the intellectual elite is suggested en passant by a name-dropping mention of an intellectual who donated a copy of the book to Naṣrallāh Munshī: "At that time, the jurist ʿAlī Ibrāhīm Ismāʿīl ... gave

8 *AS*, authorial preface, ed. 6; tr. 7–8.

9 In the *AS* edition which I have used, the Arabic translator is known as Ibn al Muqannaʿ. This is mostly disregarded as nothing more than a misspelling of Ibn al-Muqaffaʿ.

10 Muḥammad ibn Ishāq Ibn al-Nadīm, *The Fihrist of al-Nadim: A Tenth-Century Survey of Muslim Culture*, ed. and trans. Bayard Dodge (New York: Columbia University Press, 1970), 715.

me a copy of the book *KD*. I already had in my possession several copies of this book, and I saw this as a good omen."[11]

By mentioning these different copies, he hints that his Persian text will be a compilation of different (IAM *KD*?) versions. Next, he explains that several translations of the *KD* text existed at the time. Had all these been translated from Pahlavi into Arabic? As this mention of them follows one of the Persian poet Rūdakī, they might also be translations from Arabic into Persian: "After Ibn al-Muqaffaʿ had translated the book and Rūdakī had versified it, it was translated several times."[12] Naṣrallāh Munshī then moves on to another, equally interesting topic: his understanding of the act of rewriting, together with a critique of his predecessors. The rewriter's aim is to give a chance for the meaning of the stories to resurface. It is interesting to see him expose the contrast between positive theory (each successful rewriter moves a little closer to the ideal rendering of the content, giving it a new form and clothing it in words that sharpen the reader's understanding of its meaning) and negative reality (in fact, the rewriters increasingly lose interest in the ideal meaning, and focus on the text's entertainment value):

> Every [author] has progressed according to his own skill, in the field of clear expression. But it is evident that their intention has been to narrate the tales and write the stories, not teach wisdom and advice. What beautiful words have they mutilated, in addition to abbreviating the stories! In short, as people had given up the wish to study Arabic books,[13] all [the *KD*'s] wisdom and good advice lay forgotten and even obliterated. It came to my mind to produce a translation of the book, giving space to the words, and exposing its advice. I also thought to colour it with Qurʾanic passages, tales, verses and proverbs, in order to give this book, which proposes the quintessence of thousands of years, a new interest and so that its use would not be kept from the people.[14]

This last part refers to the prosimetric form of his Persian *KD*. The author mentions how mingling prose with verse and adding Qurʾanic sayings, (Arabic and Persian) verses, and tales and proverbs whip up the audience's interest. This remark forms part of a debate around the original form of the IAM *KD*; the available versions are all in prose. Naṣrallāh Munshī certainly implies here that the prosimetrum was his innovation and thus that the versions he had at his disposal, his hypotext (IAM *KD* and perhaps others as well), were in prose, devoid of Qurʾanic and poetical inclusions. We may also note how he explicitly indicates that the book is not meant to be kept secret, which contrasts with what is stated in the traditional descriptions of the prehistory of the text.

At all events, each of the two Persian writers claims a descent from the mid-eighth-century Arabic text as part of his own text's identity. The vagaries of manuscript survival have ensured that the oldest surviving NM *KD* manuscript is older than the oldest surviving IAM *KD* manuscript.[15]

11 NM *KD*, ed. 18, Gtr. 376, Etr. xxiii.

12 NM *KD*, ed. 25, Gtr. 383, Etr xxvi.

13 When we read Kāshifī's assessment of Naṣrallāh Munshī's version (*AS*, authorial preface, tr. 7–9), the same topos emerges in relation to the contemporary audience's boredom with difficult Arabic passages. Despite the author's explanations quoted above, the NM *KD* version can almost be described as bilingual due to its inclusion of numerous Arabic verses and religious passages. The narrative and the dialogues are in Persian. The recent 2019 translation by Thackston (NM *KD* Etr.) leaves out the Arabic passages.

14 NM *KD*, authorial preface, ed. 25, Gtr. 383, Etr. xxvi.

15 The oldest known NM *KD* manuscript dates from AD 1156, thus during or very close to Nasrallāh Munshī's lifetime. It was used by Minovi for his 1977 Tehran edition of the text (see above, footnote 5). The earliest known IAM *KD* manuscript dates from AD 1221, more than four and a half centuries after IAM's death. The second oldest dates from AD 1338. See François De Blois, "The Pancatantra: From India to the West – and Back", in *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah Wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and*

Globally, it is fair to say that, through its greater length and sophistication, the Persian NM *KD* version offers clearer access to the *KD*'s pedagogy of universal political philosophy and human psychology than do the surviving versions of the IAM *KD*. Basing his own work on this version, Kāshifī has taken further steps to broaden our understanding of the *KD* text. In a very helpful exegetical spirit, he has expanded upon the existing stories and has added sub-stories in order to comment upon or clarify thorny textual points. He has also thoroughly revisited the evidence around the origins of the text and, as I mention below, provides us with fascinating conclusions that reflect thorough research into the question. I thus argue here that aspects of the Persian versions might legitimately and usefully illuminate the field of Arabic *KD* studies. But it is also evident that there is an independent "Persian" *KD* field: internal textual evidence shows how the Persian intelligentsia nurtured a fascination for the *KD*'s literary history and meaning, and initiated integrated compilations of *KD* versions. The two Persian versions also show a full critical engagement with the multiple meanings of the text. The analysis of a sub-story which has not been comprehensively analyzed to date, despite its intriguing content, will illustrate the challenges the *KD* text throws our way.[16]

1 "The Sick Lion, the Fox, and the Donkey's Ears and Heart"

In what follows I compare this brief sub-story, in the fifth chapter of the *KD*, as it is presented in several editions of "the" IAM *KD* version(s) and in the Persian NM *KD* and *AS* versions. The discussion will open up the story's different levels and meanwhile also demonstrate aspects that are typical of the *KD*'s structure and content in general. I will also expose the relevance of textual fluctuations within the primary sources on which the *KD* field is based, pointing out key elements of the rewritings. Meanwhile, I will highlight how the Persian versions develop the story's depth and interest.

The *KD*'s fifth chapter is built around the complicated main story of "The Monkey and the Tortoise," which I summarize below as it gives the embedding context for our sub-story.[17] The fifth chapter is brief in comparison to the four earlier ones and contains only one sub-story. The *KD* story is well known and I will not retell it here, but I highlight the elements that are relevant for my discussion. The fifth chapter's main story is announced as an illustration of the necessity to hold on to that which has been achieved through great effort.[18] As

Humayun Nameh, ed. Ernst J. Grube (Mumbai: Marg Publications, 1991), 10–15; Béatrice Gruendler, "Les versions arabes de Kalīla wa-Dimna : une transmission et une circulation mouvantes," in *Énoncés sapientiels et littérature exemplaire: une intertextualité complexe*, ed. Marie-Sol Ortola and Marie-Christine Bornes-Varol (Nancy: Presses Universitaires de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, 2013), 387–418.

16 I chose to analyze this particular sub-story mainly because it does not feature in Van Ruymbeke, *Kāshefī's Anvār*. A typical *KD* story, it provides an excellent example of the necessity for layered analysis and illustrates several *KD* key features. The difference in characters between the Arabic and Persian versions, which is specific to this sub-story, also offers interesting insights into the rewriters' engagement with their text.

17 In view of the difficulty of classifying the varied contents of the *KD* as fables, I prefer to adopt the following designations: the chapters are introduced by a frame-story in the form of a dialogue between King Dabshalim and the philosopher Bidpay; Bidpay then narrates the main stories, in which are embedded one or two levels of sub-stories.

18 This is emphasized in the table of contents of the IAM *KD* translation by André Miquel, who systematically adopts these indications and adds them to the usual character-based titles: "Le singe et la tortue, ou : il ne suffit pas d'acquérir, il faut encore conserver"; see ʿAbd Allāh Ibn al-Muqaffaʿ, *Le livre de Kalila et Dimna*, trans. André Miquel (Paris: C. Klincksieck, 1957). Another misleading element in Miquel's table of contents is his listing of imagery within the text on the same level as the sub-stories. In the fifth chapter, he mentions "Le veau et sa mère" and "L'homme tombé à terre" next to "L'âne, le lion et le chacal," while the first two items do not refer to full stories, but are simply alluded to by the characters. In his version, Kāshifī, typically, has fleshed out this lean chapter with an additional sub-story, that

is most often the case, it is with a counter-example that the *KD* story illustrates its wise maxim. This maxim, the superficial meaning of the counter-example, and the "moral" that caps the story do not circumscribe the chapter's full scope, but only its most superficial level. The different ways in which the adventure of "The Monkey and the Tortoise" impacts each of its characters hold important information. The value of the fifth chapter nestles in the exposition of merciless ambition, as well as in the setting out of the techniques of trickery, and in the explanation of the pitfalls and strengths of manipulation. At its core, it denounces human reliance upon friendship and trust, a denunciation which is the true central thread woven through the book. The fifth main story and its sub-story shine a harsh light on the loneliness of the ruler, even when he has grown old and has retired. He must learn to view with doubtful eyes the lure of friendship proposed by apparently selfless but secretly ambitious second parties.

Challenged by a younger monkey, the old monkey king has been unable to hold on to his rule and, now an outcast, has retired to a fig tree, in which he spends dull, lazy, solitary days. Used to easy munificence, he idly throws figs into the river. He is unaware that a tortoise in the water is enjoying the delicious figs as a magnificent present and consequently wishes to attach himself to this generous monkey. Two different but equally selfish interests are active in this unnatural friendship: the monkey craves company and conversation with an intellectually attuned friend, while the tortoise views their association as a profitable friendship bringing him material advantages. He uses the monkey as a benevolent, undemanding meal ticket. It is thus unproblematic for him to yield to his jealous wife's demands that he should kill the monkey and use his heart to cure her illness. Despite some inner qualms, the tortoise views the plan to murder the monkey as just a step further in the practical uses of this "friend."[19]

The monkey's mistake is to accept to cross the water in total reliance on this "friend" whom he barely knows. Having lost his power as a ruler, he is seduced into thinking that nothing he possesses could kindle anyone's interest and he thus trusts that the tortoise's friendship is as materially selfless as his own. He does not reflect that his very body could be considered valuable. The tortoise's mistake is to consider that the monkey will not mind the switch from generously sharing superfluous figs to sharing something as vital as his heart. As he believes that the monkey is unable to escape

of the king of Kashmir and his monkey-sentinel (*AS* tr. 376–79).

19 The importance of this philosophical topic and the care with which *KD* analyses it are underscored by evident similarities between situations portrayed within the stories and disquisitions such as those found in Books 8 and 9 of Aristotle's *Nichomachean Ethics*; Aristotle, *The Nicomachean Ethics*, ed. Lesley Brown, trans. David Ross (Oxford: Oxford University Press, 1980). These were later integrated, discussed, and expanded in Cicero's treatise *Laelius de Amicitia*. Here is Aristotle recognizing the luring power of friendship: "For without friends, no one would choose to live, though he had all other goods; even rich men and those in possession of office and of dominating power are thought to need friends most of all; for what is the use of such prosperity without the opportunity of beneficence, which is exercised chiefly and in its most laudable form towards friends? Or how can prosperity be guarded and preserved without friends? The greater it is, the more exposed it is to risk." Aristotle, 142. Here is Cicero mentioning exactly the sort of bondage that prevails between the monkey and the tortoise, and he rejects labelling it as friendship: "Well, then, it has very often occurred to me when thinking about friendship, that the chief point to be considered was this: is it weakness and want of means that make friendship desired? I mean, is its object an interchange of good offices, so that each may give that in which he is strong, and receive that in which he is weak? … [A]s to material advantages, it often happens that those are obtained even by men who are courted by a mere show of friendship and treated with respect from interested motives. But friendship by its nature admits of no feigning, no pretense: as far as it goes it is both genuine and spontaneous." Cicero, *De Senectute; De Amicitia; De Divinatione*, trans. William A. Falconer (London; Cambridge MA: W. Heinemann Ltd; Harvard University Press, 1959), sec. 8.

(as he cannot swim), he rashly unveils his murderous plan to his victim. When the monkey realizes the tortoise's intentions, he uses the best of his psychological skills within the register of the friendly relationship they have established. He pretends he agrees to donate his heart, but as he left his heart behind, he first needs to be brought back to the tree. The tortoise is thus tricked into taking him back. As soon as the monkey is safe in the tree, he explains to the tortoise that he will not trust him a second time. He tells the story of the donkey's ears and heart, which appears to illustrate just that mistake of falling twice into the same trap. The chapter closes on the tortoise's final expression of regret.

The *KD* sub-stories carefully weave in formal themes and imagery that cross-reference with those of their main stories. Nevertheless, these sub-stories are not indispensable to an understanding of the main stories. In fact, the analysis of the main stories mostly benefits from being sealed off from the intrusion of sub-stories. And inversely, as discussed above concerning the introductory announcements of the chapters' main stories, the sub-stories' scope similarly stretches well beyond the narrow straightjacket of the pro- and epimythia that introduce the "official" way of understanding their multiple facets.[20] In fact, these stories puzzle us because they do not illustrate their announced meaning. We cannot make sense of all the elements in this sub-story if we take them as a narrow illustration of the monkey's lucky escape. As we shall see, if the inclusion of this story within the main story of "The Monkey and the Tortoise" really functioned only as an illustration of the pro- and epimythia (to show that the monkey is not as stupid as the donkey and will not be caught twice in the same obvious mortal trap), then the second part of the sub-story (after the killing of the donkey), which contains the sub-story's elucidation and raison d'être, would be supererogatory.

I deconstruct this sub-story as follows, using the version proposed by A. Miquel as a starting point.[21] It is worth remembering here that the existing Arabic IAM *KD* manuscripts propose versions that differ in more than simple details. As Miquel chose several manuscripts on which to base his French translation, his text should in fact be considered a new version, a compilation of the elements that are common to all his manuscripts, thus, mostly, erasing their specificities. There are clear differences among the three Arabic translations I have used here, and also between these and the two Persian rewritings. An obvious and intriguing difference is that in the two Persian versions, the role of the jackal is filled by a fox (*rūbāh*). I examine below the probable significance of this difference in animal characters. In the case of the differences between the two Persian versions, we have enough evidence to understand the rationale that guided Kāshifī. I argue for considering and working with the differences within the textual tradition: they are situated at the kinks in the storyline and show how each rewriter, translator, or scribe has engaged with these difficulties, offering interpretations and addressing apparent incoherencies. There is an important caveat concerning the discussion that follows: for brevity's sake, I consider only the differences that are relevant to the limited aspects I wish to develop within the boundaries of this article.[22]

20 See Van Ruymbeke, *Kāshefi's Anvār*, 75–76, 116–18.

21 Ibn al-Muqaffaʿ, *Le livre de Kalila et Dimna*, 192–95. Regrettably, Miquel's IAM *KD* does not provide a scholarly apparatus and we are left guessing at the differences that his version has smoothed out. This is also the case with each of the three other IAM *KD* translations used here; it is also the state of the recommended editions of the Arabic text. The edition of the Persian NM *KD* proposes manuscript variations. The *AS* edition does not.

22 To palliate somewhat the unstable manuscript tradition, I have used the following four translations of the IAM *KD* text, which are based on different manuscripts and show important variations: Ibn al-Muqaffaʿ, *Le livre de Kalila et Dimna* (based on the Cairo 1941 edition by Azzām, itself based on a 1221 manuscript from Aya Sofia); ʿAbd Allāh Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalila and Dimna, or, The Fables of Bidpaï*, trans. Wyndham Knatchbull

1. A lion, weakened by a terrible rash, cannot hunt any longer. His worried subordinate, the jackal, enquires about this change of habit. The lion explains his illness. There is one cure: to eat the ears and heart of a donkey.
2. The jackal knows that every day a donkey is brought to the neighboring meadow. He will lure it to the lion's meadow.
3. The jackal manipulates the donkey: pitying his exhaustion, he advises it to run away from his cruel master. He adds that, hidden in a neighboring meadow full of tempting grass, there is a stunning she-donkey in search of a male.
4. The jackal warns the lion of the approaching donkey. But the lion is too weak and cannot kill it. The prey runs off.
5. The jackal is upset. If the lion let the donkey slip away on purpose, then why ask for it to be brought to him? Or was he too weak to catch it? This is the end of everything: the king is unable to prevent a donkey from slipping away!
6. The lion understands the danger: if he says he let the donkey escape, then it will appear as if he has treated the jackal like an idiot; if he admits he is too weak, the jackal will despise him. He proposes a deal: if the jackal is able to bring the donkey back, then he will answer the question.
7. The jackal says that he will now need to use serious trickery to bring back the donkey, who is upset. He explains to the donkey that the attack was in reality the fiery she-donkey jumping on its back. If the donkey had stayed on a little, then she would have submitted.
8. The excited donkey hurries back to the lion's meadow. The lion kills it.
9. Now, the lion explains that he should first make his ablutions, and only eat the ears and the heart and donate the rest as alms. He orders the jackal to guard the body till he returns.
10. Remaining on his own, the jackal then eats the ears and the heart. He knows that the lion will see this as a bad omen and will not touch the rest.
11. As the lion returns, the jackal explains that this donkey had neither ears nor heart, for otherwise it would never have returned after the first lucky escape.[23]

The *KD* ploy identified above is also used in this sub-story. The superficial point of the story is announced by its context in the main story (i.e., the monkey's escape and awareness of the tortoise's murderous intentions; see above) as centered on the stupidity of the donkey, who falls into the same trap a second time. Our first reaction when attempting to decode the story is to conclude that the donkey would have been well-advised to question the jackal/fox's motive in proposing to guide it to a lush meadow complete with an attractive she-donkey, and that his stupidity in returning there a second time is quite extraordinary, and rather unbelievable. The Arabic authors grappled with this problem and resolved it by introducing a farcical register. By the inclusion of a gross "sexual" element that irresistibly lures the donkey to the meadow, the necessity for prudence

(Oxford: Printed by W. Baxter for J. Parler, 1819) (based on Silvestre de Sacy's 1816 collation of different manuscripts in the Bibliothèque nationale of Paris); ʿAbd Allāh Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalila und Dimna: die Fabeln des Bidpai*, trans. Philipp Wolff (Zurich: Manesse Verlag, 1995) (based on Silvestre de Sacy's 1816 collation of different manuscripts of the Bibliothèque nationale of Paris); ʿAbd Allāh Ibn al-Muqaffaʿ, *Le Pouvoir et les Intellectuels ou les Aventures de Kalila et Dimna*, trans. René R. Khawam (Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose, 1986) (based on a personal collation of all of the above, plus the Beirut 1904 edition by P.L. Cheikho [based on a 1338 manuscript], and on *Kalīla wa-Dimna* extracts present in a tenth/eleventh-century text by Muḥammad al-Yamānī [*Mudhāhāt amsāl kitāb Kalīla wa Dimna bimā ashbahahā min ashʿār al-ʿArab*]).

23 IAM *KD*, Miquel's translation, 192–95. The passage is found in IAM *KD* Khawam's translation: 263–65, IAM *KD* Knatchbull, 264–67, and IAM *KD* Wolff, 190–93). NM *KD*, ed. 253–257, tr. 205–09; *AS*, ed. 353–359, tr. 393–400.

and logic is evaded. The two Persian rewriters gloss over the sexual references. (NM speaks of "another donkey." *AS* does not retain this second donkey.) But they keep the farcical atmosphere around the donkey by stressing the victim's truly asinine blindness: in one case, it is unable to tell a lion from a she-donkey; in the other version, it believes that the lion is a statue. The variations show that the authors all struggled with the implausibility of this element within the plot. This weakness warns us that the story's relevance should necessarily be found in another analytical dimension.

The jackal's successful manipulative technique introduces a level of interest but its pedagogy is limited because of its reliance on ad hoc elements such as the specific character of the donkey. We learn how to capture the future victim's trust by pitying its status and proposing an attractive solution, based in this case on the lure of sloth, food, and sexual satisfaction. Extreme sexual excitement might blind a certain type of victim to reality. This is recognized and used in the four Arabic versions, while the Persian authors choose rather to denounce the friendship argument that equally powerfully manipulates the donkey. *AS* expands the dialog between the jackal/fox and the donkey into an exercise in comprehensive manipulation.

Both Persian versions, however, also emphasize the manipulation of the lion by the jackal/fox. The story's interest skyrockets when understood from this perspective. The story does indeed highlight the dangers of repeating a mistake. However, beyond the donkey's blindness and repeatedly misplaced trust, the lion also makes a mistake in using the puny subordinate's help a second time. The jackal/fox has now understood the lion's weakness and has gauged the extent of his dependence on help. The subordinate's ambition is thus no longer checked by his previous awe for the lion's might and physical power. The lion is helpless to escape his subordinate's manipulation and is thus persuaded to act against his nature and dignity. He becomes a passive player in ensuring the success of the jackal/fox's second attempt. The subordinate jackal/fox now dominates the lion, who has admitted that he is ready to do anything in order to get the prey. This marks out the relationship between the jackal/fox and the lion as central to the story, and helps us recognize that the donkey, rather than being the central victim, is merely a passive object, a bone of contention between the two protagonists. Of these, the lion loses to the jackal/fox's proactive, winning manipulation. Nevertheless, as we shall see, it is the lion who is the main character in the story; the central lesson relates to his mistakes, not the jackal/fox's tricks.

The lion's final mistake, carelessly leaving the jackal/fox to guard over the dead prey, is again a contrived element. One of the Arabic versions includes a pious reference to pre-prandial ablutions: rather than insisting on purifying himself before his meal, here the lion will not eat the ears and heart unless they are cleansed and purified, and leaves this to his subordinate's care.[24] The function of this mistake is to illustrate one of the themes of the fifth chapter (how both the monkey and the tortoise are punished for their negligence) and to show what tragic consequences this negligence may have.

The final trick the jackal/fox plays on the lion is unexpected and unexplained. It is independent of the trick played on the donkey and appears to lead to a non-conclusion. On the surface, its ultimate function might almost be to provide an opportunity for the jackal/fox's final *bon mot*. He gleefully puns on the ears and heart as the seats of hearing and reason, with their direct relationship to intelligence. But I read this piece of pseudo-wisdom as an unsatisfying narrative pirouette disguised as an aphorism. The stated morals point in the wrong direction and sit uncomfortably with the meanings of the stories they are supposed to introduce or conclude; this is a stock technique of the *KD*. Taken literally, the jackal's final decision is problematic: it robs the lion of his only cure, but this also boomerangs on the jackal/fox's life. A weak lion incapable of hunting also means that the jackal/fox can no longer live on the leftovers.

24 Knatchbull's Arabic IAM *KD* version, 266.

We are not given an explanation for the surprise decision to humiliate the lion. Is it greed for the whole carcass? Several authors mention the jackal's confidence that, rather improbably, the lion would not eat the rest of the donkey if he could not have the ears and heart. The difficulty has not escaped Kāshifī's notice either. As is his wont, he emphasizes the misleading passage by adding to its incoherence: tongue in cheek, he explains that the fox eats the ears and heart as these are the choicest parts of the donkey.[25]

As this literal analysis does not provide us with a meaningful explanation for the jackal/fox's final trick, we are challenged to read the story differently, leaving the superficial level behind and diving into another dimension in which the jackal/fox's final action is expected and fully rational. In fact, the *KD* episodes blossom into their full meaning when considered as political metaphors. Universal political psychology and philosophy form the core of this text, which is known to have fascinated the ruling elite through the centuries and across cultures and which presents itself as a mirror for princes.[26] Not surprisingly, it is in this light that we may hope to grasp some of its redoubtable relevance.

In the story we are examining, we may discern the model of a desperate struggle for power (allegorized by the ears and the heart of the donkey) between an old, weakened ruler (the lion) and a puny mercenary or close associate (the jackal/fox). The story opens at a moment when an old ruler rashly trusts a mercenary with the secret of the ultimate fragility of his position. But the story's poignancy and interest lie in our realization that the ruler has no choice other than to rely on another's help. This is allegorized by the fact that the lion's illness prevents him from hunting and condemns him and his courtiers to starvation.

There is more than pure pride in a ruler avoiding the confession of weakness. To do so would be tantamount to inviting a change of regime. To give his subordinates the information that he is no longer able to dominate his external and internal enemies is a capital mistake for one whose position is dependent on his aura of strength. Mindful that he should avoid making a strong contender even stronger, our lion correctly chooses to ask for help from the jackal/fox, an irrelevant character (who is neither a member of the lion family, nor one of the courtiers). His explanation minimizes his loss of strength (he is no longer hunting because he is weakened by a rash) and he presents his needs as very modest (to eat the ears and heart of a donkey).[27] At this stage, the jackal/fox is glad to offer his help, hoping for normal gratification. This is, in a way, a confidence boost for the lion, who believes the win-win contract will satisfy his subordinate. Interestingly, in the two Persian versions, the jackal/fox appears to understand that the lion's misery is simply caused by his loss of beauty. He is asked to help cure aesthetic worries, not the loss of hunting powers. This is a meaningful nuance and shows a greater political awareness in the Persian lions, who remain wary of disclosing physical weakness.

The lion's inability to catch the donkey is the point of no return in this tragedy and each of the

25 This is one of the recurring techniques used by Kāshifī to attract the reader's attention and to suggest other levels of meaning.

26 I relate *KD's* structure to the way in which the political theorist Hannah Arendt (d. 1975) has described the political use of storytelling. Storytelling is the only possible medium in order to express the complexity of philosophical or other conundrums. See Van Ruymbeke, *Kāshefī's Anvār*, p. 127 ("Storytelling as a Methodology of Political Theory"): "The tragedies enacted within the [*KD*] stories present situations in which the choice is amongst values that cannot be calibrated against a common standard of measure.... The point of the stories is intellectual, not practical, and this point is found behind the action depicted, not within in." Decoding the stories yields a meaning that is of universal use, because every new reader will relate it to his/her own personal case. The reader's efforts to decode the stories contain the pedagogy.

27 This is an intriguing detail that probably holds intertextual references that I cannot place, though there is also an obvious echo of the monkey's heart mentioned in the main story.

rewriters has engaged with the jackal/fox's reaction to it. Unable to believe that the lion is so fickle as to let the prey escape without reason, he suddenly gauges the full extent of the lion's weakness. Some of the Arabic versions have the jackal exclaim, "Are you as weak as all that?"[28] Intriguingly, the Persian foxes do not comment on this shattering discovery. The NM *KD* fox mutters that no intelligent and courageous person would let go of nourishment if there were no advantage to be had from doing this, or if it were not absolutely unavoidable. The *AS* fox berates the lion for cruelty against the donkey. In both Persian texts, the mercenary is careful not to show that he has understood the lion's weakness.

Meanwhile, the jackal/fox's position has become one of strength. He now knows the ruler's secret and what is needed to cure him and help him restore his rule. Too late, the lion realizes the danger implicit in the subordinate's expression of surprise. The different versions also grapple with this moment of sickening realization. At the jackal/fox's query, "Are you as weak as all that?," the lion either balances the possible responses, or instinctively does not answer but orders that the donkey be brought to him a second time.[29] The Persian lions hold on to the appearance of regal dignity: the NM *KD* lion says that not everyone is able to understand a ruler's decisions. The *AS* lion speaks harshly about the fox's lack of respect in questioning his actions. At this point in the story, it is likely that the jackal/fox has already hatched his full plan, but he still needs the lion to kill the prey, offering him the opportunity to appropriate the carcass and, in allegorical terms, seize power.

Once the victim is killed, the lion makes his last mistake, a truly catastrophic one. He does not capitalize on his effort and victory, but rather follows too scrupulously what seems to be a religious rule. The reason for the procrastination is in fact irrelevant and does not interfere with the story's ultimate meaning: it is clearly unwise to delay at a crucial political moment, or to offer a subordinate who is aware of one's weakness an opening for appropriating power. This also holds an echo of the tortoise's catastrophic procrastination in allowing the old monkey to climb back in the fig tree to fetch his heart. The jackal/fox immediately seizes the opportunity: he gobbles up the very parts that their contract had reserved as the lion's share and that he knows are vital for the recovery of the ruler's strength. By doing this, he effectively destroys the lion's hope of recovery. He triumphs and allows himself to further humiliate the former ruler with a mocking explanation. It is now the jackal/fox who holds the power and can manipulate the ruler as he wishes. We note that by his decision to go for help to the subaltern jackal/fox rather than to his own family, the lion has in effect enabled the latter's political takeover.

The jackal/fox is the secondary character in the story's demonstration. His actions are simply logical responses to the lion's mistakes. This is another central technique of the *KD* text: the core interest of the stories always lies in both the mistakes and the apparently correct decisions of the loser. Rather than offering lessons or techniques for attaining success, the *KD* sets up problematic situations and illustrates the concatenations of inevitable catastrophes following upon (re)actions based on common sense. The lion's apparently wise decision to ask for help from a small jackal/fox, his religious scruples, and his trust in his subordinate's awed respect all relate to common sense and all push him closer toward catastrophe. The text's technique is to play out, not spell out, this lesson. In contrast, the "moral lessons" that introduce or cap the stories and any expressed authorial indication of how we could interpret the stories are all teasingly superficial, or downright opposed to the stories' meanings.[30]

28 Khawam and Wolff. Knatchbull (265) voices this slightly differently.

29 *Pace* Khawam, Knatchbull, and Wolff.

30 As is the case with many pre-modern texts, the *KD* does not provide information. It presents situations designed to make the reader think. Decoding the stories yields a meaning that is of universal use, because every reader anew will relate it to his own personal case. The reader's effort to decode the stories contains

Behind the conviction that fortune's apparent benevolence, which might ultimately be revealed as malevolence, cannot be conquered by rulers, however energetic and intelligent, the *KD* also teaches the danger of friendship.[31] Over and over again, from many angles, couched in every type of relationship enacted by animals or humans, this mirror for princes holds a grim warning: the ruler is emphatically alone and can trust no one within the dangerous jungle of courtiers, viziers, politicians, and nobles, who surround him like sharks. Some stories illustrate the other side of the coin, which is equally dangerous: a subordinate who accepts friendship from a powerful ruler also courts danger. Humanity's natural inclination to rely upon either political or private friendship relations is denounced by each of the stories in the book.

2 A Tight Structure

Moving from the topical analysis to other aspects of the story, I would like to note an important structural point: the story's careful construction, with its numerous intratextual references between the main story and the sub-story. In the example discussed here, the misadventure of the sick lion relates to the opening of the fifth main story, where we are introduced to the monkey king, who has lost his power because of old age. This main story is presented as an illustration of the danger of negligence and the difficulty of maintaining one's grasp on what one has acquired. Conquest often happens through fortune and may be disarmingly easy; it is the administration of the conquest, its preservation, that is the tricky part and that demands a lot of cunning and effort. The main story shows this twice over: due to his age, the old monkey is unable to preserve his rule over the tribe; and later in the story, the tortoise is unable to keep hold of his prey, the monkey, this time through relying on what he believes is common friendship. He should never have told the monkey of the plan to kill him and should never have fallen into the psychological trap set by the desperate monkey. The same questions are explored in the sub-story: the weakened state of the lion means an irretrievable loss of power, whatever he may do to palliate it; and the lion is careless to leave his reconquered power, allegorized by the dead prey's ears and heart, with the emboldened subordinate. Furthermore, the donkey, having miraculously escaped with his life a first time, should not have carelessly neglected the warning and walked into the same trap again. Finally, the lion should never have believed that it was possible to pull off the trick a second time, in different circumstances, as the jackal/fox was now aware of his weakness.

3 Fox or Jackal?

I have highlighted several instances illustrating the Arabic and Persian rewriters' engagement with the text. The nuances and changes that we note across the versions mostly occur at significant moments when the authors/rewriters/translators stumble over a lack of verisimilitude in the synopsis and

---

the pedagogy. I have analyzed the workings of the *KD* stories in Christine van Ruymbeke, "Dimna's Trial and *Apologia* in Kashifī's *Anvār-i Suhaylī*. Morality's Place in the Corrupt Trial of a Rhetorical and Dialectical Genius," *Journal of the Royal Asiatic Society* 26, no. 4 (2016): 549–83. The introduction and the conclusion of the story relate to the punishment of the manipulator, while the chapter deals throughout with the unfair charging of a "black sheep," with the ruler influencing a corrupt judicial power, and with a stunning demonstration of the power of forensic rhetoric.

31 The works of Niccolò Machiavelli (d. 1527), such as *The Prince* and the *Discourses on Livy*, share many of *KD*'s universal themes, and I have found I could benefit from aspects highlighted in research on his ideas. But Machiavelli illustrates these themes not with "animal fables" but with examples from Classical Antiquity and from the recent Italian past. And the Florentine author spells out the lessons he intends his readers to learn from his chosen exempla, thus reducing the possible scope of the stories to ad hoc theories, which are often problematic.

engage with them. In the case of the Persian versions, the two authors have adopted a technique that exacerbates rather than erases the unlikelihood of these situations. In the story above, Naṣrallāh Munshī tackles the donkey's inability to recognize that the meadow is inhabited by a lion by exaggerating the donkey's stupidity: it is made to believe that the lion is the she-donkey of its dreams so it strokes the lion. Similarly, Kāshifī makes his donkey unable to distinguish between a living lion and a statue, and has his lion masquerade as a statue for a long time, until the donkey falls asleep.

Among the changes introduced by the different versions, I would like to look more closely now at what might appear to be simply an intriguing nuance between the Arabic version(s) mentioning a jackal, and the two Persian versions featuring a fox. In any case, this difference between the Arabic and the Persian versions reveals a constant effort toward thoughtful exegesis in each new *KD* version.

Not all the *KD* stories feature animals. Some feature human characters, some portray interactions between humans and animals, and some take place in a human-like world peopled by animal actors. The latter contain a further level of psychological complexity because the animals are individuals who might choose not to act according to the typical traits of their species; additionally, these animals often hold an office or function that is also expected to come with certain characteristic attitudes and ideas. These may, or may not, fit with the characteristics of the animal. Thus, a human hermit, for example, is expected to act as a saintly person. If he acts as a fiend, he becomes a far more interesting character because he forsakes his expected nature. A cat-hermit is a more complex character: as a cat, he will act cruelly toward mice, but as a hermit he should act in a saintly manner. The cat-hermit character embodies an intrinsic psychological clash. There is no way to know in advance how he will act: it is his individual psychology that makes him choose a specific attitude.

In the case of the jackal vs. the fox, I have shown elsewhere that there is a clear difference between the characteristics of these two animals in the *KD* texts. It is helpful to clarify immediately that neither of the two match the label of a paradigmatic trickster that we automatically attach to a fox in European lore. This latter role is rather held by the hare characters in the *KD* stories. The *KD* fox represents a not-too-clever actor whose constant devouring hunger leads him into problematic, sometimes dangerous situations.[32] A typical *KD* fox features in the sub-story of "The Fox and the Drum," which occurs early on in the first main story of "The Lion and the Bull." The fox is hungry and decides to attack a drum rather than a fat fowl: he has never seen a drum before but trusts that it will reward his pains as it makes such a huge noise. He is disappointed when he discovers that the drum is empty and worth nothing as prey. The other character, the *KD* jackal, is not a trickster either. He is a sophisticated actor, characterized by his *parresia*, true and wise language "as spoken to power",[33] and usually features as a trusted but unimportant legal advisor, expressing the long view, listing bullet points of legal rules,

32 Van Ruymbeke, *Kāshefi's Anvār*, 91–99. Kāshifī has contrasted the fox and the jackal characters in an additional sub-story in the second chapter: a hungry fox stupidly lets go of an uninteresting prey in the hope of catching a fat fowl. A passing jackal wisely advises against this course and does not attempt to trick the fox. See also further similar characterizations of the fox in: "The Fox and the Drum" (Chapter I); "The Fox and the Two Rams" (I); "The Hare, the Wolf and the Fox" (I); "The Hunter and the Fox" (I); "The Sick Lion, the Fox and the Donkey's Ears and Heart" (Chapter V); "The Lioness, the Hunter and her Cubs" (Chapter X); and "The Lynx and the Hierarchy of Power" (X). Kāshifī has also added a sub-story illustrating the difference between the trickster hare and the hungry fox.

33 Michel Foucault, *Discourse and Truth and Parrēsia*, edited by Henri-Paul Fruchaud and Daniele Lorenzini (Chicago: 2019) 8–11.

and defending the status quo. This wise jackal is typified by Kalīla.[34] The fascination we feel for the character of the jackal Dimna comes from the fact that he is a black sheep among the advisor jackals. He has personal ambition and has exchanged *parresia* for rhetoric. Pretending to give advice, he in fact manipulates in order to achieve his ambition: to climb from legal advisor to the exalted rung of private royal advisor. This is unexpected for a jackal character and explains why both the lion and the bull trust his advice so blindly.

There are several other complicated jackal characters in the *KD*. The vegetarian hermit jackal who is the central character in the main story of "The Lion and the Jackal" has a very complex persona. Instead of playing his part in society as a legal advisor, he has decided to cut himself off and live as a hermit. It is not as a typical legal advisor, but in the much higher position of a hermit-sage that he is invited to the court. Though as a jackal he should be a carnivore, here he has become a vegetarian (stressing the disconnectedness between jackals and food). His enemies attempt to frame him for stealing meat but the revelation of his vegetarianism saves him.

In the story of "The Donkey's Ears and Heart," the servant hovers between the persona of the jackal (as a petty advisor) and that of the fox (as the story revolves around hunger and greed). There are grounds for choosing either of the personalities as the original one, though my guess is that the fox personality came first: food is key to the action and the trick that is used on the donkey is elementary while also relating to food. The fox manipulates but does not advise, nor does he come up with the usual legal musings we expect from the *KD* jackals. Meanwhile, the reasons for featuring a jackal character relate to evident intratextual ties with at least two other *KD* episodes featuring this animal. Shanzaba the bull is introduced to the lion by the jackal Dimna, which leads to the bull's eventual murder by the lion. This is echoed in our sub-story by the way in which the jackal/fox lures the donkey to the lion's meadow. There is also the role played by the jackal in the story of "The Lion, the Camel, the Jackal, the Crow, and the Wolf," which occurs as a sub-story within the first main story. A jackal is part of the plan to lure the camel to serve as the lion's meal; he reminds his comrades of their legal duties toward the lion. The jackal character as the paradigmatic smaller and weaker advisor of the lion is also well adapted to his role in the story analyzed here.

Contrary to the accepted view, I suggest here that the Arabic versions of the story that feature a jackal might derive from a later revision of the text. Though it is impossible to establish whether the jackal or the fox is original, I think that the available IAM *KD* versions assimilated the beginning of our sub-story to the Dimna story and considered that a jackal character was better adapted to the role, when in fact the character's similarities to the emblematic *KD* fox character are the stronger. Whatever the case might have been, this detail shows how the authors/translators engaged with their texts, and also illustrates how these detailed innovations blur the evidence toward a reconstruction of the hereditary line of rewritings and translations of the *KD* versions.

We have seen how several passages have been fleshed out and made more amusing or interesting by the Persian rewriters. There are also moments in the Persian *KD* versions where the psychological or philosophical depth they propose opens up the stories' full meaning, which is absent from the Arabic IAM *KD* versions that have come down to us. Again, this suggests that the Persian authors culled this sophistication from more complete versions, now lost. The unlikely alternative would be to credit them with a tremendous exegetical and

34 It is certainly not by chance that his character is adopted by the *Ikhwān al-Ṣafā'* in the twenty-second *Epistle*, where the animals elect Kalīla for his wisdom and rhetorical proficiency as their spokesman to present their case against the humans; Ikhwān al-Safa, *The Case of the Animals versus Man before the King of the Jinn: A Translation from the* Epistles of the Brethren of Purity, trans. Richard J.A. McGregor and Lenn Evan Goodman (Oxford: Oxford University Press, 2009), 86–90, 159–65.

literary effort that allowed them to inject philosophical meaning into innocuous stories.

4 Concluding Remarks

The analysis here has addressed two methodological issues that I identify as essential within the field of *KD* studies. The first is the importance of close textual analysis, which allows us to recognize the various obfuscating tools used to mislead the hurried reader, while alerting the thoughtful one to the necessity of analytical decoding. It seems that the Persian versions, in their additional details, propose a more sophisticated approach to the stories' breadth and depth of meaning. The example used in the present article may represent only flimsy evidence, but this is supported by similar and more robust findings in my recent monograph on *AS*.

It is also true that Kāshifī in particular provides clues on the stories' scope by adding seemingly innocuous comments or additional stories, and also by stressing the ridiculousness of a situation or a reaction beyond the boundaries of reality. These latter moments were misunderstood by earlier commentators, who read them at face value and derived the impression that the *AS* rewriting was worthless. I rather see these changes as markers provided by an author who has adopted the core technique of the *KD*: the reader must learn to rise above the misleading comments and obfuscating remarks. The nimbleness at decoding that he will acquire through this exercise is an important part of the text's practical pedagogy.

This leads me full circle to one of the introductory remarks: the *KD* text itself provides evidence that the available Sanskrit *Pañchatantra* versions cannot be considered authoritative. The analysis above touches upon just one of these clues: the Arabic and Persian *KD* versions contain both jackal and fox characters with clearly differentiated psychological characteristics. The *Pañchatantra* does not recognize these differences: all the foxes that appear in the Arabic and Persian versions are jackals in the Sanskrit text.[35] This achieves in the Sanskrit text a blurring of the two different animal characters and seems to indicate a late translation rather than textual anteriority. The *KD* stories and their themes also point toward roots situated within the Persian rather than the Indian literary and historical past, and abound with literary and philosophical references to Western Antiquity, with similarities to passages of Aristotle and Cicero.[36]

The literary legend of the Indian origin of the text is expressed in the story of Burzūya, found in the preface to the IAM *KD*, which pollinated every mention of the *KD* text. However, it is possible to view Burzūya's adventure in India and his literary theft of a secret text hidden in an Indian royal treasure as an allegory of Ibn al-Muqaffa''s translation into Arabic of a well-guarded and treasured Pahlavi text. Such an allegory would explain why the Arabic *KD* authorial introduction lacks a mention of the names of the actual author and his

35 Van Ruymbeke, *Kāshefi's Anvār*, 91–97. See for example, Patrick Olivelle, trans., *Pañcatantra: The Book of India's Folk Wisdom* (New York: Oxford University Press, 1997). Inversely, it is remarkable that in the European versions all the jackals are translated into foxes. Note how the animal characterizations lose their clarity with each translation. The jackals Kalīla and Dimna thus become asses in some Western versions; Thomas North, *The Morall Philosophie of Doni Drawne out of the Auncient Writers* (London: Henry Denham, 1570).

36 I point interested readers to the following passages in my recent monograph on *AS*: Chapter 1 (1.2.2.3 "Zopyros, the *Wandermotiv* of the mutilated hero") and (1.5.2 "Exit Borzuyeh"); Chapter 2 (2.3.2 "Never Mistake a Jackal for a Fox"); Chapter 3 (3.1.5 "Pigeonholing the Professional Vizier and the Occasional Hermit") and (3.3.1.3 "The Horrendous Zahhak-Theme"); Chapter 5 (5.1.2.3 "Wrapping up Each Frame"; and 5.2.2 "*KD/AS*'s Elusive Internal Architecture"). Chapter 7 *in toto* contains misgivings on the way the hereditary line of the *KD* text has been hitched onto the Sanskrit texts. See also Louise Marlow, "Among Kings and Sages: Greek and Indian Wisdom in an Arabic Mirror for Princes," *Arabica: Journal of Arabic and Islamic Studies* 60, no. 1–2 (2013): 1–57.

patron. It is also remarkable that Ibn al-Muqaffaʿ's Persian name, Rūzba, is an anagram of Burzūya.[37]

One of the most interesting points we may derive from this final remark is the awareness that the *KD* text has challenged and intrigued its audience through the centuries. The Timurid court in particular appears to have examined with much care and attention the received knowledge around the puzzling origins of the text, coupling this with an in-depth study of its content which resulted in the *AS*, Kāshifī's masterful rewriting. With its revolutionary revisiting of key aspects of the text, and with its helpful exegetical additions, it revivifies the *KD* field and suggests fascinating new avenues of exploration.

Bibliography

Al-Bokhari, Mohammad ibn ʿAbdullah. *Dastan-Ha-Ye Bidpay*. Edited by Parviz Natel Khanlari and Mohammed Roshan. Tehran, 1361.

Aristotle. *The Nicomachean Ethics*. Edited by Lesley Brown. Translated by David Ross. Oxford: Oxford University Press, 1980.

Asadī Ṭūsī, Abū Manṣūr Aḥmad ibn ʿAlī. *Asadī's neupersisches Wörterbuch Lughat-i Furs: nach der einzigen vaticanischen Handschrift*. Edited by Paul Horn. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1897.

Cicero. *De Senectute; De Amicitia; De Divinatione*. Translated by William A. Falconer. London; Cambridge MA: W. Heinemann Ltd; Harvard University Press, 1959.

De Blois, François. "The Pancatantra: From India to the West – and Back." In *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah Wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh*, edited by Ernst J. Grube, 10–15. Mombai: Marg Publications, 1991.

Foucault, Michel. *Discourse and Truth and Parrēsia*. Edited by Henri-Paul Fruchaud and Daniele Lorenzini. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2019.

Gruendler, Béatrice. "Les versions arabes de Kalīla wa-Dimna : une transmission et une circulation mouvantes." In *Enoncés sapientiels et littérature exemplaire : une intertextualité complexe*, edited by Marie-Sol Ortola and Marie-Christine Bornes-Varol, 387–418. Nancy: Presses Universitaires de Nancy – Éditions Universitaires de Lorraine, 2013.

Hermann, Georgina. "Biographisches zu Ḥusayn Wāʿiẓ Kāšifī." In *Corolla Iranica: Papers in Honour of Prof. Dr. David Neil MacKenzie on the Occasion of His 65th Birthday on April 8th, 1991*, edited by Ronald Eric Emmerick and Dieter Weber, 90–100. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 1991.

Ibn al-Muqaffaʿ, ʿAbd Allāh. *Kalila and Dimna, or, The Fables of Bidpaï*. Translated by Wyndham Knatchbull. Oxford: Printed by W. Baxter for J. Parler, 1819.

Ibn al-Muqaffaʿ, ʿAbd Allāh. *Kalila und Dimna: die Fabeln des Bidpai*. Translated by Philipp Wolff. Zurich: Manesse Verlag, 1995.

Ibn al-Muqaffaʿ, ʿAbd Allāh. *Le livre de Kalila et Dimna*. Translated by André Miquel. Paris: C. Klincksieck, 1957.

Ibn al-Muqaffaʿ, ʿAbd Allāh. *Le Pouvoir et les intellectuels ou les Aventures de Kalila et Dimna*. Translated by René R. Khawam. Paris: G.-P. Maisonneuve et Larose, 1986.

Ibn al-Nadīm, Muḥammad ibn Ishāq. *The Fihrist of al-Nadim: A Tenth-Century Survey of Muslim Culture*. Edited and translated by Bayard Dodge. New York: Columbia University Press, 1970.

Ikhwān al-Safa. *The Case of the Animals versus Man before the King of the Jinn: A Translation from the* Epistles of the Brethren of Purity. Translated by Richard J.A. McGregor and Lenn Evan Goodman. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Kashīfī, Ḥusayn Vāʿiẓ. *The Anvár-i Suhailí: Or, The Lights of Canopus*. Translated by Edward B. Eastwick. Hertford: Stephen Austin, 1854, unabridged facsimile repr. Marston Gate, 2005.

37 Van Ruymbeke, "Kalila and Dimna as a Case-Study"; also Van Ruymbeke, *Kāshefi's Anvār*, 338: each of the letters of RUZBH are used to form BRZUH. In the latter form, *Burzūya*, the final -H is constructed as a vocalic -eh/a, with an inserted -y- (similar to the variant of the *ezafe* after a vowel). Ibn al-Muqaffaʿ might have borrowed the name of a historical character who is mentioned in historical references.

Kashīfī, Ḥusayn Vāʿiẓ. *Anvar-e Sohayli, ya, Kalila wa Dimna-ye Kashefi*, Tehran: Amir Kabir, 1362 H. sh.

Marlow, Louise. "Among Kings and Sages: Greek and Indian Wisdom in an Arabic Mirror for Princes." *Arabica: Journal of Arabic and Islamic Studies* 60, no. 1–2 (2013): 1–57.

Nasrallāh Munshī, Abu-l-Maʿali. *Kalila und Dimna: Fabeln aus dem klassischen Persien*. Translated by Sayf al-Dīn Najmábādī and Siegfried Weber. Munich: C.H. Beck, 1996.

Nasrallāh Munshī, Abu-l-Maʿali. *Kalila and Dimna*. Translated by Wheeler Thackston. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company, Inc., 2019.

Nasrallāh Munshī, Abu-l-Maʿali. *Tarjome-ye Kalila va Dimna*. Edited by Mojtaba Minovi. Tehran: Dānišgah-i Tihrān, 1964.

North, Thomas. *The Morall Philosophie of Doni Drawne out of the Auncient Writers*. London: Henry Denham, 1570.

Olivelle, Patrick, trans. *Pañcatantra: The Book of India's Folk Wisdom*. New York: Oxford University Press, 1997.

Omidsalar, M. "Kalila Wa Demna ii. The Translation by Abu'l-Maʿali Nasr Allah Monshi." In *Encyclopedia Iranica Online*, 2015.

Qāniʿi, Aḥmad b. Maḥmud al-Ṭusi. *Kalīla va Dimna*. Add. 7766. British Library, London.

Rieu, Charles. *Supplement to the Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum*. London: British Museum, 1895.

Ruymbeke, Christine van. "Dimna's Trial and *Apologia* in Kashifī's *Anvār-i Suhaylī*. Morality's Place in the Corrupt Trial of a Rhetorical and Dialectical Genius." *Journal of the Royal Asiatic Society* 26, no. 4 (2016): 549–83.

Ruymbeke, Christine van. "Kalila and Dimna as a Case-Study: Ibn al-Muqaffaʿ's and Nasrullah Munshi's Translations." In *The Routledge Handbook of Arabic Translation*, edited by Sameh Hanna, Hanem El-Farahaty, and Abdel-Wahab Khalifa, 253–68. London: Routledge, 2020.

Ruymbeke, Christine van. "Authorship, Ownership and Rewriting: Vaʿiz Kashifi and Abu'l-Fazl B. Mubarak within the Hereditary Line of Kalila wa-Dimna Authors." *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 45 (2018): 181–210.

Ruymbeke, Christine van. *Kāshefi's Anvār-e Sohayli: Rewriting Kalila and Dimna in Timurid Herat*. Leiden: Brill, 2016.

Subtelny, Maria E. "Ḥusayn Vāʿiẓ Kāshifī." In *Encyclopaedia of Islam*, third edition, edited by Kate Fleet, Gudrun Krämer, Denis Matringe, John Nawas, and Everett Rowson. Leiden: Brill, 2014.

Subtelny, Maria E. "Kāshefi." In *Encyclopaedia Iranica Online*, 6:658–61.

Venuti, Lawrence. "The Translator's Invisibility." *Criticism* 28, no. 2 (1986): 179–212.

3

Kalīla, Dimna et la géomancie

Jean-Charles Coulon

Le manuscrit illustré de *Kalīla wa-Dimna* de la Bibliothèque nationale de France Arabe 3467 comporte de nombreuses figures géomantiques, tant dans les images qu'en marge du texte[1]. En effet, les « figures géomantiques » sont un ensemble de seize figures de quatre rangées comportant chacune un ou deux points. Elles servent de base à une technique divinatoire arabe appelée « géomancie » (*ḍarb al-raml* ou *khaṭṭ al-raml* en tant que praxis, *ʿilm al-raml* en tant que science). Cette branche de la divination a connu un immense succès dans le monde islamique et une importante production écrite en témoigne. Ces figures ont donc des significations particulières, que le géomancien doit pouvoir interpréter dans le cadre d'un tirage. La présence de ces figures en marge d'un manuscrit dont le contenu n'a aucun rapport avec la géomancie a donc de quoi surprendre. Pourquoi des « figures géomantiques » se retrouvent-elles ainsi perdues dans un recueil de fables animalières illustré ? Nous proposerons donc des pistes d'interprétation sur le sens à donner à ces figures mystérieusement placées dans ce manuscrit alors que *Kalīla wa-Dimna* ne traite pas de géomancie. Tout d'abord, il convient de présenter la géomancie et le rôle de ses figures dans un tirage afin de comprendre le sens qu'elles peuvent revêtir d'une manière générale. Un dénombrement et une description de la place de ces figures dans ce manuscrit permettent ensuite d'apprécier leur importance et d'ouvrir des pistes d'interprétation. Nous nous appuierons alors sur des exemples concrets à travers les illustrations du manuscrit.

1 Sources et principes fondamentaux de la géomancie arabe

La géomancie (*ʿilm al-raml*) est, littéralement, la science de la divination par le sable. Il s'agit, à l'origine, d'un rite cléromantique consistant en un jet de cailloux (*ṭarq* ou *ḍarb*) – ou de grains de céréales ou de noyaux. Le résultat de ce jet devait être interprété par un géomancien (*rammāl*)[2].

La géomancie acquit un statut particulier parmi les diverses formes de divination pratiquées dans le monde islamique au Moyen Âge. En effet, cette science était réputée avoir été révélée par l'archange Gabriel au prophète Idrīs (Hénoch), qu'il aurait lui-même transmise au mystérieux Ṭumṭum al-Hindī, devenu une autorité importante en la

1 Note de l'auteur : nous tenons à remercier Éloïse Brac de la Perrière, Annie Vernay-Nouri et Aïda El Khiari de nous avoir donné cette occasion de se pencher sur ce manuscrit, ainsi que pour leurs remarques et commentaires qui nous furent précieuses. Nous remercions également Abdallah Cheikh-Moussa, qui nous a généreusement transmis des copies des éditions de *Kalīla wa-Dimna*, ainsi que le rapporteur anonyme pour ses précieuses remarques.

2 Pour une introduction générale à la géomancie, voir Toufiq Fahd, *La Divination arabe : études religieuses, sociologiques et folkloriques sur le milieu natif d'Islam* (Paris : Sindbad, 1987), 196-204. Voir également les travaux d'Anne Regourd, « La géomancie comme voie d'accès à un savoir ésotérique : un cas isolé au nord du Yémen ? », in *Scienza e islam : atti della giornata di studio, Venezia, 30 gennaio 1999,* éd. Giovanni Canova (Rome : Herder, 1999), 5-16 et Regourd, « Pratiques de géomancie au Yémen », in *Religion et pratiques de puissance*, éd. Alain de Surgy (Paris : L'Harmattan, 1997), 105-127 ; ainsi que les articles récemment parus de Matthew Melvin-Koushki, « In Defense of Geomancy : Šaraf al-Dīn Yazdī Rebuts Ibn Ḫaldūn's Critique of the Occult Sciences », *Arabica* 64, nº 3-4 (2017) : 346-403 et Melvin-Koushki, « Persianate Geomancy from Ṭūsī to the Millennium : A Preliminary Survey », in *The Occult Sciences in Pre-modern Islamic Cultures*, éd. Nader El-Bizri et Eva Orthmann (Beyrouth : Orient-Institut, 2018), 151-200.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_004

matière[3]. Un hadith fait même dire à Muḥammad : « Parmi les prophètes, il y en avait un qui pratiquait le *khaṭṭ* ; quiconque réussira à le faire conformément à son procédé, saura ce que ce prophète savait[4]. » Ainsi, loin d'être perçue comme une science sulfureuse ou suspecte, la géomancie jouissait d'une aura qui explique l'abondante production écrite à son sujet.

Au regard de cette abondante production écrite arabe médiévale sur la géomancie, les études sur le sujet n'en sont qu'à leurs débuts. En effet, la quasi absence d'édition critique de textes géomantiques et les nombreuses éditions défectueuses et contradictoires des textes fondamentaux de la discipline ne permettent pas de faire une présentation rigoureuse et précise de tous les aspects du système géomantique[5]. À titre d'exemple, la plus importante autorité en la matière est al-Zanātī (date de mort inconnue, *floruit* avant 629H/1230), dont un opuscule édité au Caire en 1280H/1864 sous le titre *al-Faṣl fī ʿilm al-raml* qui lui est attribué a largement circulé[6]. Cependant, maintes fois rééédité, chaque version comporte des variantes, sans que le manuscrit d'origine soit toujours clairement identifié[7]. Dans ces conditions, il demeure fort difficile de faire un tableau cohérent et unifié de cette tradition textuelle. Tout reste encore à faire en matière d'édition critique sur le sujet. Nous puiserons donc notre matière sur la géomancie des manuscrits à notre disposition, étant entendu qu'une étude approfondie des textes de géomancie dépasserait nettement les limites imposées par notre étude des figures de géomancie du manuscrit illustré de *Kalīla wa-Dimna*.

La séance divinatoire consiste en l'établissement et l'interprétation d'un tableau géomantique de seize figures (*shakl*) disposées dans seize maisons (*bayt*). Les quatre premières maisons (maisons I à IV), appelées « les mères » (*al-ummuhāt*), sont établies en fonction de traits tracés dans le sable ou la terre ou de séries de points par séries de quatre lignes sur une feuille de papier. Chacune de ces lignes est réduite à un point si le nombre de traits ou de points est impair, et à deux points ou un trait si le nombre de traits ou de points est pair. Il en résulte seize figures possibles, que l'on appelle « figures géomantiques » ou « squilles » (de l'arabe *shakl*)[8]. Une fois ces quatre premières maisons établies, on en déduit les quatre suivantes (maisons V à VIII), appelées « les filles » (*al-banāt*). La figure de la première maison des filles (maison V) réunit les quatre rangées supérieures des figures

3 Emilie Savage-Smith et Marion B. Smith, *Islamic Geomancy and a Thirteenth-Century Divinatory Device* (Malibu : Undena, 1980). Anton Hauber avait émis l'hypothèse que le nom de Ṭumṭum al-Hindī dériverait de Dindymus, soit saint Thomas. Sur Ṭumṭum al-Hindī, voir Anton Hauber, « Ṭomṭom (Ṭimṭim) = Δανδαμις = Dindymus ? », *Zeitschriften der deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 63 (1909) : 457-472 ; Felix Klein-Franke, « The Geomancy of Ahmad B. ʿAli Zunbul a Study of the Arabic Corpus Hermeticum », *Ambix* 20, nº 1 (1973) : 26-35 ; voir également Jean-Charles Coulon, *La Magie en terre d'islam au Moyen Âge* (Paris : CTHS, 2017), 108.

4 Traduit par Toufiq Fahd, « Khaṭṭ », in *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, éd. Peri Bearman *et al.* (Leiden : Brill, 1960-2007). Le hadith se trouve dans les collections de Muslim (*Masāǧid*, 33 ; *Salām*, 121), Abū Dāwūd (*Ṣalāt*, 167 ; *Ṭibb*, 23), al-Nasāʾī (*Sahw*, 20) et Ibn Ḥanbal (II, 394 ; V, 447) (références données ici d'après la *Concordance* de Wensinck).

5 Blanca Villuendas Sabaté travaille actuellement à l'édition d'un important traité d'Ibn Maḥfūf sur la géomancie. Elle a en outre publié des fragments en judéo-arabe de la Geniza du Caire traitant de géomancie. Voir Blanca Villuendas Sabaté, *La geomancia en los manuscritos judeo-árabes de la Gueniza de El Cairo* (Cordoue : CNERU-CSIC, 2015).

6 Il s'agit d'une lithographie suivie d'une *Risāla fī l-jafr waqurʿa* attribuée à Jaʿfar al-Ṣādiq. La lithographie a été faite au Caire par le cheikh ʿAbd al-Munʿim al-Ṣabrī ; Muḥammad al-Zanātī, *al-Faṣl fī Uṣūl ʿIlm al-Raml* (Le Caire : Maṭbaʿat al-jumal al-miṣriyya, 1927).

7 Voir Anne Regourd, « Au sujet des sources manuscrites de l'ouvrage imprimé au Caire sous le titre d'Al-faṣl fī uṣūl ʿilm al-raml d'Al-Zanātī », *Annales islamologiques* 35 (2001) : 393-347.

8 Gabriel Ferrand, « Un chapitre d'astrologie arabico-malgache », *Journal Asiatique*, 10e série, t. 6 (1905) : 195 ; repris par Fahd, « Khaṭṭ ». Le terme squille n'a toutefois pas eu de postérité en français et n'a jamais été reconnu dans les dictionnaires, c'est pourquoi nous utiliserons plutôt l'expression « figure géomantique ».



FIGURE 3.1 Un texte de géomancie attribué à Abū Muḥammad ʿImrān al-Munajjim al-Jabsūyī al-Faylasūf (recueil, Paris BULAC, ms. 579, f. 47v-48r)

des quatre maisons mères, la deuxième maison des filles (maison VI) réunit les quatre deuxièmes rangées des quatre figures des maisons mères, la troisième maison des filles (maison VII) réunit les quatre troisièmes rangées des figures des quatre maisons mères, et la quatrième maison des filles (maison VIII) réunit les quatre quatrièmes rangées des figures des quatre maisons mères. Leur établissement suit le même principe que le tirage : si le nombre de points est impair, alors on ne retient qu'un seul point ; s'il est pair, on en retient deux (ou un trait). Les quatre maisons suivantes (maisons IX à XII) s'obtiennent par la réunion de deux maisons précédentes : ainsi, la figure de la maison IX est la somme des figures des maisons I et II, la figure de la maison X est la somme des figures des maisons III et IV, la figure de la maison XI est la somme des figures des maisons V et VI, et la figure de la maison XII est la somme des figures des maisons VII et VIII. Ensuite, les figures des maisons XIII et XIV s'obtiennent selon le même principe à partir des figures des maisons IX à XII : la figure de la maison XIII se déduit de la somme des figures des maisons IX et X et la figure de la maison XIV de la somme des figures des maisons XI et XII. Toujours selon le même principe, la figure de la maison XV est l'addition des figures des maisons XIII et XIV. Enfin, la figure de la seizième et dernière maison (maison XVI) est le résultat de la somme des figures des maisons I et XV. Pour prendre un exemple simple, à partir d'un tirage donnant pour les maisons mères (I à IV) les figures suivantes : ⁘, ⁖ et ⁖, on obtient le tableau géomantique suivant[9].

9 Nous reprenons ici l'exemple donné par Emilie Savage-Smith. Voir Savage-Smith et Smith, « Islamic Geomancy and a Thirteenth Century Divinatory : Another Look », in *Magic and Divination in Early Islam*, 222.

TABLEAU 3.1 Exemple de tableau géomantique d'un tirage avec pour maisons mères (I à IV) les figures suivantes : ⁝, ⁙, ⁘ et ⁘

Mères				Filles			
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
IX			X	XI			XII
	XIII				XIV		
		XV					XVI

Dans le cas d'une consultation géomantique, chaque maison et chaque figure a un sens propre. La conjonction des deux doit être interprétée par le géomancien.

Dans le cas qui nous occupe, le manuscrit Arabe 3467 ne contient que des figures géomantiques. Il n'y a pas d'organisation de ces figures en maisons et on ne peut pas en déduire un tel tableau. Il ne s'agit donc pas d'un cas ordinaire de tirage géomantique. Cependant, les figures en elles-mêmes ont une signification, indépendamment de leur présence dans une maison ou non. La maison sert à orienter le sens de la figure dans un cas précis soumis au devin, comme le contexte permet de déterminer quel est le sens précis à donner à un mot, à partir de potentialités de significations.

2 Le cas du manuscrit Arabe 3467 : entre géomancie et bibliomancie ?

Nous pouvons toutefois émettre une hypothèse sur le rôle ou l'utilisation de ces figures dans le manuscrit Arabe 3467 de la BnF. En effet, la présence de symboles divinatoires dans les marges d'un manuscrit ne manque pas de rappeler les pratiques bibliomantiques. Comme son nom l'indique, la bibliomancie est l'art de la divination par le livre. Plus concrètement, il s'agit de tirer des présages en ouvrant un livre sur une page au hasard et en interprétant le texte de cette page. La pratique est ancienne et attestée dans l'Antiquité, par exemple avec les œuvres d'Homère et de Virgile (on parle alors de rhapsodomancie)[10]. Cette technique divinatoire est attestée en terre d'islam dès l'époque omeyyade avec le Coran, mais également à l'époque abbasside avec le célèbre recueil de hadiths *Ṣaḥīḥ* d'al-Bukhārī[11] (m. 256H/870). Bien entendu, dans le cas du Coran ou du *Ṣaḥīḥ*, le caractère sacré de ces textes concourt à leur donner une légitimité dans cette pratique divinatoire. La bibliomancie trouva également un important développement dans l'Iran safavide avec des manuscrits spécifiquement dédiés à un usage divinatoire : les *Fāl-Nāma*. Si certains corans ont été copiés dans une optique divinatoire[12], c'est surtout le *Dīwān* du célèbre poète Ḥāfiẓ (m. 792H/1390 ou 791H/1389), qui fit l'objet d'une

10 Auguste Bouché-Leclercq, *Histoire de la divination dans l'Antiquité : divination hellénique et divination italique* (Grenoble : J. Millon, 2003), 155.

11 Voir Fahd, *La Divination arabe* ; Fahd, « Khaṭṭ ».

12 Voir par exemple Sabrina Alilouche et Ghazaleh Esmailpour Qouchani, « Les gloses marginales et le Fālnāma du coran de Gwalior, témoignages des usages multiples du coran dans l'Inde des sultanats », in *Le Coran de Gwalior : polysémie d'un manuscrit à peintures*, éd. Éloïse Brac de la Perrière et Monique Burési (Paris : Éditions de Boccard, 2016), 85-110.

immense production de manuscrits divinatoires en persan[13]. Cette pratique perdure jusqu'à nos jours, notamment en Iran où elle demeure extrêmement populaire[14].

L'hypothèse d'une utilisation divinatoire d'un recueil de fables aussi populaire que *Kalīla wa-Dimna* est possible. Tout d'abord, il convient de souligner que les textes servant de base à la bibliomancie d'une manière générale ont pour caractéristique d'avoir une large possibilité d'interprétations, comme le Coran ou les recueils de poèmes. La divination suppose en effet l'interprétation de signes. Or, *Kalīla wa-Dimna* est un recueil de fables, contenant donc plusieurs niveaux de lecture. L'introduction de l'ouvrage met ainsi en évidence deux niveaux de lecture : l'un apparent (*ẓāhir*), l'autre caché (*bāṭin*). Comme le souligne Abbès Zouache, « cette idée constitue un leitmotiv souvent illustré par la mise en place d'un parallèle entre le sens caché et le bien ou le trésor : si le lecteur de *Kalīla wa-Dimna* n'accède pas au sens caché, il sera comme la personne qui a un trésor à portée de main, mais risque pourtant de ne pas y accéder, ou comme le pêcheur qui aurait pu avoir une perle d'une valeur inestimable, n'était son manque de perspicacité et de clairvoyance[15] ». Bien entendu, le sens caché, du point de vue de l'œuvre, est un sens éthique et politique. Cependant, assumer un sens caché ouvre le texte à de nombreuses possibilités d'interprétations et, partant, d'usages du texte. Nous pouvons à ce titre signaler l'existence d'un manuscrit au National Museum de New Delhi (dépôt de l'Asafiya Library d'Hyderabad) coté Akhlaq 508 et datant de 818H/1415 réunissant *Kalīla wa-Dimna*, le *Manṭiq al-ṭayr* (*Le cantique des oiseaux*) du célèbre poète mystique Farīd al-Dīn ʿAṭṭār (m. 627/1230) et le *Dīwān* de Ḥāfiẓ[16]. Bien que nous ne puissions pas savoir si le *Dīwān* de Ḥāfiẓ a effectivement pu servir de support bibliomantique dans ce manuscrit, l'association des deux textes dans ce manuscrit suppose que le commanditaire du manuscrit ou le copiste avaient établi un lien entre ces textes.

Cependant, le cas du manuscrit Arabe 3467 présente également des caractéristiques singulières par rapport aux pratiques bibliomantiques connues et documentées. Tout d'abord, ce manuscrit serait à notre connaissance le seul cas d'une utilisation de figures géomantiques dans un cadre bibliomantique. Les techniques des tirages géomantiques sont en effet radicalement différentes de la pratique bibliomantique. Cela n'exclut bien sûr pas une utilisation de ces symboles d'une autre façon, mais nous oblige à demeurer prudent dans cette interprétation. Nous pouvons signaler à ce titre une représentation de Jaʿfar al-Ṣādiq (m. 148H/765), le sixième imam chiite, en tant qu'auteur dans un manuscrit intitulé *Kitāb-i fālnāma-yi Jaʿfar al-Ṣādiq* (*Le livre des omens de Jaʿfar al-Ṣādiq*) conservé dans le Musée d'Art et d'Histoire de Genève (Pozzi Collection, 1971-107/121)[17]. Jaʿfar al-Ṣādiq y tient une sorte de grille contenant des symboles ressemblant à des figures géomantiques (mais qui n'en sont pas

13 La Freer Gallery of Art de Washington a consacré une exposition à ce type d'ouvrage du 24 octobre 2009 au 24 janvier 2010. Une importante monographie en est issue : Massumeh Farhad et Serpil Bağcı, *Falnama : the Book of Omens* (Londres : Thames & Hudson, 2009). Consulter aussi sur les *Fālnāme,* Armen Tokatlian, *Falnamah : livre royal des sorts* (Montreuil : Gourcuff Gradenigo, 2007).

14 L'étude de la pratique du *fāl* contemporain est l'objet de la thèse de doctorat actuellement préparée par Laetitia Fronval, « Islam et bibliomancie : pratiques contemporaines de l'estekhâreh en Iran », *Archives de sciences sociales des religions*, 189 (2020) : 73-93 et *ead.*, « La pratique du *fāl-e Ḥāfeẓ* dans l'Iran contemporain. Science occulte en mutation ? », dans *Magie et sciences occultes dans le monde islamique*, dir. Jean-Charles Coulon (Marseille : Diacritiques Éditions, 2021).

15 Makram Abbès, « L'ami et l'ennemi dans Kalila et Dimna », *Bulletin d'études orientales*, n°57 (2008) : 12.

16 Robert M. Rehder, « New Material for the Text of Ḥāfiẓ », *Iran* 3 (1965) : 109-119 ; Julie Scott Meisami, « Manuscripts of Hafez », in *Encyclopaedia Iranica*, éd. Ehsan Yarshater (Londres : Routledge, 1982-2020). Nous tenons à remercier Aïda El Khiari d'avoir porté ce manuscrit à notre connaissance.

17 Christiane Gruber, « The 'Restored' Shīʿī muṣḥaf as Divine Guide ? The Practice of fāl-i Qur'ān in the Ṣafavid Period », *Journal of Qur'anic Studies* 13, nº 2 (2011) : 29-55.

formellement). Cette représentation fait donc possiblement un lien entre ces deux formes de divinations que sont la géomancie et le *fāl-nāma*.

Une autre spécificité du manuscrit Arabe 3467 dans la perspective d'un usage bibliomantique doit être mentionnée : d'une manière générale, la bibliomancie se pratique avec des manuscrits soit conçus dès l'origine comme des supports divinatoires (par exemple, certains corans bibliomantiques), soit c'est le texte du manuscrit lui-même qui est un support reconnu de la divination (Coran, *Dīwān* de Ḥāfiẓ, etc.). Dans le cas présent, l'hypothèse d'un usage bibliomantique provient de figures géomantiques ajoutées postérieurement à la copie du texte lui-même. Il s'agirait donc d'un cas unique dans notre connaissance actuelle. Il convient alors, afin d'examiner cette hypothèse, de tenter de donner un sens aux figures géomantiques qui ornent les pages de ce manuscrit.

Il existe donc seize figures géomantiques grâce auxquelles il est possible de tirer des présages. Leur nom peut parfois varier d'un manuscrit à l'autre, d'une région à l'autre, mais nous pouvons toutefois observer des constantes. Nous pouvons réunir en un tableau les noms des figures géomantiques[18].

Les géomanciens musulmans ont rapidement inscrit les seize figures géomantiques et les seize maisons dans les correspondances analogiques, base du système symbolique utilisé dans les « sciences occultes » islamiques. En effet, le raisonnement analogique est un « mode d'identification qui fractionne l'ensemble des existants en une multiplicité d'essences, de formes et de substances séparées par de faibles écarts, parfois ordonnées dans une échelle graduée, de sorte qu'il devient possible de recomposer le système des contrastes initiaux en un dense réseau d'analogies reliant les propriétés intrinsèques des entités distinguées[19] ». Ainsi, dans ce système de pensée, chaque existant réunit les caractéristiques d'un ensemble d'essences dont il est à la fois la somme et une entité distincte. Par exemple, un objet aura à la fois les propriétés de sa couleur, de sa matière, de l'astre sous lequel il a été fabriqué, etc. De là, les figures géomantiques ont pu prendre des significations particulières en fonction des éléments qui leur sont associés. Par exemple, dans le *Kitāb al-raml* d'un auteur anonyme conservé dans le manuscrit Arabe 2731 de la Bibliothèque nationale de France, les premiers folios sont consacrés aux seize figures géomantiques[20]. À chaque figure est attribué une maison, un nom, une ou deux lettres, un signe du Zodiaque, un astre, une couleur, une nature (chaud/froid, sec/humide, faste/néfaste, masculin/féminin), un type de nourriture et une direction. Ces informations sont résumées dans le tableau 3.3.

Les correspondances astrologiques ne sont pas propres à ce traité, au contraire, elles se retrouvent dans l'essentiel des traités de géomancie, à commencer par celui d'al-Zanātī[21]. Ces

18 Afin d'établir ce tableau, nous avons compilé diverses études sur la géomancie afin de réunir toutes les variantes connues des noms des figures, ainsi que les définitions et propositions de traduction de plusieurs dictionnaires. Voir Robert Jaulin, *La Géomancie : analyse formelle* (Paris, La Haye : Mouton, 1966) ; et Jaulin, *Géomancie et Islam* (Paris : Christian Bourgois, 1991) ; Aboubekr A. Ben Choaib, « La bonne aventure chez les musulmans du Moghrib », *Revue africaine*, n°50 (1906) : 62-71 ; Jean-Claude Hébert, « Analyse structurale des géomancies comoriennes malgaches et africaines », *Journal des Africanistes* 31, nº 2 (1961) : 115-208 ; Villuendas Sabaté, *La geomancia en los manuscritos judeo-árabes de la Gueniza de El Cairo*. Pour les définitions que nous avons indiquées, voir aussi Jean-Baptiste Belot, *al-Farā'id al-durriyya. 'Arabī – faransī* (Beyrouth : Dār al-Mashriq, 1971) ; Albert de Kazimirski Biberstein, *Dictionnaire arabe-français* (Paris : Maisonneuve, 1860) ; Reinhart Dozy, *Supplément aux dictionnaires arabes* (Leyde, Paris : Brill, Maisonneuve, 1967).

19 Philippe Descola, *Par-delà nature et culture* (Paris : Gallimard, 2005), 280.

20 *Kitāb al-raml*, Paris, BnF, Arabe 2731, ff.1v-3.

21 Al-Zanātī, *al-Faṣl fī Uṣūl 'Ilm al-Raml*. Signalons à ce propos un article substantiel disponible sur internet bien qu'il n'ait jamais été publié à notre connaissance : Wim van Binsbergen, « The Astrological Origin of Islamic Geomancy », communication présentée à la 15e conférence annuelle de la SSIPS (Society for the Study of Islamic Philosophy and Science) et SAGP (Society of Ancient Greek Philosophy), Binghamton, octobre 1996. https://www.labirintoermetico.com/07Geomanzia/Binsbergen_van_W_The_astrological_origin_of_Islamic_Geomancy.pdf. Comme son titre

TABLEAU 3.2 Noms des figures géomantiques

Figure	Nom arabe	Sens littéral
	*al-Kawsaj*	Qui a la barbe rare
	(= *al-Jawdala*)	(= al-Jawdala ?)
	*al-Laḥyān/al-Ḥayān/*	Menton
	al-Aḥyān	(= 1. Qui rit, riant ; 2. Qui lance des éclairs (nuage))
	(= *al-Ḍāḥik*)	(= Le rieur/la rieuse)
	*al-ʿAtaba al-dākhila*	Linteau/seuil intérieur ; marche intérieure ; vice, défaut, embarras intérieur
	(= [*Rāyat*] *al-Faraḥ*)	(= Drapeau, étendard, signe de la joie)
	*al-Bayāḍ*	Blancheur ; lait
	al-Ṭarīq	Chemin, route, voie
	*al-Qabḍ*(*a*) *al-Khārij*(*a*)	La prise extérieure (sortante)
	*al-Ḥumra*	Le rouge
	*al-Inkīs, al-Mankūs*	Retourné, renversé, qui a le haut en bas et le bas en haut
	(= *al-Majūsī, al-Rakīza*)	(= le Mage, la veine d'or, d'argent ou d'autre métal)
	*al-Nuṣra al-khārija*	L'aide, secours, assistance (ou, par extension, la victoire) extérieur (sortant)
	*al-ʿUqla*	Le lien, nœud, entrave (par extension, le sortilège)
	(= *al-Iʿtikāf, al-Shaqqāf*)	(= la retraite spirituelle, le coupeur, le fendeur)
	*al-Ijtimāʿ*	La réunion, l'assemblée
	(= *al-Rajāʾ*)	(= paroi d'un puits ; espoir ; crainte, appréhension)
	*al-Nuṣra al-dākhila*	L'aide, secours, assistance (ou, par extension, la victoire) intérieur (entrant)
	*al-ʿAtaba al-khārija*	Linteau/seuil extérieur ; marche extérieur ; vice, défaut, embarras extérieur
	*Naqī al-khadd*	À la joue pure
	(= *Awraʿ*, *al-Ashqar*)	(= celui qui craint plus Dieu, le plus timide, le plus faible, le roux, l'alezan)
	*al-Qabḍ*(*a*) *al-dākhil*(*a*)	La prise intérieure (entrante)
	*al-Jamāʿa*	La troupe ; la réunion, l'assemblée

TABLEAU 3.3 Caractéristiques de figures géomantiques d'après le *Kitāb al-raml*

Maison[a]	Figure	Nom arabe	Lettres	Signe	Astre	Couleur	Nature	Nourriture	Direction
[1]		*al-Laḥyān/ al-Ḥayān/ al-Aḥyān* (= *al-Ḍāḥik*)	Ā F	Taureau	Jupiter	Blanc	Chaud, lumineux (*layyin*), faste, mâle	Doux (*ḥuluw*)	Ouest
2		*al-Qabḍ*(*a*) *al-dākhil*(*a*)	K Ẓ	Lion	Soleil	Blanc avec du noir (*abyaḍ bi-sawād*)	Chaud, sec, mélangé, mâle	Salé (*mulūḥa*)	Nord-Ouest
3		*al-Qabḍ*(*a*) *al-khārij*(*a*)	L Gh	Lion	al-Ra's	Jaune (*aṣfar*), noir-vert foncé (*adham*)	froid, sec, néfaste, mâle		Sud-Est
4		*al-Jamāʿa*	M	Sagittaire	Mercure	Bleu pur (*azraq ṣāfī*)	Froid, sec, mélangé, mâle	Mélangé (*mamzūj al-ṭaʿm*)	Nord
[5]		*al-Kawsaj* (= *al-Jawdala*)	Ṭ Dh	Gémeaux	Mars	Blanc gâté par une autre couleur, rouge (*abyaḍ taʿlīl ghāyri-hi waḥumra*)	Froid, humide, néfaste, féminin	Amer (*murr*)	Sud-Ouest
[6]		*al-ʿUqla* (= *al-Iʿtikāf*, *al-Shaqqāf*)	N	Poisson	Saturne	Noir (*aswad*)	Froid, humide, néfaste, féminin	Piquant (*ḥāmid*)	Nord centre (*wasṭ al-shamāl*)
7		*al-Inkīs* (= *al-Mankūs*, *al-Majūsī*, *al-Rakīza*)	B Ṣ	Taureau	Saturne	Noir (*aswad*)	Froid, sec, néfaste, mâle	Piquant excessif (*al-ḥumūḍa al-mufraṭa*)	Sud-Est
8		*al-Ḥumra*	J Q	Vierge	Mars	Rouge (*aḥmar*)	Chaud, sec, néfaste, masculin	Amertume (*murr*)	Est centre (*wasṭ al-mashriq*)

a Ici, il s'agit pour le texte d'indiquer quelle figure géomantique correspond le mieux à la symbolique de la maison dans un tirage. Cependant, bien entendu, dans un tirage géomantique, n'importe quelle figure peut se retrouver dans n'importe quelle maison : les quatre premières maisons sont déterminées directement par le tirage, les douze suivantes sont déduites à partir des quatre premières issues du tirage.

TABLEAU 3.3 Caractéristiques de figures géomantiques d'après le *Kitāb al-raml* (*cont.*)

Maison	Figure	Nom arabe	Lettres	Signe	Astre	Couleur	Nature	Nourriture	Direction
9		*al-Bayāḍ*	D R	Vierge	Lune	Blanc (*abyaḍ*)	Froid, humide, faste, féminin	Gras (*al-dusūma*)	Sud-Ouest
10		*al-Nuṣra al-dākhila*	W T	Taureau	Vénus	Blanc (*abyaḍ*)	Froid, humide, faste, féminin	Gras (*al-dusūma*)	Nord-Est
11		*al-Nuṣra al-khārija*	ʿ	Taureau (*al-thawr ghāʾib*)	Soleil	Jaune (*aṣfar*)	Chaud, sec, faste, masculin	Salé (*al-mulūḥa*)	Ouest centre (*wasṭ al-maghrib*)
12		*al-ʿAtaba al-dākhila* (= [*Rāyat*] *al-Faraḥ*)	Z Th	Balance ascendante (*al-Mīzān ṭāliʿa*)	Jupiter	Jaune avec du vert (*aṣfar bi-khuḍra*)	Chaud lumineux (*ḥārr layyin*), faste, féminin	Sucré (*ḥalwa*)	Sud-Ouest
[13]		*al-ʿAtaba al-khārija*	Ḥ Kh	Scorpion	*al-Dhanb*	Jaune avec du bleu (*aṣfar bi-zurqa*)	Froid, sec, néfaste, féminin	Amer (*murr*)	Nord-Est
[14]		*al-Ṭarīq*	ʿ	Fin des Gémeaux (*ākhir burj al-Jawzāʾ*)	Lune	Noir-vert foncé (*adham*), vert (*akhḍar*)	Froid, humide, mélangé, féminin	Aucun (*laysa la-huṭaʿm*)	Sud spécifiquement (*al-janūb khāṣṣatan*)
[15]		*al-Ijtimāʿ* (= *al-Rajāʾ*)	S	Cancer	Mercure	Jaune (*aṣfar mulawwan*)	Mélangé (*mumtazij*), masculin	Mélangé (*mumtazij al-ṭaʿm*)	Sud centre (*wasṭ al-janūb*)
[16]		*Naqī al-khadd*[b] (= *Awraʿ*, *al-Ashqar*)	Y Ḍ	Gémeaux ascendants (*al-Jawzāʾ ṭāliʿa*)	Vénus	Blanc avec du bleu (*abyaḍ bi-zurqa*)	Froid, humide ; mais on dit [aussi] (*waqīla*) chaud et sec, faste, féminin	Gras (*dasm*)	Est spécifiquement (*al-mashriq khāṣṣatan*)

b Il y a une erreur dans le manuscrit car la figure représentée ici est celle d'al-ʿUqla/al-Iʿtikāf (6).

données permettent déjà de voir le lien qui peut être fait avec *Kalīla wa-Dimna*. En effet, la symbolique astrologique des fables de *Kalīla wa-Dimna* ne pouvait échapper au lecteur arabe cultivé de cette époque. L'histoire met en effet en scène un lion et un taureau, deux signes du Zodiaque. Astrologiquement, le Lion[22] est le signe fixe du feu et le Taureau signe fixe de la terre, soient deux parfaits antagonistes, le premier régnant sur le ciel et représentant la puissance céleste (l'astre associé au Lion est le Soleil) et le second étant le signe de la terre et représentant la puissance chtonienne. Cet antagonisme se traduit et trouve son paroxysme dans le combat où le taureau est finalement tué par le lion. Aussi, nous puiserons des informations dans les traités d'astrologie et de sciences occultes sur les représentations associées aux astres et signes zodiacaux correspondant aux figures géomantiques présents dans ce manuscrit.

On trouve dans les autres traités de géomancie des correspondances dans divers domaines. Un autre type de correspondances peut interpeler pour notre propos. Le manuscrit de la BnF Arabe 2631 est un traité de géomancie attribué à Idrīs contenant une « section sur la description des figures du point de vue de la sincérité, de l'immoralité, du mensonge, de l'hypocrisie, du mélange et du pur » (*faṣl fī ṣifat ashkāl min al-ṣidq wa-l-fisq wa-l-kadhb wa -l-nifāq wa-l-mumtazij wa-l-ṭāhir*)[23]. Cette courte section passe en revue les seize figures : « Al-Aḥyān ⁝⁝ est sincère et pure, al-Inkīs ⁝⁝ est immorale et menteuse, al-Bayāḍ ⁝⁝ est sincère et pure, al-Ḥumra ⁝⁝ est menteuse et hypocrite, al-Qabḍ al-dākhil est ⁝⁝ est sincère et pure, al-Qabḍ al-khārij ⁝⁝ est immorale et suspecte (*murtāb*), al-Nuṣra al-dākhila ⁝⁝ est sincère et pure, al-Nuṣra al-khārija ⁝⁝ est pure, Rāyat al-faraj ⁝⁝ est sincère et pure, al-ʿAtaba al-khārija ⁝⁝ est immorale et hypocrite, al-Jawdala ⁝⁝ est immorale et sans honneur (*mumāziq*), Naqī al-khadd ⁝⁝ est pure et mélangée, al-Jamāʿa ⁝⁝ est pure et mélangée, al-Ṭarīq ⁝⁝ est immorale, al-Tiqāf[24] ⁝⁝ est sincère et al-Ijtimāʿ ⁝⁝ est sincère et mélangée. » Ainsi, la signification des figures géomantiques peut également revêtir une dimension morale. Or, *Kalīla et Dimna* est un recueil de fables à vocation morale qui dénonce les agissements d'un menteur immoral et les dégâts qu'il peut causer auprès d'un souverain désireux de faire régner la justice. Ainsi, ici encore nous pouvons tisser un lien entre les significations potentielles des figures et le cadre du texte de *Kalīla et Dimna* : cette potentialité ne peut se réaliser que dans un contexte donné, qui semble concorder dans le cas présent.

3 Description quantitative

Le présent article vise à proposer des hypothèses sur la présence de ces figures géomantiques dans le manuscrit Arabe 3467 de la BnF et sur leur rapport au contenu du texte[25]. Cependant, avant d'entrer dans une telle analyse, il convient de présenter une description globale de ces figures dans le manuscrit. Bien entendu, cette description quantitative sera limitée par plusieurs facteurs : l'encre est parfois effacée, empêchant de voir avec certitude certaines figures, et le manuscrit lui-même a été endommagé et réparé en plusieurs endroits, permettant de supposer que certaines figures ont disparu.

Le manuscrit en lui-même est acéphale et ses feuillets sont en désordre. Cent dix-neuf feuillets en ont été préservés, dont vingt sont des

l'indique, l'auteur y analyse l'influence de l'astrologie et sa place fondamentale dans le développement de la géomancie.

22 Par convention, nous utilisons la majuscule lorsqu'il s'agit du signe zodiacal.

23 Pseudo-Idrīs, *Traité de géomancie*, Paris, BnF, Arabe 2631, f.63.

24 Il s'agit probablement d'une erreur : il faut lire al-Shaqqāf, un des noms d'al-ʿUqla ou al-Iʿtikāf.

25 Une grande partie des illustrations de ce manuscrit sont reproduites dans une réédition récente de la traduction d'André Miquel publiée initialement par Klincksieck en 1957. Voir ʿAbd Allāh b. al-Muqaffaʿ, *Le Livre de Kalila et Dimna*, trad. André Miquel (Paris : Klincksieck, 1957 ; réédition 2012).

restaurations plus tardives[26]. Ses pages mesurent 30 cm sur 23 cm, chacune contenant une quinzaine de lignes (sauf les pages ornées d'une illustration). Son ancienne cote était « Suppl. ar. nº 1802 ». Un ex-libris nous informe qu'il s'agit d'un ouvrage que possédait le prélat Henri-Charles du Camboust (1665-1732), duc de Coislin dès 1710 et évêque de Metz de 1697 jusqu'à sa mort[27]. Comme l'indique un autre ex-libris[28], ses manuscrits furent légués à la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés à sa mort en 1732, et ont finalement intégré les fonds de la Bibliothèque nationale lors de la nationalisation des biens du clergé à la Révolution française.

Les figures géomantiques ont été exécutées à l'encre rouge et sont, à de rares exceptions près[29], surmontées d'un trait rouge. À partir du f.3r, l'immense majorité des folios comporte au moins une figure géomantique[30]. Il faut cependant noter que l'encre de certaines figures s'est estompée avec le temps et que le manuscrit lui-même a connu d'importantes réparations. Ainsi, la plupart des folios sans figure géomantique sont des folios endommagés et dont une partie a été réparée *a posteriori* avec des morceaux de papier.

Sur les 119 folios du manuscrit, nous avons pu repérer, par ordre décroissant du nombre d'occurrences, al-ʿAtaba al-dākhila (⁘) quarante-huit fois dont huit dans une illustration[31], al-Qabḍ al-dākhil (⁖) vingt-huit fois dont six dans une illustration[32], al-Ijtimāʿ [= al-Rajāʾ] (⁙) vingt-cinq fois dont sept dans une illustration[33], al-Laḥyān [= al-Ḍāḥika] (⁘) vingt-quatre fois dont huit dans une illustration[34], al-ʿUqla [= al-Iʿtikāf] (⁖) vingt-trois fois dont neuf dans une illustration[35], al-Ḥumra (⁖) vingt fois dont six dans une illustration[36], al-Qabḍ al-khārij (⁙) dix-sept fois dont quatre dans une illustration[37], al-Jamāʿa (⁘) quatorze fois dont une dans une illustration[38], al-Ṭarīq (⁝) quatorze fois également dont quatre dans une illustration[39], al-Kawsaj [= al-Jawdala] (⁖) dix fois dont une dans une illustration[40], al-ʿAtaba al-khārija (⁙) six fois dont deux dans une illustration[41], Naqī al-khadd (⁙) six fois également dont une dans une illustration[42], al-Bayāḍ (⁘) cinq

26 Ff.1, 8, 12, 13, 18, 20, 27, 31, 35, 37, 38, 44, 64, 82-84, 113, 115, 119.

27 Nous pouvons lire un bref portrait de ce personnage dans l'ouvrage de René Kerviler, *Le Chancelier Pierre Séguier, second protecteur de l'Académie française : études sur sa vie privée, politique et littéraire, et sur le groupe académique de ses familiers et commensaux* (Paris : Didier, 1875), 634-636.

28 Ex Bibliotheca MSS. Coisliniana, olim Segueriana, quam Illust. Henricus Du Cambout, Dux De Coislin, Par Franciæ, Episcopus Metensis, &c. Monasterio S. Germani à Pratis legavit. An. M. DCC. XXXII.

29 Ff.59v, 67v, 80v, 90v, 98r. Il est à signaler qu'à de rares occasions deux figures se trouvent sous un même trait, comme au f.89v.

30 Les folios sans figure géomantique sont ff.4r, 5v, 7r-9v, 17r-17v, 21v, 22v, 24r-25r, 29v, 39v, 42r, 47v, 60v, 61r, 66v, 88r, 94r, 94v, 95r, 96v, 109r, 109v, 116v, 117r, 118v.

31 Ff.3r, 12r, 15r, 18r, 22r, 23r, 27v, 31r, 32v, 33r, 34v, 37v, 41r, 41v, 43r, 43v, 46r, 46v, 47r, 50r, 53v, 55r, 55v, 58r, 59r, 62r, 63v, 65r, 65v, 67v, 69r, 71r, 74v, 79v, 81v, 83r, 86v, 87v, 89v, 90v (deux fois), 100r, 104v, 106r, 111r, 112r, 112v, 114v (illustrations : ff.3r, 22r, 41v, 46r, 58r, 71r, 100r, 112v).

32 Ff.12v, 13r, 14v, 19v, 23v, 36r, 38r, 39r, 40r, 42v, 51r, 58v, 62v, 66r, 68r, 70r, 73r, 89r, 90r, 91r, 91v, 93v, 97v, 98r, 98v, 106v, 108r, 110r (illustrations : ff.42v, 51r, 70r, 98v, 106v, 110r).

33 Ff.4v, 10r, 14r, 20r, 21r, 26v, 28v, 35r, 49r, 54r, 54v (autre main ?), 56r, 57v, 70v, 71v, 73v, 82r, 84r, 85r, 88v, 93r, 100v, 103r, 110r, 114r (illustrations : ff.21r, 26v, 28v, 56r, 85r, 93r, 110r).

34 Ff.3r, 3v, 5r, 10v, 11v, 13r, 21r, 26v, 31r, 43r, 53r, 60r, 63r, 78r, 82v, 83v, 85v, 95v, 102v, 103v, 105r, 106v, 113r, 118r (illustrations : ff.3r, 3v, 21r, 26v, 63r, 105r, 106v, 118r).

35 Ff.3r, 20v, 36v, 51r, 57r, 59v, 63r, 64r, 67r, 72r, 76r, 80r, 80v, 81r, 84v, 85r, 89v, 90r, 99v, 101v, 105r, 115r, 117v (illustrations : ff.3r, 51r, 63r, 76r, 80r, 85r, 99v, 105r, 117v).

36 Ff.6r, 25v, 27r, 30r, 30v, 32r, 35v, 38v, 40v, 44v, 48r, 51v, 69r, 73v, 76r, 78v, 86r, 107r, 113v, 116r (illustrations : ff.30r, 40v, 76r, 78v, 86r, 107r).

37 Ff.22r, 45v, 52r, 55r, 57r, 59v, 66r, 68v, 72r, 78v, 80r, 80v, 92r, 105v, 110v, 115v, 117v (illustration : ff.22r, 78v, 80r, 117v).

38 Ff.6v, 11r, 16v, 22r, 37r, 55r, 67v, 68r, 75r, 77r, 87r, 96r, 102r, 104r (illustration : ff.22r).

39 Ff.13v (deux fois), 27v, 33r, 41v, 50v, 54v, 56r, 64v, 89v, 99v, 103v, 104v, 111v (illustrations : ff.41v, 56r, 64v, 99v).

40 Ff.19r, 33v, 41v, 48v, 61v, 69v, 75v, 79r, 97r, 101r (illustration : ff.41v).

41 Ff.15v, 34r, 97v, 98v, 99r, 108v (illustration : ff.15v et 98v).

42 Ff.16r, 45r, 54r, 72v, 76v, 92v (illustration : ff.16r).

fois dont aucune dans une illustration[43], Inlīs [= al-Majūsī] (⁘) quatre fois dont une dans une illustration[44], al-Naṣra al-khārija (∴) une fois dans une illustration[45] et enfin al-Naṣra al-dākhila (⁙) aucune fois. Cela fait deux cent quarante-cinq figures identifiées dont cinquante-huit dans des illustrations.

Ce total ne tient pas compte de quelques figures mal exécutées ou partiellement illisibles, qu'il n'est pas possible d'identifier clairement. C'est le cas de quelques figures : une figure au f.15v (Fig. 3.11) dont seules deux des quatre rangées peuvent être identifiées donnant huit possibilités d'identification[46], une figure au f.26r comportant cinq rangées donnant deux possibilités d'identification[47], une figure au f.28r qui a trois rangées avec quatre possibilités d'identification[48], une figure illisible au f.29r[49], une figure au f.74r dont seule une rangée n'est pas lisible permettant deux possibilités d'identification[50], une figure probablement effacée aux ff.88r et 94v, trois figures aux ff.98r, 107v et 110v comportant trois rangées avec deux possibilités d'identification[51] et enfin une figure dans le colophon au f.119r dont la première rangée a trois points.

Des figures géomantiques peuvent être identifiées dans quarante des cinquante illustrations du manuscrit. Les images sans figures géomantiques se trouvent généralement sur des feuillets partiellement mutilés. Il est donc très probable que certaines de ces images aient été dotées d'une figure géomantique avant mutilation. Parmi les illustrations du manuscrit, dix-sept possèdent une figure géomantique clairement identifiable[52], dix-neuf ont deux figures clairement identifiables[53] et trois en ont trois[54]. Il est notable que les illustrations comportent généralement plus de figures géomantiques que les folios avec uniquement du texte, qui en contiennent le plus souvent une seule.

Nous pouvons nous demander quand ces figures géomantiques ont été exécutées : ont-elles été faites dans la foulée de la copie du texte et de la composition des illustrations ? Ont-elles été placées plus tard et, dans ce cas, à quel moment de l'histoire du manuscrit ? Des indices contradictoires ne permettent pas d'apporter une réponse définitive. En effet, un certain nombre de réparations ont été faites après l'exécution des figures puisque les morceaux manquants nous empêchent de lire certaines rangées de points (par exemple aux f.3v), ce qui suppose que la figure était entière avant la réparation et que la mutilation est postérieure. Cependant, une figure (f.15r) a été exécutée sur la réparation, ce qui suggérerait que cette figure a été tracée plus tardivement, alors qu'elle est en tous points similaire aux autres (et il semble bien qu'il s'agisse de la même encre, du même calame et de la même main que les figures disparues suite à une mutilation). Des feuillets furent remplacés à plusieurs périodes, et plusieurs feuillets refaits qui remplacent les feuillets d'origine portent des figures géomantiques[55]. Il est donc probable que les figures aient été exécutées après la copie du texte, l'exécution des illustrations et le remplacement de certains feuillets, mais avant certaines autres mutilations subies par le manuscrit. Elles ne faisaient donc sans doute pas partie du projet

43 Ff.18v, 19r, 49v, 52v, 56v.

44 Ff.16r, 31v, 44r, 77v (illustration : ff.16r).

45 Ff.28v.

46 Les possibilités d'identification sont al-ʿAtaba al-dākhila (⁙), al-Naṣra al-dākhila (⁙), al-ʿUqla [= al-Iʿtikāf] (⁘), al-Ijtimāʿ [= al-Rajāʾ] (⁙), Naqī l-khadd (⁘), al-Bayāḍ (⁘), Inlīs [= al-Majūsī] (⁘) ou al-Qabḍ al-dākhil (⁘).

47 Les possibilités d'identification sont al-Qabḍ al-khārij (∴) ou al-Ḥumra (⁘).

48 Les possibilités d'identification sont al-Bayāḍ (⁘), al-Qabḍ al-khārij (∴), al-Qabḍ al-dākhil (⁘) ou al-Ḥumra (⁘).

49 Dans ce cas, la présence d'une figure est hautement probable car on trouve la ligne rouge surlignant quasiment toutes les figures du manuscrit.

50 Les possibilités d'identification sont al-Ṭarīq (⁝) ou al-Kawsaj [= al-Jawdala] (∴).

51 Les possibilités d'indentification sont, pour le f.98r, al-Qabḍ al-dākhil (⁘) ou al-Ḥumra (⁘) ; pour le f.107v al-Jamāʿa (⁘) ou Inlīs [= al-Majūsī] (⁘) ; et pour le f.110v al-Qabḍ al-dākhil (⁘) ou al-ʿAtaba al-dākhila (⁙).

52 Ff.30r, 40v, 42v, 46r, 58r, 64v, 67r, 70r, 71r, 74r, 86r, 93r, 100r, 107r, 107v, 112v, 118r.

53 Ff.3v (une seule visible), 16r, 21r, 26v, 28v, 51r, 56r, 63r, 76r, 78v, 80r, 85r, 98v, 99v, 105r, 106v, 110r, 110v, 117v.

54 Ff.3r, 22r, 41v.

55 Par exemple ff.12, 12v, 13, 18v, 20, 21.

initial du manuscrit mais, dans l'hypothèse d'une utilisation géomantique, elles auraient alors été ajoutées soit pour soutenir un usage divinatoire déjà effectif, soit pour ouvrir la voie à un usage divinatoire de ce manuscrit.

4 Analyse qualitative

Dans la mesure où ce manuscrit de *Kalīla wa-Dimna* est un hapax pour ce qui est des figures géomantiques présentes dans les marges et les images, il est difficile de tirer des conclusions définitives. Nous ne pouvons avancer que des hypothèses, notamment que les figures géomantiques ne sont pas réparties arbitrairement dans le manuscrit, mais peuvent être mises en rapport avec son contenu, qu'il soit textuel ou figuratif.

Afin d'étayer cette hypothèse, nous concentrerons notre propos sur les figures géomantiques liées aux illustrations des manuscrits, soient les trente-neuf (sur cinquante) illustrations comportant une à trois figures géomantiques. Certaines illustrations concernent les deux trames générales de l'histoire de *Kalīla wa-Dimna* et mettent en scène les principaux personnages de l'histoire : d'une part, le roi sassanide Chosroès et le médecin Burzūya qui lui raconte l'histoire de *Kalīla et Dimna* que le « prince des philosophes », Bidpaï, racontait lui-même au roi indien Dabshalīm ; d'autre part, l'intrigue de *Kalīla et Dimna* en tant que telle : Bankala, le roi lion, Shanzaba, le taureau ami du roi, Dimna, le chacal qui complote contre le taureau, Kalīla, l'ami de Dimna, qui désapprouve cependant la cabale qu'organise son compère, la panthère qui dévoile l'imposture de Dimna à la mère du roi lion, etc.

4.1 *Le roi et le philosophe*

Le motif du roi et de son conseiller est l'histoire au premier plan diégétique. En effet, la trame de l'histoire est la narration par Burzūya au souverain Chosroès des histoires que Bidpaï contait à Dabshalīm. Ce faisant, ces deux niveaux de narration sembleraient identiques dans leurs représentations si une légende ou le texte ne les accompagnaient pas. Au f.3v (Fig. 3.2), le roi et le philosophe sont représentés en train de discuter[56]. On voit la figure géomantique al-Laḥyān [= al-Ḍāḥika] (⁝⁝). Une autre est partiellement cachée par une réparation sur le feuillet, mais les trois premières lignes sont visibles : elle pourrait donc correspondre à al-Ijtimāʿ [= al-Rajāʾ] (⁝⁘) ou al-ʿAtaba l-dākhila (⁝⁘). Au f.106v, on retrouve le roi et le philosophe[57], avec les figures al-Laḥyān [= al-Ḍāḥika] (⁝⁝) et al-Qabḍ al-dākhil (⁝⁘). Au f.110r, la même scène se retrouve[58], cette fois avec les figures al-Ijtimāʿ [= al-Rajāʾ] (⁝⁘) et al-Qabḍ al-dākhil (⁝⁘).

Les figures géomantiques de la troisième illustration sont aisées à comprendre dans ce contexte. En effet, al-Qabḍ al-dākhil est associée au signe du Lion et à l'astre du Soleil. Ces deux éléments représentent traditionnellement en astrologie le pouvoir et le roi. L'association des astres à des fonctions au sein du pouvoir se retrouve dans de nombreux écrits. L'astrologue Ibn al-Ḥātim (*floruit* première moitié du IVe/Xe siècle) faisait du Soleil un émir (*amīr*), de Vénus un vizir (*wazīr*), de Mercure un messager, de la Lune un danseur, de Jupiter un juge, de Saturne un geôlier et de Mars un policier et un bourreau[59]. Plus tard, le cosmographe al-Qazwīnī (m. 682H/1283) affirmait dans ses *ʿAjāʾib al-makhlūqāt* : « Les astrologues affirment que le Soleil est parmi les planètes comme le roi, et le reste des planètes est comme les auxiliaires et les soldats. La Lune est comme le vizir et l'héritier présomptif. Mercure est comme le secrétaire, Mars comme le chef de la police, Jupiter comme le juge, Saturne comme le trésorier

56 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f18.item. Consulté le 20/12/2016.

57 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f224.item. Consulté le 20/12/2016.

58 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f231.item. Consulté le 20/12/2016.

59 Kristen Lippincott et David Pingree, « Ibn al-Hātim on the Talismans of the Lunar Mansions », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987) : 57-81 surtout p. 62 ; sur l'auteur voir aussi Kristen Lippincott, « More on Ibn Al-Hātim », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988) : 188-190.



FIGURE 3.2 Le roi et le philosophe, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 3v

et Vénus comme les serviteurs et les servantes[60]. » C'est cette répartition des rôles qui s'était déjà imposée à son époque. Le Soleil est également considéré comme le « sultan de la sphère céleste » (*sulṭān al-falak*) dans le célèbre traité de magie fautivement attribué à al-Būnī (m. 622/1225) intitulé *Shams al-maʿārif*[61]. Al-Qabḍ al-dākhil

60 Zakariyā b. Muḥammad al-Qazwīnī, *Kosmographie. 1, Die Wunder der Schöpfung : Aus den Handschriften der Bibliotheken zu Berlin, Gotha, Dresden und Hamburg*, éd. Ferdinand Wüstenfeld (Göttingen : Dieterich, 1849), 23.

61 Voir le texte arabe dans Jean-Charles Coulon, « La Magie islamique et le "corpus bunianum" au Moyen Âge » (thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2013), vol. 2, 197. Sur al-Būnī, voir Coulon, *La Magie en terre d'islam au Moyen Âge*, 205-232 ; Noah Gardiner, « Forbidden Knowledge ? Notes on the Production, Transmission, and Reception of the Major Works of Aḥmad al-Būnī », *Journal of Arabic and Islamic Studies* 12 (2012) : 81-143 ; Gardiner, « Esotericist Reading Communities and the Early Circulation of the Sufi Occultist Aḥmad al-Būnī's Works », *Arabica* 64, n° 3-4 (2017) : 405-441 ; Gardiner, « Stars and Saints: The Esotericist Astrology of the Sufi Occultist Aḥmad al-Būnī ». *Magic, Ritual, and Witchcraft* 12, n° 1 (2017) : 39-65. Voir aussi, sur les liens entre la *Ghāyat al-ḥakīm* et le *Shams al-maʿārif*, Toufiq Fahd, « La magie comme "source" de la sagesse d'après l'œuvre d'al-Būnī », *Res Orientales* 14 (2002), 61-108 et Liana Saif, « From *Ġāyat al-ḥakīm* to *Šams al-maʿārif* : Ways of Knowing and

pourrait donc tout à fait représenter le détenteur du pouvoir.

Quant à al-Ijtimāʿ, elle est représentée en astrologie par le signe du Cancer et la planète Mercure, soit le « scribe (ou secrétaire) du roi[62] ». Mercure correspond notamment à la philosophie parmi les sciences[63]. On peut donc sans trop de risque avancer que les figures géomantiques de cette figure correspondent aux archétypes astrologiques des deux personnages représentés.

Pour ce qui est de la première figure (f.3v), elle est surmontée du titre du chapitre, en lettres dorées : « le chapitre de l'orfèvre et du mendiant » (*bāb al-ṣawwāgh wa-l-sāʾiḥ*). La figure al-Laḥyān est associée au signe du Taureau et à l'astre Jupiter. Or, parmi les disciplines correspondant à Jupiter figurent la sagesse, la philosophie et l'herméneutique des rêves[64]. Jupiter est en outre selon l'abrégé d'*al-Madḫal* (*L'introduction*) d'Abū Maʿšar al-Balḫī (m. 272H/886) et selon ʿAbd al-Raḥmān al-Bisṭāmī (m. 858H/1454) l'astre des savants[65]. Cette figure se trouve juste au-dessus de la représentation du philosophe conseillant le roi. On peut émettre l'hypothèse que cette figure peut aussi être comprise comme une expression de l'archétype astrologique du philosophe et du savant. Quant à la deuxième figure géomantique dont une partie est illisible, parmi les deux possibilités de lecture se trouve al-Ijtimāʿ, représentant probablement le philosophe, comme nous l'avons montré dans le cas de l'illustration du f.110r (Fig. 3.3).

Enfin, la deuxième figure (f.106v) est également surmontée d'un titre en lettres dorées, correspondant à l'histoire qui est racontée : « le chapitre du roi et de l'oiseau Fanza/Qubbira » (*bāb al-malik wa al-ṭayr Fanza/Qubbira*)[66]. Les deux figures géomantiques qui lui sont associées, al-Laḥyān et al-Qabḍ al-dākhil, étaient toutes deux présentes dans une des deux figures analysées ci-dessus et peuvent être en lien avec les figures du roi et du philosophe.

Paths of Power in Medieval Islam », *Arabica* 64, n° 3-4 (2017), 297-345.

62 Voir al-Qazwīnī, *Kosmographie. 1, Die Wunder der Schöpfung*, 23.23 ; Coulon, « La magie islamique et le "corpus bunianum" au Moyen Âge », vol. 2, 200.

63 Maslama al-Qurṭubī (pseudo-Abū al-Qāsim Maslama b. Aḥmad al-Faraḍī al-Majrīṭī), *Das Ziel des Weisen*, éd. Hellmut Ritter (Berlin-Leipzig : B.G. Teubner, 1933), 154 ; Valérie Chébiri, « Le Livre du but du sage : prééminence qu'il convient d'accorder à l'un des deux plus dignes résultats » (thèse de doctorat, École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses, 1998), 128.

64 Maslama al-Qurṭubī (pseudo-Majrīṭī), *Das Ziel des Weisen*, 151 ; Chébiri, « Le Livre du but du sage : prééminence qu'il convient d'accorder à l'un des deux plus dignes résultats », 125.

65 Jaʿfar b. Muḥammad Abū Maʿshar al-Balkhī, *The Abbreviation of the Introduction to Astrology Together with the Medieval Latin Translation of Adelard of Bath*, éd. et trad. Charles Burnett, Keiji Yamamoto et Michio Yano (Leiden : Brill, 1994), 60-63 ; ʿAbd al-Raḥmān al-Bisṭāmī, *Rashḥ adhwāq al-ḥikma al-rabbāniyya fī sharḥ awfāq al-lumʿa al-nūrāniyya*, Istanbul, Süleymaniye Library, Kadizade Mehmed 333, f.29, manuscrit daté du 16 *dhū l-ḥijja* 914H/7 avril 1509. Voir aussi le tableau récapitulatif dans Jean-Charles Coulon, « Fumigations et rituels magiques. Le rôle des encens et fumigations dans la magie arabe médiévale », *Bulletin d'études orientales*, n° 64 (2016) : 223-224. Sur al-Raḥmān al-Bisṭāmī, voir Coulon, *La magie en terre d'islam au Moyen Âge*, 229-232 ; Gardiner, « The Occultist Encyclopedism of ʿAbd al-Raḥmān al-Bisṭāmī », *Mamlūk Studies Review*, n° 21 (2017), 3-38.

66 Le nom de l'oiseau rencontre des variantes : Fanza selon les éditions Būlāq, Cheikho, Silvestre de Sacy et al-Marṣafī ; Qubbira selon l'éditon ʿAzzām, reprise par André Miquel. Dans certains manuscrits, ce mot ne comporte aucun point diacritique, empêchant toute lecture certaine. C'est le cas par exemple dans le manuscrit de *Kalīla wa-Dimna* conservée à la BSB à Munich (Cod. Arab. 616). Voir Ibn al-Muqaffaʿ, *Calila et Dimna ou fables de Bidpai*, éd. Antoine-Isaac Silvestre de Sacy (Paris : Imprimerie royale, 1816), 228 ; Ibn al-Muqaffaʿ, *La version arabe de Kalîlah et Dimnah d'après le plus ancien manuscrit arabe daté*, éd. Louis Cheikho (Beyrouth : Imprimerie Catholique, 1905), 211 ; Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* (Le Caire : Būlāq, 1937), 253 ; Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, éd. Muḥammad Ḥasan Nāʾil al-Marṣafī (Le Caire : Maṭbaʿat Muṣṭafā Muḥammad, 1933[5]), 358 ; Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, éd. ʿAbd al-Wahhāb ʿAzzām (Beyrouth : Dār al-šurūq-al-Šarika al-waṭaniyya, 1981[2]), 279 ; Ibn al-Muqaffaʿ, *Le Livre de Kalila et Dimna*, trad. André Miquel, 217.



FIGURE 3.3 Le roi et le philosophe, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 110r

Les cas des figures du roi et du conseiller nous renvoient à la « royauté astrale ». Anna Caiozzo a mis en évidence dans son travail l'importance de l'utilisation de l'astrologie dans la mise en scène du pouvoir[67]. La dimension astrologique des figures géomantiques trouve donc ici une pleine réalisation dans ce dialogue du roi et de son conseiller.

4.2 *La cour du roi lion*

Les dialogues entre les animaux de *Kalīla wa-Dimna* sont illustrés en plusieurs endroits. Ainsi, au f.3r (Fig. 3.4), nous avons une représentation du lion avec trois chacals[68]. Une inscription sur le côté gauche indique « Figure du lion, du chacal et [...] » (*ṣūrat al-sabʿ wa-ibn āwā wa-al-*[...][69]). Trois figures géomantiques sont représentées : al-Laḥyān [= al-Ḍāḥika] (⁘), al-ʿUqla [= al-Iʿtikāf] (⁖) et al-ʿAtaba al-dākhila (⁙). Au f.21r (Fig. 3.6), Kalīla et Dimna sont représentés

67 Voir notamment Anna Caiozzo, *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge : une histoire du zodiaque et de ses représentations dans les manuscrits du Proche-Orient musulman* (Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003) ; et Caiozzo, *Réminiscences de la royauté cosmique dans les représentations de l'Orient médiéval* (Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 2011).

68 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f17.item. Consulté le 20/12/2016.

69 La fin n'est pas lisible.

en train de discuter[70]. Les figures géomantiques correspondantes sont al-Laḥyān [= al-Ḍāḥika] (⁝⁝) et al-Ijtimāʿ [= al-Rajāʾ] (⁝) . Au f.22r, Dimna est représenté face au lion, à côté duquel se trouve un autre lion (*ṣifat Dimna qad dakhala ʿalā l-asad waḥawla-hu asad ākhar*)[71]. Les figures géomantiques correspondantes sont al-Jamāʿa (⁝⁝), al-ʿAtaba al-dākhila (⁝) et al-Qabḍ al-khārij (⁝), qui n'est pas surmontée d'un trait rouge. Au f.40v (Fig. 3.8), le roi lion est représenté en train de tuer le taureau, avec la figure géomantique al-Ḥumra (⁝⁝)[72]. Au f.41v (Fig. 3.7), Kalīla et Dimna discutent, avec al-Kawsaj [= al-Jawdala] (⁝), al-Ṭarīq (⁝) et al-ʿAtaba al-dākhila (⁝)[73]. Au f.46r (Fig. 3.5), le lion écoute sa mère, et on peut observer al-ʿAtaba al-dākhila (⁝)[74]. Au f.56r est représentée une scène du procès de Dimna, avec le juge (*al-qāḍī*), le panthère (*al-nimr*), le garde (*al-jund*) et Dimna[75]. Les figures sont al-Ijtimāʿ [= al-Rajāʾ] (⁝) et al-Ṭarīq (⁝). Enfin, au f.100r, un lion discute avec un chacal (*ibn āwā*), avec al-ʿAtaba al-dākhila (⁝)[76]. Cependant, dans ce dernier cas, l'interprétation est plus ambigüe : il s'agit d'un autre conte mettant en scène un lion et un chacal, mais où le chacal est pieux et conseille le roi avant d'être victime d'une cabale des courtisans, jaloux de la faveur qu'il obtint auprès du lion. Le chacal de ce conte est donc totalement à l'opposé de Dimna (peut-être peut-on l'assimiler à un conte alternatif où c'est Kalīla qui conseille le lion). En revanche, d'un point de vue strictement iconographique, rien ne permet de distinguer cette illustration de celles de l'histoire de Kalīla et Dimna. On peut donc l'ajouter comme une illustration relevant du même groupe, avec toutefois une réserve sur ses interprétations possibles.

On remarque que certaines figures sont plus abondamment représentées que d'autres. Ainsi, al-ʿAtaba al-dākhila (⁝) est représentée sur cinq des huit illustrations. Or, ces scènes montrent des discussions. Les trois images qui n'ont pas cette figure sont une discussion de Kalīla et Dimna, le combat du lion et du taureau, et le procès de Dimna. Le nom de cette figure géomantique signifie « le seuil/linteau intérieur ». Le terme de *ʿataba* peut aussi désigner une difficulté, un obstacle, un vice ou un désagrément, ainsi qu'un cas ou une affaire. Quant au verbe *ʿataba*, il signifie « se fâcher, être en colère ; réprimander, faire des reproches à quelqu'un ». On peut ainsi assimiler cette figure à deux significations : d'une part l'affaire interne, qui se déroule à huis clos, derrière les portes (ici les portes du pouvoir), qui est un motif très présent dans l'histoire ; d'autre part, la réprimande contre Dimna et son procès ou contre le lion qui retarde la punition et le châtiment du chacal. Dans le premier cas, le motif du « huis clos », qu'il s'agisse des discussions à la dérobée de Dimna ou du procès qui lui est intenté et auquel ne participent que des personnages de la cour du roi. Une phrase illustre bien ce motif dans la fable lorsque la panthère surprend Dimna en train de dévoiler son complot à Kalīla : « Comme elle arrivait à la porte, elle entendit Kalīla qui s'en prenait à Dimna et lui reprochait ce qu'il avait fait » (« *fa-lammā intahā ilā l-bāb samiʿa Kalīla yuʿātibu Dimna ʿalā mā kāna min-hu*[77] […] »). Ainsi, il s'agit de la seule figure présente dans l'illustration de la mère du lion qui lui reproche de ne pas prendre immédiatement les mesures contre Dimna, laissant planer le doute sur sa capacité à rendre la justice. De même, il s'agit de la seule figure accompagnant le lion conseillé par l'honnête chacal à l'abri des courtisans, qui en conçoivent de la jalousie. Cette figure géomantique

70 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f53.item. Consulté le 20/12/2016.

71 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f55.item. Consulté le 20/12/2016.

72 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f92.item. Consulté le 20/12/2016.

73 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f94.item. Consulté le 20/12/2016.

74 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f103.item. Consulté le 20/12/2016.

75 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f123.item. Consulté le 20/12/2016.

76 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f211.item. Consulté le 20/12/2016.

77 Éd. Silvestre de Sacy, 136 ; éd. Cheikho, 102 ; éd. Būlāq, 154 ; éd. al-Marṣafī, 246 ; éd. ʿAzzām, 133 ; trad. Miquel, 101. On remarquera que la phrase contient à la fois le nom « porte » (*bāb*) et le verbe « gronder, réprimander, reprocher » (*ʿātaba*).



FIGURE 3.4 Le lion et trois chacals, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 3r

représente astrologiquement la Balance et Jupiter, soient la constellation de la justice et l'astre représentant le juge.

Les autres figures géomantiques de ce groupe d'illustrations sur la cour du roi lion pose quelques difficultés d'interprétation. En effet, il est difficile d'y trouver une unité d'interprétation, même si plusieurs pistes peuvent être explorées parmi leurs potentialités. Tout d'abord, il y a une certaine cohérence astrologique. Nous avons vu la prééminence d'al-ʿAtaba al-dākhila et donc de Jupiter. Cette planète est en outre celle d'al-Laḥyān, présente dans deux des figures. L'une d'elle (f.3r ; Fig. 3.4) représente le lion avec trois chacals, mais l'autre une discussion de Kalīla et Dimna (f.21r ; Fig. 3.6). Concernant cette discussion de Kalīla et Dimna, les deux figures, al-Laḥyān et al-Ijtimāʿ, sont associées à Jupiter et Mercure. Jupiter peut représenter Kalīla : n'est-il pas l'astre de « la justice, l'équilibre, la dignité, la chasteté, la véracité, la probité, ce qui est digne de confiance, la réserve, la dévotion, la piété[78] »? Kalīla est en effet le

78 Maslama al-Qurṭubī (pseudo-Majrīṭī), *Das Ziel des Weisen*, 199 ; Chébiri, « Le Livre du but du sage : prééminence qu'il convient d'accorder à l'un des deux plus dignes résultats », 158. On trouve des données similaires sur les vertus associées à Jupiter dans Abū Maʿshar al-Balkhī, *The Abbreviation of the Introduction to Astrology*, 60-63 ; Abū al-Saqr ʿAbd al-Aziz b. ʿUthmān al-Qabīṣī, *The Introduction to Astrology. Editions of the Arabic and Latin texts and an English translation*, éd. et trad. Charles Burnett, Keiji Yamamoto et Michio Yano (Londres : The Warburg Institute, 2004), 64-69.



FIGURE 3.5 Le lion et sa mère, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 46r

garde-fou de Dimna, qui le sermonne chaque fois que l'aigrefin lui fait part de ses projets machiavéliques. En revanche, Dimna pourrait bien être assimilé aux aspects négatifs de Mercure. Ainsi, dans la *Ghāyat al-ḥakīm* de Maslama al-Qurṭubī, ces aspects moins connus des astres sont abordés par exemple dans le chapitre 7 du livre III. Mercure se voit alors assimilé aux qualités propres aux manipulateurs, aux escrocs, aux charlatans ou aux voleurs : il est associé « à la ruse, à la tromperie, à la fraude, à la dissimulation, à la rancœur, au mensonge, à la profondeur de réflexion qui rend inconnaissable ce qu'il y a en son for intérieur, à l'emploi d'écrits falsifiés, à l'adversité, à la peur des ennemis, à la rapidité dans les opérations, à l'influençabilité, à la générosité, au travail des différents arts, à la dextérité dans toutes choses, au désir de toute opération subtile, à l'ensemble des biens et leur corruption, à la patience, à l'aide et à l'abstention de faire le mal[79] ». Beaucoup de ces vices peuvent tout à fait caractériser Dimna. On retrouve la figure d'al-Ijtimāʿ dans la représentation du procès de Dimna (f.56r).

79 Maslama al-Qurṭubī (pseudo-Majrīṭī), *Das Ziel des Weisen*, 201 ; Chébiri, « Le Livre du but du sage : prééminence qu'il convient d'accorder à l'un des deux plus dignes résultats », 160. Voir aussi sur les sciences et qualités attribuées à Mercure Abū Maʿshar al-Balkhī, *The Abbreviation of the Introduction to Astrology*, 64-67 ; al-Qabīṣī, *The Introduction to Astrology*, 78-81.



FIGURE 3.6 Kalīla et Dimna discutent, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 21r

La figure al-Jamāʿa, aussi associée à Mercure[80], est présente dans la représentation de Dimna se présentant devant le lion et un de ses congénères (f.22r). Dans cette dernière image, deux autres figures géomantiques sont présentes : al-ʿAtaba al-dākhila (dont il a été question plus haut) et al-Qabḍ al-khārij, assimilée à la constellation du Lion et à l'étoile al-Raʾs[81] (littéralement « la tête »). Bien entendu, la symbolique astrologique du Lion semble ici toute indiquée. Les deux lions intégrés à l'image pourraient expliquer la présence de deux figures géomantiques potentiellement assimilables aux lions, l'une par la planète Jupiter qui souligne la position qu'occupe le roi lion dans la scène, la seconde par le signe zodiacal du Lion. L'aspect négatif de Mercure est relativement proche de l'aspect néfaste de la Lune, c'est sans doute la raison pour laquelle la figure géomantique al-Ṭarīq se retrouve dans deux illustrations avec Dimna (f.41v ; Fig. 3.7, avec al-Kawsaj et al-ʿAtaba al-dākhila, et f.56r, avec al-Ijtimāʿ). En effet, la Lune présiderait à « la multiplication des oublis, à la stupidité, à l'éloignement de la sagesse, à l'amour du mensonge, à la calomnie, à la rancœur, à la duperie, à l'envie, à la lâcheté, à l'outrage, à l'exaspération, à la défaite, à l'indolence, au mépris, à la hâte, à la dépense et au gaspillage[82] », soit autant d'attributs dont pourrait être qualifié le comportement de Dimna.

80 On notera par ailleurs que les noms des figures al-Ijtimāʿ et al-Jamāʿa procèdent de la même racine en arabe.

81 Il s'agit selon toute vraisemblance de Raʾs al-Tinnīn ou Raʾs al-Jawzahr, soit γ Draconis, mag. 2,4, aussi appelée Etanin. Voir Ahmed Benhamouda, « Les noms arabes des étoiles : essai d'identification », *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, nº 9 (1951) : 89-90 ; Willy Hartner, « al-Djawzahar », in *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, éd. Peri Bearman *et al.* (Leiden : Brill, 1960-2007).

82 Maslama al-Qurṭubī (pseudo-Majrīṭī), *Das Ziel des Weisen*, 202 ; Chébiri, « Le Livre du but du sage : préé-minence qu'il convient d'accorder à l'un des deux plus



FIGURE 3.7 Kalīla et Dimna discutent, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 41v

La représentation de la discussion de Kalīla et Dimna au f.41v (Fig. 3.7), outre al-Ṭarīq et al-ʿAtaba al-dākhila, comporte al-Kawsaj, figure géomantique associée aux Gémeaux et à Mars. Notons d'abord qu'al-Ṭarīq, comme al-Kawsaj, est associée aux Gémeaux, constellation qui concorde avec la gémellité et complémentarité du duo des deux chacals. Al-Kawsaj est plus difficile à interpréter dans ce passage. Le contexte de discussion semble contradictoire avec la planète Mars, cependant, cette discussion fait immédiatement suite à la scène de la mise à mort du taureau par le lion, représentée deux pages avant.

La représentation du lion tuant le taureau est accompagnée de la figure al-Ḥumra, dont le nom signifie littéralement « le rouge » (en tant que couleur). La figure est associée, parmi les couleurs, au rouge et, parmi les planètes, à Mars, astre de la guerre et du conflit. Mars est généralement représenté dans les manuscrits sous la forme d'un cavalier tenant dans une main une épée et dans l'autre une tête coupée. D'après le *Shams al-maʿārif*, Mars a le rôle du porteur ou fabriquant d'épée ou du bourreau (*al-sayyāf*)[83]. L'image représentant la lutte entre le lion et le taureau, qui y trouve la mort, et la figure géomantique semblent donc concorder. À cela, nous pouvons ajouter que la figure al-Ḥumra se retrouve dans les illustrations du même type, comme au f.86r, où un lion se jette sur un âne[84].

Ces quelques exemples de cas soulignent de nouveau la cohérence que l'on peut trouver entre les significations potentielles des figures géomantique et les illustrations ou le texte où celles-ci sont placées. Nous avons ici traité des figures des

dignes résultats », 160-161. Le mensonge (*al-kadhb*) fait également partie des attributs de la Lune dans Abū Maʿshar al-Balkhī, *The Abbreviation of the Introduction to Astrology*, 66-67.

83 Coulon, « La magie islamique et le "corpus bunianum" au Moyen Âge », vol. 2, 199.

84 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f183.item. Consulté le 20/12/2016.



FIGURE 3.8 Le lion tue le taureau, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 40v

deux trames diégétiques principales. Qu'en est-il des fables de moindre taille ?

4.3 *Les fables métadiégétiques*

Il serait trop long d'analyser ici une à une chacune des illustrations des fables racontées par les différents protagonistes de l'histoire de Kalīla et Dimna. Nous pouvons cependant en décrire une sélection afin d'observer s'il est possible de dégager une certaine cohérence entre les illustrations et les figures géomantiques associées.

La fable du vendeur de sésame et son associé est illustrée au f.26v (Fig. 3.9) avec les figures al-Ijtimāʿ [= al-Rajāʾ] (⁘) et al-Laḥyān [= al-Ḍāḥika] (⁙)[85]. L'histoire met en scène deux associés qui entreposent du sésame dans une même maison. L'un des deux essaie de dépouiller l'autre à son propre profit avec l'aide d'un voleur. L'associé malhonnête promet donc au voleur une part du sésame volé et lui indique qu'il doit dérober le tas de sésame sur lequel se trouvera un manteau qu'il aura lui-même posé. L'associé honnête, voyant le manteau, pense que son compère a voulu ainsi protéger son tas de sésame et estime que son honnêteté doit lui être rendue en mettant le manteau sur les graines de son partenaire. Le collaborateur malhonnête s'aperçoit donc le lendemain que c'est son propre sésame qui a été dérobé et qu'il en aura ainsi perdu une partie. Au moins une des deux figures trouve pleinement sens dans l'histoire : al-Ijtimāʿ, soit « l'assemblée, la réunion », dans la mesure où il s'agit de l'histoire d'associés ayant réuni leurs avoirs dans un même lieu.

85 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f64.item. Consulté le 20/12/2016.



FIGURE 3.9 L'associé malhonnête et le voleur, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 26v

Al-Ijtimāʿ correspond en outre à Mercure, astre du commerce[86]. Quant à al-Laḥyān, cette figure correspond à Jupiter, soit le juge des astres, en charge de la justice. Cela peut correspondre au sens de l'histoire, dans lequel la traîtrise se retrouve punie par l'honnêteté sincère du partenaire loyal. Jupiter est également en charge des « commerces exempts de fraudes »[87].

L'histoire du pauvre et du voleur est figurée au f.28v (Fig. 3.10) avec les figures al-Naṣra al-khārija (ⵊ) et al-Ijtimāʿ [= al-Rajāʾ] (ⵊ)[88]. Un voleur entre dans la demeure d'un homme pauvre qui avait passé sa journée à mendier un manteau en vain. Alors qu'il dormait, le voleur entra dans sa demeure et tenta de voler le seul bien qui restait : une jarre de blé. Le voleur déposa son manteau afin d'y mettre le blé et de pouvoir partir avec. L'homme

86 Maslama al-Qurṭubī (pseudo-Majrīṭī), *Das Ziel des Weisen*, 154-155 ; Chébiri, « Le Livre du but du sage : prééminence qu'il convient d'accorder à l'un des deux plus dignes résultats », 128-129 ; Coulon, « Fumigations et rituels magiques. Le rôle des encens et fumigations dans la magie arabe médiévale », 215.

87 Maslama al-Qurṭubī (pseudo-Majrīṭī), *Das Ziel des Weisen*, 151-152 ; Chébiri, « Le Livre du but du sage : prééminence qu'il convient d'accorder à l'un des deux plus dignes résultats », 125-126 ; Coulon, « Fumigations et rituels magiques. Le rôle des encens et fumigations dans la magie arabe médiévale », 210. Voir aussi sur les vertus de Jupiter Abū Maʿshar al-Balkhī, *The Abbreviation of the Introduction to Astrology*, 60-63 ; al-Qabīṣī, *The Introduction to Astrology*, 64-69.

88 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f68.item. Consulté le 20/12/2016.



FIGURE 3.10 Le pauvre surprend le voleur, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 28v

pauvre, réveillé par le voleur, avait continué à faire semblant de dormir et surprit le voleur alors qu'il remplissait le manteau. Le voleur s'enfuit et abandonna ainsi son manteau[89]. Dans le cas présent, il est plus difficile d'interpréter ces figures géomantiques correspondant respectivement au Soleil et à Mercure, ou au Taureau et au Cancer. La première interprétation que nous pourrions formuler pour al-Naṣra al-khārija tient d'abord à son nom : l'aide ou la victoire extérieure. En effet, *naṣra* désigne l'aide, le secours, et plus particulièrement l'aide divine qui mène à la victoire. Dans le cas présent, la présence du voleur dans la maison est un événement inattendu pour obtenir ce manteau tant attendu. Il est à noter que le Soleil représente aussi le roi ou le sultan des astres et représente la Toute-puissance divine. Quant à al-Ijtimāʿ, nous avons vu plus haut ce que peuvent représenter ses aspects négatifs, qui comprennent les qualités requises pour un escroc, un charlatan ou un voleur : elle pourrait représenter le brigand ou à la scène du cambriolage nocturne, dans laquelle le

89 Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, éd. Silvestre de Sacy, 51-52 ; éd. Cheikho, 49 ; éd. al-Marṣafī, 134-135 ; éd. ʿAzzām, 42-43 ; trad. Miquel, 28-31.

voleur fait preuve de dextérité avant de fuir lâchement quand sa victime se relève, mais aussi dans laquelle le pauvre homme dupe le voleur en lui faisant croire qu'il est endormi et en se levant au moment idoine.

Le récit du moine observant deux bouquetins se battre est représenté au f.15v (Fig. 3.11) avec la figure al-ʿAtaba al-khārija (⁝) et une autre mal exécutée, pouvant être interprétée de quatre façons différentes[90]. L'histoire est des plus courtes et se situe sur le chemin d'un moine : « Il rencontra en chemin deux bouquetins qui se battaient à coups de cornes et dont le sang coulait. Survint un renard qui se mit à le laper ; les deux bouquetins se retournèrent alors contre lui et le tuèrent. Le moine poursuivit son chemin et parvint le soir à la ville[91]. » Al-ʿAtaba al-khārija correspond parmi les signes zodiacaux au Scorpion et parmi les astres à la queue du Scorpion (*al-Dhanb*). Or, le Scorpion est la constellation de Mars par excellence, l'astre du sang et de la guerre[92]. La couleur associée est le rouge, soit la couleur du sang et de la robe du renard lapant le sang des bouquetins. Les animaux associés à Mars sont également d'une manière générale les animaux de couleur rouge, ainsi que « toute bête sauvage qui a des griffes et des canines et qui est agressive »[93]. On peut donc voir ici une cohérence dans la symbolique de la figure géomantique et la scène représentée.

À la page suivante du manuscrit est représentée une autre anecdote du voyage du moine[94]. Cette anecdote fait immédiatement suite à l'arrivée du moine en ville : il est hébergé dans une maison close, où une prostituée est éperdument amoureuse d'un jeune homme. La patronne souhaite donc assassiner l'amant. Elle s'arrange alors pour qu'il s'endorme après lui avoir fait consommer du vin pur, puis glisse du poison dans un roseau pour le lui souffler dans l'anus. Le jeune pète cependant, projetant le poison dans la gorge de la femme, qui meurt sur le coup[95]. L'anecdote est représentée avec les figures Naqī al-khadd (⁝) et al-Inkīs [= al-Majūsī] (⁝) (Fig. 3.12). Encore une fois, nous pouvons esquisser une correspondance astrologique entre les figures géomantiques et l'illustration. En effet, Naqī al-khadd (littéralement « pur de joue », ce qui pourrait aussi évoquer les atours physiques espérés pour une marchande d'amour) correspond à la planète Vénus, alors que la scène montre bien le couple du jeune homme et de la prostituée amoureuse allongés sur la couche. Al-Inkīs, à l'inverse, est en rapport avec Saturne, planète néfaste et funeste, qui pourrait donc bien correspondre à l'empoisonneuse.

L'histoire du lièvre et du lion[96] est représentée au f.30r (Fig. 3.13) avec la figure al-Ḥumra (⁝)[97]. Un lièvre élabore une ruse pour débarrasser une contrée d'un lion tyrannique : il fait croire au lion qu'un autre lion se trouve dans les parages et l'amène à un puits au fond duquel le lion voit son propre reflet. Il se jette alors dessus pour tuer ce qu'il croit être un adversaire et tombe au fond du puits. Comme nous l'avions vu, al-Ḥumra est associée à Mars et c'est la figure qui accompagnait la représentation

90 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f42.item. Consulté le 20/12/2016.

91 Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, éd. Silvestre de Sacy, 94-95 ; éd. Cheikho, 65 ; éd. ʿAzzām, 94-97 ; trad. Miquel, 68-70.

92 Voir par exemple Abū Maʿshar al-Balkhī, *The Abbreviation of the Introduction to Astrology*, 62-63 ; al-Qabīṣī, *The Introduction to Astrology*, 68-71.

93 Maslama al-Qurṭubī (pseudo-Majrīṭī), *Das Ziel des Weisen*, 152 ; Chébiri, « Le Livre du but du sage : prééminence qu'il convient d'accorder à l'un des deux plus dignes résultats », 126 ; Coulon, « Fumigations et rituels magiques. Le rôle des encen et fumigations dans la magie arabe médiévale », 212.

94 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f43.item. Consulté le 20/12/2016.

95 Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, éd. Silvestre de Sacy, 95-96 ; éd. Cheikho, 65-66 ; éd. ʿAzzām, 94-97 ; trad. Miquel 70.

96 Ibn al-Muqaffaʿ, éd. de Sacy, 103-105 ; éd. Cheikho, 72-73 ; éd. Būlāq, 116-119 ; éd. al-Marṣafī, 202-203 ; éd. ʿAzzām, 102 ; trad. Miquel 75-76.

97 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f71.item. Consulté le 20/12/2016.

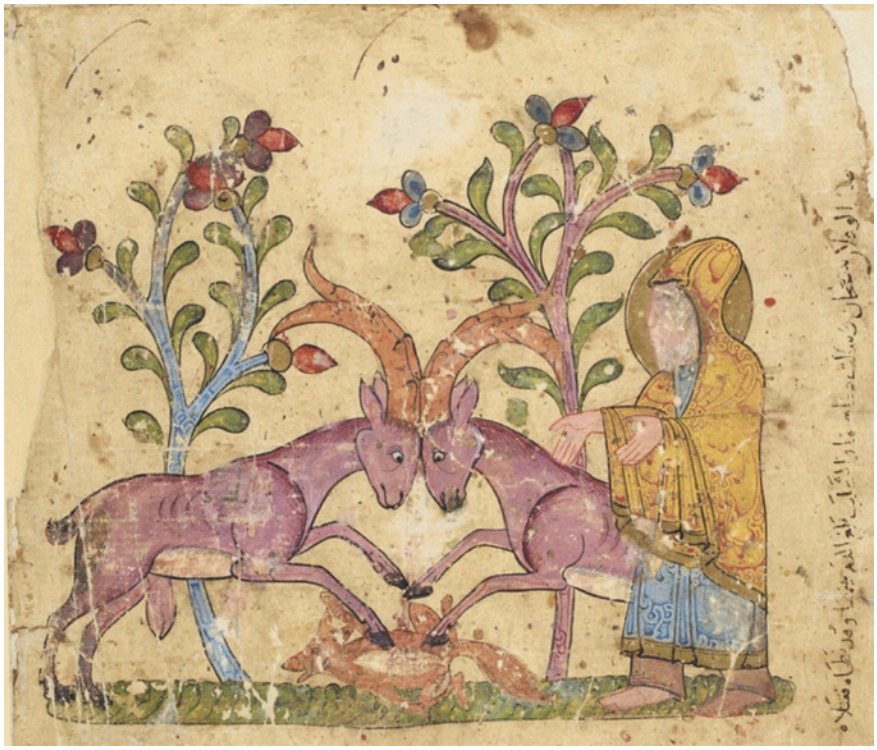


FIGURE 3.11
Le moine et les deux bouquetins tuant un renard dans leur combat, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 15v



FIGURE 3.12
L'empoisonneuse à la sarbacane, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 16r



FIGURE 3.13 Le lion, prêt à se jeter sur son propre reflet, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 30r

du lion qui se jette sur le taureau pour le tuer. Nous avons là un exemple de concordance claire entre deux scènes similaires aux protagonistes différents, mais avec une même figure géomantique en cohérence avec le contenu de l'illustration.

C'est encore al-Ḥumra (⁘) qui accompagne l'illustration de l'histoire des singes et du ver luisant au f.42v (Fig. 3.14) [98]. Deux figures géomantiques sont présentes sur cette image : la seconde n'est cependant pas clairement identifiable, deux des quatre rangées de points n'étant pas clairement exécutées, ce qui laisse quatre possibilités d'interprétation. L'histoire raconte que deux singes voyant un ver luisant crurent qu'ils pourraient allumer un feu de bois avec ce qu'ils pensaient être une étincelle. Un oiseau voulut leur expliquer qu'il ne leur serait pas possible d'allumer un feu puisqu'il ne s'agissait pas de feu comme ils le croyaient. Cependant, malgré l'avertissement d'un homme qui lui indiqua que

98 Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f96.item. Consulté le 20/12/2016.



FIGURE 3.14 Un singe se saisit de l'oiseau pour le jeter à terre, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 42v

leur expliquer leur tort était peine perdue, l'oiseau s'approcha des singes, mais l'un d'eux le saisit et le jeta à terre, le tuant sur le coup[99]. La violence de la mort de l'oiseau correspond bien sûr tout à fait à la symbolique martiale de la figure al-Ḥumra.

Au f.63r (Fig. 3.15) est représentée la scène d'un groupe de colombes piégées dans un filet recevant l'aide d'un rat pour se libérer du piège sous le regard d'un corbeau[100]. Deux figures se trouvent sur cette illustration : al-ʿUqla [= al-Iʿtikāf] (⁘) et al-Laḥyān [= al-Ḍāḥika] (⁘). Al-ʿUqla est aisément compréhensible : le nom de cette figure signifie « lien, nœud, entrave » et peut tout à fait désigner le filet dans lequel sont piégées les colombes. La seconde, al-Laḥyān, n'offre pas d'interprétation aussi évidente. Sa symbolique astrologique, c'est-à-dire le signe du Taureau et la planète Jupiter, font difficilement sens par rapport à l'histoire racontée. Deux éléments de la description de Jupiter par Maslama al-Qurṭubī peuvent s'y rattacher toutefois : d'une part, Jupiter est l'astre à qui il « appartient de faciliter l'obtention des demandes », or, la souveraine des colombes demande l'aide du rat pour obtenir la libération de ses sujets du filet du chasseur, d'autre part, à Jupiter correspond « tout oiseau de bonne apparence et beau comme les paons, les coqs, les colombes sauvages, le francolin »[101]. Les colombes prises au piège peuvent donc aussi tout à fait être assimilées à cette figure géomantique.

Les « figures géomantiques » que nous avons ici analysées comportent donc un lien avec les illustrations dans lesquelles elles se trouvent.

99 Ibn al-Muqaffaʿ, *Le Livre de Kalila et Dimna*, trad. Miquel, 93-94.

100 Ibn al-Muqaffaʿ, *Le Livre de Kalila et Dimna*, trad. Miquel 127-28. Image consultable sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f137.item. Consulté le 20/12/2016.

101 Maslama al-Qurṭubī (pseudo-Majrīṭī), *Das Ziel des Weisen*, 151-52 ; Chébiri, « Le Livre du but du sage : prééminence qu'il convient d'accorder à l'un des deux plus dignes résultats », 125-126 ; Coulon, « Fumigations et rituels magiques. Le rôle des encens et fumigations dans la magie arabe médiévale », 210.



FIGURE 3.15 Le rat délivre les colombes du filet, Ibn al-Muqaffa‘, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3467, f. 63r

5 Conclusion : « les vertiges de l'analogie »[102]

Nous pourrions ici allonger la liste des interprétations des figures géomantiques des illustrations du manuscrit. Il convient toutefois de s'interroger sur la pertinence de telles interprétations, dans la mesure où toutes ne s'appuient pas sur les mêmes éléments.

Nous avons vu que nous parvenions à donner sens à ces figures vis-à-vis du texte à partir de deux principes relativement simples : la correspondance astrologique et la signification du nom. Les deux sont parfois intimement imbriqués, comme dans le cas de la figure al-Ḥumra, dont la planète est Mars, qui correspond à la couleur rouge. Cependant, avec la correspondance astrologique, les seize figures se réduisent en réalité à sept astres et douze constellations. Ce sont les astres qui ont retenu notre attention. Or, si dans certains cas la symbolique astrale semble aller de soi, dans d'autres cas, la signification astrologique est suffisamment large pour pouvoir généralement trouver un élément dans l'histoire racontée qui peut se raccrocher à l'astre en question. C'est pourquoi nous devons demeurer prudent dans ces interprétations.

Les données réunies dans l'analyse quantitative nous montrent clairement que toutes les figures ne sont pas représentées de façon équilibrée. Certes, certaines figures ont sans doute disparu du manuscrit avec les vicissitudes du temps ; cependant, même en admettant ces lacunes, le ratio ne changerait pas de manière fondamentale.

102 Nous reprenons cette expression de Philippe Descola.

Qu'en est-il d'un éventuel usage divinatoire du livre ? Celui-ci ne saurait être prouvé en l'état actuel de nos connaissances, mais l'analyse des « figures géomantiques » met en évidence une certaine logique dans leur présence et leur répartition : celles-ci sont en rapport avec les figures ou le texte à côté desquels elles se trouvent et visent à représenter leur idée avec un symbole à caractère divinatoire. Dans le cas présent, contrairement à des ouvrages de bibliomancie comme les *Fāl-Nāma* persans du *Dīvān* de Ḥāfiẓ, il s'agit d'un recueil de fables animalières ; or, l'apologue peut aisément se prêter à la divination. En effet, l'apologue est un « court récit imaginaire ou parfois réel dont se dégage une vérité morale[103] ». La dimension allégorique, tout à fait assumée dans l'introduction de *Kalīla et Dimna*, et l'usage de symboles permet une multiplicité des signifiants, bien qu'en général le récit débouche sur un seul précepte moral. Un riche potentiel de significations autour d'une ligne directrice est un des fondements des symboles des pratiques divinatoires, à l'instar des poèmes de Ḥāfiẓ. L'hypothèse d'un usage divinatoire de ce manuscrit de *Kalīla et Dimna* est donc tout à fait possible, bien qu'il faille demeurer prudent en l'absence d'autres indices probants tels qu'un texte qui témoignerait qu'une telle pratique existait ou d'autres manuscrits du même genre.

Bibliographie

Manuscrits

Kitāb al-raml. Paris, Bibiothèque nationale de France, Arabe 2731.

al-Bisṭāmī, ʿAbd al-Raḥmān. *Rashḥ adhwāq al-ḥikma al-rabbāniyya fī sharḥ awfāq al-lumʿa al-nūrāniyya*. Istanbul, Süleymaniye Library, Kadizade Mehmed 333.

Ibn al-Muqaffaʿ, ʿAbd Allāh. *Kalīla wa-Dimna*. Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. Arab. 616.

Ibn al-Muqaffaʿ, ʿAbd Allāh. *Kalīla wa-Dimna*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Arabe 3467.

Pseudo-Idrīs. *Traité de géomancie*. Paris, Bibliothèque nationale de France, Arabe 2631.

Sources

Abū Maʿshar al-Balkhī, Jaʿfar b. Muḥammad. *The Abbreviation of the Introduction to Astrology Together with the Medieval Latin Translation of Adelard of Bath*. Édité et traduit par Charles Burnett, Keiji Yamamoto et Michio Yano. Leiden : Brill, 1994.

Chébiri, Valérie. « Le Livre du but du sage : prééminence qu'il convient d'accorder à l'un des deux plus dignes résultats ». Thèse de doctorat, École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses, 1998.

Ibn al-Muqaffaʿ, *Calila et Dimna ou fables de Bidpai*. Édité par Antoine-Isaac Silvestre de Sacy. Paris : Imprimerie royale, 1816.

Ibn al-Muqaffaʿ, *La version arabe de Kalîlah et Dimnah d'après le plus ancien manuscrit arabe daté*. Édité par Louis Cheikho. Beyrouth : Imprimerie Catholique, 1905.

Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*. Le Caire : Būlāq, 1937.

Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*. Édité par Muḥammad Ḥasan Nāʾil al-Marṣafī. Le Caire : Maṭbaʿat Muṣṭafā Muḥammad, 1933[5].

Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*. Édité par ʿAbd al-Wahhāb ʿAzzām. Beyrouth : Dār al-shurūq-al-Sharika al-waṭaniyya, 1981.

Ibn al-Muqaffaʿ, *Le Livre de Kalila et Dimna*. Traduit par André Miquel. Paris : Klincksieck, 2012.

(Pseudo-)Majrīṭī, Abū al-Qāsim Maslama b. Aḥmad al-Faraḍī al- [= Maslama al-Qurṭubī]. *Das Ziel des Weisen*. Édité par Hellmut Ritter. Berlin : B.G. Teubner, 1933.

al-Qabīṣī, Abū al-Saqr ʿAbd al-Aziz b. ʿUthmān. *The Introduction to Astrology. Editions of the Arabic and Latin texts and an English translation*. Édité et traduit par Charles Burnett, Keiji Yamamoto et Michio Yano. Londres : The Warburg Institute, 2004.

al-Qazwīnī, Zakariyā b. Muḥammad. *Kosmographie. 1, Die Wunder der Schöpfung : Aus den Handschriften der Bibliotheken zu Berlin, Gotha, Dresden und Hamburg*. Édité par Ferdinand Wüstenfeld. Göttingen : Dieterich, 1849.

103 Définition du Centre national des Ressources textuelles et lexicales. Voir http://www.cnrtl.fr/definition/apologue, consulté le 20/12/2016.

al-Zanātī, Muḥammad. *al-Faṣl fī uṣūl ʿilm al-raml*. Le Caire : Maṭbaʿat al-jumal al-miṣriyya, 1927.

Études

Abbès, Makram. « L'ami et l'ennemi dans Kalila et Dimna ». *Bulletin d'études orientales*, n°57 (2008) : 11-41.

Alilouche, Sabrina, et Ghazaleh Esmailpour Qouchani. « Les gloses marginales et le Fālnāma du coran de Gwalior, témoignages des usages multiples du coran dans l'Inde des sultanats ». In *Le Coran de Gwalior : polysémie d'un manuscrit à peintures*. Édité par Éloïse Brac de la Perrière et Monique Burési, 85-110. Paris : Éditions de Boccard, 2016.

Belot, Jean-Baptiste. *Al-Farā'id al-durriyya. ʿArabī – faransī*. Beyrouth : Dār al-Mashriq, 1971.

Ben Choaib, Aboubekr A. « La bonne aventure chez les musulmans du Moghrib ». *Revue africaine*, n° 50 (1906) : 62-71.

Benhamouda, Ahmed. « Les noms arabes des étoiles : essai d'identification ». *Annales de l'Institut d'Études Orientales*, n° 9 (1951) : 76-210.

Binsbergen, Wim van. « The Astrological Origin of Islamic Geomancy ». Communication présentée à la 15e conférence annuelle de la SSIPS (Society for the Study of Islamic Philosophy and Science) et SAGP (Society of Ancient Greek Philosophy), Binghamton, octobre 1996. https://www.labirintoermetico.com/07Geomanzia/Binsbergen_van_W_The_astrological_origin_of_Islamic_Geomancy.pdf.

Bouché-Leclercq, Auguste. *Histoire de la divination dans l'Antiquité : divination hellénique et divination italique*. Grenoble : J. Millon, 2003.

Caiozzo, Anna. *Images du ciel d'Orient au Moyen âge : une histoire du zodiaque et de ses représentations dans les manuscrits du Proche-Orient musulman*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

Caiozzo, Anna. *Réminiscences de la royauté cosmique dans les représentations de l'Orient médiéval*. Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 2011.

Coulon, Jean-Charles. *La Magie en terre d'islam au Moyen Âge*. Paris : CTHS, 2017.

Coulon, Jean-Charles. « Fumigations et rituels magiques. Le rôle des encens et fumigations dans la magie arabe médiévale ». *Bulletin d'études orientales*, n° 64 (2016) : 179-248.

Coulon, Jean-Charles. « La magie islamique et le "corpus bunianum" au Moyen Âge ». Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2013.

Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard, 2005.

Dozy, Reinhart. *Supplément aux dictionnaires arabes.* 2 vol. Leiden : Brill, 1967.

Fahd, Toufiq. « La magie comme "source" de la sagesse d'après l'œuvre d'al-Būnī », *Res Orientales*, n° 14 (2002), 61-108.

Fahd, Toufiq. *La Divination arabe : études religieuses, sociologiques et folkloriques sur le milieu natif d'Islam*. Paris : Sindbad, 1987.

Fahd, Toufiq. « Khaṭṭ ». In *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Édité par Peri Bearman *et al.* Leiden : Brill, 1960-2007.

Farhad, Massumeh, et Serpil Bağcı. *Falnama : the book of omens*. Londres : Thames & Hudson, 2009.

Ferrand, Gabriel. « Un chapitre d'astrologie arabico-malgache ». *Journal asiatique*, 10e série, t. 6 (1905) : 193-273.

Fronval, Laetitia. « Islam et bibliomancie : pratiques contemporaines de l'estekhâreh en Iran », *Archives de sciences sociales des religions*, 189 (2020) : 73-93.

Fronval, Laetitia. « La pratique du *fāl-e Ḥāfeẓ* dans l'Iran contemporain. Science occulte en mutation ? », dans *Magie et sciences occultes dans le monde islamique*, dir. Jean-Charles Coulon (Marseille : Diacritiques Éditions, 2021).

Gardiner, Noah. « Esotericist Reading Communities and the Early Circulation of the Sufi Occultist Aḥmad al-Būnī's Works ». *Arabica* 64, n° 3-4 (2017) : 405-441.

Gardiner, Noah. « Stars and Saints: The Esotericist Astrology of the Sufi Occultist Aḥmad al-Būnī ». *Magic, Ritual, and Witchcraft* 12, n° 1 (2017) : 39-65.

Gardiner, Noah. « The Occultist Encyclopedism of ʿAbd al-Raḥmān al-Bisṭāmī ». *Mamlūk Studies Review*, nº 21 (2017) : 3-38.

Gardiner, Noah. « Forbidden Knowledge? Notes on the Production, Transmission, and Reception of the

Major Works of Aḥmad al-Būnī ». *Journal of Arabic and Islamic Studies*, n° 12 (2012) : 81-143.

Gruber, Christiane. « The 'Restored' Shīʿī muṣḥaf as Divine Guide? The Practice of fāl-i Qurʾān in the Ṣafavid Period ». *Journal of Qur'anic Studies* 13, n° 2 (2011) : 29-55.

Hartner, Willy. « al-Djawzahar ». In *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Édité par Peri Bearman *et al.* Leiden : Brill, 1960-2007.

Hauber, Anton. « Ṭomṭom (Ṭimṭim) = Δανδαμις = Dindymus ? ». *Zeitschriften der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 63 (1909) : 457-472.

Hébert, Jean-Claude. « Analyse structurale des géomancies comoriennes malgaches et africaines ». *Journal des Africanistes* 31, n° 2 (1961) : 115-208.

Jaulin, Robert. *Géomancie et Islam*. Paris : Christian Bourgois, 1991.

Jaulin, Robert. *La Géomancie : analyse formelle*. Paris : Mouton, 1966.

Kazimirski Biberstein, Albert de. *Dictionnaire arabe-français*. 2 vol. Paris : Maisonneuve, 1860.

Kerviler, René. *Le Chancelier Pierre Séguier, second protecteur de l'Académie française : études sur sa vie privée, politique et littéraire, et sur le groupe académique de ses familiers et commensaux*. Paris : Didier, 1875.

Klein-Franke, Felix. « The Geomancy of Ahmad B. ʿAli Zunbul a Study of the Arabic Corpus Hermeticum ». *Ambix* 20, n° 1 (1973) : 26-35.

Lippincott, Kristen. « More on Ibn Al-Hātim ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 51 (1988) : 188-190.

Lippincott, Kristen, et David Pingree. « Ibn al-Hātim on the Talismans of the Lunar Mansions ». *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987) : 57-81.

Melvin-Koushki, Matthew. « In Defense of Geomancy: Šaraf al-Dīn Yazdī Rebuts Ibn Ḫaldūn's Critique of the Occult Sciences ». *Arabica* 64, n° 3-4 (2017) : 346-403.

Melvin-Koushki, Matthew. « Persianate Geomancy from Ṭūsī to the Millennium: A Preliminary Survey ». In *The Occult Sciences in Pre-modern Islamic Cultures*. Édité par Nader El-Bizri et Eva Orthmann, 151-200. Beyrouth : Orient-Institut, 2018.

Regourd, Anne. « Au sujet des sources manuscrites de l'ouvrage imprimé au Caire sous le titre d'Al-faṣl fī uṣūl ʿilm al-raml d'Al-Zanātī ». *Annales islamologiques* 35 (2001) : 393-347.

Regourd, Anne. « La géomancie comme voie d'accès à un savoir : un cas isolé au nord du Yémen ? ». In *Scienza e islam : atti della giornata di studio, Venezia, 30 gennaio 1999*. Édité par Giovanni Canova, 5-16. Rome : Herder, 1999.

Regourd, Anne. « Pratiques de géomancie au Yémen ». In *Religion et pratiques de puissance*. Édité par Alain de Surgy, 105-127. Paris : L'Harmattan, 1997.

Rehder, Robert M. « New Material for the Text of Ḥāfiẓ ». *Iran* 3 (1965) : 109-19.

Saif, Liana. « From *Ġāyat al-ḥakīm* to *Šams al-maʿārif*: Ways of Knowing and Paths of Power in Medieval Islam ». *Arabica* 64, n° 3-4 (2017) : 297-345.

Savage-Smith, Emilie, et Marion B. Smith. « Islamic Geomancy and a Thirteenth Century Divinatory: Another Look ». In *Magic and Divination in Early Islam*. Édité par Emilie Savage-Smith, 211-276. Aldershot: Ashgate, 2004.

Savage-Smith, Emilie, et Marion B. Smith. *Islamic Geomancy and a Thirteenth-Century Divinatory Device*. Malibu: Undena, 1980.

Scott Meisami, Julie. « Manuscripts of Hafez ». In *Encyclopaedia Iranica*. Edité par Ehsan Yarshater. Londres: Routledge, 1982-2020.

Tokatlian, Armen. *Falnamah : livre royal des sorts*. Montreuil : Gourcuff Gradenigo, 2007.

Villuendas Sabaté, Blanca. *La geomancia en los manuscritos judeo-árabes de la Gueniza de El Cairo*. Cordoue : CNERU-CSIC, 2015.

PARTIE 2

Questions de filiation / Questions of Filiation

∵

4

Intertextual Animals: Illustrated *Kalīla wa-Dimna* Manuscripts in Context

Anna Contadini

1 Ethical Wisdom and Textual History

Right at the beginning of his preface (*muqaddima*), Ibn al-Muqaffaʿ explains what the *Kalīla wa-Dimna* is about.[1] The book, he says, is composed of exempla and stories set down by learned men (*ʿulamāʾ*) from India in which they sought to include the most eloquent statements they could find to communicate their wisdom. Learned men of every faith (*min kull milla*) and language strove ceaselessly to impart their knowledge, and they desired to express it in such a way that the various stratagems (*ḥiyal*) they constructed to convey it, composed in the most eloquent and perfect language, would be placed on the tongues of animals and birds. He also adds that the book combines wisdom and entertainment, and that the wise (*ḥukamāʾ*) will choose the wisdom and fools (*sukhafāʾ*) the entertainment.[2]

Such knowledge, therefore, needs to be transmitted, and Ibn al-Muqaffaʿ also expresses a concern in the preface that his text should attract patronage and be propagated through the commissioning of further copies (see below).

Although many of the stories are concerned with how to employ force or trickery to gain the upper hand or exact vengeance, it is ultimately an ethical wisdom that the reader should gain through pondering their meaning, the core, to use Ibn al-Muqaffaʿ's own metaphor, that is contained within the shell of the narrative. Indeed, the need for an ethical interpretation is stressed as the preface proceeds, aptly enough, to resort to story as the medium to illustrate the themes of a foolish choice that results in a painful lesson that nevertheless leaves the sufferer wiser, or, more bluntly, deplorable behavior that leaves the perpetrator worse off. The latter will culminate in the death sentence carried out on one of the jackal protagonists in the later "Trial of Dimna" (*al-faḥṣ ʿan amr dimna*) chapter, which, in Carl Brockelmann's estimation, "by punishing the traitor satisfies the feeling of justice outraged by the immoral teaching of this book."[3] This may reflect a feeling that retribution is too long delayed, but surely tips the balance too far: there is always a positive precept to be extracted from each story. Yet however important an element this may be, it is still misleading simply to label the *Kalīla wa-Dimna* a moralizing text, as has often been done.

Indeed, another prominent theme highlighted, one complementary but different, is the acquisition

1 Author's note: I should like to thank Éloïse Brac de la Perrière and Annie Vernay-Nouri for inviting me to participate in this interesting project; Aïda El Khiari for her help, especially with the images; and Crispin Branfoot and Farouk Yahya for references to the *Pañcatantra*. I should also like to thank the anonymous readers for their useful comments. All readings and translations from the Arabic sources are mine unless otherwise stated.

2 Louis Cheikho, *La version arabe de Kalīlah et Dimnah d'après le plus ancien manuscrit arabe date* (Arabic text. Beirut: Imprimerie Catholique, 1905), 45. Ibn al-Muqaffaʿ (*ca.* 103H/721-*ca.* 139H/757), of Persian origin, was an author and translator working in Basra, Iraq: see also footnotes 25 and 26.

3 The text of the "Trial of Dimna" is found in Cheikho, *La version arabe*, 102–24. The quotation is from Carl Brockelmann, "Kalīla Wa-Dimna," in *Encyclopaedia of Islam*, second edition, ed. P. Bearman *et al.* (Leiden: Brill, 1960–2007).

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_005

of knowledge as a means of attaining more profound understanding. In accordance with the findings of Burzoy's journey to India in search of the recipe for immortality, namely that it is knowledge, in Ibn al-Muqaffaʿ's preface there is a strong emphasis on the importance of knowledge and, specifically, that gained through books, including, of course, *this* book. Such knowledge, though, lies beneath the mere surface of literal understanding and needs to sink into the heart in order to bear fruit (*thamarāt*), the enlightened wisdom that such knowledge enables – a metaphor that leads into the ethical and religious domains of virtue and God's gifts to man.[4] Repeatedly described in the Qurʾan as God's sustenance to man, *thamarāt* are interpreted as the fruits of knowledge, to be understood ethically as virtue and good works, and sometimes also, in Sufi *tafsīr*, as insight.

If this is a text of the "mirrors for princes" type, it is one that makes one reflect on human behaviors and motivations more generally; and it is vividly didactic. At the same time, by showing episodes of gullibility on the part of various persons and animals, it is entertaining and, in some respects, even comic. This gives the text a universal appeal, as it presents a spectrum of attitudes and emotions that are part of the life and experience of both individuals and groups. It provides a mirror within which attitudes and emotions can be seen and recognized as one's own. And this is why, I suggest, the text, especially when accompanied by paintings, has enjoyed such success and has reached out far beyond a narrow courtly audience: rather than a mirror for princes, *Kalīla wa-Dimna* is a mirror for humanity.

These characteristics inhere in the ultimately South Asian oral traditions of animal stories on which the *Kalīla wa-Dimna* draws.[5] This pool of stories – many of them with parallels in the Greek Aesop's fables[6] – are recorded in texts such as the Pali *Jātaka* tales and the Sanskrit *Pañcatantra*. The former contains stories of the previous lives of the Buddha, in which he was reborn in various forms, including those of animals,[7] while the *Pañcatantra*, which is the more direct ancestor of the *Kalīla wa-Dimna*, is a collection of animal tales.[8] The stories they contain are entertaining but also have important spiritual and educational functions: the *Jātaka*s teach key Buddhist concepts and values, while the *Pañcatantra* imparts lessons on the art of statecraft (indeed, one of its sources appears to have been an *arthaśāstra*, or technical treatise on governing[9]). The concern with governance is echoed in another source of the *Kalīla wa-Dimna*, the twelfth book of the war epic the *Mahābhārata*, which also includes a section on *arthaśāstra*.[10] However, the *Pañcatantra* is more than a guide to politics and administration: it describes itself in its preamble as a *nītiśāstra*, a technical treatise on the

4 Cheikho, *La version arabe*, 47. Qurʾan 2:22, 16:69, 47:15, etc. For translations of the passages, see Muhammad A.S. Abdel Haleem, trans., *The Qurʾan* (Oxford: Oxford University Press, 2004). For a discussion of this point in the context of other Arabic illustrated manuscripts, see Anna Contadini, *A World of Beasts: A Thirteenth-Century Illustrated Arabic Book on Animals* (*the Kitāb Naʿt al-Ḥayawān*) *in the Ibn Bakhtīshūʿ Tradition* (Leiden: Brill, 2012), 73–74.

5 For a discussion on the sources of the *Kalīla wa-Dimna*, see François de Blois, *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah wa Dimnah* (London: Royal Asiatic Society, 1990), 12–17.

6 Aesop's fables had been translated into Arabic via a Syriac intermediary already by the seventh century. See Robert Irwin, "The Arabic Beast Fable," *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992): 36–50; 38.

7 On the *Jātaka*s, see Sarah Shaw, trans., *The Jātakas: Birth Stories of the Bodhisatta* (New Delhi: Penguin Books, 2006). I thank Farouk Yahya for discussing this with me.

8 There has been much literature on the *Pañcatantra*. See, for instance, Theodor Benfey, *Pantschatantra: fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen* (Leipzig: Brockhaus, 1859); Johannes Hertel, *Das Pañcatantra, seine Geschichte und seine Verbreitung* (Leipzig, Berlin, B.G. Teubner, 1914); Visnu Sarma, *The Pancatantra* (New Delhi: Penguin Books, 1993); Patrick Olivelle, trans., *The Pañcatantra: The Book of India's Folk Wisdom* (Oxford: Oxford University Press, 1997).

9 The *Arthaśāstra* of Kauṭilya (fl. 300 BCE).

10 De Blois, *Burzōy's Voyage*, 16.

concept of *nīti* – "living wisely and well in the truest sense of these two terms."[11]

But who was the *Pañcatantra* aimed at? According to the introduction, it was devised as a book of instruction for three ignorant princes, but as many of the rulers are portrayed as weak and dimwitted, in contrast to their wise ministers, it is possible that it was at the latter group that the text was targeted.[12] More generally, it has been argued that the teachings contained in the *Pañcatantra* apply to everyone, and that it "holds a mirror up to society,"[13] just as its successor, *Kalīla wa-Dimna*, does.

Although a direct line to *Kalīla wa-Dimna* from the *Pañcatantra*, the original of which is in any case no longer extant, cannot be established, the texts share a structural division into five main sections (*Pañcatantra* meaning "five topics" or "five books"[14]), each with a main story which generates a series of distinct but thematically connected stories.[15] At first, this nesting structure may seem complicated and difficult to follow. But the reader is aided by the fact that each animal has its own easily recognizable characteristics. For example, the two jackals are astute and vengeful; the tortoise is weak and easily influenced; the camel is gullible; and the lion is physically strong (and a bully), but often lacks judgment. These characteristics are retained by the particular animal across various stories, and similar characteristics are found in the *Pañcatantra*.[16] It is interesting to note that pictorially, too, an animal is usually represented not just through a particular set of visual conventions but also, and in particular, in the same color; this practice provides a visual counterpart to the textual characterization as well as an *aide mémoire*. In the *ca.* 1220 manuscript in the Bibliothèque nationale de France (BnF) in Paris, Arabe 3465, for example, Kalīla's fur is always blue and Dimna's always red; in the *ca.* 1300–10 copy in the Bayerische Staatsbibliothek (BSB) in Munich, Cod. arab. 616, Kalīla is always light brown while Dimna is mauve (see Fig. 4.1).[17] The unvarying characteristics of the

11 On *nīti*, see Sarma, *Pañcatantra*, xv, xxvii–xxviii (quotation from xxviii).

12 Olivelle, *Pañcatantra*, xxviii–xxix.

13 In Sarma, *Pañcatantra*, xxvii–xlvii, 4–5 (quotation from xxxv).

14 De Blois, *Burzōy's Voyage*, 16; Olivelle, *Pañcatantra*, xiv.

15 François de Blois has noted that the framework story of the *Kalīla wa-Dimna* is more akin to that of the *Mahābhārata* (which is also one of its main sources), in that it is a dialogue between a king and a philosopher; see de Blois, *Burzōy's Voyage*, 18.

16 For the characteristics of the animals in the *Pañcatantra*, see Olivelle, *Pañcatantra*, xxii–xxv.

17 On the first manuscript, see Ernst J. Grube, ed., *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh* (Mumbai: Marg, 1991), 43 and figs. 10, 15, 18, 24, 35, 61; Julian Raby, "The Earliest Illustrations to *Kalilah wa Dimnah*," in Grube, *A Mirror for Princes*, 18–22; 26–28 and figs. 10, 15, 18, 24; Wafaa Rizkallah, "The Earliest Arab Illustrated Kalīla wa Dimna Manuscript (BN Arabe 3465): A Study of Its Miniatures" (MA Thesis, American University in Cairo, 1991); Lucy-Anne Hunt, "The Commissioning of a Late Twelfth Century Gospel Book: The Frontispieces of MS Paris, Bibl. Nat. Copte 13," in *Byzantium, Eastern Christendom and Islam: Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*, ed. Lucy-Anne Hunt (London: Pindar Press, 1998), vol. 1, 115–57: 131–32, 149; Marie-Geneviève Guesdon and Annie Vernay-Nouri, eds., *L'Art du livre arabe* (Paris: Bibliothèque nationale de France, 2001), 113 with two color illustrations and no. 95, 132 (entry by Annie Vernay-Nouri); Bernard O'Kane, *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century* (London: I.B. Tauris, 2003), 218, Appendix 1; Anna Contadini, "Ayyubid Illustrated Manuscripts and their North Jaziran and 'Abbasid Neighbours," in *Ayyubid Jerusalem: The Holy City in Context 1187–1250*, ed. Robert Hillenbrand and Sylvia Auld (London: Altajir Trust, 2009), 179–194, and col. ills. 17–37: 180, 184–185, pl. 9.5 and col. pls. XXV–XXVII; on the second, see Hans-Caspar Graf von Bothmer, *Kalila und Dimna: Ibn al-Muqaffa''s Fabelbuch in einer mittelalterlichen Bilderhandschrift: Cod. arab. 616 der Bayerischen Staatsbibliothek München* (Wiesbaden: Reichert, 1981); O'Kane, *Early Persian Painting*, 221; Sabrina Roth, "Kalila und Dimna in München: Ibn al-Muqaffa''s Kitāb Kalīla wa-Dimna und die Handschrift Codex arabicus 616 der Bayerischen Staatsbibliothek in München," in *Von listigen Schakalen und törichten Kamelen: Die Fabel in Orient und Okzident*, ed. Mamoun Fansa and Eckhard Grunewald (Wiesbaden: Reichert, 2008), 99–114; Karen Aydin and Birgit Middendorp, "Ibn al-Muqaffa''s Kalīla wa-Dimna und der Codex arabicus 616 der Bayerischen



FIGURE 4.1 The two jackals: Kalīla and Dimna. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*; a) Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 48r; b) Egypt or Syria, *ca.* 1300–10. BSB Cod. Arab. 616, fol. 44v

animals reflect the presumed oral, popular antecedents of the textual tradition – flat characters are typical of orally transmitted stories, their formulaic nature helping the memorization process.[18] One might also wonder whether stories from *Kalīla wa-Dimna* were acted out in shadow puppet theatres, where one would expect to find a similar emphasis on typological fixity of representation.[19]

If the specifics of the material derived from the *Pañcatantra* remain obscure, the general route of transmission is tolerably clear: from Sanskrit it goes into Middle Persian, as the *Kalīla wa-Dimna* itself confirms in an introductory chapter included in some manuscripts. Entitled "Burzoy the Physician" (*Burzūyih al-mutaṭabbib*), this is prefaced by a description of him as the one who

Staatsbibliothek München," in *Tierisch moralisch: Die Welt der Fabel in Orient und Okzident*, ed. Birgit Middendorp (Oldenburg: Landesmuseum Natur und Mensch, 2009), 111–115; Helga Rebhan, "Collecting Islamic Manuscripts at the Munich Court Library in the Nineteenth Century: An Acquisition History," in *Manuscripts, Politics and Oriental Studies: Life and Collections of Johann Gottfried Wetzstein (1815–1905) in Context*, ed. Boris Liebrenz and Christoph Rauch (Leiden: Brill, 2019), 197–227.

18 See also discussion in Irwin, "Arabic Beast Fable," 47.

19 The extant texts written by Ibn Dāniyāl for the shadow theatre indicate its popularity in thirteenth-century Cairo. They do not, however, include animal characters. For orality and connections with the shadow theatre, though not as related to the *Kalīla wa-Dimna* stories, see Alain George, "Orality, Writing and the Image in the *Maqāmāt*: Arabic Illustrated Books in Context," *Art History* 35, no. 1 (2012): 10–37.



FIGURE 4.2 Burzoy and physicians setting off on their journey. Ibn al-Muqaffa‘, *Kalīla wa-Dimna*; a) Egypt or Syria, *ca.* 1300–10. BSB, Cod. Arab. 616, fol. 21r; b) Egypt or Syria, dated 755H/1354. Bodleian Pococke 400, fol. 12v

"undertook the copying and translating of this book" (*tawallā istinsākh hādhā al-kitāb wa tarjamatah*), and consists of an extensive narrative giving an account of his expedition in search of the text.[20] In some manuscripts, this is accompanied by an illustration showing him and his fellow physicians setting off on their journey, as, for example, in BSB Cod. arab. 616 (*ca.* 1300–10) (fol. 21r) and in the manuscript in the Bodleian Library in Oxford, Pococke 400, of 755H/1354 (fol. 12v) (see Fig. 4.2).[21]

The production of the Middle Persian version is generally attributed to the era of the Sasanian Emperor Khusraw I Anushirwan (r. 531–79). His reign was marked by significant cultural exchange with India, resulting, according to the tenth-century historian al-Mas‘ūdī (280H/893–345H/956),[22] in the introduction of both the *Kalīla wa-Dimna* and chess to Persian cultural and social life. The theme is developed further in the eleventh century by the great Persian poet Firdawsī, who

20 Cheikho, *La version arabe*, 30–44; also see de Blois, *Burzōy's Voyage*, 40–60, 81–95 for English translations and a discussion of this episode.

21 For the Bodleian manuscript, see Esin Atıl, *Kalila wa Dimna. Fables from a Fourteenth-Century Arabic Manuscript* (Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1981), 13.

22 ‘Alī ibn al-Ḥusayn al-Mas‘ūdī, *Murūj adh-dhahab wa ma‘ādin al-jawhar / Les prairies d'or*, trans. Charles Barbier de Meynard and Abel Pavet de Courteille (Paris: Imprimerie impériale, 1863), vol. 2, 203.

gives, in the *Shahnāma*, a story about the introduction of chess, as well as one about a search for the elixir of life that yielded the *Kalīla wa-Dimna*.

The former story tells us that an Indian rajah sent an envoy to Khusraw Anushirwan with a chess set and a message written on silk to say that unless the Persians could name the pieces and work out their moves, he would cease to pay tribute. Buzurgmihr, the Persian counsellor, aided somewhat by the indiscretions of the envoy, solved the problem within a week. In the latter story, a physician of repute, Burzoy, having heard of a plant in a certain mountain in India that restores the dead to life, asked Anushirwan for permission, and the means, to go and look for it. He set off with a company of physicians but searched to no avail until he was taken to a wise man, who revealed that "the herb is the scientist; science is the mountain, everlastingly out of reach of the multitude. The corpse is the man without knowledge, for the uninstructed man is everywhere lifeless. Through knowledge man becomes revivified."[23] He further informed Burzoy of the existence in the king's treasury of a book called *Kalīla*, which was a guide to such knowledge. Burzoy eventually obtained the book and, once back in Persia, asked Anushirwan to have it translated by Buzurgmihr, with the request that in the first chapter mention should be made of his own name, his travels, and the difficulties he experienced in finding it, so that he would not be forgotten.[24] The two stories are thus linked in the figure of Buzurgmihr, the solver of the chess puzzle who is also regarded as the potential translator of *Kalīla wa-Dimna* into Middle Persian.

The story of Burzoy's quest encapsulates a particular link in the complex transmission history of the text. The resulting Middle Persian version, itself also no longer extant, was to serve in turn as the basis for a Syriac translation made as early as the sixth century, and for the eighth-century Arabic version,[25] the work of a Persian scholar living and working in Basra, ʿAbdullāh b. al-Muqaffaʿ (d. c. 139H/756–7 or 142H/759–60).[26] In the *Fihrist* of Ibn al-Nadīm (d. 385H/995 or 388H/998), the tenth-century Baghdadi bibliophile and writer, Ibn al-Muqaffaʿ is praised as a *kātib* (a member of the secretarial class) who was a poet and eloquent writer, and as a translator who was a master of both Persian and Arabic; indeed, he is said to have translated many other Persian books in addition to the *Kalīla wa-Dimna*. Ibn al-Nadīm also mentions disagreements about its origins, which were variously regarded as Indian, Ashkānian (Parthian), or Persian, with contributions by Buzurgmihr. In his own classification, it is placed among the books of the Indians, and he says that it is in 17 or 18 sections; that it was translated by Ibn al-Muqaffaʿ; but that there are also other translations (unspecified) and, in addition, versified Arabic versions (again, unspecified).[27]

23 Firdawsī, *The Epic of the Kings. Shah-Nama, the National Epic of Persia by Ferdowsi*, trans. Reuben Levy, rev. Amin Banani (London: Arkana, 1990), 332.

24 In the chapter of "Buzurgmihr the Wise Vizir" there is a sub-section on "How Burzoy Brought the *Kalīla wa Dimna* from Hindustan". See, among others, Firdawsī, *The Epic of the Kings*, 330–34.

25 De Blois, *Burzōy's Voyage*, 1–3; also see Dagmar Riedel, "Kalila Wa Demna. i. Redactions and Circulation", *Encylopaedia Iranica* XV/4, 386–395, available online at http://www.iranicaonline.org/articles/kalila-demna-i (last accessed November 5, 2018).

26 On Ibn al-Muqaffaʿ, see Francesco Gabrieli, "Ibn al-Muḳaffaʿ," in Bearman, *Encyclopaedia of Islam*; J. Derek Latham, "Ebn Al-Moqaffaʿ, Abū Moḥammad ʿAbd-Allāh Rōzbeh," *Encyclopaedia Iranica* VIII/1, 39–43, available online at http://www.iranicaonline.org/articles/ebn-al-moqaffa (last accessed August 25, 2020); Michael Cooperson, "Ibn al-Muqaffaʿ," in *Medieval Islamic Civilization: An Encyclopedia*, ed. Josef W. Meri (New York; Abingdon: Routledge, 2006), vol. 1, 346–47; and Michael Cooperson, "Ibn al-Muqaffaʿ," in *The Biographical Encyclopedia of Islamic Philosophy*, ed. Oliver Leaman (London: Thoemmes Continuum, 2006), vol. 1, 280–86.

27 Muḥammad ibn Isḥāq Ibn al-Nadīm, *Fihrist* (Beirut: Dār al-maʿrifa li-l-ṭibāʿa wa-'l-nashr, 1978), 172 (on Ibn al-Muqaffaʿ); 423 (classification); and 424 (on origins and translations). See also the edition by Ayman Fuʿād Sayyid, *The Fihrist of al-Nadīm* (London: Al-Furqān Islamic Heritage Foundation, 2009). For the corresponding passages in a translation of the *Fihrist*, see Bayard Dodge, ed. and trans., *The Fihrist of al-Nadīm:*

Even though they are no longer extant, these further translations and adaptations attest to the popularity of the *Kalīla wa-Dimna* stories, while the predominance of the Ibn al-Muqaffaʿ version can be attributed to its enduring reputation as an outstanding example of Classical Arabic prose style. Ibn al-Nadīm refers to *Kalīla wa-Dimna* within a section on "evening conversation and story-telling" (*al-asmār wa-'l-khurāfāt*), while Ibn al-Muqaffaʿ himself calls the stories *amthāl* (exempla, similitudes), but these categorizations fail to do justice to the depth and complexity of the more extensive sections of the work. In terms of language, there is a degree of contrast between the relatively straightforward and quick-moving narrative parts and those of a more argumentative or discursive nature, which, although not as linguistically difficult as al-Ḥarīrī's *Maqāmāt*, still exhibit considerable complexity and ornateness of style, reflecting the rhetorical and logical adroitness expected of a *kātib* versed in the arts of persuasion.

The success of Ibn al-Muqaffa''s version is shown by the number of manuscript copies that survive, several of which are illustrated. It was also to spawn, directly or indirectly, a vast number of translations. In the medieval West, where the *Kalīla wa-Dimna* stories became known as the Bidpai fables – presumably from the Sanskrit *vidyāpati* (chief scholar)[28] – there is a small group of early translations based upon Old Spanish and Hebrew intermediaries.[29] It is presumably to one of these that is related the unexpected representation of a *Kalīla wa-Dimna* story in the late fifteenth-century program of sculptural reliefs on the staircase of Palazzo Gondi in Florence, placed among reliefs of Aesop's fables (see Fig. 4.3).[30]

The majority of translations into modern European languages come, however, much later, being made during the nineteenth and twentieth centuries directly from Ibn al-Muqaffaʿ. His *Kalīla wa-Dimna* also generated various versions in Persian, the most important of which are al-Bukhārī's *Dāstānhā-yi Bīdpāy* and Naṣrullāh's *Kalīla wa-Dimna* (both twelfth century), al-Kāshifī's *Anvār-i Suhaylī* (fifteenth century), and Abu-'l-Faẓl's *ʿIyār-i Dānesh* (sixteenth century).[31]

A Tenth-Century Survey of Muslim Culture, Part 1 (New York; London: Columbia University Press, 1970), vol. 1, 259–60; and vol. 2, 712 and 715–16.

28 For an account of the Arabic animal fables and their sources, both East and West, see Irwin, "Arabic Beast Fable." The first translation of the *Kalīla wa-Dimna* in English is the one by Thomas North dated 1570, from an Italian version by Anton Francesco Doni (published in 1552); see Thomas North, *The Moral Philosophy of Doni. Popularly Known as The Fables of Bidpai*, ed. Donald Beecher, John Butler, and Carmine di Biase (Ottawa: Dovehouse Editions, 2003).

29 See the family tree by Franklin Edgerton in "Genealogical Table of the Panchatantra," in *The Ocean of Story*, ed. N.M. Penzer, vol. 5 (London: Chas J. Sawyer, 1926), 232–42, reproduced in Grube, *A Mirror for Princes*, endpapers. See also Éloïse Brac de la Perrière and Anne Vernay-Nouri, "Le Fabuleux Voyage de Kalīla et Dimna," in *Intinérance de la fable. Transmissions, transferts et transactions*, special issue, *Le Fablier* 26 (2015): 173–83.

30 Linda Pellecchia, "From Aesop's Fables to the *Kalila wa-Dimna*: Giuliano da Sangallo's Staircase in the Gondi Palace in Florence," *I Tatti Studies, Essays in the Renaissance* 14–15 (2011–12): 137–207. There are fourteen sculptural reliefs at the step end of the staircase: five illustrate Aesop's fables and one is from the *Kalīla wa-Dimna*, specifically "The Heron and the Crab". The original reliefs are now conserved in the Victoria and Albert Museum (inv. nos. 26–1891 to 39–1891), London, while those in the Palazzo Gondi are replicas.

31 For al-Bukhārī's *Dāstānhā-yi Bīdpāy*, see Muḥammad ibn ʿAbd Allāh al-Bukhārī, *Dāstānhā-yi Bīdpāy / tarjumah-i. bih taṣḥiḥ,* ed. Parvīz Nātil Khānlarī and Muḥammad Rawshan (Tehran: Khvārazmī, 1982). For Abu-'l-Maʿālī Naṣrullāh Munshī's *Kalīla wa-Dimna*, see *Tarjumah-i Kalīlah va Dimnah*, ed. Mujtabā Minūvī (Tehran: Dānishgāh-i Tihrān, 1964); also English translation by Joseph Harris, trans., *The Instructive and Entertaining Fables of Pilpay: An Ancient Indian Philosopher* (London: S. Birt and D. Browne, 1747); and Abu-'l-Maʿālī Naṣrullāh Munshī, *Kalila and Dimna*, trans. Wheeler Thackston (Indianapolis, IN: Hackett Publishing, Inc., 2019). For ʿAlī b. Ḥusayn al-Wāʿiẓ al-Kāshifī's *Anvār-i Suhaylī*, see *Anvār-i Suhelī or Lights of Canopus being the Persian version of the Fables of Bīdpaī by Husain Vāiẓ Kāshifī*, ed. Jasper Walker Joseph Ouseley (Hertford: Stephen Austin, 1851); also English translation by Edward B. Eastwick, trans., *The Anvár-i*



FIGURE 4.3
"The Heron and the Crab"; a) Giuliano Da Sangallo, step-end from the Gondi Palace in Florence, *ca.* 1490–1501. London, Victoria & Albert Museum, inv. no. 35–1891; b) Ibn al-Muqaffa', *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1300–10. BSB Cod. Arab. 616, fol. 52r (detail)

Suhailí: Or, the Lights of Canopus, Being the Persian Version of the Fables of Pilpay, or the Book of "Kalílah and Damnah" (Hertford: Stephen Austin, 1854); for an analysis of the text, see Christine van Ruymbeke, *Kāshefi's Anvar-e Sohayli: Rewriting Kalila wa-Dimna in Timurid Herat* (Leiden: Brill, 2016). For Abu-'l-Fażl b. Mubārak's *'Iyār-i Dānesh*, see Antoine Isaac Silvestre de Sacy, "*Eyari danisch* ou le paragon de la science. Traduction persane du Livre de Calila, faite par le vazir Abou'lfazl," *Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi* 10, no. 1 (1881): 197–225; Abu-'l-Fażl b. Mubārak, *'Iyār-i dānish* (Dushanbe: Dānish, 1988); also English translation in Pilpay, *The Fables of Pilpay* (London: Baldwin, Cradock, and Joy *et al.*, 1818); and Christine van Ruymbeke, "Authorship, Ownership and Rewriting: Vā'iz Kāshifī and Abū'l-Fazl b. Mubārak within the Hereditary Line of *Kalīla wa-Dimna* Authors," *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 45 (2018): 181–210. For an overview of the Persian versions, see De Blois, *Burzōy's Voyage*, 5–6.

2 Visual Intertextuality

A yet further form of intertextuality arises from the tradition of illustrations, which includes not only those in manuscripts but also wall paintings and reliefs. A striking, if completely different, parallel to the Palazzo Gondi reliefs, for example, occurs in similar juxtapositions of scenes from Aesop and the *Pañcatantra* in the seventh- and eighth-century wall paintings of Panjikent, an important Sogdian center along the Silk Road (see Fig. 4.4a).[32] These include both individual scenes

32 Raby, "The Earliest Illustrations," 18–22; Boris Marshak, *Legends, Tales, and Fables in the Art of Sogdiana* (New York: Bibliotheca Persica Press, 2002); Matteo Compareti, "Classical Elements in Sogdian Art:

and complete narratives, and employ particular conventions to represent specific features of the text.[33]

The Panjikent murals prefigure in certain respects the visual language found in later Arabic *Kalīla wa-Dimna* manuscripts (Figs. 4.4b and 4.4c). They probably continue a tradition of depicting scenes from animal fables attested in Greek art since at least the third century BCE,[34] and also in Indian art, where we find evidence of *Pañcatantra* stories being represented from at least the first century CE on various media, such as sculpture, reliefs, and terracotta. For instance, a scene of the monkey riding on the back of the crocodile (which in the *Kalīla wa-Dimna* will become the tortoise) appears in a *Jātaka* context on a relief panel of a pillar from Mathura (first-second century CE), and a fragment of red polished ware from Mantai, Sri Lanka, dating to the second to fourth century CE, while "The Monkey on the Carpenter's Work Horse" can be found on a relief in the mid-eighth-century temple in Karnataka and on a molded terracotta plaque from the temple of Paharpur, Bengal, probably from the tenth century CE (Fig. 4.5).[35]



FIGURE 4.4 "Lion and Hare at the Well"; a) Sketch of fresco, first register, Room 1/XXI, Panjikent, near Samarkand, early seventh century (After Raby, "The Earliest Illustrations," fig. 5); b) Ibn al- Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1300–10. BSB Cod. Arab. 616, fol. 53r (detail); c) Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 58v (detail)

Aesop's Fables Represented in the Mural Paintings at Penjikent," *Iranica Antiqua* 47 (2012): 303–16; Bernard O'Kane, "Der Kreis schließt sich: Illustrationen aus *Kalīla wa-Dimna* von Indien zum Mittleren Osten und wieder zurück," in *Von listigen Schakalen und törichten Kamelen: Die Fabel in Orient und Okzident*, ed. Mamoun Fansa and Eckhard Grunewald (Wiesbaden: Reichert, 2008), 127–48, esp. 137–39.

33 According to Marshak, *Legends*, 2, "[O]ne may, thus, 'read' the murals after learning to recognize these visual equivalents for specific features of the literary texts. These involve the temporal and logical sequence of events, changes of pace in the narrative, the storyteller's attitudes to his characters, the relative importance of characters, epic formulae, metaphor, and so on."

34 For fables in Western art, see Colum Hourihane, ed., *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2012), "Fables," 493–95.

35 Raby, "The Earliest Illustrations," 23–24; Simona Cohen and Housni Alkhateeb Shehada, "From the *Panchatantra* to La Fontaine: Migrations of Didactic Animal Illustrations from India to the West," *Artibus Asiae* 77, no. 1 (2017): 5–68, especially 49–53, 59–62, and figs. 8–15, 32–34 for discussions on cross-cultural visual



FIGURE 4.5 "The Monkey on the Carpenter's Work Horse"; a) Relief from Mallikarjuna Temple, Pattadakal, Karnataka, mid-eighth century (After Cohen and Shehada, "From the *Panchatantra* to La Fontaine," detail of fig. 32); b) Moulded terracotta plaque from the temple of Paharpur, Bengal, probably tenth century CE (After Raby, "The Earliest Illustrations," fig. 16); c) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1300–10. BSB Cod. Arab. 616, fol. 43r (detail)

3 Aim and Dissemination

Ibn al-Muqaffaʿ gives us a clear indication of the intended audience for his work by setting out four aims in the preface, as follows:

> One is what is intended by placing it on the tongues of dumb animals, so that frivolous youths might hasten to read and acquire it, and that their hearts might incline to it, for this is the aim of the witty tricks of the animals. The second is to demonstrate the images of the animals by various kinds of colors and tints so that they should be appealing to the hearts of kings, who should have a strong desire to enjoy such pictures. The third is that it should have this characteristic so that kings and their subjects should adopt it so that it should be copied and recopied and not discarded, and (re)created with the passage of time, so that the painter and copyist can continue to benefit. The fourth aim, which is the most ambitious, is particular to the philosopher (*al-faylasūf*).[36]

It is clear from this fascinating passage that Ibn al-Muqaffaʿ had a strongly practical concern with enduring appeal and related commercial success, and that what was needed to ensure these was that the work should attract patrons, primarily but not exclusively princely. What is striking here is that their interest is to be captured not so much by the content as by the illustrations, whereas the potential audience for the animal fable is located among "frivolous youth," leaving, at the end, the philosopher – and the term may be interpreted as encompassing scholars and intellectuals more broadly – to be identified as the true target for the underlying message of the text.

Evidently, Ibn al-Muqaffaʿ hoped that the work would reach a wide audience, and that future demand would produce continuing employment for copyists and painters. This not only has implications for the production of illustrated books, the various stages of which may have taken place in several locations, but also for their audience that would go beyond a princely one to reach anybody who could afford to buy.[37] Scholars would add such

representations of these tales. (I am grateful to Crispin Branfoot for this reference.)

36 Cheikho, *La version arabe*, 52, at the end of the preface.

37 For a discussion of this, see Contadini, *A World of Beasts*, 159–60, 162, 164; and Anna Contadini, "Patronage and the Idea of an Urban Bourgeoisie," in *A Companion to*

books to their libraries, and they also entered public libraries, such as those of *madrasa*s. Interesting in this context is the catalog of a thirteenth-century library in Damascus. Studied in detail by Konrad Hirschler, this provides an inventory of the books in the Ashrafiyya Mausoleum, whose patron was al-Malik al-Ashraf (d. 635H/1237). The librarian was a certain Muḥammad b. ʿAbd al-Qādir Muḥy al-Dīn al-Anṣārī (d. 683H/1284), and the inventory, for reasons internal to the document itself, can be dated to *ca*. 1250. This extraordinary text includes 2,100 titles of varying types: there are works of poetry, *adab* literature, religious and scholarly treatises, and several illuminated (*mudhahhab*) and illustrated (*muṣawwar*) manuscripts, one an illustrated anthology entitled *Emulation of Kalīla wa-Dimna* (*muḍāhāt kalīla wa-dimna muṣawwar*).[38] The Ashrafiyya inventory – which must have been paralleled by inventories of books available in other institutions[39] – thus provides an insight into the eclectic variety of books found in a library that was presumably open to the general public; it suggests the possibility of a wide readership for the *Kalīla wa-Dimna*.

4 Patronage and Readership

In the case of three manuscripts – the *ca*. 1224–25 *Kitāb Naʿt al-Ḥayawān* by Ibn Bakhīshūʿ (London, British Library, Or. 2784); the *ca*. 1224–25 *Risālat al-Ṣūfī fī al-kawākib* ("Epistle of al-Sufi on the Stars"), probably by Ibn al-Ṣūfī (Tehran, Reza Abbasi Museum, M. 570); and the 621H/1224 *Kitāb al-ḥashāʾish fī hayūlā ʿilāj al-ṭibb* ("Book of Simples, on the Substances Used for Medical Treatment") by Dioscorides, copied by ʿAbdallāh b. al-Faḍl (Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, Aya Sofia 3703 and various detached leaves) – I have recently proposed that they all come from the same artistic circle (if not from the same painter), and that the first two are contemporary with the third, for which the colophon provides the date.[40] They were also most probably produced in or around Baghdad, during the cultural revival that took place under Caliph al-Nāṣir (575H/1180–622H/1225), himself a bibliophile.[41] Although of different texts, they can be looked at together not just because of their strong stylistic similarities, even down to tiny details, but also because of their implications for the production of illustrated manuscripts for an intellectual public with wide-ranging cultural interests embracing the wonders of the natural world, astronomy, and zoology and botany (the last two also considered for their medical value).

I have suggested that such manuscripts were probably made for scholars' libraries.[42] They stand as testimony to the lively intellectual life that was

Islamic Art and Architecture, ed. Gülru Necipoğlu and Finbarr Barry Flood (Oxford: Wiley-Blackwell, 2017), vol. 1, 431–52; 441–47.

38 Konrad Hirschler, *The Written Word in the Medieval Arabic Lands: A Social and Cultural History of Reading Practices* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012), 147; Konrad Hirschler, *Medieval Damascus, Plurality and Diversity in an Arabic Library. The Ashrafiya Library Catalogue* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016), 286, no. 1021. The *Emulation of Kalīla wa Dimna* is by an author operating in Fatimid Egypt, Muḥammad b. Ḥusayn al-Yamanī (fl. fourth H/tenth century, d. 400H/1009); see Carl Brockelmann, *Geschichte der arabischen Litteratur*, supplement 1 (Leiden: Brill, 1937), 202, no. 3a. An edition of this manuscript is mentioned by Hirshler: Muḥammad Yūsuf Najm, *Kitāb muḍāhāt kalīla wa dimna bimā ashbahahā min ashʿār al-ʿarab* (Beirut: Dār al-Thaqāfa, 1961). A non-illustrated copy of the manuscript is presently in the Vatican Library, Vat. Ar. 1177; this is a compilation of texts, with the *muḍāhāt kalīla wa dimna* on fols. 25r-52v, dated on fol. 52v as Rabīʿ al-Awwal 862H/1457.

39 Hirschler, *Medieval Damascus*, 1.

40 See Contadini, *A World of Beasts*, especially 130–31; and Anna Contadini, "A Question in Arab Painting: The Ibn al-Ṣūfī Manuscript in Tehran and Its Art-Historical Connections," *Muqarnas* 23 (2006): 47–84. For the Dioscorides, see also Alain Touwaide, *Farmacopea Araba Medievale* (*Dioscorides De Materia Medica*): *Codice Ayasofia 3703* (Milan: Antea Edizioni, 1992–93).

41 Angelika Hartmann, *An-Nāṣir li-Dīn Allāh* (*1180–1225*): *Politik, Religion, Kultur in der späten ʿAbbasidenzeit*, Studien zur Sprache, Geschichte und Kultur des islamischen Orients, 8. Berlin, New York: de Gruyter, 1975; also Angelika Hartmann, "al-Nāṣir li-Dīn Allāh, Abū 'l-ʿAbbās Aḥmad," in Bearman, *Encyclopaedia of Islam*.

42 Contadini, *A World of Beasts*, 164.

revived during the period in question, and their quality should not be read, without supporting evidence, as an argument for princely patronage. For example, the splendid 595H/1199 *Kitāb al-Diryāq* in the BnF (Arabe 2964) tells us, on fol. 38, that it was made for Abu-'l-Fatḥ Maḥmūd "the knowledgeable imam, king of scholars" (*malik al-ʿulamāʾ*).[43] Later, after the Mongol invasion, the *ʿAjāʾib al-makhlūqāt* by Zakarīyā ibn Muḥammad Qazwīnī now in the BSB (Cod. arab. 464), which is dated 678H/1280 and was therefore made during Qazwīnī's lifetime, says that it was written by the doctor Muḥammad b. ʿAlī al-Dimashqī, who was living in Wasit at the time of the completion of the manuscript.[44] As Qazwīnī was a *qāḍī* at Wasit at that time it is reasonable to assume that it was made under his supervision and probably for a scholar of his circle; certainly, the indication that the scribe too belonged to the intellectual stratum of society is interesting in this context. It would be reasonable to consider the *Kalīla wa-Dimna* manuscripts against this background, for despite the work's didactic elements and the entertainment value of the stories it is by no means devoid of intellectual depth. Added to this, the associated representations of animals are analogous in their narrative appeal to those in the books of animals and *ʿajāʾib* literatures.

At the same time, this is not to argue for an absence of princely patronage. Ibn al-Muqaffaʿ is clear that he expects rulers to be attracted by the illustrations, and confirmation of princely interest is provided by the production, probably between 1144 and 1152, of a versified Persian translation for the Ghaznavid Bahrām Shāh,[45] and of the commissioning of Rūdakī by Naṣr II ibn Aḥmad (319H/913–331H/942), one of the Samanid rulers of Bukhara and Samarkand, to compose a metrical version, which was then illustrated.[46]

Insights into the nature of patronage can often be gained from frontispieces. In the case of *Kalīla wa-Dimna* manuscripts, one example is that of BnF Arabe 3465 (*ca.* 1220); here, the frontispiece is placed, at fol. 34r, between the statement of aims (fol. 33v) and the list of contents (fols. 34v and 35r) (Fig. 4.6a). It portrays an unidentified, enthroned, princely figure, and as one of the stated aims is to make the book attractive to princes it would seem to make sense for the manuscript to be a commission by or for a ruler. Its format, of a seated central figure flanked by two attendants, is also encountered in one of the double frontispieces of the *ca.* 1224–25 British Library *Kitāb Naʿt al-Ḥayawān* of Ibn Bakhtīshūʿ (Or. 2784, fol. 3v, reconstructed 2v) (Fig. 4.6b), and in the frontispiece of the 642H/1245 Dioscorides in the Biblioteca Universitaria in Bologna (Cod. Arab. 2954, fol. 141r) (Fig. 4.6c). These parallels raise doubts about an easy identification of the central figure in the *Kalīla wa-Dimna* manuscript. That in the Dioscorides represents the author of the book, with, flanking him, Aristotle and Luqmān, as identified by inscriptions at the top of the page.[47] In the *Naʿt* there are no comparable specific references: one princely figure wears a crown and holds a regal spear, while on the opposite page the central figure is, in contrast, a scholar-prince, a bowl

43 See Bishr Farès, *Le livre de la thériaque* (Cairo: Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale, 1953), 8–9 and pl. v. On this manuscript, see also Oya Pancaroğlu, "Socializing Medicine: Illustrations of the *Kitāb al-diryāq*," *Muqarnas* 18 (2001): 155–72; Jaclynne Kerner, "Art in the Name of Science: The *Kitāb al-diryāq* in Text and Image," in *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*, ed. Anna Contadini (Leiden: Brill, 2007 [revised edition 2010]), 25–39; *Kitāb al-Diryāq* (*Thériaque de Paris*), facsimile edition of ms. Arabe 2964 in the Bibliothèque nationale, Paris (Sansepolcro: Aboca Edizioni, 2010).

44 See Persis Berlekamp, *Wonder, Image, & Cosmos in Medieval Islam* (New Haven: Yale University Press, 2011), 14–15; Contadini, *A World of Beasts*, 160; Stefano Carboni, *The Wonders of Creation and the Singularities of Painting: A Study of the Ilkhanid London Qazvīnī* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), 128.

45 By Abu-'l-Maʿālī Naṣrullāh ibn Muḥammad ibn ʿAbd al-Ḥamīd, who also states in his introduction that he would include pictures. See Raby, "The Earliest Illustrations," 18.

46 Ibid.

47 Contadini, *A World of Beasts*, plates 7, 8, 15.



FIGURE 4.6 a) Ruler-prince, enthroned with two attendants. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 34r; b) Ruler-prince, enthroned with two attendants. Ibn Bakhtīshūʿ, *Kitāb Naʿt al- Ḥayawān* ("Book on the Characteristics of Animals"), probably Baghdad, datable to *ca.* 1224-25. London, British Library, Or. 2784, fol. 2v (reconstructed fol. 3v); c) Dioscorides as scholar-prince (with Aristotle and Luqmān), frontispiece. Dioscorides, *Hayūlā ʿIlāj al-Ṭibb*, Syria?, dated 642H / 1245. Bologna, Biblioteca Universitaria, Cod. arab. 2954, fol. 141r; d) Joseph of Arimathea claiming the body of Christ. *Gospel*, Damietta, Egypt, dated 1178–80. BnF Copte 13, fol. 131r

of fruit at his feet symbolizing knowledge and its transmission.[48] Various identities and relationships may be suggested by them. Apart from being inherently a figure of authority to whom homage is due, the prince may be the patron or dedicatee of the book, whereas the representation of knowledge in the other illustration may embrace both the author and the ancient sage who is his source, investing them with a competing form of authority, this time intellectual.[49]

Further connections are suggested by the posture of the prince in the *Kalīla wa-Dimna* manuscript. He is seated cross-legged on a low throne, and his hand, emerging from the upper aperture of his mantle, makes a gesture similar to the benedictory one made by Christ or a patriarch in Byzantine manuscripts.[50] Further, his crown and facial features bear a striking resemblance to those of Pilate in the Damietta Gospel of 1178–80 in the BnF (Copte 13, fol. 131r) (Fig. 4.6d).[51] These various connections to different but interconnected traditions of representation widen the interpretative possibilities: the figure in the frontispiece of BnF Arabe 3465 may have been seen as a patron, as a princely figure in a scholarly role, or as an ancient king. It has been suggested, indeed, that it represents Dabshalīm, the king of the *Pañcatantra* (himself a scholar interested in astronomy), and therefore that it is an homage to an ancient source related to the origin of the *Kalīla wa-Dimna*. The text provides no clue, but it is at least clear that the presence of this frontispiece does not necessarily indicate that the manuscript was a royal commission, and there can be no doubt as to the circulation of copies beyond court circles. Al-Ṭabarī (d. 310H/923), for example, refers to a copy of *Kalīla wa-Dimna* owned by a judge,[52] and in parallel to the possibility of others being created at the behest of scholarly or at least educated urban patrons, we may note other commonalities that illustrated *Kalīla wa-Dimna* manuscripts share with those with more broadly scientific contents, namely the persistence of certain conventions of representation across different periods and places.

All this suggests a widespread interest among the educated classes in illustrated manuscripts of various types and the existence of a lively industry to service it, with connections between ateliers, scribes, painters, and bookbinders moving between different production centers and working on diverse projects for different patrons.[53]

5 Text and Image

Among the various gruesome stories in *Kalīla wa-Dimna* (certainly not to be read to children at bedtime!), there is one – my favorite – that portrays freedom attained through the virtues of wise leadership, friendship, and generosity. It forms the first part of the complex narrative of what the index calls the "Ring-dove Chapter," but in the body of the text is headed in more detail as "The Crow, the Ring-dove, the Rat, the Tortoise and the Gazelle" (*al-ghurāb wa-'l-muṭawwaqa wa-'l-juradh wa-'l-sulaḥfāh wa-'l-ẓaby*).[54] Its springboard is a request made by the king, who has been told how the perfidious can undermine friendship, for a tale that shows how sincere brethren (*ikhwān al-ṣafā'*) first form a bond.[55]

48 Contadini, *A World of Beasts*, 58.

49 Contadini, *A World of Beasts*, 58, also 72–75.

50 Contadini, *A World of Beasts*, 58.

51 On this manuscript, see Jules Leroy, *Les manuscrits syriaque à peintures, conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient* (Paris: Geuthner, 1964), vol. 1, 99; Jules Leroy, *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés* (Paris: Geuthner, 1974), nos. XVI and XVII, 113–48, col. pls. C and D, figs. 41–73; Hunt, "The Commissioning"; Contadini, "Ayyubid Illustrated Manuscripts," 180, and col. pls. XXIX and XXX.

52 Abū Ja'far Muḥammad ibn Jarīr al-Ṭabarī, *Annales quos scripsit Abu Djafar Mohammed Ibn Djarir at-Tabari*, ed. Michael Jan de Goeje (Leiden: Brill, 1881), vol. 2, 1308–9, 1318; see also Raby, "The Earliest Illustrations," 18.

53 See Contadini, *A World of Beasts*, esp. 164.

54 Cheikho, *La version arabe*, 125.

55 It has been argued that it is from this passage that the collective name Ikhwān al-Ṣafā' is derived; see Irwin, "Arabic Beast Fable," 50. See also Ikhwān al-Ṣafā', *The Case of the Animals versus Man Before the King of the Jinn: A Translation from the Epistles of the Brethren of*



FIGURE 4.7 Pigeons trapped in the net by the fowler, and rat gnawing the net, while the crow looks down from the tree. Ibn al-Muqaffa', *Kalīla wa-Dimna*; a) Egypt or Syria, *ca*. 1220. BnF Arabe 3465, fol. 84v; b) Egypt or Syria, mid-fourteenth century. BnF Arabe 3467, fol. 63r; c) Egypt or Syria, dated 755H / 1354. Bodleian Pococke 400, fol. 82v

It begins with a crow, seated in its tree, watching a fowler set a trap with a net and grain. After a while, a flock of hungry pigeons arrive, and despite the wise advice of the ring-dove, their chief, they are unable to resist the lure of the grain. Caught in the fowler's net, they flap their wings in vain until the ring-dove persuades them to unite their efforts, thus allowing them to fly off, still in the net. The fowler follows, expecting them to tire and fall. To shake him off, the pigeons fly among buildings, coming at last to the hole of a rat, a loyal friend of the ring-dove, who gnaws through the net and sets them free. Much impressed by the actions of the rat, the crow then sets about the laborious task of gaining his friendship.[56]

This story is variously illustrated in different manuscripts. In BnF Arabe 3465 (*ca*. 1220) on fol. 84v the moment chosen is that in which the birds are trapped in the fowler's net (Fig. 4.7a). In BSB Cod. arab 616 (*ca*. 1300–10), on the other hand, the story is illustrated by three paintings, on fols. 76r, 76v, and 77v, illustrating different moments in the story: the birds trapped in the net; the birds managing to fly off; and the rat gnawing through the net (Fig. 4.8). In BnF Arabe 3467 (*ca*. mid-fourteenth century) on fol. 63r (Fig. 4.7b), and in Bodleian Pococke 400 (755H/1354), on fol. 82v, we have one painting showing the moment in which the rat gnaws through the net, while the crow looks down from the tree – the moment, just prior to the freeing of the pigeons, which underlines the generosity and friendship shown by the rat (Fig. 4.7c).

It is interesting to note the differences between the choices made by the painters. Often, in Arab painting, the moment chosen for illustration is the one preceding the resolution of the narrative. Dramatically, it is a moment of tension, of anticipation. In this story, however, three crucial and dramatically charged moments may be distinguished, the initial predicament (the moment of capture by the fowler), followed by two of escape, first partial (flight inside the net) and then complete (release from the net), and various selections

Purity, trans. Richard J.A. McGregor and Lenn Evan Goodman (Oxford: Oxford University Press with The Institute of Ismaili Studies, 2009), 156–58.

56 Cheikho, *La version arabe*, 128–30.



FIGURE 4.8 a) Pigeons trapped in the net, b) they fly off while still in the net, c) and rat gnawing through the net. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*; Egypt or Syria, *ca.* 1300–10. BSB Cod. arab. 616, fols. 76r, 76v and 77v respectively

from these are made in the different manuscripts, with only BSB Cod. arab 616 including all three.

Other manuscripts choose either the first or the last. It is the second, the intermediate stage, that is the one selected in the manuscript of Ḥusayn Vāʿiẓ Kāshifī's *Anvār-i Suhaylī* ("Lights of Canopus") in the Special Collections of SOAS Library (Ms. 10102). It has a beautiful illustration of the pigeons managing to fly off, still in the net, while the fowler runs after them and the crow observes the scene from the top of the tree (fol. 123r) (Figure 4.9).[57] This manuscript, a particularly impressive copy, is distinguished by the outstanding quality of its 27 sumptuous paintings.[58] Dated 22 Rabīʿ II 978H/23 September 1570, it represents one of the earliest examples of Mughal painting during Akbar's reign. It has generally been assumed that

57 Anna Contadini, "The SOAS *Anvār-i Suhaylī* Manuscript," in *Objects of Instruction: Treasures of the School of Oriental and African Studies*, ed. Anna Contadini (London: SOAS, 2007 [reprinted 2016])," 25.

58 The manuscript has 349 folios, measuring 335 × 215 mm, with nineteen lines of text in a very good calligraphic *nastaʿlīq* hand, in black ink with rubrics in red, green, and gold. For the complete digitized manuscript with an introduction, bibliography, and summaries of the stories related to the paintings, see Anna Contadini, *Anvār-i Suhaylī* (silverlight version, cross platform) and *Anvār-i Suhaylī* (xbap version), 2007, https://www.soas.ac.uk/gallery/treasuresofsoas/. My summary of the stories there are based on both Eastwick's translation and my direct analysis of the SOAS text; Eastwick, *The Anvár-i Suhailí*. See also Anna Contadini, "A Jewel of Mughal Painting: The SOAS *Anvār-i Suhaylī* Manuscript," *Orientations* 38, no. 8 (2007): 51–56; Contadini, "The SOAS *Anvār-i Suhaylī* Manuscript", 22–25; John Seyller, "The School of Oriental and African Studies *Anvār-i Suhaylī*: The Illustration of a *De Luxe* Mughal Manuscript," *Ars Orientalis* 16 (1986): 119–51; Mika Natif, "The SOAS *Anvār-i Suhaylī*: The Journey of a "Reincarnated" Manuscript," *Muqarnas* 25 (2008): 331–58. Two paintings are in a Persian, so-called Bukhara style, the first of which has been attributed on stylistic grounds to Shahm, who signed paintings in a 975H/1567 manuscript of Saʿdī's *Gulistān*. The others are Mughal in style, and attributed to approximately eight painters, indicating the involvement of different artists working in distinct styles, the more recent developing earlier conceptual ideas of space to arrive at a more forceful and distinctively Mughal mode of expression. The device of "continuous narrative," where more than one moment in the story is represented in the same painting, is also effectively used in some paintings.



FIGURE 4.9 Pigeons fly off while still in the net. Kāshifī, *Anvār-i Suhaylī* ("Lights of Canopus"), South Asia, Mughal, dated 978H/1570. London, SOAS University of London, SOAS Library Special Collections, MS 10102, fol. 123r

it was executed in the royal atelier, although there is no confirmation of this in the manuscript itself, and it has been recently suggested that its paintings were produced in more than one location.[59]

Another example of the dramatic preference for a climactic moment before the final dénouement occurs in the tale of the geese and the tortoise. In this story, two geese and a tortoise lived by a spring and were friends. But when the water dried up, and the geese decided to move away, the tortoise pleaded to come with them, as otherwise it would die. The geese were willing to take the tortoise but warned it that the move would only succeed if, when in the air, the tortoise did not respond to the people who saw it and addressed it. The tortoise agreed, and the geese told it to bite on the middle of a stick. Each goose then gripped an end of the stick with its beak and they flew off. However, when people looked in amazement at the scene and called out, the tortoise could not help answering back. It opened its mouth to speak and fell to its death. The story teaches the importance of listening to wise counsel.[60]

In BnF Arabe 3465 (*ca.* 1220, fol. 67r), in BSB Cod. arab 616 (*ca.* 1300–10, fol. 60v), and in Bodleian Pococke 400 (dated 755H/1354, fol. 61v), the paintings show the geese carrying the tortoise in flight: it hangs from the stick, while people on the ground look up at the curious scene (Figure 4.10). One might have expected the final dramatic moment when the tortoise falls to the ground to be represented, as is indeed the case in a later manuscript of the Persian version by Abu-'l-Ma'ālī Naṣrullāh, produced in Herat *ca.* 1500, now in the Raza Library in Rampur (MS 2982), where the onlookers are in the center of the page and, at the margin, the tortoise is falling to its death (Fig. 4.11a).[61] In a third-century Mathura stone relief, we even find a representation of the terrible fate of the tortoise, who is beaten to death after falling to the ground

59 Mika Natif has disputed the single atelier assumption, suggesting that the paintings of the manuscript were produced in more than one location; see Natif, "The SOAS *Anvār-i Suhaylī*." On 354, Natif proposes: "The text was copied in 1570 Central Asia, where two or perhaps more paintings were executed. It then arrived in Mughal India, either through trade or with one of the artists who migrated there from Central Asia, and the rest of the illustrations were completed by other artists working in the Mughal idiom of the time." See also Mika Natif, "What the Fox Told the Snake: Illustrated Animal Fables from Akbar's Age," in *Pearls from Water. Rubies from Stone. Studies in Islamic Art in Honor of Priscilla Soucek, Part II*, special issue, *Artibus Asiae* 67, no. 1 (2007): 55–73.

60 Cheikho, *La version arabe*, 89.

61 See Grube, *A Mirror for Princes*, 35, fig. 27.



FIGURE 4.10 Geese carrying the tortoise in flight. a) Ibn al-Muqaffa', *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 67r; b) Egypt or Syria, *ca.* 1300–10. BSB Cod. Arab. 616, fol. 60v; c) Egypt or Syria, dated 755H / 1354. Bodleian Pococke 400, fol. 61v

(Fig. 4.11b).[62] It seems that in the Buddhist context the didactic moment is the one that needed to be highlighted, while the Arab painters preferred the wondrous and somewhat comical scene of a flying tortoise hanging from a stick.

No such lighter moments alleviate the chapter in which Dimna, thrown into prison, is visited by Kalīla, after which Kalīla dies of sorrow and Dimna is finally condemned to death by starvation. It is illustrated, among others, in the BSB Cod. arab 616 manuscript (*ca.* 1300–10, fol. 70v), and in the Bodleian Pococke 400 manuscript of 755H/1354 (fol. 73v) (Figs. 4.12a and 4.12b).[63] They choose the moment of the prison visit, and have two jackals confronting each other, but the emphases are quite different. Dimna, on the left, within the prison frame, is lightly chained in one (Bodleian), and confined in a stoutly barred cage in another (BSB). Kalīla, on the right, is simply facing Dimna (and, according to the vertical comment at the side of the BSB illustration, reproving him). One might conjecture that the painters wished to emphasize the final moments in which Kalīla and Dimna were together, and avoid representing their miserable, separate deaths.

The BnF Arabe 3465 *ca.* 1220 manuscript, however, veers off to follow a variant of the text and has a very interesting illustration on fol. 80v that shows, opposite Dimna, not Kalīla but another jackal, *sha'har*, identified as such in the picture and in the text. In other manuscripts, this jackal is called Rūzabī. It is Rūzabī who had reported the death of Kalīla to Dimna, who then asked Rūzabī to go and fetch their belongings. Dimna gives Rūzabī half in return for its help in supporting a plea of innocence, vainly hoping to influence the outcome of the trial. The painting depicts the *sha'har*/Rūzabī in a strenuous standing posture on hind legs, carrying a heavy bag (Fig. 4.12c).[64] The

62 In Mathura Museum, no. J 36; see Jean Philippe Vogel, *Catalogue of the Archaeological Museum at Mathura* (Allahabad: F. Luker, 1910), 149; Grube, *A Mirror for Princes*, 34, fig. 23.

63 See Atıl, *Kalila wa Dimna*, 31.

64 The chapter on Dimna's trial starts on fol. 72r. This particular episode starts on fol. 80r, with Rūzabī being mentioned on fol. 80v. For later manuscripts that contain this episode of the story, see O'Kane, *Early*



FIGURE 4.11
a) The tortoise falls to the ground. Naṣrullāh, *Kalīla wa-Dimna*, Herat, *ca.* 1510. Rampur, Raza Library, MS 2982; b) The tortoise, having fallen to the ground, is beaten to death. Stone relief, Mathura, third century CE. Mathura Museum, no. J 36 (After Grube, *A Mirror for Princes*, figs. 27 and 23 respectively)



FIGURE 4.12 Dimna in prison. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*; a) Dimna visited by Kalīla. Egypt or Syria, *ca.* 1300–10. BSB Cod. Arab. 616, fol. 70v; b) Dimna visited by Kalīla. Egypt or Syria, dated 755H/1354. Bodleian Pococke 400, fol. 73v; c) *shaʿhar*/Rūzabī carrying off a heavy bag given to it by Dimna. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 80v

painter takes advantage of this episode in the story to achieve a striking visual contrast between the two animals, one stationary, the other in dynamic motion.

A further issue concerns the extent to which similar iconographical types travel. Various parallels and similarities have been noted above with regard to the frontispiece of BnF Arabe 3465, from *ca.* 1220, and there are clear connections between the representations of certain animals in various *Kalīla wa-Dimna* manuscripts and those in certain paintings in the Ibn Bakhtīshūʿ books on animals. For example, in a manuscript of the *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān* by Ibn Bakhtīshūʿ, most probably copied in Damascus in 755H/1354, which is now in the Biblioteca Real of San Lorenzo del Escorial (Ar. 898), the two hares are represented as in conversation with each other, one turning back to the other, which has its paw raised, with the two looking at each other (Fig. 4.13a). This echoes some illustrations in *Kalīla wa-Dimna* where animals converse, as, for example in the Bodleian Pococke 400 manuscript of the same date, where there is a painting of Fayrūz the Hare addressing the assembly of hares, at fol. 98r (Fig. 4.13b). Further, the representation of the two goats in the *ca.* 1224–25 British Library *Kitāb Naʿt al-Ḥayawān* of Ibn Bakhtīshūʿ (Or. 2784) on fol. 113r (reconstructed 22r) (male and female) (Fig. 4.14a) is strikingly similar to the two in the *ca.* 1220 BnF Arabe 3465 *Kalīla wa-Dimna* on fol. 110r (mother and son) (Fig. 4.14b). Such iconographical transferability between manuscripts of different texts points to a common language of representation.



FIGURE 4.13 a) The hares. Ibn Bakhtīshūʿ, *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān* ("Book of the Usefulness of Animals"), probably Damascus, dated 755H/1354. San Lorenzo del Escorial, Biblioteca Real, Ar. 898, fol. 31v; b) Fairuz the Hare, addressing the hares. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, dated 755H/1354. Bodleian Pococke 400, fol. 98r

6 Location and Period

It is clear from Ibn al-Muqaffaʿ's program that he expected the work to be illustrated, and there are references, noted above, to illustrated copies no longer extant made during subsequent centuries. As a result, we encounter a lengthy period for which direct manuscript evidence is lacking, but given the recognizable similarities between the eighth-century Panjikent wall paintings and a number of later Arabic illustrations, there is a strong probability of elements of continuity. Of the extant manuscripts the earliest is agreed to be BnF Arabe 3465, despite the fact that it gives us neither a date nor a provenance. These have long been matters of debate among scholars, and

Persian Painting, 133. It is absent from the text edited by Cheikho, *La version arabe*.



FIGURE 4.14 a) Two goats. Ibn Bakhtīshūʿ, *Kitāb Naʿt al-Ḥayawān* ("Book on the Characteristics of Animals"), probably Baghdad, *ca*. 1224-25. London, British Library, Or. 2784, fol. 113r (reconstructed fol. 22r); b) Two goats. Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca*. 1220. BnF Arabe 3465, fol. 110r

although no firm conclusions have been reached, it is generally accepted that the manuscript is datable to the early thirteenth century. It is relevant here to note that it is the only known illustrated *Kalīla wa-Dimna* manuscript that has all the names of the animals entered above or beside their illustrations. In this it resembles thirteenth-century *Maqāmāt* manuscripts, the implication being therefore that it may be from the same period, maintaining an archaic feature no longer found in later manuscripts.[65]

The likelihood of an early date for BnF Arabe 3465 is further reinforced by the connections that can be made with the Damietta Gospel of 1178–80 in the BnF (Copte 13).[66] There are similarities in the vegetal elements of the plants and flowers (Fig. 4.15), in the peculiar way in which the grass is depicted, by a band of light green onto which darker blades of grass have been painted, in the domed arches (Fig. 4.16),[67] and, as noted above, between the central figure in the frontispiece

65 Irwin, "Arabic Beast Fable," 46: "In fact there is very little evidence of characterization in the fables. After *Kalīla wa-Dimna*, it was rare to find animals even with personal names; they tend to be identified only by their species name or species nickname. They had names in the first version of Ibn Ẓafar's *Sulwān al-Muṭāʿ*, in which the fables were probably closer to their Indo-Persian prototypes, but in the second version, written in Sicily, most of the animals lost them."

66 See footnote 50.

67 For instance, see the arch with a ribbed cupola in the painting of the birth of St. John the Baptist in the Damietta Gospel (fol. 138v).



FIGURE 4.15 Similar-shaped plants in: a) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 107v; b) *Gospel*, Damietta, Egypt, dated 1178–80. BnF Copte 13, fol. 167v



FIGURE 4.16 Ribbed blue domes on arches in: a) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 30v; b) *Gospel*, Damietta, Egypt, dated 1178–80. BnF Copte 13, fol. 138v



FIGURE 4.17 Similar-shaped conceptual architecture in: a) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, *ca.* 1220. BnF Arabe 3465, fol. 131v; b) Al-Ḥarīrī, *Maqāmāt* ("Assemblies"), Syria(?), dated 619H/1222. BnF Arabe 6094, fol. 180r

(fol. 34r) and the figure of Pilate (fol. 131r) (Figs. 4.6a and 4.6d). Further, strong stylistic and iconographical connections can be made with the 619H/1222 *Maqāmāt* (BnF Arabe 6094):[68] there are parallels in the vegetation again, in the conceptual architecture – elements of it being identical (Fig. 4.17) – in the stance of the human figures, and in aspects of the clothing and furniture.

Some of these iconographical and design elements can be identified in later manuscripts, such as the Gospel in the Institut Catholique in Paris (Copte-Arabe 1),[69] but this Gospel is otherwise stylistically remote, and the connections made with the two previously mentioned manuscripts may be taken as more indicative. If anything, the archaizing inclusion of the names of the animals, when considered together with the back-attack of the lion, which reminds us of the old tradition of this iconographical motif,[70] reinforces the

68 Paris, BnF, Arabe 6094. For the date, see Contadini, "Ayyubid Illustrated Manuscripts," 83–84, the date being found in Kufic script on the boat (fol. 68r) and a writing tablet (fol. 167r).

69 On this manuscript, see Leroy, *Les manuscrits coptes*, no. XXI, 157–74, col. pls. E, F, G and figs. 75–91; Lucy-Anne Hunt, "Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt of the Twelfth to Mid-Thirteenth Centuries: Sources of Wall-Painting at Deir es-Suriani and the Illustration of the New Testament MS Paris, Copte-Arabe 1/Cairo, Bibl. 94," in *Byzantium, Eastern Christendom and Islam: Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*, ed. Lucy-Anne Hunt (London: Pindar Press, 1998, 2000), vol. 1, 205–81; Contadini, "Ayyubid Illustrated Manuscripts," 180 and col. pl. XXVIII.

70 As seen, for example, in the Persepolis relief of the fifth century BCE: see Grube, *A Mirror for Princes*, 40, fig. 30. The back-attack of the lion, however, is also found in other manuscripts, as, for example, the *Kalīla wa-Dimna* in Cambridge, Corpus Christi Library, MS 578,

likelihood of an early date, and it would be reasonable to ascribe BnF Arabe 3465 to the early thirteenth-century Ayyubid cultural area. This was a time of considerable political complexity, with the Ayyubids of Damascus, the Zangids of Mosul, the Artuqids of Diyarbekir and, of course, the Abbasids of Baghdad, and it is consequently no easy task to place a manuscript among these various potential sites of patronage.[71] Indeed, there are no manuscripts that can be securely labeled Ayyubid, apart perhaps from one, the extraordinary al-Ṭarsūsī, *Al-Tabṣira fī al-ḥurūb* (a manual on warfare), in the Bodleian Library (Huntington 264), made in Egypt or Syria for the library of Saladin, as the text itself tells us, and therefore datable to the second half of the twelfth century.[72] Unfortunately, given the nature of this manuscript's paintings, which are of a technical and non-narrative type, it is impossible to make any fruitful comparison with the *Kalīla wa-Dimna*.

7 Mamluk Painting

Just as the proposal for an early Ayyubid dating for this earliest illustrated *Kalīla wa-Dimna* manuscript relies on similarities with other, dated manuscripts, so, too, parallels can be drawn to help situate the three fourteenth-century Mamluk successors under consideration in this article (the manuscript in Cambridge, Corpus Christi Library, MS 578, see footnote 70 and Fig. 4.18, is of uncertain date. It needs further study (forthcoming by the author), and will not be discussed here): BnF Arabe 3467 (*ca.* mid-fourteenth century); BSB Cod. arab. 616 (*ca.* 1300–10); and Bodleian Pococke 400 (dated 755H/1354). They exhibit different stylistic characteristics to BnF Arabe 3465 of *ca.* 1220, but are relatable in the same way to illustrations in other fourteenth-century Mamluk manuscripts of different texts. These include, among others, an al-Ḥarīrī *Maqāmāt* copied in Damascus *ca.* 1300–10, in the British Library (Or. 9718);[73] an al-Ḥarīrī *Maqāmāt*, probably from Damascus, dated 723H/1323, also in the British Library (Add. 7293);[74] an Ibn Buṭlān *Risalāt Daʿwat al-Aṭibbāʾ* ("Epistle of the Banquet of Physicians") in the L.A. Mayer Museum of Islamic Art in Jerusalem (ms. 39–69), produced in Egypt or Syria *ca.* 1300;[75] a Qazwīnī *ʿAjāʾib al-Makhlūqāt* in the Museum of Islamic Art in Doha (Ms. 647), possibly dated to early fourteenth-century Syria;[76] an al-Jāḥiẓ *Kitāb al-Ḥayawān* ("Book of Animals"), probably from Egypt or Syria *ca.* 1315, in the Ambrosiana Library in Milan (Ar. 140 Inf.);[77] an Ibn Bakhtīshūʿ *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān* ("Book

fol. 52v. The colophon of this manuscript (on fol. 136r) gives a date to 23 *Jumādā al-Ākhira* 7** (the second and third digits are damaged) corresponding to sometime in the 1300s. On a flyleaf, another Arabic inscription gives the date to end of the month of *Rabīʿ al-Awwal* 848/March 1444. Further study is needed to ascertain a more exact date for this manuscript.

71 See discussion in Contadini, "Ayyubid Illustrated Manuscripts".

72 Fol. 208v: *Bi-rasm khizānat al-malik al-nāṣir … ṣalāḥ al-dunyā wa-'l-dīn*. For this manuscript, see Contadini, "Ayyubid Illustrated Manuscripts," 180–82, pl. 9.1 and col. pls. XVII–XXIII, and previous literature on the manuscript and its author.

73 L.A. Mayer, "A Hitherto Unknown Damascene Artist," *Ars Islamica* 9 (1942): 168; also D.S. Rice, "A Miniature in an Autograph of Shihāb al-Dīn Ibn Faḍlallāh al-ʿUmarī," *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 13, no. 4 (1951): 856–67; 862–63.

74 Oleg Grabar, *The Illustrations of the Maqamat* (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 14–15.

75 Eva Baer, "The Illustrations for an Early Manuscript of Ibn Butlan's *Daʿwat al-aṭibbāʾ* in the L.A. Mayer Memorial in Jerusalem," *Muqarnas* 19 (2002): 1–11.

76 Stefano Carboni and Anna Contadini, "An Illustrated Copy of al-Qazwīnī's 'The Wonders of Creation'," in *Sotheby's Art at Auction: 1989–1990*, ed. Sally Prideaux (London: Sotheby's Publications, 1990), 228–33.

77 Oscar Löfgren and Carl J. Lamm, *Ambrosian Fragment of an Illuminated Manuscript Containing the Zoology of al-Ǧāḥiẓ* (Uppsala: Lundequistska, 1946); Oscar Löfgren and Renato Traini, *Catalogue of the Arabic Manuscripts in the Biblioteca Ambrosiana* (Vicenza: N. Pozza, 1975–81), vol. 1, no. LXX, 50 and col. pls; Anna Contadini, "Two Illustrated Mamluk Manuscripts in the Biblioteca Ambrosiana: The al-Jāḥiẓ *Kitāb al-Ḥayawān* and the Ibn Buṭlān *Risalat Dawʿat al-Aṭibbā*'," in *Le arti del Vicino Oriente / Le scienze del Vicino Oriente*, ed. R.B. Finazzi,

of the Usefulness of Animals"), possibly from Egypt, dated 700H/1300 in the BnF (Arabe 2782);[78] the aforementioned Ibn Bakhtīshūʿ *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān*, most probably made in Damascus in 755H/1354, in the Escorial (Ar. 898); an al-Ḥarīrī *Maqāmāt* now in the Nationalbibliothek in Vienna (A.F. 9), dated 734H/1334;[79] an al-Ḥarīrī *Maqāmāt* now in the Bodleian Library (Marsh 458), dated 738H/1337;[80] and the Ibn Ẓafar al-Siqillī *Sulwān al-Muṭāʿ fī ʿUdwān al-Atbāʿ* now mainly in the Museum of Islamic Art in Doha (MS.27.1999), which is dateable to the second quarter of the fourteenth century.[81] In terms of placing these and the three *Kalīla wa-Dimna* manuscripts we encounter difficulties, because, as with most illustrated Mamluk manuscripts of the fourteenth century, they do not indicate a place of production, although many provide a date.[82]

Manuscript production and illumination in Cairo during the first half of the fourteenth century is well attested, especially for Qur'an manuscripts, which have received scholarly attention: we know, for example, the names of scribes and illuminators such as Muḥammad b. Mubādir, Ibn al-Ṣandal, and Aydughdī b. ʿAbdallāh.[83] Nevertheless, it remains the case that although many illustrated Mamluk manuscripts give an indication of date, few identify the place of production – hence, in the literature, the rather vague attribution "Egypt or Syria." Typical in this respect are the three *Kalīla wa-Dimna* manuscripts, for which there is insufficient information to draw secure conclusions about patronage and places of production; only the Bodleian Pococke 400 manuscript has a date, 755H/1354, and none of the three indicates a provenance, so that there is disagreement as to whether they are to be attributed to Egypt or Syria.

However, the first al-Ḥarīrī *Maqāmāt* (British Library, Or. 9718) mentioned above contains the name of the illuminator and scribe, Ghāzī ibn ʿAbd al-Raḥmān al-Dimashqī, who is known to have lived and worked in Damascus all his life,[84] and therefore we can be reasonably sure that this manuscript was produced there. In addition, one may note that there are further manuscripts of similar dates and with similar features that have colophons mentioning Damascus as their place of production – for example, an Arabic translation of a Christian text, the *Letters and Acts of the Apostles*, dated 742H/1341, now in the Academy of Sciences in St. Petersburg (D-228).[85] The Arabic

F. Forte, C. Milani, M. Moriggi, *Orientalia Ambrosiana* 8-9 (Milan: Biblioteca Ambrosiana [forthcoming]).

78 *À l'ombre d'Avicenne: La médicine au temps des califes* (Paris: Institut du Monde Arabe; Gand: Snoek-Ducaju & Zoon, 1996), no. 32 with col. pls. on 125–26 and 232; Guesdon and Vernay-Nouri, *L'Art du livre arabe*, 120.

79 Grabar, *The Illustrations of the Maqamat*, 15–16.

80 Grabar, *The Illustrations of the Maqamat*, 15.

81 The bulk of the manuscript is now in Doha, but various detached leaves are held in the other collections: two are in Washington, DC, in Freer Gallery of Art, F1954.1 and F1954.2; one in Toronto, in the Aga Khan Museum, AKM 00012; and one in Kuwait, in the Al-Ṣabāḥ Collection, Dār al-Āthār al-Islāmiyyah, LNS 104 MS. A facsimile edition of the manuscript, with Michele Amari's English translation and a commentary by Souren Melikian Chirvani, ed., was produced in 1985 in a limited edition: Asadullah Souren Melikian-Chirvani, ed., *Sulwān al-Muṭāʿ fī ʿUdwān al-Atbāʿ, A Rediscovered Masterpiece of Arab Literature and Painting*, trans. Michele Amari (Kuwait: Al-sharika al-thulāthīya lil-nashr, 1985).

82 Anna Contadini, "The Arts of the Book," in "Mamlūks," in Bearman, *Encyclopaedia of Islam*.

83 See, for example, the Qur'ans in London, British Library, Add. 22406– Add. 22412, and Dublin, Chester Beatty Library, Ms. 1479. See David James, "Some Observations on the Calligrapher and Illuminators of the Koran of Rukn al-Din Baybars al-Jashnagir," *Muqarnas* 2 (1984): 147–57; David James, *Qur'ans of the Mamluks* (London: Alexandria Press, 1988), 35–75; Colin F. Baker, *Qur'an Manuscripts: Calligraphy, Illumination, Design* (London: British Library, 2007), 43–56.

84 Dated *ca.* 1300–10 and signed by Ghāzī b. ʿAbd al-Raḥmān al-Dimashqī within a decorative frieze in a painting on fol. 53r. See Mayer, "A Hitherto Unknown Damascene Artist"; also Rice, "A Miniature in an Autograph," 862–63. For al-Dimashqī, see Aḥmad ibn ʿAlī Ibn Ḥajar al-ʿAsqalānī, *al-Durar al-Kāmina fī aʿyān al-miʾah al-thāminah* (Hyderabad: Maṭbaʿat Majlis Dāʿirat al-Maʿārif), 1929–32, vol. II, 134; Contadini, *A World of Beasts*, 162–63.

85 See Anas B. Khalidov, "Rasāʾil al-rusul wa aʿmāluhum (The Epistles and Acts of the Apostles)," in Yuri A.



FIGURE 4.18 "The merchant and the musician" (right, fol. 24v) and "The dog and the bone" (left, fol. 25r). Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Egypt or Syria, late fourteenth century (?). Cambridge, Corpus Christi Library, MS 578



FIGURE 4.19 Qur'an produced in the Great Umayyad Mosque in Damascus, *ca.* 731–741H/1330–40, London, Khalili Collection, QUR 807, fols. 295v-296r



FIGURE 4.20 a) Ibn Ẓafar al-Siqillī, *Sulwān al-Muṭāʿ fī ʿUdwān al-Atbāʿ* ("The Consolation of the Prince with Hostile Subjects"), probably Damascus, second quarter of the fourteenth century. Doha, Museum of Islamic Art, MS.27.1999, fol. 1r (After Melikian-Chirvani, *Sulwān al-Muṭāʿ*); b) Al-Ḥarīrī, *Maqāmāt* ("Assemblies"), probably Damascus, dated 734H/1334. Vienna, Nationalbibliothek, A.F. 9, fol. 8v; c) Ibn Bakhtīshūʿ, *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān* ("Book of the Usefulness of Animals"), probably Damascus, dated 755H/1354. San Lorenzo del Escorial, Biblioteca Real, Ar. 898, fol. 80r; d) Al-Ḥarīrī, *Maqāmāt* ("Assemblies"), probably Damascus, dated 738H/1337. Bodleian Marsh 458, fol. 45r

Gospels, now in the Coptic Museum in Cairo (MS Bibl. 90), was also most likely copied in Damascus in 741H/1340.[86] There are also illuminated Qur'ans, such as that produced in the Great Umayyad Mosque in Damascus, *ca.* 731H/1330–741H/1340, now in the Khalili Collection (QUR 807), with lavish use of gold, blue outer frames with typical decorative blue motifs, and color combinations that include green, blue, and light brown.[87] (Fig. 4.19)

Further, for the Ibn Bakhtīshūʿ *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān*, in the Escorial (Ar. 898), dated 755H/1354 (Fig. 4.20c), we are fortunate to have biographical information (from al-ʿAsqalānī) about its compiler (who could also have been, according to one reading of the colophon, the painter of the illustrations), Ibn al-Durayhim al-Mawṣilī, a man of both letters and politics who established himself in Damascus and was a teacher at the Great Umayyad Mosque at the time of the completion of the manuscript, in Rabīʿ al-Awwal 755H/March 1354.[88] Closely related to this *Manāfiʿ*, both in date and in style, are the further three manuscripts mentioned above: the Nationalbibliothek al-Ḥarīrī *Maqāmāt* dated 734H/1334 (A.F. 9) (Fig. 4.20b); the Bodleian Library al-Ḥarīrī *Maqāmāt* dated 738H/1337 (Marsh 458) (Fig. 4.20d); and the Doha Museum of Islamic Art al-Siqillī *Sulwān al-Muṭāʿ*, which is dateable to the second quarter of the fourteenth century (MS.27.1999) (Fig. 4.20a).



FIGURE 4.21 Glass vase, gilded and enameled. Probably Damascus, first half of the fourteenth century. Kuwait, the Al-Ṣabāḥ Collection, Dār al-Āthār al-Islāmiyyah, LNS 69 G (After Atıl, *Arte islamica*, p. 213)

Stylistically different from the more loosely related set to which the three *Kalīla wa-Dimna* manuscripts belong, I have argued that these last four manuscripts form a discrete group, to be assigned to Syria, and in particular Damascus.[89] It is worth noting here that the gold and the palette of predominant blue and red has close connections with Qur'an illumination attributed to Syria. Further, there is a connection, I would suggest, with the painterly approach to the decoration and inscriptions on gilded and enameled

Pétrosyan, *et al.*, *Pages of Perfection. Islamic Paintings and Calligraphy from the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg* (Lugano; Milan: ARCH Foundation, Electa, 1995), 162–63.

86 See Lucy-Anne Hunt, "A Christian Arab Gospel Book: Cairo, Coptic Museum MS Bibl. 90 in Its Mamluk Context," *Mamluk Studies Review* 13, no. 2 (2009): 105–33. There are similarities between this manuscript and another Arabic Gospels, copied in Egypt or Syria and dated to the fourteenth century, now in Istanbul, Topkapı Saray Library, Ahmet III 3519; on this, see Jules Leroy, "Un Évangéliaire Arabe de la Bibliothèque de Topqapi Sarayi à Décor Byzantin et Islamique," *Syria* 44 (1967): 119–30.

87 See David James, *The Master Scribes: Qur'ans of the 10th to 14th centuries AD. The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art. Volume II* (London: The Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1992), 176–79, cat. 43.

88 On this manuscript, see Anna Contadini, "The *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān* in the Escorial Library," *Islamic Art* 3 (1988–89): 33–57, and col. pl. III.

89 Contadini, "The *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān*."



FIGURE 4.22 Ibn Ẓafar al-Siqillī, *Sulwān al-Muṭāʿ fī ʿUdwān al-Atbāʿ* ("The Consolation of the Prince with Hostile Subjects"), probably Damascus, second quarter of the fourteenth century. Doha, Museum of Islamic Art, MS.27.1999, fol. 44r (After Melikian-Chirvani, *Sulwān al-Muṭāʿ*)

Mamluk glasses of the fourteenth century – the enamels and gold are applied with a brush on the surface of the glass.[90] More importantly, there is a similar visual, coloristic approach; there are strong parallels in the color range, with gold, blue, red, and white particularly prominent. Such glass was produced in Syria, with Aleppo and Damascus, for example, being mentioned in the sources and attested to by material culture from as early as the late twelfth century.[91] (Fig. 4.21)

The style and spatial approach of Mamluk paintings can differ somewhat from manuscript to manuscript, but there are certain characteristics that are common to several of them – for example, a plain background and an absence of frames around the paintings, as in the case of the three *Kalīla wa-Dimna*[92] and other manuscripts

90 Such as with a vase, fourteenth century, now in Kuwait, the Al-Ṣabāḥ Collection, Dār al-Āthār al-Islāmiyyah, LNS 69 G; see Esin Atıl, ed., *Arte islamica e mecenatismo: Tesori dal Kuwait* (New York: Rizzoli, 1990), 212–13, cat. 64. For connections between manuscript painting and gilded and enameled glass, see Anna Contadini, "Text and Image on Middle Eastern Objects: The Palmer Cup in Context," in *A Rothschild Renaissance: A New Look at the Waddesdon Bequest in the British Museum*, Research Publications 212, ed. Pippa Shirley and Dora Thornton (London: British Museum, 2017), 124–45.

91 Contadini, "Urban Bourgeoisie," 433; Contadini, "Text and Image," 140–41.

92 The 755H/1354 Bodleian Pococke 400 *Kalīla wa-Dimna* has thin red frames around the whole text block, but not around the paintings.

of different texts, including the only known illustrated copy of al-Jāḥiẓ's *Kitāb al-Ḥayawān*, the aforementioned copy in the Ambrosiana Library in Milan (Ar. 140 Inf.), datable to *ca.* 1315.

The group of four, on the other hand, is distinguished by paintings being spatially organized within blue frames with surrounding decorative motifs, and by having solid gold backgrounds. In addition, these manuscripts are innovative, the *Sulwān* particularly so, in terms of both style and the overall concept of the relationships between the various elements of the composition. For more specific similarities within the group, we may cite the rendering of the gazelle and antelope in the *Sulwān* (Fig. 4.22) and the way in which one turns its head back to the other, which closely resembles that in the miniature of the gazelles in the 755H/1354 Escorial *Manāfiʿ* (Ar. 898, fol. 36v); the painting of the wild and tame elephants, where the colorful lotus flowers are another feature shared with the other three manuscripts; and the scene of Nuʿmān, Arab king of Hira, greeting the poet ʿAdī b. Zayd in his tent, with horse and camel heads projecting from behind the tent, which is very reminiscent of the scene in the Nationalbibliothek *Maqāmāt* of 734H/1334 (A.F. 9), fol. 87v. It is clear that these four manuscripts were produced in a common artistic environment, probably in Damascus. Further study will be needed to clarify the relationships, and the differences, between the diverse types of fourteenth-century Mamluk painting that they and the other manuscripts exhibit.

The *Sulwān* is the only manuscript to lack a date, but the close stylistic connections with the other three place it squarely within the second quarter of the fourteenth century. To be more precise, I would suggest a closeness in date to the Nationalbibliothek *Maqāmāt* of 734H/1334 (A. F. 9) because of the additional similarities of the human figures, as we can see from details such as the treatment of the stocky figures and especially the heads, which have almost identical features, and from elements of the costume, such as the turban, in the way that it is folded and the position of the *ṭirāz* band (Figs 4.20a and b). All these make the two particularly close, and although confirmation will require further investigation and technical examination, I should like to venture the hypothesis that they may have been the work of the same painter(s).

In contrast, the parallels between the *Sulwān* and the three *Kalīla wa-Dimna* manuscripts are primarily textual. The *Sulwān*, in fact, adopts the same five-part structure; the text, as in the *Kalīla wa-Dimna*, is ethical and didactic; and it has recourse to the same vehicle of the animal fable. In this, it provides abundant material for comparative study of the rendering of animals, whether in isolation or interacting, across manuscripts of this period.

8 Cultural Attitudes and Analytical Paintings

There is, further, a parallel to be seen in the social environments in which these texts circulated, for just as a *Kalīla wa-Dimna* copy was owned by a judge and a text derived from it was placed in a *madrasa* library, so there is evidence that the *Sulwān*, despite its princely double frontispiece, indicating that it could have been commissioned by or for a prince, belonged to a religious institution, and later to a *qāḍī* teaching at the famous ʿAdiliyya *madrasa* in Aleppo.

We do not have sufficient information to decide whether it was originally intended for one environment or the other, and it could have moved between them: what is clear is that appreciation of the frequent subtlety of the relationship between text and image required a high degree of cultural alertness, and that this was just as likely to be found among religious and other scholars as it was in a court environment. The paintings, it should be emphasized, are not simply descriptive, but are also analytical, interpreting the text and making many subtle references to it, even when they take on the familiar garb of a reception or a tent scene. Other scenes, such as the wild elephant dressed

as a warrior elephant, or that depicting absence, are strikingly original, and imply a highly sophisticated readership.

A further aspect to be considered with regard to the *Sulwān* is what it reveals about attitudes to figurative painting. If it was used in religious, *madrasa* teaching and owned by a *qāḍī*, its illustrations cannot have been regarded as objectionable, and I am inclined to hypothesize that they not only provided a useful aid to the interpretation of the text, but also an element of wonder and contemplation. It would appear that at least some of the more religious sections of Mamluk society were not opposed to figurative painting, or could at least tolerate it in an ethically driven text when it was associated with a type of narrative for which there was a tradition of illustration. It would not have been out of place in the Ashrafiyya Library catalog discussed above, which lists several illustrated manuscripts.

All this suggests that we need to explore contexts of production, consumption, and reception further, as well as relationships with other manuscripts, in order to arrive at a better understanding of the significance and agency of illustrated *Kalīla wa-Dimna* manuscripts. This implies a more comprehensive study of the surviving body of twelfth- to fourteenth-century illustrated manuscripts than could be undertaken here, but at least the discussion so far of the scope and aims of these early *Kalīla wa-Dimna* manuscripts and their connections with other manuscripts leads to the conclusion that they, too, belong to a style world that reveals cross-pollination, at the same time as it exhibits differences, between the various centers of Ayyubid, Abbasid, and early Mamluk production. Along with works on astronomy, medicine, pharmacology, and the wonders of nature, such manuscripts served the complex cultural needs of an urban clientèle stretching from the court through the scholarly community, with its various specialisms, and beyond. *Kalīla wa-Dimna* and other narrative works with an ethical content, such as the *Sulwān*, were, together with the *Maqāmāt*, indispensable elements of intellectual culture, and their illustrations formed an integral part of the world of visual representation.

Bibliography

À l'ombre d'Avicenne : La médicine au temps des califes. Paris: Institut du Monde Arabe; Gand: Snoek-Ducaju & Zoon, 1996.

Abdel Haleem, Muhammad A.S., trans. *The Qur'an*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

Abu-'l-Fażl b. Mubārak. *'Iyār-i dānish*. Dushanbe: Dānish, 1988.

al-Masʿūdī, ʿAlī ibn al-Ḥusayn. *Murūj adh-dhahab wa maʿādin al-jawhar / Les prairies d'or*, translated by Charles Barbier de Meynard and Abel Pavet de Courteille. Paris: Imprimerie impériale, 1863.

al-Ṭabarī, Abū Jaʿfar Muḥammad ibn Jarīr. *Annales quos scripsit Abu Djafar Mohammed Ibn Djarir at-Tabari*. Edited by Michael Jan de Goeje. Leiden: Brill, 1881.

Atıl, Esin. *Kalila wa Dimna. Fables from a Fourteenth-Century Arabic Manuscript*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, 1981.

Atıl, Esin, ed. *Arte islamica e mecenatismo: Tesori dal Kuwait*. New York: Rizzoli, 1994.

Aydin, Karen and Birgit Middendorp. "Ibn al-Muqaffaʿs Kalīla wa-Dimna und der Codex arabicus 616 der Bayerischen Staatsbibliothek München." In *Tierisch moralisch: Die Welt der Fabel in Orient und Okzident*. Edited by Birgit Middendorp, 111–115. Oldenburg: Landesmuseum Natur und Mensch, 2009.

Baer, Eva. "The Illustrations for an Early Manuscript of Ibn Butlan's *Daʿwat al-aṭibbā'* in the L.A. Mayer Memorial in Jerusalem." *Muqarnas* 19 (2002): 1–11.

Baker, Colin F. *Qur'an Manuscripts: Calligraphy, Illumination, Design*. London: British Library, 2007.

Benfey, Theodor. *Pantschatantra: fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen*. Leipzig: Brockhaus, 1859.

Berlekamp, Persis. *Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam*. New Haven, CT: Yale University Press, 2011.

Bothmer, Hans-Caspar Graf von. *Kalila und Dimna: Ibn al-Muqaffaʿs Fabelbuch in einer mittelalterlichen Bilderhandschrift: Cod. arab. 616 der Bayerischen*

Staatsbibliothek München. Wiesbaden: Reichert, 1981.

Brac de la Perrière, Éloïse and Anne Vernay-Nouri. "Le Fabuleux Voyage de Kalīla et Dimna." In *Itinérance de la fable. Transmissions, transferts et transactions*, special issue, *Le Fablier* 26 (2015): 173–83.

Brockelmann, Carl. *Geschichte der arabischen Literatur*. Leiden: Brill, 1937.

Brockelmann, Carl. "Kalīla Wa-Dimna." In *Encyclopaedia of Islam*, second edition. Edited by P. Bearman *et al.* Leiden: Brill, 1960–2007.

Carboni, Stefano and Anna Contadini. "An Illustrated Copy of al-Qazwīnī's 'The Wonders of Creation,'" in *Sotheby's Art at Auction: 1989–1990*. Edited by Sally Prideaux, 228–33. London: Sotheby's Publications, 1990.

Carboni, Stefano. *The Wonders of Creation and the Singularities of Painting: A Study of the Ilkhanid London Qazvīnī*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

Cheikho, Louis. *La version arabe de Kalīlah et Dimnah d'après le plus ancien manuscrit arabe date*. Arabic text. Beirut: Imprimerie Catholique, 1905.

Cohen, Simona and Housni Alkhateeb Shehada. "From the *Panchatantra* to La Fontaine: Migrations of Didactic Animal Illustrations from India to the West." *Artibus Asiae* 77, no. 1 (2017): 5–68.

Compareti, Matteo. "Classical Elements in Sogdian Art: Aesop's Fables Represented in the Mural Paintings at Penjikent." *Iranica Antiqua* 47 (2012): 303–16.

Contadini, Anna. "The *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān* in the Escorial Library." *Islamic Art* 3 (1988–89): 33–57.

Contadini, Anna. "The Arts of the Book." In "Mamlūks," in *Encyclopaedia of Islam*, second edition. Edited by P. Bearman *et al.* Leiden: Brill, 1960–2007.

Contadini, Anna. "A Question in Arab Painting: The Ibn al-Sufi Manuscript in Tehran and Its Art-Historical Connections." *Muqarnas* 23 (2006): 47–84.

Contadini, Anna. "A Jewel of Mughal Painting: The SOAS *Anvār-i Suhaylī* Manuscript." *Orientations* 38, no. 8 (2007): 51–56.

Contadini, Anna. "The SOAS *Anvār-i Suhaylī* Manuscript." In *Objects of Instruction: Treasures of the School of Oriental and African Studies*. Edited by Anna Contadini, 22–25. London: SOAS, 2007 (reprinted 2016).

Contadini, Anna. "Ayyubid Illustrated Manuscripts and their North Jaziran and ʿAbbasid Neighbours." In *Ayyubid Jerusalem: The Holy City in Context 1187–1250*. Edited by Robert Hillenbrand and Sylvia Auld, 179–194. London: Altajir Trust, 2009.

Contadini, Anna. *A World of Beasts: A Thirteenth-Century Illustrated Arabic Book on Animals (the Kitāb Naʿt al-Ḥayawān) in the Ibn Bakhtīshūʿ Tradition*. Leiden: Brill, 2012.

Contadini, Anna. "Patronage and the Idea of an Urban Bourgeoisie." In *A Companion to Islamic Art and Architecture*. Edited by Gülru Necipoğlu and Finbarr Barry Flood, vol. 1, 431–52. Oxford: Wiley-Blackwell, 2017.

Contadini, Anna. "Text and Image on Middle Eastern Objects: The Palmer Cup in Context." In *A Rothschild Renaissance: A New Look at the Waddesdon Bequest in the British Museum*. Research Papers 212. Edited by Pippa Shirley and Dora Thornton, 124–45. London: British Museum, 2017.

Contadini, Anna. "Two Illustrated Mamluk Manuscripts in the Biblioteca Ambrosiana: The al-Jāḥiẓ *Kitāb al-Ḥayawān* and the Ibn Buṭlān *Risalat Dawʿat al-Aṭibbā'*." In *Le arti del Vicino Oriente / Le scienze del Vicino Oriente*. Edited by R.B. Finazzi, F. Forte, C. Milani, M. Moriggi, *Orientalia Ambrosiana* 8-9. Milan: Biblioteca Ambrosiana (forthcoming).

Cooperson, Michael. "Ibn al-Muqaffaʿ." In *The Biographical Encyclopedia of Islamic Philosophy*. Edited by Oliver Leaman, vol. 1, 280–86. London: Thoemmes Continuum, 2006.

Cooperson, Michael. "Ibn al-Muqaffaʿ." In *Medieval Islamic Civilization: An Encyclopedia*. Edited by Josef W. Meri, vol. 1, 346–47. New York; Abingdon: Routledge, 2006.

De Blois, François. *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah wa Dimnah*. London: Royal Asiatic Society, 1990.

De Sacy, Antoine Isaac Silvestre. "*Eyari danisch* ou le paragon de la science. Traduction persane du Livre de Calila, faite par le vazir Abou'lfazl." *Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque du roi* 10, no. 1 (1881): 197–225.

Dodge, Bayard, ed. and trans., *The Fihrist of al-Nadīm: A Tenth-century Survey of Muslim Culture, Part 1*. New York; London: Columbia University Press, 1970.

Eastwick, Edward B. trans. *The Anvár-i Suhailí: Or, the Lights of Canopus, Being the Persian Version of the Fables of Pilpay, or the Book of "Kalílah and Damnah"*. Hertford: Stephen Austin, 1854.

Edgerton, Franklin. "Genealogical Table of the Panchatantra." In *The Ocean of Story*. Edited by N.M. Penzer, vol. 5, 232–42. London: Chas J. Sawyer, 1926.

Farès, Bishr. *Le livre de la thériaque*. Cairo: Imprimerie de l'Institut français d'archéologie orientale, 1953.

Firdawsī, *The Epic of the Kings. Shah-Nama, the National Epic of Persia by Ferdowsi*, translated by Reuben Levy, revised by Amin Banani. London: Arkana, 1990.

Gabrieli, Francesco. "Ibn al- Muḳaffaʿ." In *Encyclopaedia of Islam*, second edition. Edited by P. Bearman *et al.* Leiden: Brill, 1960–2007.

George, Alain. "Orality, Writing and the Image in the *Maqāmāt*: Arabic Illustrated Books in Context." *Art History* 35, no. 1 (2012): 10–37.

Grabar, Oleg. *The Illustrations of the Maqamat*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

Grube, Ernst J., ed. *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh*. Mumbai: Marg, 1991.

Guesdon, Marie-Geneviève and Annie Vernay-Nouri, eds. *L'Art du livre arabe. Du manuscrit au livre d'artiste*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2001.

Harris, Joseph trans. *The Instructive and Entertaining Fables of Pilpay: An Ancient Indian Philosopher*. London: S. Birt and D. Browne, 1747.

Hartmann, Angelika. "al-Nāṣir li-Dīn Allāh, Abū 'l-ʿAbbās Aḥmad." In *Encyclopaedia of Islam*, second edition. Edited by P. Bearman *et al.* Leiden: Brill, 1960–2007.

Hartmann, Angelika. *An-Nāṣir li-Dīn Allāh (1180–1225): Politik, Religion, Kultur in der späten ʿAbbasidenzeit*. Berlin; New York: De Gruyter, 1975.

Hertel, Johannes. *Das Pañcatantra, seine Geschichte und seine Verbreitung*. Leipzig; Berlin: B.G. Teubner, 1914.

Hirschler, Konrad. *The Written Word in the Medieval Arabic Lands: A Social and Cultural History of Reading Practices*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

Hirschler, Konrad. *Medieval Damascus, Plurality and Diversity in an Arabic Library. The Ashrafīya Library Catalogue*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.

Hourihane, Colum P. ed. *The Grove Encyclopedia of Medieval Art and Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

Hunt, Lucy-Anne. "Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt of the Twelfth to Mid-Thirteenth Centuries: Sources of Wall-Painting at Deir es-Suriani and the Illustration of the New Testament MS Paris, Copte-Arabe 1/Cairo, Bibl. 94." In *Byzantium, Eastern Christendom and Islam: Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*. Edited by Lucy-Anne Hunt, vol. 1, 205–81. London: Pindar Press, 1998, 2000.

Hunt, Lucy-Anne. "The Commissioning of a Late Twelfth Century Gospel Book: The Frontispieces of MS Paris, Bibl. Nat. Copte 13." In *Byzantium, Eastern Christendom and Islam: Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*. Edited by Lucy-Anne Hunt, vol. 1, 115–57. London: Pindar Press, 1998, 2000.

Hunt, Lucy-Anne. "A Christian Arab Gospel Book: Cairo, Coptic Museum MS Bibl. 90 in Its Mamluk Context." *Mamluk Studies Review* 13, no. 2 (2009): 105–33.

Ibn Ḥajar al-ʿAsqalānī, Aḥmad ibn ʿAlī. *Al-Durar al-kāmina fī aʿyān al-miʾah al-thāminah*. Hyderabad: Maṭbaʿat Majlis Dāʿirat al-Maʿārif, 1929–32.

Ibn al-Nadīm, Muḥammad ibn Isḥāq. *Fihrist*, Arabic edition. Beirut: Dār al-maʿrifa li-l-ṭibāʿa wa-'l-nashr, 1978.

Ikhwān al-Ṣafāʾ. *The Case of the Animals versus Man before the King of the Jinn: A Translation from the Epistles of the Brethren of Purity*. Translated by Richard J.A. McGregor and Lenn Evan Goodman. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Irwin, Robert. "The Arabic Beast Fable." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992): 36–50.

James, David. "Some Observations on the Calligrapher and Illuminators of the Koran of Rukn al-Din Baybars al-Jashnagir." *Muqarnas* 2 (1984): 147–57.

James, David. *Qurʾans of the Mamluks*. London: Alexandria Press, 1988.

James, David. *The Master Scribes: Qurʾans of the 10th to 14th centuries AD. The Nasser D. Khalili Collection of*

Islamic Art. Volume II. London: The Nour Foundation in association with Azimuth Editions and Oxford University Press, 1992.

Kerner, Jaclynne. "Art in the Name of Science: The *Kitāb al-diryāq* in Text and Image." In *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*. Edited by Anna Contadini, 25–39. Leiden: Brill, 2007 (revised edition 2010).

Khalidov, Anas B. "Rasā'il al-rusul wa aʿmāluhum (The Epistles and Acts of the Apostles)." In Yuri A. Pétrosyan *et al.*, *Pages of Perfection. Islamic Paintings and Calligraphy from the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg*. Lugano; Milan: ARCH Foundation, Electa, 1995.

Kitâb al-Diryâq (*Thériaque de Paris*), facsimile edition of ms. Arabe 2964 in the Bibliothèque nationale, Paris. Sansepolcro: Aboca Edizioni, 2010.

Latham, J. Derek. "Ebn Al-Moqaffaʿ, Abū Moḥammad ʿAbd-Allāh Rōzbeh." *Encyclopaedia Iranica* VIII/1, 39–43, http://www.iranicaonline.org/articles/ebn-al-moqaffa.

Leroy, Jules. *Les manuscrits syriaque à peintures, conservés dans les Bibliothèques d'Europe et d'Orient*. Paris: Geuthner, 1964.

Leroy, Jules. "Un Évangéliaire Arabe de la Bibliothèque de Topqapi Sarayi à Décor Byzantin et Islamique." *Syria* 44 (1967): 119–30.

Leroy, Jules. *Les manuscrits coptes et coptes-arabes illustrés*. Paris: Geuthner, 1974.

Löfgren, Oscar and Carl J. Lamm. *Ambrosian Fragment of an Illuminated Manuscript Containing the Zoology of al-Ǧāḥiẓ*. Uppsala: Lundequistska, 1946.

Löfgren, Oscar and Renato Traini. *Catalogue of the Arabic Manuscripts in the Biblioteca Ambrosiana*. Vicenza: N. Pozza, 1975–81.

Marshak, Boris. *Legends, Tales, and Fables in the Art of Sogdiana*. New York: Bibliotheca Persica Press, 2002.

Mayer, L.A. "A Hitherto Unknown Damascene Artist." *Ars Islamica* 9 (1942): 168.

Melikian-Chirvani, Asadullah Souren. *Sulwān al-Muṭāʿ fī 'Udwān al-Atbāʿ, A Rediscovered Masterpiece of Arab Literature and Painting*, with a translation by Michele Amari. Kuwait: Al-sharika al-thulāthīya lil-nashr, 1985.

Minūvī, Mujtabā, ed. *Tarjumah-i Kalīlah va Dimnah*. Tehran: Dānishgāh-i Tihrān, 1964.

Muḥammad ibn ʿAbd Allāh al-Bukhārī, *Dāstānhā-yi Bīdpāy / tarjumah-i bih taṣḥih*. Edited by Parvīz Nātil Khānlarī and Muḥammad Rawshan. Tehran: Khvārazmī, 1982.

Najm, Muḥammad Yūsuf. *Kitāb muḍāhāt kalīla wa dimna bimā ashbahahā min ashʿār al-ʿarab*. Beirut: Dār al-Thaqāfa, 1961.

Naṣrullāh Munshī, Abu-'l-Maʿālī. *Kalila and Dimna*. Translated by Wheeler Thackston. Indianapolis, IN: Hackett Publishing, Inc., 2019.

Natif, Mika. "What the Fox Told the Snake: Illustrated Animal Fables from Akbar's Age." In *Pearls from Water. Rubies from Stone. Studies in Islamic Art in Honor of Priscilla Soucek, Part II*, special issue, *Artibus Asiae* 67, no. 1 (2007): 55–73.

Natif, Mika. "The SOAS *Anvār-i Suhaylī*: The Journey of a 'Reincarnated' Manuscript." *Muqarnas* 25 (2008): 331–58.

North, Thomas. *The Moral Philosophy of Doni. Popularly Known as The Fables of Bidpai*. Edited by Donald Beecher, John Butler, and Carmine di Biase. Ottawa: Dovehouse Editions, 2003.

O'Kane, Bernard. *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*. London: I.B. Tauris, 2003.

O'Kane, Bernard. "Der Kreis schließt sich: Illustrationen aus *Kalīla wa-Dimna* von Indien zum Mittleren Osten und wieder zurück." In *Von listigen Schakalen und törichten Kamelen: Die Fabel in Orient und Okzident*. Edited by Mamoun Fansa and Eckhard Grunewald, 127–48. Wiesbaden: Reichert, 2008.

Olivelle, Patrick, trans. *The Pañcatantra: The Book of India's Folk Wisdom*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

Ouseley, Jasper Walker Joseph, ed. *Anvār-i Suhelī or Lights of Canopus being the Persian version of the Fables of Bīdpaī by Husain Vāiẓ Kāshifī*. Hertford: Stephen Austin, 1851.

Pancaroğlu, Oya. "Socializing Medicine: Illustrations of the *Kitāb al-diryāq*." *Muqarnas* 18 (2001): 155–72.

Pellecchia, Linda. "From Aesop's Fables to the *Kalila wa-Dimna*: Giuliano da Sangallo's Staircase in the

Gondi Palace in Florence." *I Tatti Studies, Essays in the Renaissance* no. 14–15 (2011–12): 137–207.

Pilpay. *The Fables of Pilpay*. London: Baldwin, Cradock, and Joy *et al.*, 1818.

Raby, Julian. "The Earliest Illustrations to *Kalilah wa Dimnah*." In *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh*. Edited by Ernst J. Grube. Mumbai: Marg, 1991.

Rebhan, Helga. "Collecting Islamic Manuscripts at the Munich Court Library in the Nineteenth Century: An Acquisition History." In *Manuscripts, Politics and Oriental Studies: Life and Collections of Johann Gottfried Wetzstein (1815–1905) in Context*. Edited by Boris Liebrenz and Christoph Rauch, 197–227. Leiden: Brill, 2019.

Rice, D.S. "A Miniature in an Autograph of Shihāb al-Dīn Ibn Faḍlallāh al-ʿUmari." *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 13, no. 4 (1951): 856–67.

Riedel, Dagmar. "Kalila Wa Demna. i. Redactions and Circulation", *Encylopaedia Iranica* XV/4, 386–395, http://www.iranicaonline.org/articles/kalila-demna-i.

Rizkallah, Wafaa. "The Earliest Arab Illustrated Kalīla wa Dimna Manuscript (BN Arabe 3465): A Study of Its Miniatures." MA thesis, American University in Cairo, 1991.

Roth, Sabrina. "Kalila und Dimna in München: Ibn al-Muqaffaʿ's Kitāb Kalīla wa-Dimna und die Handschrift Codex arabicus 616 der Bayerischen Staatsbibliothek in München." In *Von listigen Schakalen und törichten Kamelen: Die Fabel in Orient und Okzident*. Edited by Mamoun Fansa and Eckhard Grunewald, 99–114. Wiesbaden: Reichert, 2008.

Ruymbeke, Christine van. *Kāshefi's Anvar-e Sohayli: Rewriting Kalila wa-Dimna in Timurid Herat*. Leiden: Brill, 2016.

Ruymbeke, Christine van. "Authorship, Ownership and Rewriting: Vāʿiz Kāshifī and Abū'l-Fazl b. Mubārak within the Hereditary Line of *Kalīla wa-Dimna* Authors." *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 45 (2018): 181–210.

Sarma, Visnu, trans. *The Pañcatantra*. New Delhi: Penguin Books, 1993.

Sayyid, Ayman Fuʾād, ed. *The Fihrist of al-Nadīm*. London: Al-Furqān Islamic Heritage Foundation, 2009.

Seyller, John. "The School of Oriental and African Studies *Anvār-i Suhaylī*: The Illustration of a *De Luxe* Mughal Manuscript." *Ars Orientalis* 16 (1986): 119–51.

Shaw, Sarah, trans. *The Jātakas: Birth Stories of the Bodhisatta*. New Delhi: Penguin Books, 2006.

Touwaide, Alain. *Farmacopea Araba Medievale (Dioscorides De Materia Medica): Codice Ayasofia 3703*. Milan: Antea Edizioni, 1992–93.

Vogel, Jean Philippe. *Catalogue of the Archaeological Museum at Mathura*. Allahabad: F. Luker, 1910.

5

Histoires de transmissions : un manuscrit arabe du XIII^e siècle et ses copies tardives

Annie Vernay-Nouri

1 Introduction

Dans la longue histoire de *Kalīla wa-Dimna*, les fresques de Panjikent en Asie Centrale au VIII^e siècle ou les bas-reliefs d'Inde et d'Indonésie illustrant le *Pañchatantra* nous rappellent que, très tôt, les fables animalières ont fait l'objet d'illustrations[1]. Plusieurs indices laissent supposer l'existence d'images dans les manuscrits arabes et persans de *Kalīla*, probablement dès le IX^e siècle[2]. Seul un témoignage ancien de ces peintures subsiste en la présence d'une miniature incluse dans les pages d'une traduction grecque du livre[3] ; datable du X^e ou XI^e siècle, elle montre deux chacals de part et d'autre d'une plante et se rapproche clairement d'une représentation dans le plus ancien manuscrit arabe illustré de l'œuvre, copié au XIII^e siècle. C'est dire combien le manuscrit Paris, BnF, Arabe 3465 constitue un jalon irremplaçable dans une chaîne de transmission iconographique qui s'étend, en amont, depuis l'origine indienne des fables et se poursuit en aval jusqu'à nos jours, avec des interprétations contemporaines qui s'inspirent de cette même tradition. De ce manuscrit, sans doute l'un des plus cités et des plus reproduits, on ne connaît ni la date, ni le lieu de production ; son commanditaire comme son copiste et son peintre nous restent encore inconnus. Attribué au premier quart du XIII^e siècle, le volume comporte aussi des peintures tardives figurant au début et à la fin. Passées sous silence par la majorité des historiens de l'art[4], ces pages participent pourtant à l'histoire complexe du manuscrit. Deux copies plus récentes qui s'en rapprochent, l'une à Paris[5], l'autre à Oxford[6], posent la question de sa reproduction et de sa diffusion pendant plusieurs siècles. Ces manuscrits tardifs sont l'occasion d'aborder les problèmes touchant à la transmission des modèles iconographiques ainsi qu'à leurs transformations stylistiques entre le XIII^e et le XVIII^e siècle, et plus encore d'étudier les pratiques picturales à l'époque post-mamelouke, domaine qui demeure largement inexploité.

1 Note de l'auteur : je souhaite tout d'abord remercier Éloïse Brac de La Perrière dont les discussions tout au long de ces années ont nourri l'ensemble de cette recherche. Celle-ci n'a pu s'effectuer que grâce à l'aide et à la patience des équipes des différentes bibliothèques où j'ai consulté des manuscrits, particulièrement à la Bodleian Library d'Oxford et à la John Rylands Library de Manchester, je leur adresse tous mes remerciements. Cet article doit enfin beaucoup à Aïda El Khiari pour ses lectures attentives et ses critiques toujours pertinentes. Un grand merci également à Loïc Lesvignes pour son travail sur Arabe 3470 et à Mimoun Nouri pour sa lecture précise des gloses d'Arabe 3465.

2 Il est fait mention d'illustrations dans l'introduction la plus ancienne du *Shāhnāma*, dans certaines versions de *Kalīla wa-Dimna*, ainsi que dans une anecdote rapportée par al-Ṭabarī ; voir Bernard O'Kane, *Early Persian Painting : Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century* (Londres : I.B. Tauris, 2003), 27-28, notes 57-58.

3 Fragments de *Fables* d'Ésope et de *Kalīla wa-Dimna*, New York, The Pierpont Morgan Library, Ms. 397, X^e-XI^e s., Italie du Sud (?), f.5v ; Myrtilla Avery, « Miniatures of the Fables of Bidpai and the Life of Aesop in the Pierpont Morgan Library », *Art Bulletin* 23, n°2 (1941) : 103-16.

4 Seuls Leïla Benouniche et Bernard O'Kane y font allusion : Leïla Benouniche, *Le « Kalila et Dimna » de Genève : histoire d'un recueil de fables illustré* (Genève : Slatkine, 1995), 215-216 ; O'Kane, *Early Persian Painting*, 218.

5 Paris, BnF, Arabe 3470.

6 Oxford, Bodleian Library, E.D. Clarke.Or.09.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_006

2 Historique

Le volume rejoint très tôt les collections royales. Il est rapporté en France par Benoît de Maillet[7], consul général en Égypte de 1692 à 1708[8]. À sa mort en 1738, le comte de Maurepas fait acheter ses cinquante-trois manuscrits orientaux le 30 avril pour la Bibliothèque du roi[9]. Le manuscrit figure alors dans la liste dressée pour la vente au numéro 32 sous l'intitulé « livre d'histoires fabuleuses ». Il entre ensuite sous le numéro 1483a dans les dernières acquisitions du *Catalogue* de 1739, premier ouvrage dans lequel il est mentionné et où il est daté du XIV^e^ siècle[10]. En l'absence de colophon, sa datation et son lieu de copie font dès lors l'objet de nombreux débats. En 1816, Silvestre de Sacy[11], qui utilise en grande partie ce volume pour son édition arabe de *Calila et Dimna*, se contente d'un bref « paraît ancien » tandis que le baron de Slane, auteur d'un nouveau catalogue classé thématiquement[12] l'attribue quelques années plus tard au XIII^e^ siècle. Le manuscrit est intégré à ce moment dans la même suite numérale que les quatorze autres exemplaires de *Kalīla* présents à la Bibliothèque[13] et il change de cote, passant à celle actuelle d'Arabe 3465. C'est seulement au début du siècle suivant qu'Edgar Blochet, le premier, rapproche le manuscrit d'un volume des *Maqāmāt* d'al-Ḥarīrī copié en 1222[14]. Il lui donne alors la date de c.1220 en raison de ses ressemblances avec ce dernier. Il met aussi leurs peintures en rapport avec celles d'un évangéliaire copte fait à Damiette en 1181[15] et montre une inspiration commune, puisée dans la tradition picturale byzantine[16]. À sa suite, Hugo Buchthal[17], dans un article de 1938 qui fait toujours référence, établit de manière incontestable cette influence grecque et attribue les deux manuscrits à une même école, voire à un même atelier des territoires ayyoubides, en se basant sur les similitudes qui existent entre les éléments architecturaux peints sur les feuillets et ceux des architectures contemporaines du nord de la Syrie et de l'Asie Mineure seljoukide. Si aujourd'hui la date de copie d'Arabe 3465 (autour de 1220) fait consensus, il n'en est pas de même pour son lieu de production, situé selon les chercheurs en Égypte ou en Syrie, avec le plus souvent une argumentation semblable[18]. Cette datation en fait le seul *Kalīla* connu, illustré dans la première moitié du XIII^e^ siècle, avant la chute des Abbassides.

Ce volume prestigieux, qui porte l'empreinte de réfections successives, commence par la préface de ʿAlī b. al-Shāh et comporte dix-huit chapitres.

7 Benoît de Maillet (1656-1738) : Anne Mézin, *Les consuls de France au siècle des Lumières : 1715-1792* (Paris : Ministère des Affaires étrangères, 1997), 415-416.

8 Il quitte l'Égypte en 1708 et non en 1698 comme il est dit dans les études précédentes.

9 Henri Omont, *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, (Paris : Imprimerie nationale, 1902), vol. 2, 776-779.

10 On le trouve à la rubrique *Fabulae romanenses* dans l'*Appendix* des *Codices arabici* ; Guillaume de Villefroy, *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae regiae*, (Parisiis : e typografia regia, 1739).

11 Antoine-Isaac Silvestre de Sacy, *Calila et Dimna, ou Fables de Bidpaï, en arabe, précédées d'un mémoire sur l'origine de ce livre, et sur les diverses traductions qui en ont été faites dans l'Orient, et suivies de la « Moalloka » de Lébid, en arabe et en français, par M. Silvestre de Sacy* (Paris : Impr. royale, 1816).

12 William Mac Guckin de Slane, *Catalogue des manuscrits arabes / Bibliothèque nationale* (Paris : Imprimerie nationale, 1883), 603.

13 D'Arabe 3465 à Arabe 3480.

14 Paris, BnF, Arabe 6094.

15 Paris, BnF, Copte 13.

16 Edgar Blochet, *Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale* (Paris : Société française de reproductions de manuscrits à peintures, 1914), 5-6 et 12-13.

17 Hugo Buchthal, « "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts », *Ars Islamica* 7, n° 2 (1940) : 125-50.

18 Le point sur la question est fait par Anna Contadini, « Ayyubid Illustrated Manuscripts and their North Jaziran and ʿAbbasid Neighbours », in *Ayyubid Jerusalem. The Holy City in Context 1187-1250*, éd. Robert Hillenbrand et Sylvia Auld (Londres : Altajir Trust, 2009), 184-185 ; Lucy-Anne Hunt, « Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt of the XIIth to Mid XIIIth Centuries: Sources of Wall-Painting at Deir Es-Suriani and the Illustration of the New Testament MS Paris, Copte-Arabe 1/Cairo, Bibl. 94 », *Cahiers archéologiques*, n° 33 (1985) : 111-55.

Il se rattache à une famille de manuscrits arabes qui se différencie par son texte et son cycle iconographique de celui des manuscrits mamelouks et du manuscrit de Rabat et de sa copie[19]. Sur les cent quarante-six feuillets qu'il contient, vingt-deux ont été remplacés à des époques diverses et pas moins de sept copistes y ont œuvré. Parmi les quatre-vingt-dix-huit miniatures, huit ont été refaites tardivement en début et en fin d'ouvrage[20] ; elles sont attribuables, comme nous le démontrerons plus loin, à deux artistes différents[21]. En outre, de nombreux repeints altèrent les peintures d'origine. Tel qu'il se présente aujourd'hui, le manuscrit constitue un objet hétérogène dont seules les composantes anciennes ont suscité l'attention des chercheurs.

Plus aucune indication ne subsiste sur l'état dans lequel le volume est arrivé à la Bibliothèque royale. Le manuscrit a sans doute été démembré pour être présenté en feuillets isolés lors de l'exposition « L'art de l'Iran, l'ancienne Perse et Bagdad » qui s'est tenue en 1938 à la Bibliothèque nationale à Paris[22]. Soixante-deux miniatures y étaient regroupées en deux panneaux thématiques[23]. L'exposition finie, l'ensemble des feuillets fut remonté sur onglets et une reliure d'art en cuir vert de style oriental avec un rabat, un motif central et des écoinçons en marqueterie de cuir coloré fut ajoutée en 1947[24].

Le manuscrit mesure fermé 290 sur 220 mm pour une épaisseur de 50 mm côté tranche. Ses feuillets ont été largement rognés. Il compte sept sortes de papiers qui correspondent chacun à un copiste différent[25]. Toutes les pages sont enduites en surface d'une charge minérale blanche destinée à recevoir l'écriture et le décor. La partie la plus ancienne est copiée sur un papier oriental comparable à celui que l'on trouve dans d'autres manuscrits du XIII^e siècle[26]. Deux autres papiers orientaux de mains différentes ont remplacé à une époque ancienne des pages manquantes. Tous trois se rattachent à la production papetière égyptienne ou syrienne du XI^e au XIV^e siècle[27] ; l'espacement des vergeures n'est pas discernable du fait de leur grande détérioration.

Le reste des feuillets est copié sur papier filigrané qu'on trouve au début et à la fin (là où se placent les peintures remplacées) mais aussi sur des feuillets dispersés au sein du volume. Des restaurations partielles figurent également sur un certain nombre de pages, sans qu'on puisse identifier ni les papiers ni la chronologie de ces réfections. La réglure est absente, hormis dans la partie finale où l'on distingue nettement des lignes tracées à la *misṭara*. Les réclames sont postérieures au texte ancien.

En dehors de la foliotation européenne ajoutée en France, le volume est doté d'une foliotation copte qui a servi d'argument en faveur de l'origine égyptienne du manuscrit. L'observation attentive n'étaye pourtant cette hypothèse qu'imparfaitement. Les chiffres coptes sont visibles sur la

19 François de Blois, *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah Wa Dimnah* (Londres : Royal Asiatic Society, 1990).

20 Ff.3, 3v, 22, 25 pour les peintures refaites en début de volume et ff.138v, 139v, 141, 143 pour celles de la fin.

21 Voir dans ce volume le chapitre 9, Nathalie Buisson et Annie Vernay-Nouri, « Étude de la matière picturale de six *Kalīla wa Dimna* et d'un *Maqāmāt* (XIII^e-XVIII^e siècle) ». Benouniche et O'Kane attribuent cet ensemble à un seul artiste : pour la première, il s'agit du copiste d'un volume des *Mille et Une Nuits* (Manchester, John Rylands Library, Arabic 646 [706]) auquel elle attribue aussi Paris, BnF, Arabe 3470. Pour le second, c'est celui d'un autre manuscrit de *Kalīla wa-Dimna* (Oxford, Bodleian Library, E.D. Clarke Or.9) : Benouniche, *Le « Kalila et Dimna » de Genève*, 215-216 ; O'Kane, *Early Persian Painting*, 218, 230.

22 Paul Pelliot, *Les arts de l'Iran, l'ancienne Perse et Bagdad* (Paris : Bibliothèque nationale, 1938), 10-11.

23 Panneaux XII et XVIII : Pelliot, *Les arts de l'Iran*, 125-126.

24 C'est la seule mention de restauration qui figure sur les registres de la Bibliothèque.

25 Voir détail en tableau 4.1.

26 Par exemple, dans les trois manuscrits contemporains des *Maqāmāt* conservés à la BnF : Arabe 6094, Arabe 3929 et Arabe 5847.

27 Geneviève Humbert, « Le manuscrit arabe et ses papiers », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 99-100 (2002) : 55-77.

TABLEAU 5.1 Caractéristiques codicologiques du manuscrit Arabe 3465 (Paris, Bibliothèque nationale de France)

Numéro	Type de papier	Pagination	Caractérisation	Surface écrite	Nombre de lignes par page
1	Papier filigrané	Page de garde 2, 1-3, 22, 25	Filigrane en forme de couronne (f.25), contremarque	225 × 150 mm	19
2	Papier oriental (partie la plus ancienne)	4, 6, 10-21, 23-24, 26-67, 69-74, 76-97, 99-128, 130-137	Papier brun de texture épaisse et de couleur foncée, très abîmé, sans vergeures ni fils de chaînette visibles	222 × 160 mm	15
3	Papier oriental	5, 7-8, 98	Papier brun de couleur foncée. Vergeures horizontales	250 × 170 mm	15
4	Papier filigrané	9	Filigrane trois croissants 61 × 25 (f. 15) mm	130 × 175 mm (demi-page écrite)	7 à 8 (page non complète)
5	Papier oriental	68, 75	Vergeures verticales peu visibles, fils de chaînette groupés par trois	175 × 161 mm	12 (page non complète)
6	Papier filigrané	129	Papier blanc. Pas de filigrane visible	220 × 155 mm	17
7	Papier filigrané	138-146	Papier blanc, filigrane trois croissants (f. 143), marque de *miṣṭara*	215 × 130 mm	17

majorité des feuillets d'origine (à l'exception des pages où ils se trouvaient sur des zones rognées ou abîmées) et sur les réfections en papier oriental ainsi que sur certains feuillets refaits en papier filigrané. Ils sont néanmoins, sur ces derniers, d'une graphie différente et d'une encre plus noire que sur les feuillets d'origine et que sur les réfections en papier oriental. La foliotation copte a donc été introduite en deux étapes : la première lors d'une restauration ancienne[28] postérieure à la copie originelle et la seconde complétant la première, contemporaine de l'ajout des peintures tardives en début de volume. Elle ne peut donc constituer une preuve formelle de la réalisation du manuscrit en Égypte mais témoigne seulement de sa présence précoce, dès les premières réfections.

L'écriture du manuscrit présente, selon les copistes, de grandes différences de qualité. Celle de la partie ancienne, très soignée, est copiée à l'encre marron dans un *naskhī* large et régulier. La graphie présente néanmoins quelques particularités orthographiques : dans les paires d'homographes, la lettre qui ne porte pas de point est signalée soit par une lettre miniature placée en dessous ou au-dessus, soit par l'inversion des points diacritiques[29]. L'écriture des parties refaites sur papier oriental est de moins bonne tenue. Celle sur papier occidental est irrégulière, particulièrement au début du volume où le tracé manque de fermeté ; pour les dernières pages, elle est plus aérée, avec des points rouges séparateurs. L'ensemble du manuscrit est vocalisé.

28 Antérieure au milieu du XVI^e siècle, époque à laquelle le papier filigrané a majoritairement supplanté le papier oriental en Égypte et en Syrie.

29 François Déroche, éd., *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe* (Paris : Bibliothèque nationale de France, 2000).



FIGURE 5.1A Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 114v



FIGURE 5.1B Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 139v

La partie originelle s'enrichit de nombreuses annotations marginales. Elles contiennent des commentaires du texte, des citations poétiques et des maximes souvent tronquées par le massicotage des feuillets. Les vers peuvent être anonymes (f.60) ou attribués à des poètes connus comme ʿAbd Allāh b. Qays al-Ruqayyat (f.49v) ou Ibn al-Dumayna (f.62v)[30]. Ils sont aussi dus à des poètes mineurs comme al-Aṣamm al-Bakrī (f.57)[31] ou non identifiés comme Saʿd al-Ghanawī (f.63v).

3 Enluminures et peintures

L'ouvrage présente un enchevêtrement d'enluminures et de miniatures d'origine mêlées à de plus récentes, situées en début et fin de volume. Plusieurs feuillets remplacés (ff.9, 68, 98v) comportent aussi un emplacement vide, destiné sans doute à recevoir une peinture.

S'ouvrant sur la partie refaite, le manuscrit débute par un frontispice (f.1v) qui s'inspire de manière naïve des *sarlowh* ottomans. Le titre de l'ouvrage « *Kitāb Kalīla wa-Dimna* » s'y inscrit en larges lettres dorées cerclées de noir. L'inscription est surmontée d'un motif triangulaire aux contours irréguliers peint en rouge brique, vert et or et flanqué latéralement de motifs floraux et végétaux qu'on retrouve plus bas devant la *basmala*. À partir du f.4 où commence la partie ancienne, la palette médiévale de l'ornementation, majoritairement bleu et or, se substitue à la plus récente, à base de couleurs vives. Les titres[32] des trois chapitres introductifs s'écrivent dans un large *thuluth* doré (180 mm) tandis que les dix suivants[33] s'insèrent dans des bandeaux enluminés (30 × 150 mm) prolongés par une vignette à décor d'arabesques. La table des chapitres (f.34v-35) occupe une double page enluminée ; dans le cadre doré de chacune d'elles s'inscrivent, insérés entre deux bandeaux,

30 Le vers ne figure pas dans son *Diwān*.

31 Connu aussi sous le nom d'al-Aṣamm al-Bukayr.

32 F.18, 26, 36v.

33 F.44v, 72, 84, 94, 114v, 117, 120, 124, 128v, 137v.



FIGURE 5.2 Frontispice, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 34

sept cartouches où l'on peut lire les dix-huit titres. Le décor s'agrémente dans la marge de vignettes tournées vers l'extérieur du livre. Copiés dans des bandeaux plus maladroits, les trois derniers titres[34] dans les pages refaites finales contrastent avec les précédents. Sur un fond de rinceau se détachent les lettres en *naskhī* bleu, entourées de petits motifs rouges et verts. Prolongés par une vignette circulaire, ils sont surmontés de demi-cercles (f.139v) ou de petits triangles (f.140v et 142v). (Figs. 5.1A et 5.1B)

4 Les peintures anciennes

Malgré un état inégal de conservation, les quatre-vingt-dix miniatures anciennes restent l'un des plus beaux témoignages de la peinture arabe du

34 F.139, 140v, 142v.



FIGURE 5.3 Kalīla et Dimna, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 48

XIII^e siècle. Certaines sont restées intactes tandis que d'autres portent la trace de retouches et de repeints assez grossiers. Peintes sans cadre ni fond, elles occupent une large partie du feuillet (entre un tiers et la moitié). Seul le frontispice (f.34) utilise la pleine page (Fig. 5.2). Il montre un prince assis entouré de deux autres personnages. Encadrée d'une tresse à décor d'arabesques, la peinture qui porte la trace de plusieurs réfections est la seule à posséder un fond de couleur. S'inscrivant dans la tradition des frontispices princiers, le manuscrit est l'un des rares *Kalīla* arabes à posséder cette représentation placée à la fin des trois introductions, juste avant la table des chapitres[35].

Dans la plupart des miniatures, on distingue nettement un tracé préparatoire rouge. La palette est riche et variée : composée d'une gamme

35 L'autre se trouve à Cambridge, Parker Library, Corpus Christi College, MS 578, ff.1v-2.



FIGURE 5.4 Le moine, le voleur, le renard et l'épouse du cordonnier, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 55

importante de pigments, elle se caractérise par le nombre de nuances apportées à chaque couleur[36]. La peinture des décors est conforme aux codes iconographiques du début du XIII^e^ siècle et montre de nombreuses similitudes avec celle des *Maqāmāt* de 1222. Les scènes d'extérieur sont signifiées par les éléments végétaux, une bande d'herbe figure le sol et des plantes aux formes très travaillées structurent la composition. Les scènes d'intérieur, qui prennent place dans des formes architecturales à base d'arcs polylobés, ne comportent que les éléments nécessaires à la compréhension des scènes, l'ameublement reste succinct : rideaux noués, tapis et coussins, quelques accessoires comme les coupes de fleurs ou les lampes, le trône à dais qui symbolise le pouvoir royal. Les animaux sont dépeints avec beaucoup de vivacité

36 Voir dans ce volume le chapitre 9, Buisson et Vernay-Nouri, « Étude de la matière picturale ».

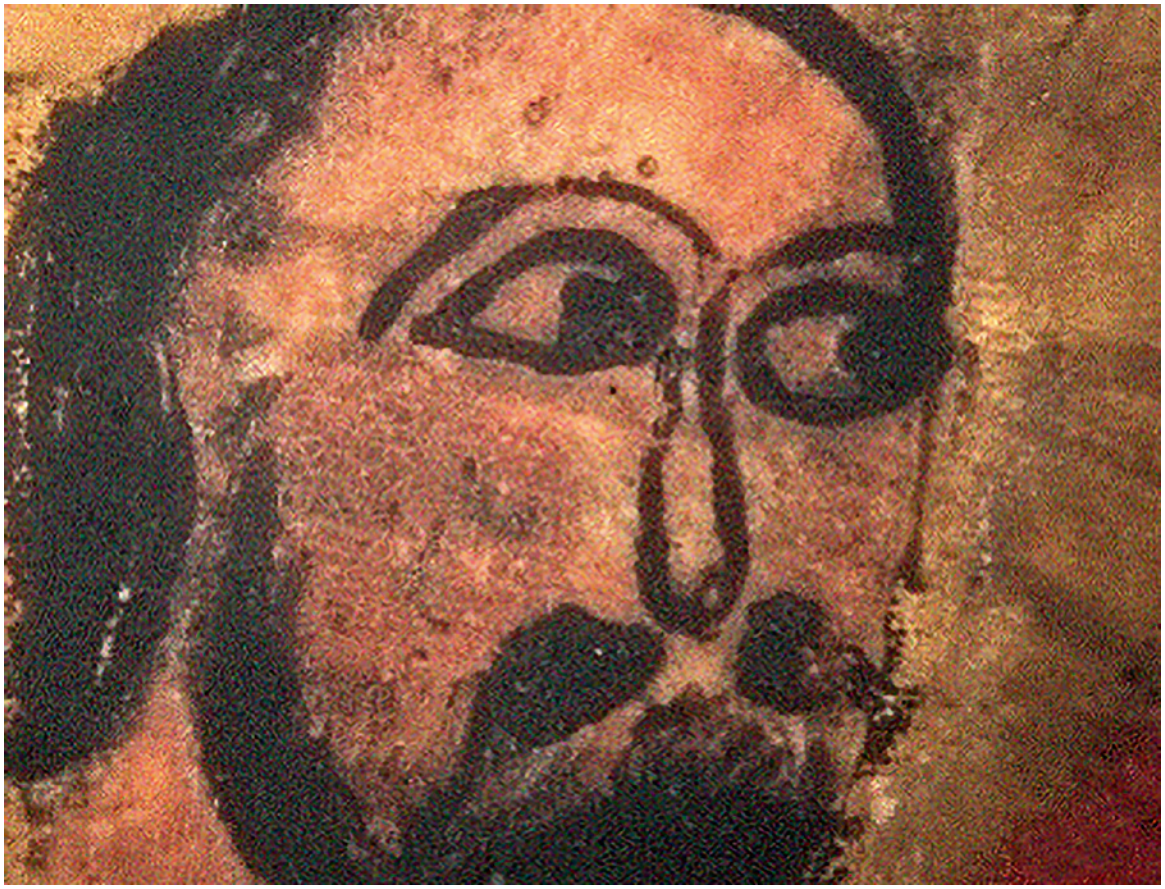


FIGURE 5.5 Burzūya, Paris, BnF, Arabe 3465, détail f. 20v

et d'expressivité. Les images ne portent pas de légendes[37], mais des inscriptions d'une autre main mentionnent le nom des personnages ou des animaux. Ces indications pourraient être destinées à l'illustrateur et lui indiquer l'emplacement des différents éléments iconographiques, à moins d'être des mentions plus tardives destinées au lecteur. (Figs. 5.3 et 5.4)

Les repeints portent principalement sur les visages des personnages : les yeux sont souvent accentués d'un trait plus épais, le menton parfois souligné de rouge. Des moustaches et des barbes d'un noir vif défigurent les visages d'origine. Ceux des rois Dabshalīm et Khusraw ont tous été retouchés et le blanc de leur face s'est oxydé et transformé en marron. (Fig. 5.5)

5 Les peintures tardives du début

Huit peintures plus récentes remplacent les miniatures manquantes du volume originel. Situées au début de l'ouvrage, les quatre premières (P2)[38] qui

37 L'usage en est peu fréquent dans les manuscrits arabes au XIII^e siècle : O'Kane, « The Uses of Captions in Medieval Literary Arabic Manuscripts », in *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*, éd. Anna Contadini (Leiden : Brill, 2007), 135-144.

38 Je reprendrai ici les abréviations utilisées dans le chapitre 9, P2 pour le peintre tardif des premières pages, P3 pour celui des dernières : chapitre 9, Buisson et Vernay-Nouri, « Étude de la matière picturale ».



FIGURE 5.6 Alexandre consultant les astrologues, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 3

illustrent la préface de ʿAlī b. al-Shāh forment un contraste étonnant avec les plus anciennes auxquelles elles s'intercalent. L'image est mal centrée et une esquisse non terminée est visible à l'envers d'une peinture (f.22v). Très diluées, les couleurs, limitées au vert, aux ocres et au gris, remplissent maladroitement le dessin fait à l'encre noire. Le nez, la bouche et les yeux, ainsi que les bras et les jambes, sont tracés en rouge sur le papier en réserve. Les deux premières miniatures ornent l'histoire d'Alexandre (ff.3, 3v), un épisode dont on ne possède que très peu d'exemples illustrés[39] (Fig. 5.6). La scène suivante (f.22) concerne la recherche du livre en Inde tandis que la dernière (f.25v) montre une composition en pleine page sur deux niveaux. Aucune indication de date ou de lieu ne figure sur ces pages et c'est en se tournant

39 Les seuls exemples connus dans des manuscrits arabes de *Kalīla wa-Dimna* figurent dans deux manuscrits conservés à Oxford, Bodleian Library : E.D. Clarke 09 et Manchester, John Rylands Library, Arabic MSS 487[537].



FIGURE 5.7
Histoire du roi Nuʿamān, *Mille et une Nuits*, Manchester, John Rylands Library, Arabic 646, f. 78v

vers deux autres manuscrits qu'on en apprend davantage. Articulés autour de l'histoire épique du roi Nuʿmān, ces volumes appartiennent au corpus des *Mille et Une Nuits*, un texte ne faisant pas d'ordinaire l'objet de peintures. L'un est conservé à Manchester[40], l'autre à Tübingen[41]. Leurs miniatures, particulièrement celles du premier, ressemblent étrangement aux nôtres. Le dessin malhabile, la palette de couleurs, la graphie irrégulière, les motifs ornementaux y sont semblables et on peut raisonnablement penser que c'est le même peintre copiste[42] qui a œuvré dans les manuscrits de Paris et de Manchester. Produit vraisemblablement en Égypte, le volume de Manchester y aurait été acquis par Jean-Georges Varsy (1775-1859),

40 Manchester, John Rylands Library, Arabic MSS 646 [706], 263 f., 29 miniatures.

41 Tübingen (Allemagne), Universitätsbibliothek M.a VI.32, 210 f., 46 miniatures.

42 La mise en page de ces trois manuscrits laisse à penser qu'un même intervenant a effectué la copie et les peintures.

négociant, fin arabisant et collectionneur de manuscrits qui y vécut près de dix-huit ans. (Fig. 5.7) L'orientaliste compléta de sa main les lacunes du texte et y ajouta la traduction française de certains passages. Dans le colophon (f.124) sont précisés les noms du commanditaire *al-mu'allim al-Miṣrī* et du copiste. Alphonse Mingana, dans son *Catalogue*[43], interprète ce nom comme Nasīm b. Yuḥannā b. Abū al-Masā, transcription reprise dans toutes les études ultérieures. La nouvelle lecture qu'en fait Ibrahim Akel[44] « Ibn Abū al-Minā » lui permet de rattacher ce scribe à une famille de copistes coptes active aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles et c'est cette interprétation que je suivrais.

Présentant un découpage textuel un peu différent, le volume de Tübingen, bien que très proche, montre des dissemblances dans le dessin des visages et dans la palette chromatique.



FIGURE 5.8
Le saint homme et son hôte, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 139v

43 Alphonse Mingana, *Catalogue of the Arabic Manuscripts in the John Rylands Library, Manchester* (Manchester : Manchester University Press, 1934), 485.

44 Cette partie est largement redevable à la thèse d'Ibrahim Akel, « Ahmad al-Rabbât al-Halabî : sa bibliothèque et son rôle dans la réception, diffusion et enrichissement des *Mille et Une Nuits* » (thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016), vol. 2, 43-45.



FIGURE 5.9
Le saint homme et son hôte, Paris, BnF, Arabe 3470, f. 116v

Ayant appartenu à la bibliothèque d'Aḥmad al-Rabbāṭ al-Ḥalabī, un célèbre libraire damascène du XIX^e siècle, le livre possède toutefois des indications à des endroits communs qui laissent supposer que les deux manuscrits se sont trouvés ensemble à un moment de leur histoire[45]. Ils pourraient être issus d'un atelier commun ou bien être la copie l'un de l'autre. Malgré l'absence d'éléments tangibles de datation, on peut penser que les trois ont été réalisés au cours du XVII^e siècle, période à laquelle a été copiée la majorité des *Kalīla* illustrés et datés[46].

6 Les peintures tardives de la fin

Les quatre autres peintures tardives se situent dans la partie refaite ; elles débutent au f.138 après le

45 Akel, vol. 2, 44.

46 L'année 1708, date à laquelle Benoît de Maillet a quitté l'Égypte, constitue un *terminus ante quem* pour A3465.

bandeau de « La lionne et le chacal » et s'achèvent au f.146v, à la fin du « Fils du roi et ses compagnons », le dernier chapitre du livre. Les miniatures, qui occupent une surface plus petite que les précédentes (environ un tiers de la page), s'en distinguent également par leur gamme chromatique plus étendue et plus éclatante. En l'absence de légendes, le nom de chaque personnage a été noté au-dessus en noir, peut-être à l'imitation des peintures médiévales. Bien que le texte paraisse complet, le copiste n'a étonnamment pas laissé de colophon et termine sur la formule habituelle de fin de chapitre : cela veut-il dire que le livre n'était pas terminé ? Une double marque de possession non datée à la dernière page (f.146v), à lire comme *Milk kātibihi Miftāḥ Allāh b. Jād*, pourrait signifier en outre que le possesseur Miftāḥ b. Jād est le copiste de cette partie ; l'écriture n'est pas exactement la même, mais il semble que les scribes pouvaient avoir des graphies un peu différentes selon le contexte. Les analyses physico-chimiques et la comparaison stylistique montrent en tout cas que ce peintre copiste est probablement celui d'un autre *Kalīla*, Paris, BnF, Arabe 3470, dont le cycle iconographique est très proche de la partie originale d'Arabe 3465[47]. (Figs. 5.8 et 5.9)

7 Deux copies très proches d'Arabe 3465

L'examen des parties refaites du manuscrit montre que, bien loin de se limiter à la période médiévale, la tradition d'illustrer le livre de *Kalīla wa Dimna* se perpétue dans les provinces sous domination ottomane au-delà de la chute des Mameluks. En recensant plus d'une vingtaine de manuscrits illustrés aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, le programme de recherche a mis en lumière l'extrême diversité stylistique de ces ouvrages. Plusieurs d'entre eux s'inscrivent néanmoins dans une tradition trouvant sa source dans la partie originelle d'Arabe 3465. Deux volumes, Paris, BnF, Arabe 3470 et Oxford, Bodleian Library, E.D. Clarke Or. 09[48], s'en rapprochent tout particulièrement. Leur table des chapitres est similaire et leurs cycles iconographiques, malgré de légères différences, sont très proches. Ont-ils été copiés directement ou à partir d'une copie de la même famille ? Quels rapports entretiennent-ils l'un et l'autre avec les parties refaites de ce manuscrit ? Peuvent-ils nous aider à reconstituer partiellement l'histoire complexe du nôtre ? Que nous laissent-ils entrevoir de la production artistique manuscrite dans les provinces arabes de l'Empire ottoman ?

7.1 *Paris, BnF, Arabe 3470*

C'est plus de deux siècles après l'arrivée d'A3465 qu'A3470 entre à la Bibliothèque royale. Trois autres *Kalīla* illustrés y figurent déjà[49]. L'ouvrage[50] a été acquis par Asselin de Cherville (1772-1822), agent consulaire en Égypte entre 1806 et 1822[51]. Riche de plus de mille cinq cents manuscrits orientaux, sa collection est achetée par la Bibliothèque en 1833. Dans le catalogue bilingue dressé après sa mort, la présence de neuf « Kalilé et Dimné »[52] prouve combien les manuscrits de cette œuvre étaient alors recherchés. Vu le peu d'indications figurant sur ce catalogue, il est difficile de savoir sous quel numéro se cache notre volume.

Le manuscrit, dont on ignore l'aspect à son arrivée en France, compte aujourd'hui cent vingt-deux feuillets. Il présente quantité de lacunes dont le

47 Voir chapitre 9, Buisson et Vernay-Nouri, « Étude de la matière picturale ».

48 Abrégés en A3470 et Or.9.

49 Arabe 3467, Arabe 3472 et Arabe 3466 (figures non exécutées).

50 Anciennes cotes : supplément arabe 1803, 974 (f.10v). Notice dans Mac Guckin de Slane, *Catalogue des manuscrits* arabes, 603, n° 3470.

51 Henri Dehérain, « Asselin de Cherville, drogman du consulat de France en Égypte et orientaliste », *Journal des savants* 14, n° 4 (1916) : 176-187.

52 Paris, BnF, Arabe 4481 : « Inventaire des manuscrits de la bibliothèque d'Asselin de Cherville, en arabe et en français » consultable en ligne sur http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b11003975g. Le numéro barré sur la page de garde « Asselin 1067 » est erroné.

décompte a été soigneusement noté au crayon à papier par une main européenne[53]. En outre, de nombreux feuillets ont été reliés en désordre, probablement lorsqu'on a remonté l'ouvrage sur onglets et qu'il a été recouvert d'une reliure demi-dos cuir au chiffre de Louis-Philippe. Fermé, le volume a pour dimensions 320 × 235 mm pour une épaisseur de 35 mm ; chaque feuillet mesure 297 × 207 mm et le texte, sur dix-sept lignes, est encadré d'un *jadval* fait de deux fins traits bleus de 225 × 130 mm. À la double foliotation européenne récente[54] s'ajoute une plus ancienne en chiffres coptes, montrant qu'il a été copié en Égypte. Grâce à celle-ci, on peut reconstituer l'ordre originel et les feuillets absents. Bien vocalisé, le texte est copié à l'encre noire en *naskhī* sur un papier blanc lissé à filigrane *tre lune*. L'écriture assez régulière se rapproche de celle des pages finales d'A3465. Les points de séparation sont rubriqués ainsi que les légendes. Les lignes sont tracées à la *miṣṭara*. Le manuscrit possède également des réclames situées à la place habituelle au bas gauche du verso et surmontées parfois d'un petit signe rouge ; d'autres se trouvent en bas du recto (f.4, 5,9, 18), ce qui est plus surprenant. Des marques de collation (*qūbila*) figurent à intervalles réguliers, une pratique souvent présente dans les manuscrits chrétiens[55].

Acéphale, le volume débute au folio copte 4 au milieu de l'histoire d'Alexandre[56] ; il se termine peu avant la fin du « Fils du roi et ses compagnons » dont ne manquent que les dernières lignes et le colophon. Écrites par plusieurs commentateurs, les gloses marginales mêlent corrections du texte et citations poétiques souvent fautives ou déformées (f.3[57], f.33 et 35[58], f.45[59] et f.61). Deux *basmala* chrétiennes sont d'une autre main (f.4 et 88). Juste sous le *jadval*, figure une prière du copiste au lecteur dont les derniers mots sont grattés[60] et la mention, à côté, dans une autre écriture, d'un scribe au patronyme chrétien (*al-nāsiḥ Naṣrānī*). On ne sait si elle est le fait de notre copiste ou si elle est ultérieure. L'abondance de qualificatifs dépréciatifs dont il se qualifie renvoie en tout cas à un contexte chrétien[61].

Marianne Barrucand, la première, a relevé la ressemblance du volume avec A3465[62] dans son ornementation et ses illustrations. Les couleurs vives remplacent l'or et les différents motifs, tresses, points groupés en triangle, demi-médaillons ou vignettes peints en rouge, ocre et vert, transcrivent à leur manière le vocabulaire décoratif médiéval

53 « 3 feuillets entre f.7v et f.8 » ; « 3 entre f.11v et f.12 » ; « 2 entre f.24v et f.25 » ; « 4 entre f.56v et f.57 » ; « 6 entre f.67v et f.68 » ; « 2 entre f.80v et f.81 » ; mention en bas du f.118v : « Il manque 25 feuillets et la fin du dernier chapitre ».

54 L'une commence au début, l'autre à la fin du volume.

55 Déroche, *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*, 103, ill. 149.

56 Incipit من نفسه الا حسان منحه الله اكّافهم

57 Le premier vers, attribué souvent à al-Mutanabbī, ne figure pourtant pas dans son *Dīwān*. Le second vers est attribué communément à ʿAlī b. Abī Ṭālib.

58 Ces citations imparfaitement copiées proviennent toutes deux du livre d'al-Yamanī, *Muḍāhat amthāl Kalīla wa Dimna*. La première est attribuée à al-Rabīʿ b. Ziyād al-Ḥārathī (f.33), la seconde à Sawwār al-Ghanawī (f.35).

59 Cette citation provient du *Tārīkh madīnat Dimashq* d'Ibn ʿAsākir.

60 « Ô lecteur, dans ce livre je te demande par la vérité de la création des cieux et de la terre de prier pour le pardon des péchés du pauvre et impuissant copiste. » (trad. Loïc Lesvignes).

61 Gérard Troupeau, « Les colophons des manuscrits chrétiens », in *Scribes et manuscrits du Moyen-Orient*, éd. François Déroche et Francis Richard (Paris : Bibliothèque nationale de France, 1997), 223-231.

62 Marianne Barrucand, « Le Kalila wa Dimna de la Bibliothèque royale de Rabat : un manuscrit illustré il-khanide », *Revue des études islamiques, numéro spécial en l'honneur de Dominique Sourdel*, n°54 (1986) : 17-51 ; Marianne Barrucand, « Un manuscrit arabe illustré de Kalila wa-Dimna du XIII[e] siècle et sa copie ottomane », *Archéologie islamique*, n° 2 (1991) : 81-95. Une maîtrise a été soutenue sous sa direction par Claire Levasseur, « Kalila wa Dimna : la relation entre le manuscrit illustré MS 3465 et sa copie ottomane MS 3470 » (Mémoire de maîtrise, Université Paris IV, 1991).

TABLEAU 5.2 Ordre reconstitué et lacunes du manuscrit Arabe 3470 (Paris, Bibliothèque nationale de France)

Foliotation occidentale et ordre reconstitué	**Foliotation copte**	**Épisodes supposés manquants**
Lacune de trois feuillets	[1 à 3v]	Légende d'Alexandre
f.1 à 7v	4 à 10v	
Lacune de trois feuillets	[11 à 13v]	Dabshalīm et Bidpay
f.8 à 11v	14 à 17v	
Lacune de trois feuillets	[18 à 20v]	Khusraw et Burzūya
f.12 à 24v	21 à 33v	
Lacune de quatre feuillets	[34 à 37v]	L'idole articulée La crédulité trompée Les deux amants
f.57 à 67v	38 à 48v	
Lacune de deux feuillets	[49 à 50v]	Le renard et le tambour Kalīla et Dimna
f.25 à 56v	51 à 82v	
Lacune de six feuillets	[83 à 88v]	Bandeau La colombe au collier Le loup et l'arc
f.68 à 80v	89 à 101v	
Lacune de deux feuillets	[102 à 103v]	Le marchand, son épouse et le voleur Le démon, le voleur et le saint homme Le menuisier trompé par son épouse
f.81 à 118v	104 à 141v	
Lacune d'un feuillet	[141 à 141v]	
f.119 à 119v	142	
f.119v		
f.120v/120	143	
[Feuillet monté à l'envers]		
f.121 à 122v	144 à 145v	

et ornent la table des chapitres, les dix-huit bandeaux de titre mais aussi l'encadrement dans lequel s'inscrivent les miniatures.

Ces dernières, au nombre de soixante-dix-huit, occupent une surface de huit à treize lignes de texte et débordent sur les marges latérales. Elles contiennent une légende rubriquée d'une autre main que l'ensemble du texte, ou parfois seulement le nom du personnage ou de l'animal. La reconstitution du manuscrit incluant les pages lacunaires et celles en désordre permet, en la comparant avec A3465, de rétablir les miniatures qui ont disparues (annexe 2). La palette de couleurs est décrite dans un article du même volume[63].

63 Voir chapitre 9, Buisson et Vernay-Nouri, « Étude de la matière picturale ».



FIGURE 5.10 Duel entre Poros et Alexandre, Oxford, Bodleian Library, E.D. Clarke Or. 9, f. 3v



FIGURE 5.11 Duel entre Poros et Alexandre, Manchester, John Rylands Library, Arabic 487, f. 4v

7.2 *Oxford, Bodleian Library, E.D. Clarke Or. 09*[64]

Un deuxième manuscrit conservé à Oxford à la Bodleian Library sous la cote E.D. Clarke Or. 09[65], présente lui aussi des caractéristiques très proches d'A3465. Ce volume est acheté entre 1799 et 1802 lors d'un des voyages en Orient du R.P. Edward Daniel Clarke (1769-1822), un ecclésiastique anglais dont l'ex-libris figure sur le contreplat inférieur. Dans une lettre adressée en 1802 au R.P. Robert Malthus, il énumère les différents volumes qu'il a acquis et l'on peut reconnaître notre manuscrit, malgré l'erreur de langue, sous la mention « In Persian ..... the work of Bidfai, or Pilpay ; containing the Fables and Apologues known afterwards to the Greeks on the name of Aesop ». Bien que la lettre soit écrite à Constantinople, il semble bien que les manuscrits arabes aient été acquis lors de son séjour en Égypte[66]. Il vendra quelques années plus tard sa

64 De Blois, *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah Wa Dimnah*, 72 ; Ernst J. Grube, éd., *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah Wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh* (Bombay : Marg Publications, 1991), 168 ; O'Kane, *Early Persian Painting*, 218.

65 Anciennes cotes : 18420 ; cod. CIV. Notice dans Alexander Nicoll, éd., *Catalogus sive notitia manuscriptorum qui a cel. E.D. Clarke comparati in bibliotheca bodleiana adservantur*, (Oxonii : e typ. Clarendoniano, 1815), vol. 2, 5-7.

66 William Otter, *The Life and Remains of the Rev. Edward Daniel Clarke, LL.D. Professor of Mineralogy in the University of Cambridge* (Londres : Printed for George Cowie and Co. in the Poultry, 1824), 177.



FIGURE 5.12 Fanzah refusant de revenir vers le roi, Oxford, Bodleian Library, E.D. Clarke Or. 9, f. 103



FIGURE 5.13 Les chiens que la sobriété a empêchés de fuir leurs maîtres et d'être dévorés, Oxford, Bodleian Library, E.D. Clarke Or. 9, f. 103v

collection à la Bodleian Library pour une somme de mille livres[67].

Recouvert d'une reliure occidentale en cuir, le manuscrit se trouve dans un état fort dégradé. Les décharges d'écriture et de peinture sur un papier endommagé par de nombreuses taches d'eau en rendent la lecture très difficile. D'une taille de 300 × 210 mm, le volume comporte cent vingt-cinq folios auxquels s'additionnent les pages de garde en parchemin ajoutées en Angleterre. Due à un seul scribe, la copie ne comporte aucune indication. Antérieure à la foliotation occidentale notée au crayon à papier, une autre numérotation en chiffres indiens fait apparaître des feuillets manquants aux f.1 et 5-6, lacunes confirmées par l'observation des réclames ; la partie finale manque ainsi que le colophon.

Le texte, en *naskhī* noir, est copié sans trace de réglure dans un cadre rouge de 237 × 147 mm pour dix-sept lignes par page. Chaque feuillet mesure 297 × 207 mm. Le papier porte un filigrane (une couronne portée par deux lièvres (?) dressés, surmontée d'une étoile à six branches et à croissant) non identifié mais dont le motif de couronne se rattache à la seconde moitié du XVII^e siècle. Le manuscrit ne possède pratiquement pas de corrections ni de mentions marginales, hormis quelques marques de plume. Seules apparaissent quelques annotations au crayon à papier en anglais (ff.27v, 28, 40). La ponctuation est notée par un triangle formé de trois petits points rouges.

Le manuscrit possède au f.1v un *sarlohw* composé d'un triangle central doré bordé de deux demi-triangles latéraux dans lesquels est écrit *Kitāb*

67 En 1809, voir Falconer Madan et Herbert H.E. Craster, *A Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library at Oxford which have not hitherto been catalogued in the quarto series, with references to the Oriental and other manuscripts* (Oxford : At the Clarendon Press, 1895), 298-312.



FIGURE 5.14 Ibn Ẓafar, *Sulwān al-muṭāʿ*, Paris, BnF, Arabe 3511, détail f. 24v

Kalīla wa-Dimna. Sous la *basmala* copiée en noir se déclinent en rouge les quatre premières lignes du texte, encadrées par de légers motifs végétaux aux rosettes dorées. La table des chapitres (f.27v-28) et les dix-huit titres de chapitre enluminés[68] tentent d'imiter ceux d'A3465. L'utilisation de l'or, réservé d'ordinaire aux manuscrits plus précieux, contraste avec l'aspect peu soigné de l'enluminure et de l'écriture.

Quatre-vingt-seize miniatures ornent le volume, accompagnées de légendes rubriquées que la détérioration du manuscrit a rendues illisibles. Un double trait fin à l'alignement imparfait encadre chacune d'elles. Exécutés de manière assez grossière, les dessins à l'encre noire sont rehaussés d'une peinture très délayée dans de pâles tonalités de rouge, de bleu et de jaune verdâtre. De l'or et du gris rehaussent malhabilement les images. Visages, pieds et mains sont directement dessinés en rouge. Tous les éléments architecturaux sont tracés à la règle et au compas. Bien que n'utilisant aucun procédé de reproduction directe, ces illustrations se rattachent sans nul doute à A3465 ou à un exemplaire très proche. Pour Bernard O'Kane, elles ont été copiées sur le premier, antérieurement à 1698[69], date du départ d'Égypte de Benoît de Maillet. En raison de la ressemblance entre les illustrations de l'« Histoire d'Alexandre » dans les deux manuscrits, il attribue également au copiste d'Or.9 les miniatures refaites en début et fin d'A3465 remplaçant celles alors disparues[70].

68 Ff.14, 20, 28v, 37, 61, 71, 80, 93v, 97, 99, 102, 105v, 109v, 118, 119v, 120v, 122v.

69 Date erronée donnée par Bernard O'Kane.

70 Voir note 3.

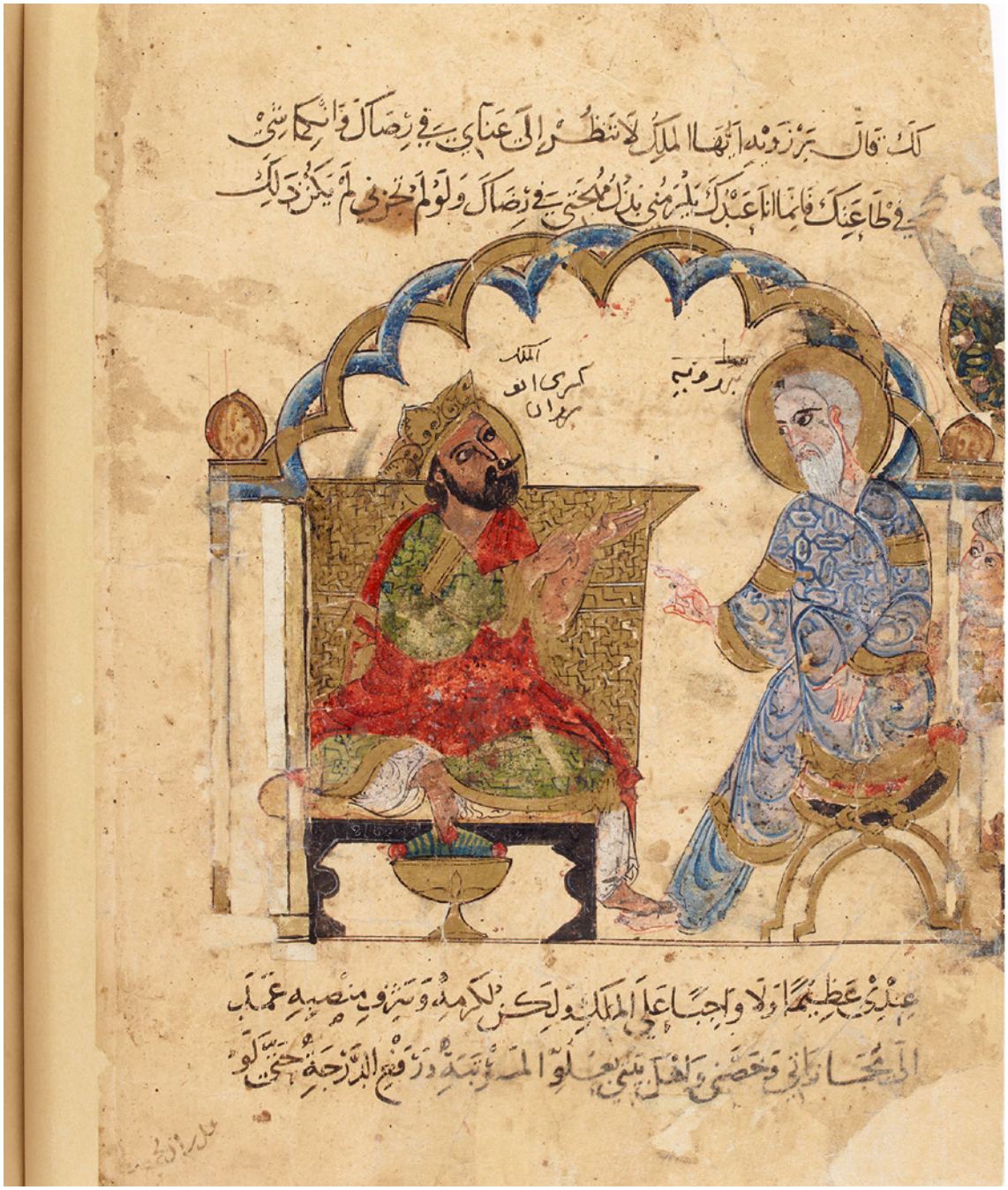


FIGURE 5.15 Khusraw et Burzūya, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 23



FIGURE 5.16 Khusraw et Burzūya, Paris, BnF, Arabe 3470, f. 13



FIGURE 5.17 Khusraw et Burzūya, Oxford, E.D. Clarke Or. 9, f. 18

Je reviendrai plus loin sur les problèmes que pose cette attribution.

Alors que la peinture donne une impression générale d'exécution maladroite, quatre miniatures au dessin plus soigné[71] se détachent stylistiquement de l'ensemble et montrent l'intervention d'un ou plusieurs autres artistes. La manière de peindre, la maîtrise du dessin ainsi que l'échelle des personnages évoquent parfois les codes de la peinture persane mais l'influence de la peinture européenne s'y fait aussi sentir. O'Kane y voit un ajout tardif et en place le *terminus ante quem* aux alentours de 1800, date à laquelle Clarke voyage en Orient.

La première de ces miniatures illustre le combat d'Alexandre et de Poros (Fig. 5.10). Construite sur deux plans superposés, l'image est de toute évidence redevable à deux peintres. Sur le bandeau supérieur figure une suite de six cavaliers qui s'apparente au style pictural de l'ouvrage : coiffées d'une sorte de bonnet, les têtes hypertrophiées arborent des yeux saillants et des moustaches recourbées. Bien différent est le registre inférieur. En plein mouvement, les deux montures n'ont plus la lourdeur massive des précédentes, leurs têtes et leurs jambes sont minces et effilées. La silhouette de Poros tombé à terre est à peine esquissée mais les traits de son visage comme de celui de son adversaire sont finement représentés. La fermeté du dessin montre qu'on a sans doute utilisé un calque, contrairement au reste du manuscrit, copié à main levée. Les couleurs semblables sur les deux parties de l'image dénotent une exécution simultanée. Cette image s'inspire peut-être de celle d'un volume conservé à Manchester[72], le



FIGURE 5.18A Détails de Paris, BnF, Arabe 3465, f. 20v

71 Ff.3v, 8, 103r et v.

72 Manchester, John Rylands Library, Arabic MSS 487[537]. Le manuscrit dont le texte ne s'apparente à aucune autre version présente un programme iconographique exceptionnellement long. Ses miniatures ont été en



FIGURE 5.18B Détails de Paris, BnF, Arabe 3465, f. 22



FIGURE 5.18C Détails de Paris, BnF, Arabe 3470, f. 11v

seul à offrir quatre peintures consacrées à l'histoire d'Alexandre (Fig. 5.11). La seconde miniature « Bidpay en prison » (f.8) est attribuable à l'artiste qui a peint le registre inférieur du f.3v, en raison du rendu très proche du visage et des mains.

C'est un nouveau peintre qui intervient plus tardivement pour les deux illustrations inachevées du « Roi et l'oiseau Qubbira » (transcrit ici Fatra) au recto et verso du f.103. Copié d'une autre main, ce feuillet porte des traces très perceptibles de poudre blanche prouvant l'utilisation de poncifs pour reproduire le dessin. La première image « Fanzah refusant de revenir vers le roi » se rattache clairement au cycle iconographique de la famille d'A3465[73], mais les nombreuses différences qui existent entre les deux miniatures excluent toute possibilité de copie directe sur A3465.

La seconde image (Fig. 5.13) « Les chiens que la sobriété a empêchés de fuir leurs maîtres et d'être dévorés » est étonnante, car son dessin ne se retrouve dans aucune des traditions iconographiques de cette fable. La position des deux chiens dressés sur leurs pattes arrière évoque pourtant celle du chat et du lapin dans une autre histoire, celle du « Rossignol, le lièvre et le chat »[74] dans un manuscrit non pas arabe mais persan[75] du XIVe siècle. Par ailleurs, l'attitude de l'homme n'est pas sans rappeler celle d'un personnage d'un *Sulwān al-muṭā*[76] non daté (voir Fig. 5.14). Très européen, le tracé à l'encre sépia des plis sur le bas de la robe et celui du carrelage en perspective sont peut-être dus à Clarke lui-même, après l'achat du manuscrit.

L'élaboration complexe de ces quatre peintures grâce à des calques ou à des poncifs suppose l'existence de plusieurs modèles que nous ne possédons plus. Les ressemblances iconographiques ou stylistiques mises en lumière témoignent en outre de la diversité des manuscrits à peintures qui circulaient aux XVIIe et XVIIIe siècle. Ce milieu était largement ouvert aux influences de la peinture occidentale par le biais, entre autres, des artistes chrétiens.

8 Des changements dans le style et l'iconographie ?

Les similitudes profondes entre les cycles iconographiques des trois manuscrits confirment dans un premier temps le postulat selon lequel les peintures d'A3470 et d'Or.9 ont été copiées à partir d'A3465.

Des changements significatifs apparaissent-ils entre les cycles iconographiques d'A3465 et de ses copies ? Le plus notable concerne la disparition du frontispice (voir Fig. 5.2). Celui-ci s'inscrivait dans la tradition encore très prégnante au XIIIe siècle des portraits de commanditaires, et le nom de celui-ci figurait peut-être sur la page initiale disparue. L'absence de frontispice au sein des manuscrits peints post-mamelouks est révélatrice des changements advenus dans les modes de production. Elle montre l'émergence à l'époque ottomane d'un nouveau public, moins fortuné mais demandeur de manuscrits peints dont le nombre de volumes illustrés de *Kalīla* est le reflet. Hormis la maladresse des miniatures, les transformations restent surtout d'ordre stylistique. La végétation peu variée présente des formes simplifiées, l'axialité qui structurait les compositions dans la copie ancienne a désormais disparu, les motifs floraux jouant désormais un simple rôle de remplissage du fond. Repris dans la plupart des scènes, le cadre architectural, toujours à base de colonnettes et

partie copiées sur le volume persan (Adab Farsi 61). Daté de 10 *sha'bān* 83, son colophon pourrait, selon O'Kane, être interprété non pas comme 1083H/1672 mais 1183H/1769 : voir O'Kane, *Early Persian Painting*, 271.

73 La famille de manuscrits mamelouks n'illustre pas les mêmes épisodes de cette fable.

74 La miniature est reproduite dans : O'Kane, « Der Kreis schliesst sich: Illustrationen aus Kalīla wa-Dimna von Indien zum Mittleren Osten und wieder zurück », in *Von listigen Schakalen und törichten Kamelen : die Fabel in Orient und Okzident*, éd. Mamoun Fansa et Eckhard Grunewald (Wiesbaden : Reichert, 2008), 138.

75 Le Caire, Dār al-kutub, Adab Farsi 61 : O'Kane, *Early Persian Painting*, 261-274.

76 Ibn Ẓafar, *Sulwān al-muṭā'*, Paris, BnF, Arabe 3511, f.24v.

d'arcs, s'est simplifié mais sert de support à une ornementation envahissante, les formes structurelles s'alourdissant d'écoinçons, de dômes et de frises ornées de petits motifs ou de rondeaux, particulièrement dans A3470 (Figs. 5.15, 5.16 et 5.17). Cette surcharge décorative contamine les auréoles dorées ceignant la tête de plusieurs personnages, transformées en une sorte de casque recouvert de motifs.

Le traitement des scènes humaines subit très peu de modifications, hormis là aussi une simplification des corps et des postures. La figure de l'ascète a gardé sa silhouette allongée et son manteau à capuche d'influence grecque. L'iconographie vestimentaire ne reflète que très peu le changement d'époque. Le drapé, imité de la période byzantine, et le dégradé de couleurs ont disparu au profit de motifs en bandes de teintes contrastées. Ces bandes s'agrémentent de petits motifs et d'entrelacs (P3 et A3470). Les turbans sont remplacés par des coiffures composées elles aussi de bandes ou de petits ronds juxtaposés (P2), chaque peintre ayant une légère spécificité. La seule part d'« ottomanéité » réside dans le dessin des jeunes gardes. La petite calotte qui les coiffait a été remplacée par un couvre-chef tout en hauteur rehaussé parfois d'un plumet et qui pourrait s'apparenter à la coiffure des janissaires (voir Figs. 5.18A, 5.18B et 5.18.C).

Revenons maintenant sur l'hypothèse d'une copie directe des deux manuscrits tardifs sur l'exemplaire le plus ancien. La présence de lacunes mutilant A3470 et de pages refaites dans A3465 rend cette comparaison ardue, particulièrement pour les parties introductives où l'imbrication dans A3465 de peintures et de feuillets datant de différentes époques se conjugue avec la disparition de pages dans les deux autres copies.

Quand on les confronte attentivement, les trois cycles iconographiques révèlent, au-delà des similitudes, des disparités qui ne sont pas toujours explicables (voir Tableau 5.3). La disparition de nombreux feuillets dans A3470 explique qu'un nombre important d'images d'A3465 ne se retrouve plus dans A3470. Près de vingt-cinq épisodes illustrés manquent, situés dans les quatre introductions de l'ouvrage ainsi que dans les chapitres « Le Lion et le taureau », « La Colombe au collier » et dans l'épisode « L'Ermite trompé ».

TABLEAU 5.3 Comparaison des cycles iconographiques des manuscrits Arabe 3465, Arabe 3470 (Paris, Bibliothèque nationale de France) et E.D. Clarke Or.09 (Oxford, Bodleian Library)

Légendes
Peintre 2 d'A3465 (P2)
Peintre 3 d'A3465 (P3)
Autre peintre dans Or.09
Lacune
Page refaite sans illustration
Épisode uniquement présent dans un ou deux manuscrits

TABLEAU 5.3 Comparaison des cycles iconographiques des manuscrits Arabe 3465, Arabe 3470 (*cont.*)

Légende des chapitres et des fables	Arabe 3465	Arabe 3470	Or.09
1. Préface de ʿAlī b. al-Shāh Farisī			
Frontispice	1v		1v
Alexandre et les astrologues	3		
Bataille entre Alexandre et Pōros	3v		3
			3v
L'alouette et l'éléphant	6	2v	
Dabshalīm et Bidpaï	[f.9 espace vide et légende]		4v 6v
	10	5v	
	11v	7	8
	12v		8v
	14v		10v
	15v	8	11v
	17v	10	13
2. La mission de Burzūya en Inde			
Khusraw et Burzūya	19	11v	14v
			16
Burzūya et l'Indien	20v		
Khusraw et Burzūya	22		
	23v	13	18
Khusraw et Buzurjmihr	25v		
3. Préface d'Ibn al-Muqaffaʿ			
L'homme et son trésor		16	
L'homme et le voleur	27v	16v	21v
Le pauvre et le voleur	29v	18v	23
Le vendeur de sésame et son associé	30v	20	24
Le voleur et le marchand	31v	21	25
Les trois frères	32v	22	
Le pêcheur malavisé	33	22v	26
Frontispice	34		
Table des chapitres	34v-35	23v-24	27v-28

TABLEAU 5.3 Comparaison des cycles iconographiques des manuscrits Arabe 3465, Arabe 3470 (*cont.*)

Légende des chapitres et des fables	Arabe 3465	Arabe 3470	Or.09
4. Vie de Burzūya			
L'idole articulée	36v		29v
La crédulité trompée	38		31
Les deux amants	39		32
Le marchand et le harpiste	40	57	
Le chien et l'os	40v	57v	33
L'homme, le dragon, les serpents et les deux rats	43v	61	36
5. Le lion et le taureau			
Le lion et le taureau	45	62v	38/39 (sic)
	46	63	38v
Le singe et le menuisier	47	64	38v
Le lion et le taureau	48	65	41v
	49v	66v	40
Le renard et le tambour	51		43
Le lion et le taureau	52		43v
	52v		44
Le moine, le voleur, le renard et l'épouse du cordonnier	53v	25v	f.45
		26	
	55	27v	46
Le corbeau, le crabe et le chacal	56	28v	47
Le cormoran et l'écrevisse	57	29v	48
Le lièvre et le lion	58v	31	49
Les trois poissons	60	32v	50v
Le lion et le taureau	62	35	52
Le lion, le chameau, le loup, le corbeau et le chacal	66	39	55
La tortue et les deux canards	67	40v	56v
Les singes et le ver luisant	[f.68 espace vide]		
Le fourbe et le benêt	69v	43	59
Le marchand et le dépositaire infidèle	71	44v	59v
Le lion et le taureau	71v	45	60

TABLEAU 5.3 Comparaison des cycles iconographiques des manuscrits Arabe 3465, Arabe 3470 (*cont.*)

Légende des chapitres et des fables	Arabe 3465	Arabe 3470	Or.09
6. Le procès de Dimna			
Le procès de Dimna	73	46	61v
			62
			64
	77	50	65
Le médecin ignorant et la fille du roi	78	51	66
Le procès de Dimna			67v
	80v	53v	68
Les deux perroquets et l'épouse du satrape	83	56v	70
7. La colombe au collier			
La colombe au collier	84v		71v
			72v
	86		73
	87v		74
Le loup et l'arc	88v		75
Le saint homme, son hôte et le rat	89v	68v	76
	90v	69v	77
La colombe au collier	92v	71v	78
8. Les hiboux et les corbeaux			
Les hiboux et les corbeaux	94v	73v	80
	95v	74v	81
	97	76	82
Le lièvre et l'éléphant	[f.98v espace vide]	77v	83
Le rossignol, le lièvre et le chat	99v	78	84
L'ermite trompé	101	79v	85
Le marchand, son épouse et le voleur	102v		86v
Le démon, le voleur et le saint homme	103v		87
Le menuisier trompé par son épouse	104		88
La souris métamorphosée en fille	105v	83	89
Les hiboux et les corbeaux	106v	84	85
	107v	85	91
Le cobra et les grenouilles	108	86	91v
La femelle et son petit	110	87	

TABLEAU 5.3 Comparaison des cycles iconographiques des manuscrits Arabe 3465, Arabe 3470 (*cont.*)

Légende des chapitres et des fables	Arabe 3465	Arabe 3470	Or.09
9. Le singe et la tortue			
Le singe et la tortue	111v	89	94
	112v	89v	94v
L'âne, le lion et le chacal	113v	91	95v
	114	91v	96
10. Le dévot et la mangouste			
Le dévot et ses rêves	115v	93	97v
Le dévot et la mangouste	116v	94	97v
11. Le chat et le rat			
Le chat et le rat	117v	95	99v
	118v	96	100v
	19v		
12. Le roi et l'oiseau Qubbira			
Le roi et l'oiseau Qubbira	121	98v	103
	122	99v	103v
13. Le lion et le chacal			
Le lion et le chacal	125	102	106
	126	104	
	127v	105	108
	128	105v	108v
14. Bilād and Ilād			
Bilād and Ilād	129		110v
	130v	108v	112
	131v		
	132v	110	113
	133	110v	113v
	134v	112	115
L'homme, le singe et les lentilles	135v		f.115v
Bilād and Ilād	137	114	117

TABLEAU 5.3 Comparaison des cycles iconographiques des manuscrits Arabe 3465, Arabe 3470 (*cont.*)

Légende des chapitres et des fables	Arabe 3465	Arabe 3470	Or.09
15. La lionne et le chacal			
La lionne et le chacal	138v	115v	118v
16. Le saint homme et son hôte			
Le saint homme et son hôte	139v	116v	120
Le corbeau et la perdrix		117	
17. L'ermite et l'orfèvre			
L'ermite et l'orfèvre	141	118	121
18. Le fils du roi et ses compagnons			
Le fils du roi et ses compagnons	143	119v	123
			124v

Néanmoins, ces lacunes n'expliquent pas toutes les différences entre les trois cycles iconographiques. Ainsi, certains épisodes illustrés dans A3465 ne sont pas présents dans l'une ou l'autre copie tardive[77]. Il existe également des cas de figure plus complexes, où l'un ou l'autre manuscrit tardif présente des illustrations absentes du plus ancien manuscrit. Ainsi trois fables[78] n'apparaissent que dans A3470, une quatrième[79] n'est présente que dans les deux copies tardives. Est-ce à dire que ces deux manuscrits ont été copiés, non pas sur A3465, mais sur un exemplaire très proche antérieur ou postérieur à celui-ci ?

Deux exemples étayent cette hypothèse. Dans le premier, « Le lièvre et l'éléphant », l'illustration d'A3465 a disparu et a été remplacée à l'époque médiévale par un feuillet non illustré. Or, il y a pourtant une peinture dans les deux copies tardives. Celle-ci n'a pu s'inspirer de l'image médiévale disparue bien avant, la réfection se trouvant sur un papier oriental antérieur aux copies plus récentes faites sur papier filigrané. Leurs compositions très similaires, l'éléphant à gauche, le lièvre à droite, l'eau au centre dans laquelle la lune se reflète, laissent à penser qu'elle s'inspire d'un modèle commun. La même silhouette de l'éléphant se retrouve dans l'un et l'autre manuscrit ainsi que dans d'autres pages. A-t-on utilisé un moyen de reproduction pour le dessiner là ? Chaque artiste a-t-il indépendamment « inventé » sa peinture ?

Dans le second exemple, le statut réservé à l'une des histoires de la fable « Le moine, le voleur,

77 Par exemple, Or.9 se différencie des deux autres volumes dans « Le procès de Dimna » en montrant deux fois « Le lion et sa mère », tandis que dans « Le chat et le rat », il en omet la troisième peinture, présente ailleurs.

78 « L'homme et son trésor » (f.16) ; le stratagème de la matrone dans « Le moine, le voleur, le renard et l'épouse du cordonnier » (f.26), « Le corbeau et la perdrix » (f.117).

79 « Le lièvre et l'éléphant ».



FIGURE 5.19 Le moine, le voleur, le renard et la femme du cordonnier, Paris, BnF, A3470, f. 26

le renard et la femme du cordonnier » est plus intrigant encore (Fig. 5.19). Rappelons l'anecdote, assez scabreuse : une prostituée se plaint qu'une de ses pensionnaires délaisse ses clients pour son amant. La matrone imagine alors un stratagème pour s'en débarrasser. À l'aide d'un roseau, elle insuffle du poison dans le derrière de l'homme. Mais ce dernier lâche alors un pet et c'est elle qui meurt, empoisonnée par le retour de la substance toxique ! Cette scène, qui figure dans plusieurs manuscrits mamelouks[80], est absente d'A3465 et d'Or.9 mais bien présente dans A3470. Son iconographie diffère pourtant de celle du XIV^e siècle et n'a pu s'en inspirer. Dans ces volumes, le couple est dépeint en pleins ébats sexuels tandis qu'A3470 ne représente plus que l'homme allongé, nu. Le texte de cet épisode apparaît bien dans A3465 et son autre copie mais ces deux manuscrits sont restés vierges de toute illustration. Leurs peintres auraient-ils supprimé la scène à cause de sa crudité ? Mais où alors l'artiste d'A3470 a-t-il puisé sa source ? Est-ce à partir d'un autre modèle, ou bien la peinture est-elle issue de sa propre imagination ?

9 Une chronologie des réfections d'A3465

En l'absence d'éléments probants confirmant ou infirmant le postulat d'une copie directe des deux manuscrits tardifs sur A3465, on ne peut formuler qu'une série d'hypothèses quant aux différentes étapes de la réalisation du manuscrit.

9.1 *Première étape : XIII^e siècle*

Le manuscrit est copié autour de 1222 en Égypte ou en Syrie. Il comporte une centaine de miniatures. La préface d'ʿAlī b. al-Shāh[81] est illustrée dès l'origine, comme le prouvent l'inclusion d'une peinture ancienne (« L'éléphant et l'alouette », f.6, Fig. 5.21) au milieu des pages refaites et les projections de rouge et de bleu (f.4 et 4v) en face de pages remplacées, couleurs absentes dans les peintures refaites[82]. Elle comprenait très certainement plusieurs peintures de l'histoire d'Alexandre. En l'absence de toute peinture arabe médiévale connue illustrant la légende d'Alexandre[83], il est impossible de savoir à quoi ressemblaient les illustrations originales.

9.2 *Deuxième étape : avant le XVI^e siècle*

Des feuillets manquants (dont certains contenaient probablement des illustrations) sont remplacés par des feuillets non illustrés sur papier oriental (f.5, 7-8, 68, 75 et 98). Le manuscrit est alors en Égypte et la première foliotation copte est introduite lors de ces réfections. Le début et la fin du manuscrit sont toujours présents puisqu'ils ne sont pas remplacés par des pages sur papier oriental.

9.3 *Troisième étape : XVII^e siècle*

1. Or.9 est copié sur les peintures originales d'A3465 avant la disparition du début et de la fin[84] ; seules manquent les peintures remplacées plus tôt dans A3465 par du texte seul.
2. A3470 est copié sur les peintures originales d'A3465 et, à ce stade, les pages du début et celles de la fin de A3465 sont soit très détériorées soit manquantes. Le copiste remplace les pages finales par des peintures semblables à celles qu'il a exécutées dans A3470. Il est possible que le peintre ait utilisé un second manuscrit illustré, très proche d'A3465 pour compléter ces feuillets finaux. Cette hypothèse est confirmée par la dissemblance

80 Paris, BnF, Arabe 3467, f.16 ; Oxford, Bodleian Library, Pococke 400, f.46v ; Cambridge, Corpus Christi College, MS 578, f.37 Riyadh, King Saud Library, 2536, f.30v. Tous ces manuscrits sont datés ou datables du XIV^e siècle.

81 La préface d'Alī b. al-Shāh ne figure pas dans toutes les versions du texte, elle est absente des manuscrits mamelouks et de leurs dérivés ; voir De Blois, *Burzōy's Voyage*, 66-73.

82 O'Kane, *Early Persian Painting*, 218.

83 Seul un manuscrit du XVII^e siècle illustre la légende d'Alexandre, *Sīrat al-Iskandar Dhū al-Qarnayn*, Berlin, Staatbibliothek, Ms Or Fol 2195.

84 Les peintures finales d'Or.9 ont une composition différente que celles refaites dans A3465 et A3470.

entre les peintures finales d'Or.9 et celles d'A3470.

9.4 *Quatrième étape : avant 1708*

Ibn Abū al-Minā, le peintre copiste égyptien des *Mille et Une Nuits* de Manchester ajoute les pages manquantes et les peintures du début d'A3465. Il n'est probablement pas l'auteur des illustrations d'Or.9, la similitude entre les illustrations de l'épisode d'Alexandre sur laquelle se base O'Kane étant assez relative[85]. En outre, ses deux autres peintures (f.22 et 25v) illustrant « La mission de Burzūya en Inde » n'apparaissent dans aucune des copies tardives, preuve qu'Ibn Abū al-Minā est intervenu en dernier dans les réfections d'A3465 alors qu'A3470 et Or.9 étaient déjà terminés. Elles présentent par contre une grande ressemblance avec celles mettant en scène le couple roi/conseiller dans le manuscrit des *Mille et Une Nuits*.

10 Une longue chaîne de transmission

Dans toutes ces hypothèses, ce schéma introduit obligatoirement le recours à un ou plusieurs manuscrits nécessaires à la chaîne de transmission. On sait que le texte de *Kalīla wa Dimna* s'ancre dans une longue tradition picturale. La présence d'une illustration clairement inspirée de l'iconographie arabe[86] dans les feuillets du Xe ou XIe siècle d'une traduction grecque de *Kalīla* est la preuve flagrante que circulaient des manuscrits arabes illustrés bien avant le XIIIe siècle. Le faible nombre de copies anciennes conservées[87] laisse à penser qu'une quantité importante d'entre eux a disparu. Cela a sans doute été le cas des modèles dont s'est inspiré A3465. Malgré l'absence de témoignages matériels en amont, notre manuscrit s'inscrit clairement dans une suite de transmissions comme en témoignent les nombreux contours d'animaux soulignés d'un épais trait noir[88]. Ces marques ne semblent pas avoir servi de calque au sein du volume comme on pourrait le supposer. En effet, dans le cas de figures doubles (les deux bouquetins (f.53v) ou les deux chacals (f.48) (Fig. 5.3), où seules sont soulignées les figures de gauche, celles de droite, qui devraient avoir été copiées à partir d'elles, ne correspondent qu'imparfaitement. Ces contours ont donc servi à des fins de reproduction dans d'autres manuscrits que l'on ne possède plus. En effet, ceux-ci ne peuvent être A3470 et Or.9 car les différences de taille entre les personnages et les postures corporelles dissemblables excluent tout procédé de reproduction directe et plaident pour un tracé à main levée. Seule la silhouette de l'éléphant (f.6) qui se superpose parfaitement à celles d'A3470 (ff.2v, 77v) suppose l'utilisation d'un calque ou d'un pochoir. Il en est probablement de même pour Or.9 (ff.3, 124v)[89]. On voit que la même forme est réutilisée plusieurs fois pour illustrer des scènes différentes. (Figs. 5.20, 5.21 et 5.22)

11 Conclusion : un renouveau de la peinture arabe de manuscrits dans les provinces ottomanes ?

Au jeu des attributions communes, la comparaison stylistique peine à différencier les artistes tardifs intervenus dans les trois volumes, les illustrations de P2 et P3 d'A3465, d'A3470 et d'Or.9 ainsi que celles des *Mille et Une Nuits* de Manchester et de Tübingen se caractérisant par de nombreux points communs et des différences très minimes.

85 La première peinture d'A3465, « Alexandre consultant les astrologues », n'est pas reprise dans Or.9. Dans la seconde, « Bataille entre Poros et Alexandre », la composition générale est différente et, contrairement aux personnages et aux chevaux qui sont très proches, les éléphants ne sont pas exécutés sur le même modèle.

86 Voir note 1.

87 La plus ancienne copie possède un colophon daté de *jumāda* II 618H/juillet 1221 (Istanbul, Süleymaniye Library, Ayasofia 4095). Le manuscrit sur lequel Louis Cheikho a fait son édition lui est postérieur de cent-trente ans (Beyrouth, Deir al-Shir, 6 *Rajab* 739H/18 Jan. 1339).

88 C'est le cas par exemple du taureau (ff.45v, 62), du lion (ff.49v, 52, 71v), du chien (f.40v) et des tortues (f.67).

89 La mise à l'échelle exacte n'a pas pu être faite en raison de la déformation des photos.



FIGURE 5.20 L'éléphant et l'alouette, Paris, BnF, Arabe 3465, f. 6



FIGURE 5.21 Bataille entre Alexandre et Poros, Oxford, E.D. Clarke Or. 9, f. 3



FIGURE 5.22 Le lièvre et l'éléphant, Paris, BnF, Arabe 3470, f. 77v

La maladresse qui caractérise le dessin y est identique : on retrouve les mêmes corps déformés et de semblables yeux globuleux ainsi que des procédés analogues de remplissage des surfaces. Ces similitudes confortent l'hypothèse de peintres travaillant au sein de mêmes *scriptoria* à défaut de peintres identiques comme c'est le cas pour P3 et A3470[90]. Ces exemplaires, ainsi que la vingtaine de *Kalīla* illustrés recensés à la période post-mamelouke[91], attestent d'un renouveau de l'activité d'illustration manuscrite dans les provinces ottomanes, essentiellement en Syrie et en Égypte.

Dans le milieu encore largement inconnu des copistes, émerge dans l'Égypte des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles le patronyme copte d'Abū al-Minā[92]. Le premier de la famille, Nasīm b. Yuḥannā b. Abū al-Minā est l'auteur des peintures refaites au début d'A3465, de celles des *Mille et Une Nuits* de Manchester et peut-être de celles de Tübingen. Le second, Abū al-Minā b. Nasīm al-Naqqāsh a laissé son nom dans le colophon d'un *Kalīla*, achevé le 14 septembre 1671[93]. Ce manuscrit, dont huit reproductions figurent dans la notice de vente chez Christie's, se rapproche fortement de l'iconographie d'A3465. C'est vraisemblement à ce même peintre qu'il faut attribuer un autre *Kalīla*[94] conservé à Munich, au style très similaire[95], et dans lequel on peut reconnaître « le copiste copte Abulmène » avec qui le père Vansleb est en contact lors de son séjour au Caire entre 1672 et 1673[96]. Enfin, Sūryāl, un troisième membre de la famille est connu comme peintre d'icônes et de manuscrits au XVIII^e^ siècle.

La place qu'occupe cette famille dans le paysage de la copie manuscrite au XVII^e^ siècle témoigne ainsi du rôle joué par le milieu chrétien dans la production de manuscrits à peintures. Plusieurs travaux récents soulignent le renouveau que connaît la peinture copte[97] dès la seconde moitié du siècle. Jouissant d'une certaine autonomie par rapport au pouvoir central ottoman, la ville du Caire, l'une des plus grandes métropoles multiculturelles du temps, abrite alors une nouvelle classe moyenne urbaine et éduquée, composée d'artisans, de marchands et d'érudits. Il est tout à fait concevable qu'un petit nombre de copistes et de peintres en milieu chrétien ait travaillé à la réalisation de manuscrits religieux mais aussi profanes[98], répondant à la demande d'une clientèle cultivée chrétienne mais aussi musulmane. On illustre alors des textes anciens tels *Kalīla wa Dimna* ou l'on en ornemente de nouveaux à caractère distrayant comme *les Mille et Une Nuits* ou *la Légende d'Alexandre*. Dans ce cas, les peintres ont recours au même répertoire d'images qu'ils adaptent indifféremment au texte copié ou qu'ils puisent éventuellement dans d'autres traditions culturelles.

Dans ce nouveau contexte historique, le manuscrit A3465 a-t-il joué un rôle capital ? On peut imaginer que notre manuscrit, sorti des circuits de production durant toute la période mamelouke, ait resurgi au cours du XVII^e^ siècle. Il supplante alors la tradition textuelle et iconographique qui circulait alors, plus courte et représentée par les

90 Hypothèse confirmée par les analyses physico-chimiques.

91 Il faut y ajouter les six manuscrits dont les peintures n'ont pas été exécutées, chiffre sans doute inférieur à la réalité, vu la difficulté rencontrée pour repérer ces exemplaires dans les catalogues.

92 Cette famille de copistes-peintres fera l'objet d'un prochain article.

93 Vendu chez Christie's en 2003, ce manuscrit daté du 10 *jumādā* I 1082H/14 septembre 1671 comprend quatre-vingt-dix-huit illustrations dont les titres figurent dans la notice.

94 Munich, Staatsbibliothek, Arab 615, manuscrit consultable en ligne https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0007/bsb00077202/images/.

95 On peut attribuer à ce peintre au moins cinq autres manuscrits.

96 Omont, *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*.

97 Magdi Guirguis, *An Armenian Artist in Ottoman Egypt: Yuhanna al-Armani and his Coptic Icons* (Le Caire : American University in Cairo Press, 2008) ; Nelly Hanna, *In Praise of Books a Cultural History of Cairo's Middle Class, Sixteenth to the Eighteenth Century* (Syracuse, N.Y. : Syracuse University Press, 2003).

98 C'est le cas du peintre de Munich qui illustre la Bible et des sujets profanes.

Kalīla illustrés mamelouks et leurs copies[99]. Les pages manquantes complétées par de nouvelles peintures, il servira de modèle, non seulement à A3470 et Or.9, mais aussi à toute une nouvelle génération de manuscrits peints dont les manuscrits de Munich et de Christie's sont le reflet.

Bibliographie

Akel, Ibrahim. « Ahmad al-Rabbât al-Halabî : sa bibliothèque et son rôle dans la réception, diffusion et enrichissement des Mille et une Nuits. » Thèse de doctorat, Université Paris-Sorbonne, 2016.

Avery, Myrtilla. « Miniatures of the Fables of Bidpai and the Life of Aesop in the Pierpont Morgan Library ». *Art Bulletin* 23, n°2 (1941) : 103-116.

Barrucand, Marianne. « Le Kalila wa-Dimna de la Bibliothèque royale de Rabat : un manuscrit illustré il-khanide ». *Revue des études islamiques, numéro spécial en l'honneur de Dominique Sourdel*, n°54 (1986) : 17-51.

Barrucand, Marianne. « Un manuscrit arabe illustré de Kalila wa Dimna du xiiie siècle et sa copie ottomane ». *Archéologie islamique*, n° 2 (1991) : 81-95.

Benouniche, Leïla. *Le « Kalila et Dimna » de Genève : histoire d'un recueil de fables illustré*. Genève : Slatkine, 1995.

Blochet, Edgar. *Les peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque nationale*. Paris : Société française de reproductions de manuscrits à peintures, 1920.

Blois, François de. *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah Wa Dimnah*. Londres : Royal Asiatic Society, 1990.

Buchthal, Hugo. « "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts ». *Ars Islamica* 7, n° 2 (1940) : 125-150.

Contadini, Anna. « Ayyubid Illustrated Manuscripts and their North Jaziran and 'Abbasid Neighbours ». In *Ayyubid Jerusalem. The Holy City in Context 1187-1250*. Édité par Robert Hillenbrand et Sylvia Auld, 179-194. Londres : Altajir Trust, 2009.

Dehérain, Henri. « Asselin de Cherville, drogman du consulat de France en Égypte et orientaliste ». *Journal des savants* 14, n° 4 (1916) : 176-187.

Déroche, François, éd. *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2000.

Grube, Ernst J., éd. *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah Wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh*. Bombay : Marg Publications, 1991.

Guirguis, Magdi. *An Armenian Artist in Ottoman Egypt: Yuhanna al-Armani and his Coptic Icons*. Le Caire : American University in Cairo Press, 2008.

Hanna, Nelly. *In Praise of Books a Cultural History of Cairo's Middle Class, Sixteenth to the Eighteenth Century*. Syracuse, N.Y. : Syracuse University Press, 2003.

Humbert, Geneviève. « Le manuscrit arabe et ses papiers ». *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 99-100 (2002) : 55-77.

Hunt, Lucy-Anne. « Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt of the xiith to Mid xiiith Centuries: Sources of Wall-Painting at Deir Es-Suriani and the Illustration of the New Testament MS Paris, Copte-Arabe 1/Cairo, Bibl. 94 ». *Cahiers archéologiques*, n° 33 (1985) : 111-55.

Levasseur, Claire. « Kalila wa Dimna : la relation entre le manuscrit illustré MS 3465 et sa copie ottomane MS 3470 ». Mémoire de maîtrise, Université Paris iv, 1991.

Mac Guckin de Slane, William. *Catalogue des manuscrits arabes / Bibliothèque nationale*. Paris : Imprimerie nationale, 1883.

Madan, Falconer et Herbert H.E. Craster. *A Summary Catalogue of Western Manuscripts in the Bodleian Library at Oxford which have not hitherto been catalogued in the quarto series, with references to the Oriental and other manuscripts*. 8 vol. Oxford : At the Clarendon Press, 1895.

Mézin, Anne. *Les consuls de France au siècle des Lumières : 1715-1792*. Paris : Ministère des Affaires étrangères, 1997.

99 Voir l'article dans ce même volume Éloïse Brac de la Perrière, « Les tribulations d'un manuscrit à peintures ou comment fabriquer une illustration à partir de plusieurs modèles ».

Mingana, Alphonse. *Catalogue of the Arabic Manuscripts in the John Rylands Library, Manchester*. Manchester : Manchester University Press, 1934.

Nicoll, Alexander, éd. *Catalogus sive notitia manuscriptorum qui a cel. E.D. Clarke comparati in bibliotheca bodleiana adservantur*. 2 vol. Oxonii : e typ. Clarendoniano, 1815.

O'Kane, Bernard. « Der Kreis schliesst sich : Illustrationen aus Kalīla wa-Dimna von Indien zum Mittleren Osten und wieder zurück ». In *Von listigen Schakalen und törichten Kamelen : die Fabel in Orient und Okzident*. Édité par Mamoun Fansa et Eckhard Grunewald, 127-148. Wiesbaden : Reichert, 2008.

O'Kane, Bernard. *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*. Londres : I.B. Tauris, 2003.

O'Kane, Bernard. « The Uses of Captions in Medieval Literary Arabic Manuscripts ». In *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*, édité par Anna Contadini, 135-144. Leiden : Brill, 2007.

Omont, Henri. *Missions archéologiques françaises en Orient aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*, 2 vol. Paris : Imprimerie nationale, 1902.

Otter, William. *The Life and Remains of the Rev. Edward Daniel Clarke, LL.D. Professor of Mineralogy in the University of Cambridge*. Londres : Printed for George Cowie and Co. in the Poultry, 1824.

Pelliot, Paul. *Les arts de l'Iran, l'ancienne Perse et Bagdad*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1938.

Silvestre de Sacy, Antoine-Isaac. *Calila et Dimna, ou Fables de Bidpaï, en arabe, précédées d'un mémoire sur l'origine de ce livre, et sur les diverses traductions qui en ont été faites dans l'Orient, et suivies de la « Moalloka » de Lébid, en arabe et en français, par M. Silvestre de Sacy*. Paris : Imprimerie royale, 1816.

Troupeau, Gérard. « Les colophons des manuscrits chrétiens ». In *Scribes et manuscrits du Moyen-Orient*. Édité par François Déroche et Francis Richard, 223-231. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1997.

Villefroy, Guillaume de. *Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae regiae*, 7 vol. Parisiis : e typografia regia, 1739.

6

Confluence of Cultures: The Rabat *Kalīla and Dimna* and Its Copy

Bernard O'Kane

Baghdad owed its foundation to several factors connected with the Iranian world, the large numbers of Iranian supporters of the ʿAbbasid cause and the proximity of the previous Sasanian capital of al-Madaʾin among them. Al-Ṭabarī even reports that al-Manṣūr's Persian minister, Khālid ibn Barmak, laid out the city for him and gave him advice on its planning.[1] The city remained a space where Arab and Iranian cultural influences intermingled; with its various Iranian, Turkish, and Mongol rulers (Buyid, Saljuq, Ilkhanid, Jalayirid, Turcoman,[2] and Safavid), who were as much at home in the Persian as in the Arab sphere, this is not surprising. Only after the final Ottoman reconquest of the city from the Safavids in 1638[3] did the borders harden a little, but the majority Shiʿi population ensured that, as it does to this day, Iran continued to play an important part in Baghdad's political, social, and cultural affairs.

In 1986, Marianne Barrucand was the first to publish the Rabat *Kalila and Dimna*, at a time when its folios had not yet been rebound in the correct order (as detailed below).[4] The paintings are unique in Mongol and Arab figures with an Arabic text and an Arab painting style. She analyzed its salient features and, on stylistic grounds, attributed it to Baghdad c. 1265–80, an astute evaluation that has stood the test of time. In 1990, she discussed it further in connection with a copy, dated 1761, in the Bibliothèque nationale de France in Paris, noting correctly that the closeness of this copy might permit the restitution of the original iconographic program of the Rabat *Kalila and Dimna*.[5] In 1999, she further analyzed the Rabat manuscript and its copy, and proposed preliminary identifications for their paintings.[6] Thanks to efforts of the editors of this volume, it has been possible for me to work on the codicology of these two manuscripts and provide the desired restitution of the original iconographic program of the Rabat manuscript. The tabulation presented below provides additions and corrections to the previous publications,

1 Muḥammad ibn Jarīr al-Ṭabarī, *The History of al-Ṭabarī: An Annotated Translation, Volume 29: al-Mansur and al-Mahdi, A.D. 763–786; A.H. 146–169*, trans. Hugh Kennedy (Albany NY: State University of New York, 1990), 4; see also Bernard O'Kane, "Islamic Art and Architecture in Pre-Mongol Baghdad," in *Baghdad – Space of Knowledge*, ed. Isabel Toral-Niehoff and Jens Scheiner, in press.

2 Masterpieces of Persian painting such as the *Khamsa* of Khvaju Kirmani (British Library Add. 18113) or the Topkapi Saray *Khamsa* of Nizami for Pir Budaq (H.761), both completed in Baghdad, spring to mind. For the British Library manuscript, see Ursula Sims-Williams, "An Illustrated 14th Century Khamsah by Khvaju Kirmani," *Asian and African studies blog* (blog), August 1, 2013, http://britishlibrary.typepad.co.uk/asian-and-african/2013/07/an-illustrated-14th-century-khamsah-by-khvaju-kirmani.html, accessed July 8, 2016. For Pir Budaq's patronage in Baghdad, see David J. Roxburgh, "'Many a Wish Has Turned to Dust': Pir Budaq and the Formation of Turkmen Arts of the Book," in *Envisioning Islamic Art and Architecture: Essays in Honor of Renata Holod*, ed. David J. Roxburgh (Leiden: Brill, 2014), 175–222, esp. 212–213.

3 Ebubekir Ceylan, "Baghdad, from 1500 to Iraqi Independence," in *Encyclopaedia of Islam*, third edition, ed. Kate Fleet *et al.* (Leiden: Brill, 2014), accessed June 22, 2016.

4 Marianne Barrucand, "Le *Kalila wa Dimna* de la Bibliothèque royale de Rabat : un manuscrit illustré il-khanide," *Revue des Études Islamiques, numéro spécial en l'honneur de Dominique Sourdel* 54 (1986): 17–51.

5 Marianne Barrucand, "Un manuscrit arabe illustré de Kalila Wa Dimna du XIII^{e} siècle et sa copie ottomane," *Archéologie Islamique*, no. 2 (1991): 81–95.

6 Marianne Barrucand, "Kopie: Nachempfindung oder Umgestaltung, am Beispiel Mittelalter Arabischer Bilderhandschriften und ihrer Osmanischen Kopien," in *Rezeption in der Islamischen Kunst*, ed. Barbara Finster, Christa Fragner, and Herta Hafenricher (Beyrouth; Stuttgart: Beiruter Texte und Studien; F. Steiner, 1999), 19–41.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_007

and displays it in a way that – I hope – makes the relationships between the original and the copy easier to understand at a glance. In addition, I further analyze the links between text and paintings in the manuscripts.

Sadly, the Paris copy is not quite complete. It also has several peculiarities, among them the frequent omission of paintings in the spaces left for them in the text, and the insertion of folios, without text, containing one or more paintings adjacent to the blank spaces. Its copies of the Rabat painting are crude, sometimes extremely so, but for the most part, even when simplified, they are sufficient to permit a general sense of the original composition.[7] The correspondence between the two can be seen more easily in the following comparative table.

Although there is not quite a one-to-one correspondence between the Rabat manuscript and its Paris copy, it can be seen from the table that Rabat is probably missing around sixty-five of its original paintings.[8] Its original total of around 187 paintings would have made it the most heavily illustrated *Kalila and Dimna* manuscript known.

The most unique feature of the manuscript is, of course, its pictorial derivation from the Arab manuscript tradition, with its incorporation of figures in Mongol costume, the key to locating its production in Ilkhanid-ruled Baghdad. It also incorporates Arab figures, but it is worth dwelling on the artist's choices of Arab or Mongol garb. Kings feature prominently in the cycle, and in every painting where a king is depicted, he is a Mongol. The King's son in "The Snake and the Frog King: The Snake Bites the Ascetic's Son" (Rabat f. 85b) is also a Mongol. Similarly, when a queen is shown, as in the chapter "The King and the Brahmans," she is wearing the red silk-wrapped *boghta*, the elongated headdress characteristic of Mongol women of the ruling strata.[9] The first conclusion to be drawn from this is that the unknown patron was almost certainly from the Ilkhanid elite.

How consistent is the Rabat painter in differentiating Mongols and Arabs in other subjects? There are certainly examples of both together in many scenes that do not involve rulers. There seems a consistent attempt to differentiate them on physiognomical grounds, with most Arabs, especially men, given an elongated face, and most Mongols, male and female, having a rounder face with more narrowed eyes, and sometimes a bulbous nose (Fig. 6.4). Most Arab men have a beard (Figs. 6.1–6.2, 6.3b), while Mongols are either beardless (Figs. 6.3a, 6.8) or have a mustache and goatee (Fig. 6.3b). The non-royal Mongol women usually have a distinctive costume: a narrow scarf knotted at the head that flies out in two ribbons behind; an upper cape (usually blue) that covers the shoulders; a wide-sleeved dress below, usually red (sometimes the red and blue are reversed); and, where visible, pants, frequently with a checkered or striped pattern, that narrow at the ankles (Figs. 6.3a, 6.4).[10]

However, one would expect consistency within the substories in the decision whether to depict the main actors as Mongols or Arabs. The first indication of a lack of this is in "The Imprudent Lovers," in which a wife has a subterranean passage dug to aid her lover's visits to her. On hearing her husband entering the house, she urges her lover to escape by the passage, the entry to which

7 Eight Rabat paintings and their Paris copies are reproduced in Barrucand, "Un manuscrit arabe illustré de Kalila Wa Dimna," figs. 1–16, with accompanying analysis; one further painting is illustrated in Barrucand, "Kopie," 5–6.

8 As noted above, ff. 4–5 in the copy may have replaced three folios with two paintings, hence the total in the copy may well have been as high as 187.

9 Thomas T. Allsen, *Commodity and Exchange in the Mongol Empire: A Cultural History of Islamic Textiles* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 17–18. Many illustrations in the Diez albums in Berlin show Ilkhanid women of the court in such headgear, e.g. Linda Komaroff and Stefano Carboni, eds., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2002), figs. 84 and 80. In the one case where the queen is not wearing the *boghta*, the exception, Rabat f. 99b, the text explicitly refers to her picking a crown as headgear.

10 E.g. ff. 9b, 10b, 15b, and 69a.

TABLE 6.1 Comparative table of paintings

Rabat 3655	Paris arabe 3475
	Chapter: The Preface of Ibn al-Muqaffaʿ ff. 4–5 are in a different hand, with approximately thirteen words to a line, instead of the ten of the original, a difference of c.204 words; it is therefore possible that they replaced three original folios, which had space for perhaps two paintings 1) 6a "The Theft of the Sesame: The Dishonest Merchant Puts His Cloak on His Partner's Sesame" 2) 7b "The Poor Man and the Thief: The Poor Man Chases Away the Thief"
	Chapter: Burzuya's Voyage to India 3–4) 9b bottom and 11a top, space for "Kisra Orders Burzuya to Obtain the Book of *Kalila and Dimna*" 10 folio with no text: 10a "Kisra Orders Burzuya to Obtain the Book of *Kalila and Dimna*"; 10b: architectural scene (Fig. 6.1a)[a] 5) 12a blank space for "Burzuya Explains His Mission to the King of India"[b] 12b blank space for "Burzuya and Bidpai" 6) 13 folio with no text: 13a "Burzuya and Bidpai" (colored); 13b "Burzuya and Bidpai" (reverse composition of 13a, inked outline sketch)
1a (fragmentary, text A55/3, Burzuya and Bidpai) 1) 2a "Burzuya Returned from India before Kisra"	7) 15a "Burzuya and Bidpai" 8) 15b "Burzuya and Bidpai" 9) 16b blank space for "Burzuya Returned from India before Kisra" 17 folio with no text: 17a, "Burzuya Returned from India before Kisra"; 17b blank

a Barrucand, "Kopie," 37, interprets this as the hitherto unknown subject of Kisra's palace; see the discussion below.

b I include in the total the blank spaces that were both not painted in place and whose subjects were not covered in an added folio with no text. Hence, from this point on, my tabulation differs from that of Barrucand, "Kopie," 37–41.

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	**Paris arabe 3475**
2) 2b "Kisra Orders the Treasury to be Thrown Open to Burzuya" (Fig. 6.1b)	10) 18a blank space for "Kisra Orders the Treasury to be Thrown Open to Burzuya"
3) 3a "Kisra Orders Buzurjmihr to Write Burzuya's Biography"	11) 19a blank space for "Kisra Orders Buzurjmihr to Write Burzuya's Biography" 113 (out of order, catchword matches 19a) folio with no text: 113a "Kisra Orders Buzurjmihr to Write Burzuya's Biography"; 113b "Buzurjmihr Reads His Biography of Burzuya to Kisra"
4) 3b "Buzurjmihr Reads His Biography of Burzuya to Kisra"	12) 19b blank space for "Buzurjmihr Reads His Biography of Burzuya to Kisra"
Chapter: Burzuya's Biography	
5) 5a "The Farmer Sowing What He Thought Was Corn"	13) 20b "The Farmer Sowing What He Thought Was Corn"
6) 6a "The Idol Which Falls Apart When a Pin is Removed"	14) 21b "The Idol Which Falls Apart When a Pin is Removed"
7) 9a "The Thief and the Moonbeam: The Thief Approaches the Bed" (Fig. 6.2a)	15) 24b "The Thief and the Moonbeam: The Thief Approaches the Bed"
8) 9b "The Thief and the Moonbeam: The Thief is Beaten as He Falls Through the Roof" (Fig. 6.2b)	16) 25a "The Thief and the Moonbeam: The Thief is Beaten as He Falls Through the Roof"
9) 10a "The Imprudent Lovers: The Wife and Her Lover Arguing" (Fig. 6.3a)	17) 26a blank space for "The Imprudent Lovers: The Wife and Her Lover Arguing"
10) 10b "The Imprudent Lovers: The Husband Beats the Lover" (Fig. 6.3b)	18) 26a blank space for "The Imprudent Lovers: The Husband Beats the Lover"
11) 12a "The Merchant and the Cymbalist"	19) 27a space left in text for "The Merchant and the Cymbalist," but the composition of the inked outline is a copy of Rabat 10a, "The Imprudent Lovers: The Wife and Her Lover Arguing"
12) 13a "The Dog and the Bone"	20) 28a "The Dog and the Bone"
13) 13b "The Birds Gang Up on the Hawk with the Morsel of Meat"	21) 28b "The Birds Gang Up on the Hawk with the Morsel of Meat"
14) 14a "The Qadi of Marv Who Decided in Favor of Whichever Plaintiff He Heard Last"	22) 29a "The Qadi of Marv Who Decided in Favor of Whichever Plaintiff He Heard Last" (but, unlike 30b, this is not a copy of the composition of the original) 30 folio with no text: 30a blank; 30b "The Qadi of Marv Who Decided in Favor of Whichever Plaintiff He Heard Last"

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	**Paris arabe 3475**
15) 15b "The Condition in Which Man is Born" (Fig. 6.4)	23) 31 folio with no text: 31b blank; 31b "The Condition in Which Man is Born" 32a blank space for "The Condition in Which Man is Born"
16) 17b "The Perils of Life"	24) 34 folio with no text: 34a "The Perils of Life"; 34b blank 35a blank space for "The Perils of Life"
Gap 17b ends A74/2[c] 18b begins A84/4	**Chapter: The Lion and the Bull** 25) 36 folio with no text: 36a blank; 36b "Dabshalim and Bidpai" 37a blank space for "Dabshalim and Bidpai"
17) 19a "Shanzaba Recovers"	26) 38a "Shanzaba Recovers"
18) 19b "Dimna Complains to Kalila about the Lion"	27) 38b blank space for "Dimna Complains to Kalila about the Lion" 39 folio with no text: 39a "Dimna Complains to Kalila about the Lion"; 39b "The Monkey and the Carpenter"
19) 20a "The Monkey and the Carpenter"	28) 40a blank space for "The Monkey and the Carpenter"
20) 21b "Kalila and Dimna Converse"	29) 41b "Kalila and Dimna Converse"
21) 23a "Dimna Presents Himself to the Lion"	30) 43a "Dimna Presents Himself to the Lion"
22) 24b "Dimna and the Lion"	31) 44b "Dimna and the Lion"
23) 25b "Dimna Reassures the Lion on Hearing Shanzaba's Bellow"	32) 45b "Dimna Reassures the Lion on Hearing Shanzaba's Bellow"
24) 26a "The Fox and the Drum"	33) 46a "The Fox and the Drum" (unfinished)
25) 27a "Dimna Tells the Lion that the Bellowing Was Made by a Bull"	34) 47a "Dimna Tells the Lion that the Bellowing Was Made by a Bull" (the composition does not match the original)
26) 27b "Dimna Brings Shanzaba a Message from the Lion to Come to His Court"	35) 47b "Dimna Brings Shanzaba a Message from the Lion to Come to His Court"
27) 28a "Shanzaba and the Lion"	36) 48 folio with no text: 48a blank; 48b "Shanzaba and the Lion" 49a blank space for "Shanzaba and the Lion"
28) 28b "Dimna Expresses His Jealousy of Shanzaba to Kalila"	37) 49b "Dimna Expresses His Jealousy of Shanzaba to Kalila"

c A55/3 refers to ʿAbd Allāh Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalila Wa Dimna*, ed. ʿAbd al-Wahhâb ʿAzzâm, 2nd edition (Cairo, 1981), 55, line 3 and line number; subsequent citations are on the same pattern. I would like to thank my research assistant, Imane Abaza, for her work in matching the foliation of the Rabat manuscript with the ʿAzzam edition.

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	Paris arabe 3475
Gap 28b: ends A94/14 29a: begins A97/7	
	38) 50a: "The Ascetic and the Robe: The Greedy Fox"
	39) 50b: "The Ascetic and the Robe: The Madam's Stratagem Backfires" (Fig. 6.5a)
	40) 51a "The Ascetic and the Robe: The Carpenter Cuts Off the Nose of the Barber's Wife"
29) 29a "The Ascetic and the Robe: The Barber and His Wife before the Judge"	41) 52a "The Ascetic and the Robe: The Barber and His Wife before the Judge"
30) 30a "The Crow and the Snake: The Jackal Talks to the Crow"	42) 53b "The Crow and the Snake: The Jackal Talks to the Crow"
31) 31a "The Crow and the Snake: The Tortoise and the Crab" (Fig. 6.6a)	43) 54a "The Crow and the Snake: The Tortoise and the Crab" (Fig. 6.6b)
32) 32a "The Crow and the Snake: The Crab Kills the Tortoise"	44) 55a "The Crow and the Snake: The Crab Kills the Tortoise"
33) 32b "The Crow and the Snake: The Men Kill the Snake"	45) 55b: blank space for "The Crow and the Snake: The Men Kill the Snake" 56: folio with no text: 56a "The Crow and the Snake: The Men Kill the Snake"; 56b blank
34) 33b "The Hare and the Lion: The Hare and the Lion at the Well" (Fig. 6.7)	46) 57b: blank space for "The Hare and the Lion: The Hare and the Lion at the Well" 58 folio with no text: 58a "The Hare and the Lion: The Hare and the Lion at the Well"; 58b "Dimna Tries to Turn the Lion against Shanzaba"
35) 34a "Dimna Tries to Turn the Lion against Shanzaba"	47) 59a blank space for "Dimna Tries to Turn the Lion against Shanzaba"
36) 35a "The Fishermen and the Three Fish: The Fishermen Lower Their Nets"	48) 60a "The Fishermen and the Three Fish: The Fishermen Lower Their Nets"
	49) 61b space in text for "Dimna Warns the Lion about Shanzaba," but the crude drawing, in ink outline, is of a jackal with its leg tied to an object
Gap 35b ends A109/11 35a begins A111/2	50) 62a space in text for "The Man Kills the Louse because of the Flea's Bite," but illustrated by what seems to be a female rather than a male, and, inexplicably, with a jackal
	51) 63b space in text for "Dimna Conversing with Shanzaba," and caption for "The Bull and Dimna," but only Dimna drawn (in crude ink outline)
	52) 64a "Dimna Converses with Shanzaba"
	53) 64b "The Duck Mistakes the Star's Reflection for Fish"

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	**Paris arabe 3475**
37) 37a "The Horse Whose Good Qualities Were Its Ruin" (Fig. 6.8a)	54) 66a "The Horse Whose Good Qualities Were Its Ruin"
38) 38a "The Bee Imprisoned in the Waterlily" (Fig. 6.9a)	55) 67a "The Bee Imprisoned in the Waterlily" (Fig. 6.9b)
39) 39a "The Lion, the Crow, the Jackal, the Wolf, and the Camel: The Lion Invites the Camel to Remain with Him"	56) 67b "The Lion, the Crow, the Jackal, the Wolf, and the Camel: The Lion Invites the Camel to Remain with Him" (only a lion, not a copy of the original, is depicted)
40) 39b "The Lion, the Crow, the Jackal, the Wolf, and the Camel: The Crow Tries to Persuade the Lion to Kill and Eat the Camel"	57) 68b "The Lion, the Crow, the Jackal, the Wolf, and the Camel: The Crow Tries to Persuade the Lion to Kill and Eat the Camel" (only a lion, not a copy of the original, is depicted)
41) 41a "The Lion, the Crow, the Jackal, the Wolf, and the Camel: The Camel Offers Himself as Food for His Friends"	58) 69b: "The Lion, the Crow, the Jackal, the Wolf, and the Camel: The Camel Offers Himself as Food for His Friends"
42) 41b "The Lion, the Crow, the Jackal, the Wolf, and the Camel: The Attack on the Camel"	59) 70b blank space for "The Lion, the Crow, the Jackal, the Wolf, and the Camel: The Attack on the Camel"[d] 71 folio with no text: 71a "The Lion, the Crow, the Jackal, the Wolf, and the Camel: The Attack on the Camel" (oriented sideways); 71b blank
43) 42b "The Waterfowl and the Spirit of the Sea: The Two Waterfowl"	60) 72a "The Waterfowl and the Spirit of the Sea: The Two Waterfowl" (composition reversed)
	61) 72b "The Talkative Tortoise: The Tortoise and the Two Ducks"
Gap 42b ends A118/3 43a begins A120/19	62) 73a "The Talkative Tortoise: The Flight of the Tortoise"
	63) 74 folio with no text: 74a blank, 74b "The Waterfowl and the Spirit of the Sea: The Assembly of the Birds" (oriented sideways) (Fig. 6.10) 75a blank space for "The Waterfowl and the Spirit of the Sea: The Assembly of the Birds"
44) 44a "Kalila and Dimna Converse"	64) 76a "Kalila and Dimna Converse" (outlined in black ink only)
45) 46a "The Monkeys, the Firefly, and the Bird"	65) 78a "The Monkeys, the Firefly, and the Bird" (simplified composition)

d The text of the attack on the camel finishes five lines from the bottom of f. 69b, but the blank space at the top of 70b is captioned *mahall al-jamal al-ma'kūl* (the place for the eaten camel).

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	**Paris arabe 3475**
46) 46b "The Simpleton and the Rogue: The Two Men Find the Gold"[e]	66) 78b blank space for "The Simpleton and the Rogue: The Two Men Find the Gold" 79 folio with no text: 79a "The Simpleton and the Rogue: The Two Men Find the Gold"; 79b blank
47) 47a "The Simpleton and the Rogue: The Simpleton Finds the Treasure Missing"	67) 80a "The Simpleton and the Rogue: The Simpleton Finds the Treasure Missing"
48) 47b "The Simpleton and the Rogue: The Two Men before the Judge" (Fig. 6.11)	68) 80b "The Simpleton and the Rogue: The Two Men before the Judge" (only two figures shown, both outlined in black ink only)
49) 48a "The Crane, the Snake, the Crab, and the Weasel: The Crab Advises the Crane"	69) 81a "The Crane, the Snake, the Crab, and the Weasel: The Crab Advises the Crane"
50) 48b "The Crane, the Snake, the Crab, and the Weasel: The Weasel Kills the Crane and Her Young"	70) 81b "The Crane, the Snake, the Crab, and the Weasel: The Weasel Kills the Crane and Her Young"
51) 49a "The Simpleton and the Rogue: The Rogue's Stratagem is Discovered"	71) 82a "The Simpleton and the Rogue: The Rogue's Stratagem is Discovered"
52) 49b "Kalila and Dimna Converse"	72) 82b "Kalila and Dimna Converse"
53) 50a "The Dishonest Merchant and His Colleague: The Merchant Explains How Mice Ate His Colleague's Iron"	73) 83a "The Dishonest Merchant and His Colleague: The Merchant Explains How Mice Ate His Colleague's Iron"
	74) 84b "Dimna Placates the Lion after Shanzaba's Death"
Gap	**Chapter: Dimna's Trial**
50b ends A128/19 51a begins A134/6	75) 85a the text has space for "The Leopard Eavesdrops on Kalila and Dimna," but the painting is of two jackals and a bull
	76) 84b the text has space for "The Leopard Tells the Lion's Mother What He Overheard," but, in accordance with the caption, a lion and Dimna are depicted
54) 52a "The Lion and His Courtiers Confront Dimna"	77) 87a "The Lion and His Courtiers Confront Dimna"
	78) 89a "The Painter and His Cloak: The Painter and His Lover"

e Earlier (Bernard O'Kane, *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century* (London: I.B. Tauris; Cairo: AUC Press, 2003), 230, n. 13.), I had interpreted the painting as follows: "One of the partners seems to be hitting the other (which occurs later in the story), although the second is not responding but rather is engaged in burying the treasure, which does accord with the text at this point." Now that a clearer reproduction is available, it seems that the Mongol is pulling the beard of the Arab (although again, this does not follow the text), who is using a scale to divide the proceeds. Fig. 6.3b also shows the husband pulling the beard of the lover.

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	**Paris arabe 3475**
Gap 52b ends A139/11 53a begins 140/14	79) 89b blank space for "The Painter and His Cloak: The Merchant's Wife and the Slave Make Love" 90 folio with no text: 90a "The Painter and His Cloak: The Merchant's Wife and the Slave Make Love" (Fig. 6.5b); 90b blank
55) 53b "Dimna Pleads His Innocence before the Lion and His Mother"	80) 91a "Dimna Pleads His Innocence before the Lion and His Mother" (only one crudely outlined jackal shown)
56) 54b "The Lion's Mother Warns the Lion Against Dimna"	81) 92a "The Lion's Mother Warns the Lion Against Dimna" (only one lion painted)
57) 55a "Kalila Visits Dimna in Prison"	82) 92b "Kalila Visits Dimna in Prison"
58) 56a "Dimna's Trial"	83) 93b "Dimna's Trial"
59) 57b "The Ignorant Doctor Administers Poison to the King's Daughter"	84) 95a "The Ignorant Doctor Administers Poison to the King's Daughter"
60) 59a "Dimna Reveals the King of the Boars' Faults"	85) 96b "Dimna Reveals the King of the Boars' Faults"
61) 60a "Fayruz Visits Dimna in Prison"	86) 97b "Fayruz Visits Dimna in Prison"
62) 61a "The Lion and His Mother"	87) 98b "The Lion and His Mother" (only one lion painted) 88 (out of order, but catchword matches 99a) folio with no text: 88a "The Lion and His Mother" (oriented sideways); 88b blank
63) 62a "The Judge Rebukes Dimna"	88) 99b blank space for "The Judge Rebukes Dimna" 113a (out of order) folio with no text: 113a "The Judge Rebukes Dimna"; 113b 89) 114b (out of order) blank space for "The Parrots and the Governor's Wife: The Parrots Accuse the Governor's Wife"
64) 63a "The Parrots and the Governor's Wife: The Parrots Accuse the Governor's Wife"	90) 110 folio with no text: 110a "The Parrots and the Governor's Wife: The Parrots Accuse the Governor's Wife"; 110b blank
65) 63b "The Parrots and the Governor's Wife: The Falcon Attacks the Falconer"	91) 111b folio with no text: 111a blank; 111b "The Parrots and the Governor's Wife: The Falcon Attacks the Falconer" (as in the original, the falcon is represented as a parrot) 109a (out of order) blank space for "The Parrots and the Governor's Wife: The Falcon Attacks the Falconer"
66) 64a "Dimna's Death"	92) 109b "Dimna's Death" (out of order)

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	Paris arabe 3475
Chapter: The Ringdove	
67) 65a "The Pigeons in the Fowler's Trap"	93) 100b "The Pigeons in the Fowler's Trap"
68) 65b "The Pigeons Escape from the Fowler"	94) 101a "The Pigeons Escape from the Fowler"
69) 66a "The Rat Asks the Pigeon How He Came to His Predicament"	95) 101b "The Rat Asks the Pigeon How He Came to His Predicament"
70) 66b "The Rat Frees the Pigeons"[f]	96) 102a "The Rat Frees the Pigeons"
71) 67a "The Mutual Enmity Between the Lion and the Elephant"[g] (Fig 6.12a)	97) 102b blank space for "The Mutual Enmity Between the Lion and the Elephant" 103 folio with no text: 103a "The Mutual Enmity Between the Lion and the Elephant" (oriented sideways); 103b blank
Gap	
67b ends A162/19	98) 106a "The Crow and the Rat Become Friends"
68a begins A166/12	99) 106b "The Crow Flies with the Rat" (this is what the text indicates, but instead of a rat the crow has a flower in its beak)
72) 68b "The Rat and His Gold: The Rat, the Ascetic, and His Guest"	100) 107a "The Rat and His Gold: The Rat, the Ascetic, and His Guest"
73) 69a "The Spoiled Sesame: The Guest Overhears the Man and His Wife Talking"	101) 107b blank space for "The Spoiled Sesame: The Guest Overhears the Man and His Wife Talking" 108 folio with no text: 108a "The Spoiled Sesame: The Guest Overhears the Man and His Wife Talking"; 108b "The Greedy Wolf"
74) 69b "The Greedy Wolf"	102) 115a (out of order) blank space for "The Greedy Wolf"
75) 70a "The Rat and His Gold: The Ascetic's Guest Digs for the Gold"	103) 115b "The Rat and His Gold: The Ascetic's Guest Digs for the Gold"
76) 71b "The Rat and His Gold: The Rat Attempts to Retrieve the Gold from the Sleeping Ascetic"	104) 117a "The Rat and His Gold: The Rat Attempts to Retrieve the Gold from the Sleeping Ascetic"
77) 72b "The Rat and the Tortoise Converse at the Pond"	105) 118a "The Rat and the Tortoise Converse at the Pond"
78) 74a "The Gazelle Meets the Tortoise at the Pool"	106) 119a "The Gazelle Meets the Tortoise at the Pool" (composition reversed)
79) 75a "The Rat Frees the Gazelle"	107) 120a "The Rat Frees the Gazelle"

f Although this is indicated by the text (it is the point where the leader of the pigeons asks the rat to free his companions before him), the rat has not been illustrated. It seems as if the blank space to the right of the miniature was meant to contain this illustration.

g This is not, as might first be thought, a stray from the story of "The Wolf, the Crow, the Lion, the Jackal, and the Camel" (in which the lion is first injured by an elephant), but an illustration of a metaphor for mutual enmity in the conversation between the rat and the crow.

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	Paris arabe 3475
	108) 121 folio with no text: 120a blank; 120b "The Crow and the Gazelle Divert the Hunter" (oriented sideways) 122a blank space for "The Crow and the Gazelle Divert the Hunter"
80) 76b "The Crow and the Gazelle Divert the Hunter"	
Chapter: The Owls and the Crows	
81) 77b "The Crows Consider Their Response to the Owls"	109) 123a "The Crows Consider Their Response to the Owls"
82) 78b "The Advice of the Fifth Crow"	110) 124b "The Advice of the Fifth Crow" (composition reversed)
83) 79b "The Origin of the Enmity Between the Crows and the Owls"	111) 125a "The Origin of the Enmity Between the Crows and the Owls"
84) 80a "The Hares and the Elephants: The Council of the Hares"	112) 125b "The Hares and the Elephants: The Council of the Hares"
85) 80b "The Hares and the Elephants: Fayruz Warns the Elephants of the Moon's Displeasure"	113) 127a blank space for "The Hares and the Elephants: Fayruz Warns the Elephants of the Moon's Displeasure"
86) 81a "The Hares and the Elephants: Fayruz Tricks the Elephant"	114–115) 126 folio with no text: 126a "The Hares and the Elephants: Fayruz Warns the Elephants of the Moon's Displeasure" and "The Hares and the Elephants: Fayruz Tricks the Elephant" (composition reversed, without the pool or reflected moon); 126b "The Hares and the Elephants: Fayruz Tricks the Elephant" (composition reversed and without the pool or reflected moon) 127a blank space for "The Hares and the Elephants: Fayruz Warns the Elephants of the Moon's Displeasure" and for "The Hares and the Elephants: Fayruz Tricks the Elephant"
87) 81b "The Crow Watches the Hare Take the Woodcock's Lair/The Hare and the Partridge Argue"[h]	116) 127b "The Crow Watches the Hare Take the Woodcock's Lair/The Hare and the Partridge Argue"
88) 82b "The Hypocritical Cat: The Cat Gives Advice to the Hare and the Partridge"	117) 128b "The Hypocritical Cat: The Cat Gives Advice to the Hare and the Partridge"

h The artist has drawn a crow rather than a partridge (*ṣafrid*). In the text, the crow observes the scene where the hare and partridge argue over the rights to the lair. As the next scene shows the cat with the hare and the crow, it could well be that the artist has interpreted *ṣafrid* as crow.

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	**Paris arabe 3475**
89) 83a "The Ascetic and the Thief"	118) 129 folio with no text: 129a blank; 129b "The Ascetic and the Thief" 130a blank space for "The Ascetic and the Thief"
90) 84a "The Crow Spy"	119) 130b "The Crow Spy"
	120) 131b "The Ugly Merchant and His Wife"
Gap 84 b ends A200/25 85a begins A211/2	121) 132a blank space for "The Ascetic, the Thief and the Demon: The Thief and the Demon Quarrel"
	122) 133 folio with no text: 133a blank, 133b "The Deluded Carpenter: The Carpenter, His Unfaithful Wife, and Her Lover" 134a blank space for "The Deluded Carpenter: The Carpenter, His Unfaithful Wife, and Her Lover"
	123) 135 folio with no text: 135a blank; 135b "The Rat Girl: A Girl Holding a Rat" (misinterpretation of the following) 136b blank space for "The Rat Girl: The Sun Explains that a Cloud is More Powerful than Himself"
91) 85a "The Snake and the Frog King: The Snake Tells the Frog of His Plight"	124) 138b "The Snake and the Frog King: The Snake Tells the Frog of His Plight" (but the artist has drawn a tortoise instead of a frog)
92) 85b "The Snake and the Frog King: The Snake Bites the Ascetic's Son"	125) 139a "The Snake and the Frog King: The Snake Bites the Ascetic's Son" (composition reversed)
93) 86a "The Snake and the Frog King: The King of the Frogs Rides the Snake"	126) 139a "The Snake and the Frog King: The King of the Frogs Rides the Snake"
94) 86b "The King of the Crows Thanks the Crow Spy for Having Saved Them"	127) 140 folio with no text: 140a "The King of the Crows Thanks the Crow Spy for Having Saved Them"; 140b blank
Chapter: The Cat and the Rat	
95) 87a "The Cat in the Trap, the Weasel, and the Owl"	128) 142b "The Cat in the Trap, the Weasel, and the Owl"
96) 88a "The Rat Makes a Pact with the Cat"	129) 143a "The Rat Makes a Pact with the Cat"
97) 89b "The Cat Tries to Befriend the Rat"	130) 144b "The Cat Tries to Befriend the Rat"
	131) 145b "The Rat Refuses to Make Friends with the Cat"
Gap 89b ends 278/1 chapter ends 278/17	132) 146a "The Monkey Makes Friends with the Tortoise"
Chapter: The Monkey and the Tortoise (begins A219) 90a begins 224/1	133) 146b "The Tortoise's Wife Talks with Her Friend"
	134) 147a "The Tortoise Learns of the Remedy for His Wife's Illness from Her Friend"
	135) 147b blank space for "The Monkey Converses with the Tortoise"
	136) 148b "The Monkey Rides the Tortoise"

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	**Paris arabe 3475**
98) 90b "Kardana's Escape"[i]	137) 149b blank space for "Kardana's Escape"
99) 91b "The Ass Escapes from the Lion"	138) 150 folio with no text: 151a blank; 150 b "The Lion Kills the Ass" (oriented sideways) 151a blank space for "The Ass Escapes from the Lion"
100) 92a "The Lion Kills the Ass"	139) 151b copy of "The Ass Escapes from the Lion" (the text shows it should be "The Lion Kills the Ass")
Chapter: The Ascetic and the Weasel	
101) 93a "The Devout Man and the Pot: The Devout Man Dreams of Riches"[j]	140) 153a "The Devout Man and the Pot: The Devout Man Dreams of Riches"
102) 94a "The Devout Man and the Pot: The Devout Man Knocks a Pot of Oil on His Head"	141) 153b "The Devout Man and the Pot: The Devout Man Knocks a Pot of Oil on His Head"
103) 94b "The Ascetic, His Wife, and Their Child"	142) 154a "The Ascetic, His Wife, and Their Child"
104) 95a "The Ascetic Kills the Faithful Weasel"	143) 154b blank space for "The Ascetic Kills the Faithful Weasel"
95b ends A234/7 (end of chapter "The Ascetic and the Weasel")	155 folio with no text: 155a "The Ascetic Kills the Faithful Weasel"; 155b blank
Chapter: The King and Fanza	144) 156 folio with no text: 156a blank; 156b "The Prince Kills Fanza's Chick"
95b ends A282/3	157a blank space for "The Prince Kills Fanza's Chick"
Gap	145) 157b: "Fanza Blinds the Prince"
	146) 158 folio with no text: 158a "Fanza Refuses to Return to the King"; 158b blank 159a blank space for "Fanza Refuses to Return to the King"
	147) 160 folio with no text: 160a blank; 160b "The Wild Elephant That is Captured with the Aid of a Tame One" (oriented sideways) (Fig. 6.12b) 161a space for "The Wild Elephant That is Captured with the Aid of a Tame One"
Chapter: The King and the Brahmans	148) 161 bis (unnumbered folio between 161 and 162) – blank space for "The King Tells His Dream to the Brahmans"
96a begins A238/18	149) 162 folio with no text: 162a "The King Tells His Dream to the Brahmans"

i This is not Kardana dropping figs in the water (Barrucand, "Kopie," 36), but the later episode in the chapter.

j The iconography of this is identical to that of the following illustration, except that the scene is outdoors. The text at the bottom of the painting begins the substory.

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	**Paris arabe 3475**
105) 97a "The King Discusses His Dream with Irakht"	150) 165a blank space for "The King Discusses His Dream with Irakht"
106) 97b "The Sage Kibayrun Interprets the King's Dreams"	151) 165b blank space for "The Sage Kibayrun Interprets the King's Dreams"
107) 98b "The King in His Audience Hall"	152) 166b blank space for "The King in His Audience Hall" 167 folio with no text: 167a "The King in His Audience Hall"; 167b blank
108) 99b "The King Rebukes Irakht for Having Chosen the Crown"	153) 168b "The King Rebukes Irakht for Having Chosen the Crown"
109) 100b "Bilad Pretends to Have Executed Irakht"	154) 169b "Bilad Pretends to Have Executed Irakht"
110) 101a "The Pigeon Who Unjustly Kills His Mate"	155) 170a "The Pigeon Who Unjustly Kills His Mate"
111) 101b "The Man, the Monkey and the Lentils"	156) 170b "The Man, the Monkey, and the Lentils"
	157) 171b "The King and Bilad"
Gap	158) 173a "The King and Bilad"
102b ends A248/9	
103a begins A252/11	
112) 104a "The King and Bilad"[k]	159) 174b space for "The King and Bilad" 175 folio with no text: 175a "The King and Bilad"; 175b blank
113) 105a "The King and Bilad"	160) 176b "The King and Bilad"
114) 106a "The King and Bilad"	161) 177b "The King and Bilad"
115) 107b "The King and Bilad"	162) 179a "The King and Bilad"
116) 108a "The King and Bilad"	163) 179b blank space for "The King and Bilad" 180 folio with no text: 180a "The King and Bilad"; 180b "Bilad Restores Irakht to the King"
117) 108b "Bilad Restores Irakht to the King"	164) 181a blank space for "Bilad Restores Irakht to the King"
Chapter: The Hunter and the Lioness	
118) 109a "The Hunter Kills the Cubs" folio has been bound flipped horizontally; 109b has the caption of the opening of the chapter, and should precede 109a) (Fig. 8b)	165) 182 folio with no text: 182a blank; 182b "The Hunter Kills the Cubs" (oriented sideways) 183a blank space for "The Hunter Kills the Cubs"
119) 110a "The Jackal Asks the Cause of the Lion's Lament"	166) 182b "The Jackal Asks the Cause of the Lion's Lament"

k This and the following four paintings have been numbered 4–8 by a later hand, perhaps that of the artist of the Paris copy, who may have been trying to keep track of so many almost identical scenes.

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	Paris arabe 3475
Chapter: The Ascetic and His Guest	
120) 111b "The Ascetic and His Guest"	167) 185a "The Ascetic and His Guest"
121) 112a "The Crow Who Wanted to Walk Like the Partridge"	168) 185b "The Crow Who Wanted to Walk Like the Partridge"
Chapter: The Lion and the Jackal	
122) 113b "The Lion and the Jackal"	169) 186b "The Lion and the Jackal"
	170–71) 187b top and bottom, identical, "The Lion Tries to Persuade the Ascetic Jackal to Become His Minister"; in each the jackal is outlined only in black ink, and the caption is "The Lion and Dimna"
Gap	172) 188b "The Animals Accuse the Jackal" (according to the text); captioned "The Lion and His Mother," the painting, unusually, covers part of the text, and shows only the lion
From here to the end of the manuscript	173) 189a "The Lion's Mother Intervenes" (according to the text); captioned "The Lion and His Mother," the painting, unusually, covers part of the text, and shows only the lion
	174) 189b "The Vindication of the Jackal" (according to the text); captioned "The Lion and Dimna"
	175) 190a "The Vindication of the Jackal" (according to the text); captioned "The Lion and Dimna"
	Chapter: The Goldsmith, the Monkey, the Tiger, and the Traveler
	176) 191b "The Traveler Rescues the Goldsmith"
	177) 192a "The Monkey Brings Fruit to the Traveler"
	178) 192b blank space for "The Condemned Traveler Paraded through the City"
	193 folio with no text: 193a blank; 193b "The Condemned Traveler Paraded through the City" (oriented vertically)
	Chapter: The King's Son and His Companions
	179) 194b: "The Prince and His Companions"
	180) 195a "The Nobleman's Son is Paid by the Woman"
	181) 195b blank space for "The King's Funeral"
	196a folio with no text: 196a "The King's Funeral" (oriented sideways); 196b "The New King is Paraded on an Elephant" (oriented sideways)

TABLE 6.1 Comparative table of paintings (*cont.*)

Rabat 3655	Paris arabe 3475
	182) 197a blank space for "The New King is Paraded on an Elephant"
	183) 197b blank space for "The New King Gives an Audience"
	198a folio with no text: 198a "The New King Gives an Audience"; 198b "The Man Buys the Two Parrots"
	184) 199a blank space for "The Man Buys the Two Parrots"
	185) 199a "The Parrots Show the Treasure's Location to the Man" 199b colophon: written by ʿAbd al-Raʿūf al-Sanjalafī,[l] dated Monday 13 Rabiʿ 1 year 1175 / 12 October 1161

l A village called Sanjalaf is known in the Egyptian province of Minufiyya. The manuscript was acquired by the French consul in Egypt from 1772 to 1822 (Barrucand, "Un manuscrit arabe illustré de Kalila Wa Dimna," 83), so there is a possibility that the copy was made in Egypt, presumably in Cairo.

is marked by a jar. He finds the passage but not the jar, and returns to remonstrate with the wife concerning her false directions. They remain arguing until the husband finds them and beats the lover. The story is illustrated by two paintings, the first of the wife and her lover arguing (Fig. 6.3a), the second of the husband beating the lover (Fig. 6.3b). In the first the lover is a Mongol, but in the second a Mongol is shown beating an Arab. This is evidence first of all that the painter, unlike the celebrated illustrator of the *Maqāmāt* of al-Wāsiṭī, for instance,[11] was not the calligrapher of the text. Second, it calls into question whether he even read the captions that the calligrapher occasionally provided for the paintings. The captions, usually arranged vertically to one side, are written in smaller script than the main text, but in very similar ink and handwriting to the main text, so they are presumably by the same calligrapher. The first caption reads "Image of the man entering upon his wife [and] finding a man whom she has hidden in the passageway;"[12] the second reads "Image of the house owner who has come upon his wife's lover and beats him."[13]

The substory of "The Simpleton and the Rogue" is illustrated in four paintings. In the first two the simpleton is Arab and the rogue Mongol, but in the third and fourth (Fig. 6.11), in the company of the judge, both men are dressed in Arab garb. In "The Rat, the Ascetic, and His Guest" both men in the first illustration are Arab, but in the two subsequent paintings the ascetic is a Mongol.[14]

11 David James, *A Masterpiece of Arab Painting: The "Schefer" Maqāmāt Manuscript in Context* (London: East & West Publishing, 2013); Bernard O'Kane, "Text and Paintings in the al-Wāsiṭī 'Maqāmāt,'" *Ars Orientalis* 42 (2012): 41–55.

12 *Ṣurat rajul dakhala ʿala zawjatihi fa-wajada ʿandaha rajul wa-qad khabatahu fi-l-jubb*.

13 *Ṣurat ṣāḥib al-bayt wa-qad dakhala ʿalayhi ḥarīf zawjatihi fa-qāma ilayhi yaḍribahu* (I would like to thank Dina Montasser for her help with the captions).

14 Another such potential lack of continuity appears in "The Ascetic and the Weasel." In the first illustration (f. 94b), the ascetic seems to be Arab, but the face has

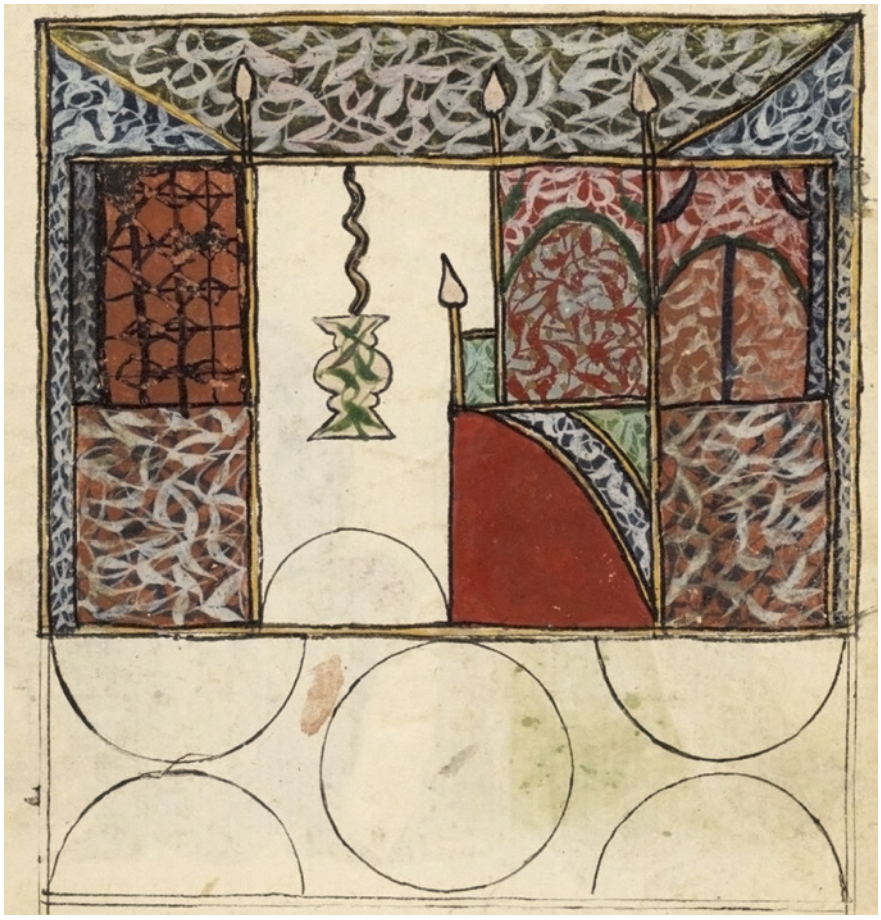


FIGURE 6.1A
Architectural scene. Paris, BnF, Arabe 3475, f. 10b



FIGURE 6.1B
"Kisra Orders the Treasury to be Thrown Open to Burzuya". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 2b



FIGURE 6.2A "The Thief and the Moonbeam: The Thief Approaches the Bed". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 9a



FIGURE 6.2B "The Thief and the Moonbeam: The Thief is Beaten as He Falls Through the Roof". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 9b



FIGURE 6.3A "The Imprudent Lovers: The Wife and Her Lover Arguing". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 10a



FIGURE 6.3B "The Imprudent Lovers: The Husband Beats the Lover". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 10b



FIGURE 6.4 "The Condition in Which Man is Born". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 15b

Further evidence that the painter was not the calligrapher is underlined by several choices as to what is or is not illustrated in the paintings. The point of the story mentioned above, "The Imprudent Lovers," is that the jar is not to be found where the wife said it was, confusing the lover (Fig. 6.3a). Yet the jar and its stand, as tall as the man, are the only other furniture visible in the painting (apart from the cushion upon which the woman is sitting). This could be thought of as a mistake made by the artist, although it is also possible to view it as the artist's visualization of the main subject of the dispute between the wife and her lover.

The first illustration in the story of "The Thief and the Moonbeam" has the thief in the bedroom while the couple are sleeping (Fig. 6.2a). According to the text, the thieves should still be on the roof waiting for the householder and his wife to fall asleep at this point. The painter seems strongly reluctant to show architecture and one could argue that he chose the easier option of having the thief already in the bedroom, rather than on the roof of the house, as he should be, even though this sequence is contradicted by the next painting, which shows him being beaten while falling down the moonbeam (Fig. 6.2b). However, one could also blame the caption writer, who describes the scene as an "Image of the family asleep while the thief proceeds towards them." One would have thought that the calligrapher would not make such a mistake, but perhaps he added the captions after copying the whole text, or even after the paintings were done, rather than before, with only a cursory

been damaged and repainted and it is therefore impossible to be sure of this (in the copy, f. 154b, the rendering seems to be of an Arab). In the second painting, at the dénouement where he finds the dead snake beside the cot (f. 95a), he is clearly Mongol.



FIGURE 6.5A
"The Ascetic and the Robe: The Madam's Stratagem Backfires". Paris, BnF, Arabe 3475, f. 50b



FIGURE 6.5B
"The Merchant's Wife and the Slave Make Love". Paris, BnF, Arabe 3475, f. 90a

glance at the text to remind himself of the main actors. In any event, he soon tired of this task, with, other than single names written beside the animals, no captions appearing after "The Monkey and the Carpenter" (f. 20a).

The most frequently illustrated episode in the substory of "The Hares and the Lion" comes at the climax, when the hare and the lion look into the well, and are both reflected in the water below. The Rabat painting (Fig. 6.7) is the earliest surviving manuscript illustration, and exhibits some confusion in the separation of the depiction of the edge of the well and the water within the well. In many versions of the text,[15] although not in this one, the hare asks the lion to lift him up to his breast to look down at the other lion: this, and its reflection, is

15 A102/15: *min ṣidrihi.*



FIGURE 6.6A
"The Crow and the Snake: The Tortoise and the Crab". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 31a



FIGURE 6.6B
"The Crow and the Snake: The Tortoise and the Crab". Paris, BnF, Arabe 3475 f. 54a

what is shown on the right side of the painting. In the Mamluk-illustrated versions, the well is also shown as a hole in the ground, but in these the rabbit is not between the lion's paws but opposite it on the other side of the well.[16] This is also, erroneously, shown in Rabat; it seems that the artist conflated paintings from two earlier, and lost, manuscript traditions.

One strange error is the substitution of a tortoise for a crane (*ʿuljūm*) in the substory of "The Crane, the Crab, and the Fish" (ff. 31a and 32a, Fig. 6.6a). The story involves the flight of the crane, so the substitution of the tortoise makes no sense here. The term used, *ʿuljūm*, is admittedly one that has a variety of meanings, "frog" being an alternative, but the appearance of the tortoise, found in no other illustrated manuscript, is inexplicable. This is all the more so in that in the later story of "The Crane, the Snake, the Crab, and the Weasel"

16 O'Kane, *Early Persian Painting*, figs. 36–37, 87 (Oxford and Cambridge mss.); Hans-Caspar Graf von Bothmer, *Kalila Und Dimna: Ibn al-Muqaffa'ʿs Fabelbuch in Einer Mittelalterlichen Bilderhandschrift, Cod. Arab. 616 Der Bayerischen Staatsbibliothek München* (Wiesbaden: Reichert Verlag, 1981), 124.



FIGURE 6.7
"The Hare and the Lion: The Hare and the Lion at the Well". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 33b



FIGURE 6.8A
"The Horse Whose Good Qualities Were Its Ruin". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 37a

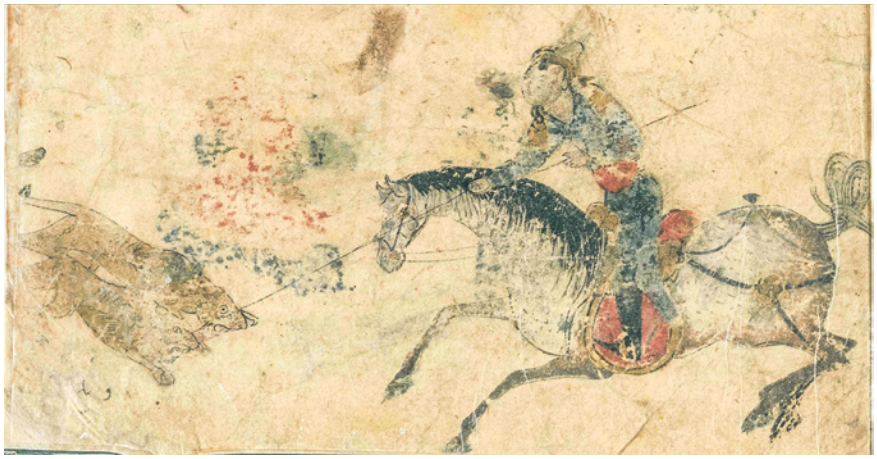


FIGURE 6.8B
"The Hunter Kills the Cubs". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 109a

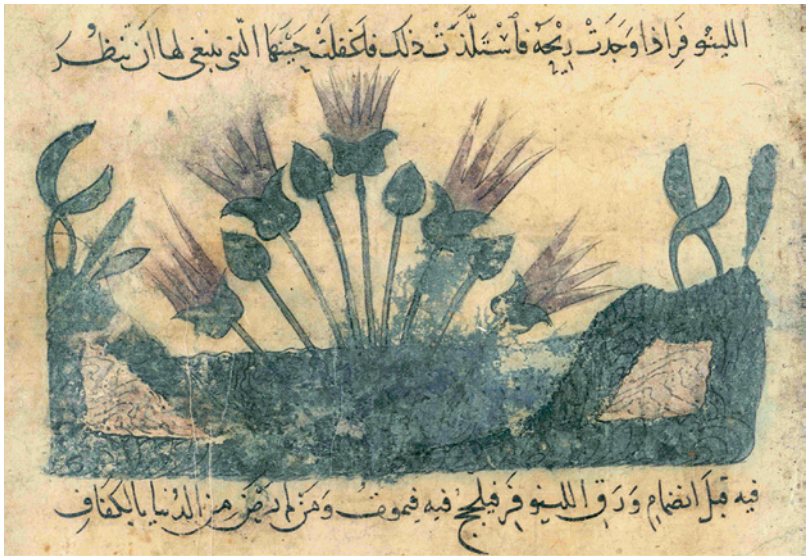


FIGURE 6.9A
"The Bee Imprisoned in the Waterlily". Rabat, BRR, ms. 3655, 38a



FIGURE 6.9B
"The Bee Imprisoned in the Waterlily". Paris, BnF, Arabe 3475, 67a



FIGURE 6.10
"The Waterfowl and the Spirit of the Sea". Paris, BnF, Arabe 3475 f. 75a



FIGURE 6.11A
"The Simpleton and the Rogue: The Two Men before the Judge". Rabat, BRR, ms. 3655, 47b



FIGURE 6.11B
"The Simpleton and the Rogue: The Rogue's Stratagem is Discovered". Rabat, BRR, ms. 3655, 49a

(ff. 48a–b), where the animal is also termed *ʿuljūm*, it is drawn as a bird.[17]

Returning to the story of "The Simpleton and the Rogue," the third illustration, according to the text, should show the two men making their first appearance before the judge (Fig. 6.11a). The rogue, in response to the judge's question, "Was there any witness to the transaction?", replies: "the tree"; but the actual visit to the tree where the rogue has concealed his father is the climax of the story (Fig. 6.11b). At first sight, since Fig. 6.11a shows the *qadi* mounted on a mule pointing to the tree, this is a defective illustration of the climax of the story; it lacks the fire and the father in the tree. It is essential to the plot that the judge not be near the tree at this point, so this is probably

17 The ambiguity of the term is reflected in the illustrations in the Persian cycle, which are of a frog rather than a crane.



FIGURE 6.12A
"The Mutual Enmity Between the Lion and the Elephant". Rabat, BRR, ms. 3655, f. 67b



FIGURE 6.12B
"The Wild Elephant That is Captured with the Aid of a Tame One". Paris, BnF, Arabe 3475, f. 160b

a misunderstanding, perhaps based on an illustration the artist half-remembered from another *Kalila and Dimna* manuscript. It is also possible that, as in the case of "The Imprudent Lovers," the artist decided to gloss the painting with what he thought was most important – the tree – although the incorporation of the mounted judge makes this less likely.[18]

The substory of "The Hypocritical Cat" concerns a partridge, a rabbit, and a cat. The artist has made the bird (*ṣafrid*) a crow instead of a partridge (strangely, as the Arabic name comes from the singing qualities of the bird, hardly the crow's strong point) (Rabat ff. 81b, 82b). The chapter in which the story is nested, "The Owls and the Crows," already provided multiple options

18 One bizarre feature of the copy is the addition, as in the two paintings in Fig. 11, of the words *la'anahum Allah* (God has cursed them: Qur'an 33:57) scrawled above the figures. The same words are also found beside the human figures in ff. 46a, 47a–6, 49a, 50a, 58b, 62a, 63b, and 68b. It is puzzling that only these scenes with human figures (and not all of them incorporate immoral characters) and not others, or indeed that any scenes, were so inscribed. If figures were being objected to then all should have been similarly inscribed. Some faces are rubbed out, as on ff. 47b, 63a, 74a (the deer), but this could be simply accidental damage, as is the case with the elephant on f. 81b. The head of the snake on ff. 85a–b seems to have been defaced deliberately, as do those of the owls on ff. 87a and 88a. But even though owls are considered unlucky animals in the Middle East, there was no systematic attempt to deface them in the manuscript.

for the depiction of crows, so this could just have been a case of choosing an easier option. Another example of indifference – or more likely, misinformation – is the birds that attack the falconer in the substory of "The Parrots and the Governor's Wife" (Rabat f. 126b).[19] They should be the falcons trained by their owner, the falconer, but have been represented as parrots instead.

In the chapter of "The Owls and the Crows," a crow spy volunteers to infiltrate the owls. One would have thought that it was essential to the story that only one crow be painted in the scene (and such is the case in all other illustrated versions), but here (Rabat f. 84a) the artist has opted for symmetry, not usually a strong concern of his, with an owl on the ground and an owl in the tree being balanced by a crow on each level.

The reluctance of the artist to depict architectural surroundings has been noted already,[20] and for some reason this continued to be a frequent failing in later cycles.[21] The most detailed architectural interior is that in "The Thief is Beaten as He Falls Through the Roof" (Fig. 6.2a), helped by the desire to show the moonbeam on which the thief was sliding and the lantern in the *muqarnas* roof though which it shone. The lengths to which the artist would go to avoid showing architecture is seen in the two illustrations of "The Devout Man and the Pot," in which a jug hanging from the ceiling starts the man daydreaming. In the first, "The Devout Man Dreams of Riches" (Rabat f. 93b), arched corners in red are the only concession to the embellishment of the plain blue frame that supposedly delineates the room; in the second, "The Devout Man Knocks a Pot of Oil on His Head" (Rabat f. 94a), the scene is now outdoors, and the ceiling almost resembles a grassy hillock.

1 Unique Episodes

As mentioned above, the original total of around 187 paintings makes Rabat the most extensively illustrated *Kalila and Dimna* manuscript known. It can then be no surprise that so many of its subjects are unique to the illustrative cycle. One of these is "The Bee Imprisoned in the Waterlily" (Fig. 6.9a). The text, as with "The Perils of Life," refers to a bee that enjoys the perfume of the waterlily so much that it forgets to fly away and is trapped when the flower closes at night. The painting in the manuscript is of a pool in which the flowers are growing; while the waterlilies are given prominence, the artist has omitted the bee. This, it should be noted, is thus the first landscape painting extant in any example of Islamic book painting. However, it is probably not a coincidence that it was produced under Ilkhanid patronage, when the importation of Chinese landscape-dominated paintings would have begun. Pure landscapes that owe a debt to the contemporary Chinese style appear shortly after in two paintings of the early fourteenth century *Jāmiʿ al-tawārīkh*.[22] In the Paris manuscript (Fig. 6.9b), the landscape of trees is the sole one in the copy that is clearly by a different, presumably later, artist, who declined to reproduce the original and added a three dimensionality not present in other paintings. He inexplicably added a lamp with a stand hovering above the ground to the right.

Other original subjects, such as "The Qadi of Marv Who Decided in Favor of Whichever Plaintiff He Heard Last," (f. 14a)[23] demanded little in the way of innovation, showing as it does a simple grouping of three people. More original is the birth scene of "The Condition in Which Man is Born"

19 Barrucand, "Le *Kalila wa Dimna* de la Bibliothèque royale de Rabat," fig. 17.

20 Barrucand, 28.

21 O'Kane, *Early Persian Painting*, 288.

22 Bernard O'Kane, "The Arboreal Aesthetic: Landscape, Painting and Architecture from Mongol Iran to Mamluk Egypt," in *The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, ed. Bernard O'Kane (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007), 251.

23 Barrucand, "Le *Kalila wa Dimna* de la Bibliothèque royale de Rabat," fig. 5.

(Fig. 6.4). It is not clear, as has been suggested,[24] that the artist based this on the well-known scene in al-Wāsiṭī's *Maqāmāt*.[25] In both, the woman sits upon a birthing stool and is helped by handmaidens on either side,[26] but this method of delivery was the standard for pre-modern childbirth in the Middle East, and the poses of the principal figures are quite different in each case.

Another original subject, "The Horse Whose Good Qualities Were Its Ruin" (Fig. 6.8a), enabled the artist to depict not only the horse but also its dashing Mongol rider bearing down with a spear upon an invisible enemy. As Marianne Barrucand noticed,[27] "The Hunter Kills the Cubs" (Fig. 6.8b) shows not just the skinned cubs, as is usual in other illustrations of this scene, but a similar debonair Mongol with a spear, riding a horse whose elaborately knotted tail echoes the elegance of its rider.

Other original episodes involved elephants, such as "The Mutual Enmity Between the Lion and the Elephant"[28] (Fig. 6.12a) and, in the copy only, "The Wild Elephant That is Captured with the Aid of a Tame One" (Fig. 6.12b). The calligrapher made the choice of where to leave spaces, although the mistakes in interpretation noted above suggest he was not also the artist. His faith in the ability of the artist to capture elephants faithfully was slightly misplaced, since they are invariably rather puny, much smaller than they should be in real life.[29]

2 The Copy

What do the paintings in the copy tell us of the missing originals? It should be noted first of all that the artist was looking at the Rabat manuscript for models and not at any others, since he repeats the mistakes of the Rabat artist, such as showing an extra hare in "The Hare and the Lion at the Well," depicting parrots instead of a falcon in "The Falcons Attack the Falconer," and showing a tortoise instead of a crane in the substory of "The Crane, the Crab and the Fish" (Fig. 6.6b). He also had trouble understanding what a tortoise should look like, since he uses the flower-like tri-petal feet of the tortoise for the tortoise's head as well.[30] It is quite possible that some of the other irregularities, such as the inclusion of a jackal in the painting of "The Louse and the Flea" (Paris f. 62a), his depiction of a female instead of a male in the same painting, or the painting of a girl holding a rat in "The Sun Explains that a Cloud is More Powerful than Himself" (Paris f. 135b), are the copyist's mistakes.

Occasionally the copyist captures the spirit of what must have been a majestic original, notably in "The Assembly of the Birds" from the tale of "The Waterfowl and the Spirit of the Sea" (Fig. 6.10). The king of the birds, the *ʿanqā*, is represented as a double-headed eagle.[31] It takes up all of the page, with four smaller birds arranged

24 Barrucand, 25.

25 Richard Ettinghausen, *Arab Painting* (Cleveland OH: Albert Skira, 1962), 121.

26 The woman on the right is holding a rectangular fan and is reminiscent of the figure in the nearly contemporary (1287) frontispiece of the *Rasāʾil Ikhwān al-Ṣafā*: Ettinghausen, 98. Although wearing a turban, she has a physiognomy more Mongol than Arab.

27 Barrucand, "Le *Kalila wa Dimna* de la Bibliothèque royale de Rabat," 25.

28 This is not, as might first be thought, a stray from the story of "The Wolf, the Crow, the Lion, the Jackal and the Camel" (in which the lion is first injured by an elephant), but an illustration of a metaphor for mutual enmity in the conversation between the rat and the crow.

29 E.g. those in the substory of "The Hares and the Elephants: The Council of the Hares": ff. 80a-b and 81a. More realistic elephants within the Arab painting tradition are to be found in the *Manāfiʿ-i Ḥayavān*, Pierpont Morgan Library, Ms 500, f. 13b, illustrated in Ettinghausen, *Arab Painting*, 134.

30 Examples are found on ff. 106b, 118a, 119a, 146b, and 147a.

31 It was not invariably represented thus; for instance, in the Ilkhanid London Qazvīnī, it is painted as a large cock: Stefano Carboni, *The 'Wonders of Creation' and the Singularities of Painting: A Study of the Ilkhanid*

almost symmetrically above. This heraldic image is paralleled in just one other manuscript, the Cambridge manuscript,[32] where three birds are instead arranged vertically to either side of the double-headed eagle.

Another surprising image in the copy is that illustrating the substory of "The Painter and His Cloak." In the second of the two illustrations of this episode, "The Merchant's Wife and the Slave Make Love" (Fig. 6.5b), the depiction of intercourse is explicit. It has been suggested that this might not have been the case in the Ilkhanid original,[33] but in the copy the naked buttocks of the couple in "The Madam's Stratagem Backfires" are visible (as they always are in the later Mamluk examples) (Fig. 6.5a). There are also earlier parallels: in one of al-Wāsiṭī's paintings in the *Maqāmāt*, Abu Zayd is shown displaying his penis.[34] Admittedly the image of Abu Zayd is not within an erotic context, but such erotic imagery may have been part of the appeal of *Kalila and Dimna* manuscripts, with their several risqué episodes, for many of their readers.[35] Such explicit imagery was not by any means limited to non-royal manuscripts, the nature of manuscript collections making them an ideal vehicle for the pleasures of private perusal.[36]

One puzzling painting in the copy is on f. 10b (Fig. 6.1a). A blank space was left in the copy at the bottom of f. 9b, which corresponds in the text to "Kisra Orders Burzuya to Obtain the Book of *Kalila and Dimna*." At the top of f. 11a, where the text continues, another blank space for a painting was left. The inserted f. 10 depicts "Kisra Orders Burzuya to Obtain the Book of *Kalila and Dimna*" on f. 10a, and a rendering of architecture on f. 10b, which presumably also copied an original painting. However, it is difficult to grasp what the subject was, as it consists of fragments of mostly architecture in separate compartments: a metal grille, a hanging lamp, imitation marble panels, blind niches and a half arch, spear points, and circles and semi-circles. Given the aversion of the original artist and the artist of the copy to depicting architecture, it is difficult to believe that it was an invention of the copyist, although the text at this point does not indicate any obvious architectural reference. The structure that it most resembles is the treasury that is shown on f. 3b of the original, "Kisra Orders the Treasury to be Thrown Open to Burzuya" (Fig. 6.1b) – in the Paris manuscript the space for copy of the painting (f. 18a) is blank.

3 Conclusions

The collapse of Saljuq authority in the late 12th century and the subsequent renaissance of the ʿAbbasid caliphate in the first half of the 13th century,[37] with its attendant book culture,[38]

'London Qazvīnī' (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015), 326.

32 F. 51b; for the manuscript and a further discussion of the roots of this image, see O'Kane, *Early Persian Painting*, 224–25 (Appendix 8).

33 "On peut toutefois se demander si quelques scènes particulièrement crues du manuscrit ottoman avaient un modèle îl-ẖânide : c'est loin d'être certain, la peinture arabe du XIII[e] siècle étant en général assez pudique." Barrucand, "Un manuscrit arabe illustré de Kalila Wa Dimna," 93.

34 F. 57a: see O'Kane, *Early Persian Painting*, 48.

35 Indeed, this was my conclusion as to one of the reasons for its abiding popularity: O'Kane, 26.

36 The Hermitage *Khamsa* for Shah Rukh has frequently had many of its paintings published, but not until the 1996 catalogue, which included all of its paintings, did I realize that it also contained an explicit image of Khusraw and Shirin having sex: Adel T. Adamova, *Persian Painting and Drawing of the 15th–19th Centuries from the Hermitage Museum* (St Petersburg: AO "Slaviīā," 1996), 114. The same catalogue (186) shows another explicit scene of intercourse from a manuscript of Jāmī's *Silsilāt al-dhahab* dated 995H/1587. Undoubtedly prudery played a part in earlier decisions not to publish such images, although there have been exceptions: Robert Surieu, *Sarv-é naz: An Essay on Love and the Representation of Erotic Themes in Ancient Iran* (Geneva: Nagel, 1967); and more recently Francesca Leoni and Mika Natif, eds., *Eros and Sexuality in Islamic Art* (Farnham; Burlington: Ashgate Publishing, 2013).

37 Angelika Hartmann, *An-Nāṣir li-Dīn Allāh (1180–1225): Politik, Religion, Kultur in der späten ʿAbbāsidenzeit* (Berlin, New York: De Gruyter, 1975).

38 James, *A Masterpiece of Arab Painting*, 5.

in Baghdad have been well documented. The artist of the Rabat manuscript, if not as daring or well-rounded[39] in his repertoire as the celebrated painters of the great *Maqāmāt* manuscripts earlier in the 13th century (al-Wāṣiṭī and St Petersburg), was nevertheless well acquainted with their landscape idiom and was a sympathetic and accomplished painter of the bulk of the subjects in the manuscript: animals. The manuscript is the earliest known to incorporate depictions of Mongols in Islamic painting. It also has the largest number of illustrations of any known *Kalila and Dimna* manuscript. Now that we have a better idea of its original cycle, we can appreciate both the novelty and variety that the painter brought to the formidable task of illustrating the spaces left for 187 paintings.

Bibliography

Adamova, Adel T. *Persian Painting and Drawing of the 15th to 19th Centuries from the Hermitage Museum*. St Petersburg: AO "Slaviia," 1996.

Allsen, Thomas T. *Commodity and Exchange in the Mongol Empire: A Cultural History of Islamic Textiles*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Barrucand, Marianne. "Kopie: Nachempfindung oder Umgestaltung, am Beispiel Mittelalter Arabischer Bilderhandschriften und ihrer Osmanischen Kopien." In *Rezeption in der Islamischen Kunst*, edited by Barbara Finster, Christa Fragner, and Herta Hafenricher, 19–41. Beyrouth ; Stuttgart: Beiruter Texte und Studien ; F. Steiner, 1999.

Barrucand, Marianne. "Le *Kalila wa Dimna* de la Bibliothèque royale de Rabat: un manuscrit illustré il-khanide." *Revue des Études Islamiques, numéro spécial en l'honneur de Dominique Sourdel* 54 (1986): 17–51.

Barrucand, Marianne. "Un manuscrit arabe illustré de Kalila wa Dimna du XIIIe siècle et sa copie ottomane." *Archéologie Islamique*, no. 2 (1991): 81–95.

Bothmer, Hans-Caspar Graf von. *Kalila und Dimna: Ibn al-Muqaffa's Fabelbuch in Einer Mittelalterlichen Bilderhandschrift, Cod. Arab. 616 Der Bayerischen Staatsbibliothek München*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 1981.

Carboni, Stefano. *The 'Wonders of Creation' and the Singularities of Painting: A Study of the Ilkhanid 'London Qazvīnī'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

Ceylan, Ebubekir. "Baghdad, from 1500 to Iraqi Independence." In *Encyclopaedia of Islam*, third edition, edited by Kate Fleet, Gudrun Krämer, Denis Matringe, John Nawas, and Everett Rowson. Leiden: Brill, 2014.

Ettinghausen, Richard. *Arab Painting*. Cleveland OH: Albert Skira, 1962.

Hartmann, Angelika. *An-Nāṣir li-Dīn Allāh (1180–1225): Politik, Religion, Kultur in der späten ʿAbbāsidenzeit*. Berlin ; New York: De Gruyter, 1975.

Ibn al-Muqaffaʿ, ʿAbd Allāh. *Kalila wa Dimna*. Edited by ʿAbd al-Wahhâb ʿAzzâm. 2nd edition. Cairo, 1981.

James, David. *A Masterpiece of Arab Painting: The "Schefer" Maqāmāt Manuscript in Context*. London: East & West Publishing, 2013.

Komaroff, Linda, and Stefano Carboni, eds. *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2002.

Leoni, Francesca, and Mika Natif, eds. *Eros and Sexuality in Islamic Art*. Farnham, Surrey ; Burlington VT: Ashgate Publishing, 2013.

O'Kane, Bernard. *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*. London: I.B. Tauris ; Cairo: AUC Press, 2003.

O'Kane, Bernard. "Islamic Art and Architecture in Pre-Mongol Baghdad." In *Baghdad – Space of Knowledge*, edited by Isabel Toral-Niehoff and Jens Scheiner, in press.

O'Kane, Bernard. "Text and Paintings in the al-Wāsiṭī 'Maqāmāt.'" *Ars Orientalis* 42 (2012): 41–55.

O'Kane, Bernard. "The Arboreal Aesthetic: Landscape, Painting and Architecture from Mongol Iran to Mamluk Egypt." In *The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, edited by Bernard O'Kane, 223–51. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

39 Particularly in his aversion to architecture.

Roxburgh, David J. "'Many a Wish Has Turned to Dust': Pir Budaq and the Formation of Turkmen Arts of the Book." In *Envisioning Islamic Art and Architecture: Essays in Honor of Renata Holod*, edited by David J. Roxburgh, 175–222. Leiden: Brill, 2014.

Sims-Williams, Ursula. "An Illustrated 14th Century Khamsah by Khvaju Kirmani." *Asian and African studies blog* (blog), August 1, 2013. http://britishlibrary.typepad.co.uk/asian-and-african/2013/07/an-illustrated-14th-century-khamsah-by-khvaju-kirmani.html.

Surieu, Robert. *Sarv-é naz*: *An Essay on Love and the Representation of Erotic Themes in Ancient Iran*. Geneva: Nagel, 1967.

Ṭabarī, Muḥammad ibn Jarīr al-. *The History of al-Ṭabarī: An Annotated Translation, Volume 29: al-Mansur and al-Mahdi, A.D. 763–786; A.H. 146–169*. Translated by Hugh Kennedy. Albany NY: State University of New York Press, 1990.

PARTIE 3

Construire l'image / Building the Image

∵

7

Perles de sagesse : peintures d'une copie mamelouke du *Sulwān al-muṭāʿ fī ʿudwān al-atbāʿ*

Mounia Chekhab-Abudaya

Le manuscrit MS.27.1999 du Musée d'Art islamique de Doha (Qatar) est une copie mamelouke du *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* (« Consolation du souverain face à l'hostilité de ses sujets »), texte écrit par Abū ʿAbdallāh Muḥammad b. Abī Muḥammad b. Ẓafar al-Siqillī (m. 565H/1170)[1]. Cette copie a fait l'objet d'une monographie en 1985 dans laquelle on retrouve un facsimilé du manuscrit, une réédition de la traduction anglaise de 1852 et une étude réalisée par A.S. Melikian-Chirvani qui offre des éléments intéressants sur le contexte de production de ce *Sulwān*[2], au travers notamment de comparaisons avec plusieurs manuscrits médiévaux[3]. Ibn Ẓafar al-Siqillī est né en Sicile en 497H/1104 et a été élevé à La Mecque. Il aurait, au cours de sa vie, séjourné entre autres en Égypte, en Ifrīqiyya, et en Syrie, à Alep notamment, mais également à Hama où il aurait fini ses jours. Il est l'auteur d'exégèses du Coran, d'ouvrages de théologie et de *fiqh*, de philosophie et de grammaire[4].

Le *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* est un texte qui appartient au genre littéraire médiéval du « miroir des princes », soit l'énoncé, par un auteur, d'un ensemble de règles d'éthique de bon gouvernement (*adab*). Le premier miroir des princes fut composé dans un contexte persan, mais l'établissement de l'*adab* en tant que genre littéraire dans le monde arabe s'est accompagné du développement d'une multitude de « miroirs », dont les plus célèbres sont ceux de ʿAbd al-Ḥamīd b. Yaḥyā (m. 132H/750) (*Risāla ilā al-kuttāb* « Épître aux secrétaires ») et d'Ibn al-Muqaffaʿ (m. 139H/757) (*Kalīla wa-Dimna*), écrits durant la période omeyyade[5].

1 Note de l'auteur : je souhaiterais remercier chaleureusement Amandine Adwan pour son aide précieuse dans la compréhension du texte du *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* et du genre des miroirs des princes. Son expertise m'a été d'une grande utilité dans l'élaboration de cet article. Un grand merci également à Moez Dridi pour son aide dans la confirmation du déchiffrage de certaines inscriptions, et merci à Mélisande Bizoirre d'avoir accepté de relire ce texte. Je souhaiterais également exprimer ma gratitude au Musée d'Art islamique de Doha et en particulier au département Multimédia pour avoir entièrement numérisé ce manuscrit, initiative qui je l'espère pourra encourager d'autres études sur cette fabuleuse copie. Mes remerciements vont également à l'Aga Khan Museum à Toronto, à la Freer Gallery of Art de Washington D.C. et à la Dar al-Athar al Islamiyyah au Koweït, pour m'avoir transmis des informations sur les folios conservés dans leurs collections.

2 Nous avons choisi tout au long de ce travail de nous référer au texte avec le terme de *Sulwān* pour abréger le titre et éviter de le répéter entièrement à chaque occurrence.

3 Assadullah S. Melikian-Chirvani, *Sulwān al-Muṭāʿ fī ʿudwān al-atbāʿ, An Art Historical Essay* (Koweït : TRI Publishing, 1985).

4 D'autres sources relatent qu'il est probablement mort en 567H/1171 ou en 598H/1201. L'œuvre du *Sulwān*, probablement la plus célèbre de cet auteur, a été lithographiée en 1861 au Caire, puis imprimée par la suite à Tunis en 1862 et à Beyrouth en 1882. Elle a été traduite en italien par Michele Amari en 1851 à Florence dont le travail a été ensuite retranscrit en anglais en 1852. Une autre traduction du texte existe en turc et a été réalisée par Kara Khalilzade en 1868. Umberto Rizzitano, « Ibn Ẓafar », in *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, éd. Peri Bearman *et al.*, 3 (Leiden : Brill, 1960-2007), 970. Il existe une édition critique du texte plus récente : Muhammad ibn Ẓafar al-Siqilli, *The Just Prince, A Manual of Leadership, Including an Authoritative English Translation of the Sulwan al-Muta' fi 'Udwan al-Atba'* (*Consolation for the Ruler During the Hostility of Subjects*), trad. Joseph A. Kechichian et R. Hrair Dekmejian (Londres : Saqi Books, 2003).

5 Pour plus d'informations sur le genre littéraire du miroir, voir Clifford E. Bosworth, « Naṣīḥat al-mulūk » in *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, éd. Peri Bearman

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_008

D'après les différents miroirs des princes connus, la volonté de Dieu prévaut sur les impératifs de gouvernement dans l'exercice du pouvoir. Ibn Ẓafar décrit lui-même son texte comme une source de « réconfort » pour les « souverains », mais on peut le concevoir comme une fiction littéraire constituée d'une succession d'intrigues atemporelles où les personnages principaux sont des archétypes tirés de l'histoire byzantine, sassanide et islamique.

Le texte du *Sulwān* a été composé en 545H/1150 et revu en 554H/1159 par Ibn Ẓafar qui le dédia cette fois au *qā'id* de Sicile, Abū ʿAbd Allāh Muḥammad Ibn Abū al-Qāsim Ibn ʿAlī al-Qurashī, connu sous le nom de Ibn Ḥajar. L'auteur, qui avait déjà réalisé plusieurs commentaires des *Maqāmāt* d'al-Ḥarīrī (445-515H/1054-1122), l'aurait rédigé dans l'intention de produire un ouvrage proche de celui d'Ibn al-Muqaffaʿ, mais qui, en plus des fables animalières, comprendrait des anecdotes mettant en scène des personnages historiques[6]. La composition du texte, qui compte des histoires prenant place en contexte persan ou chrétien, témoigne aussi de cette influence de *Kalīla wa-Dimna*, surtout par le biais de sa traduction en syriaque[7].

Ibn al-Muqaffaʿ souligne, dans son introduction aux fables des deux chacals, l'intérêt de l'illustration des fables pour le plaisir des souverains[8]. Il est donc particulièrement intéressant d'analyser notre manuscrit en relation avec la production des copies illustrées de *Kalīla wa-Dimna*, qui peuvent avoir servi de source d'inspiration.

À l'instar du *Pañcatantra* et du *Kalīla wa-Dimna*, la structure du *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* suit une division en cinq chapitres (*sulwāna*), qui ne sont pas organisés autour des fables principales, mais autour de préceptes moraux ou spirituels :

- *Sulwānat al-tafwīḍ* : s'en remettre à Dieu ; réfléchir soigneusement face à divers ennemis pour choisir celui qu'il faut combattre.
- *Sulwānat al-taʿassā* : la force et le courage face à l'adversité ; pourquoi un dirigeant doit apprendre à tenir compte des bons conseils.
- *Sulwānat al-ṣabr* : la patience.
- *Sulwānat al-riḍā* : le contentement et la satisfaction de l'homme face à la volonté de Dieu ; savoir développer un penchant pour la ruse et les stratagèmes.
- *Sulwānat al-zuhd* : l'abnégation et l'ascétisme ; savoir se détourner des richesses du monde pour se concentrer sur l'élévation de l'âme[9].

L'auteur explique dans cet ouvrage que la *sulwāna* est, selon les croyances populaires arabes, une perle ayant le pouvoir de consoler un être malheureux, lorsque celui-ci boit l'eau versée sur elle[10]. La narration fait office à la fois de distraction, de guide pour un souverain idéal et de diatribe contre

et al., 3 (Leiden : Brill, 1960-2007), 984-988 ; Jocelyne Dakhlia, « Les miroirs des princes islamiques : une modernité sourde ? », *Annales. Histoire, Sciences sociales 57*, n° 5 (2002) : 1191-1206 ; Ann K.S. Lambton, « Islamic Mirrors for Prince », in *La Persia nel medioevo : Atti del Convegno internazionale* (Rome : Accademia Nazionale Dei Lincei, 1971), 419-442 ; Louise Marlow, « Advice and Advice Literature », in *Encyclopaedia of Islam, Third Edition*, éd. Kate Fleet *et al.*, 3 (Leiden : Brill, 1960-2007) ; Marlow, « Surveying Recent Literature on the Arabic and Persian Mirrors for Princes Genre », *History Compass* 7, n°2 (2009) : 523-238.

6 Carl Brockelmann, « Kalīla wa-Dimna », in *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, éd. Peri Bearman *et al.* 4 (Leiden : Brill, 1960-2007), 503-6. La structure des récits enchâssés est très similaire mais les éléments de narration sont en revanche différents.

7 François de Blois, « The Pañcatantra from India to the West – and Back, a Mirror for Princes from India », in *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh*, éd. Ernst J. Grube (Bombay : Marg Publications, 1991), 10-15.

8 Voir introduction de ʿAbdallāh b. al-Muqaffaʿ, *Kalilah and Dimnah*, trad. Jallad (Le Caire : Bulāq, 2002), 36. Jallad base sa traduction sur l'édition imprimée en arabe de 1817 réalisée par Silvestre de Sacy.

9 Voir pour plus de détails sur le texte : Melikian-Chirvani, *Sulwān*, 51-64. R. Hrair Dekmejian et Adel Fathy Thabit, « Machiavelli's Arab Precursor: Ibn Ẓafar al-Siqillī, » *British Journal of Middle Eastern Studies* 27, n° 2 (2000) : 125-137.

10 Le terme *sulwān* dérive du verbe *salā/yaslū* signifiant « consoler après la perte de quelque chose ». La 5e forme du verbe, *tasallā*, signifie « consoler, divertir ». Albert de Biberstein Kazimirski, *Dictionnaire Arabe-Français,* (Paris : Maisonneuve et Cie, 1860) : 1132.

l'injustice et l'oppression, essentiellement au travers de paraboles, de maximes et d'anecdotes qui illustrent les lignes de conduite les plus vertueuses.

Le manuscrit de Doha comprenait au moment de son acquisition cent dix folios et vingt-six peintures, quatre folios illustrés lui ayant été ôtés au cours du XX^e siècle. Ceux-ci se trouvent actuellement dans différentes collections et seront pris en compte dans l'analyse qui suit[11]. Le texte est disposé sur treize lignes par page et est écrit à l'encre noire en *naskh*. Les titres de chapitres et une phrase versifiée séparant certaines des anecdotes sont en *thulūth*, rehaussés d'enluminures. Les annonces des *ḥadīths* et des éléments versifiés sont différenciés à l'encre rouge[12]. Plusieurs inscriptions permettent de resituer l'enregistrement de cette copie en tant que *waqf* au début du XVII^e siècle[13], et de la rattacher au complexe de la mosquée de la ʿĀdiliyya à Alep (achevée en 973H/1566), sous l'autorité de Naṣūḥ Pasha, qui fut gouverneur d'Alep de 1011 à 1019H/1603 à 1611, avant d'occuper la position de grand vizir du sultan Ahmet I^er (r. 1011-1025H/1603-1617) entre *jumāda al-awwal* 1020H et *ramaḍān* 1023H/août 1611 et octobre 1614[14].

11 Le manuscrit original comportait donc cent-quatorze folios et trente peintures. A.S. Melikian-Chirvani a réalisé un travail détaillé sur sa provenance et l'histoire des feuillets qui ont été disséminés. Au début du XX^e siècle, le manuscrit faisait tout d'abord partie des collections du syrien Emile Tabbagh, présentées à Londres en 1931 (Burlington House) puis en 1936 à New York (Anderson Galeries). Il est passé ensuite entre les mains de la comtesse de Béhague, puis du marquis de Ganay, avant d'être vendu à Drouot en 1951. Passé alors en possession du marchand Kahraman Nazare-Aga, celui-ci l'aurait ensuite vendu aux frères Kevorkian. Deux folios ont été acquis en 1954 par la Freer Gallery of Art (F1954.1 et F1954.2). Le premier folio, constituant le frontispice, a été vendu à Drouot en 1973 et acheté par le prince Saddruddin Aga Khan ; il fait désormais partie des collections du Musée Aga Khan (AKM 12). Il est cependant difficile de retracer le moment où les folios manquants ont été détachés du manuscrit. Celui-ci est passé à nouveau en vente en 1975, sans trouver d'acquéreur. C'est finalement un collectionneur koweitien, Jasim al-Homaizi, qui l'achète à Londres chez Spink's en 1977. Le dernier folio manquant est quant à lui passé en vente à Drouot en 1983. Il a alors été acquis par la famille Al Sabah du Koweït et fait depuis partie de leur collection (Dar al-Athar al-Islamiyyah, LNS 104 MS). Le facsimilé de 1985 réunit l'ensemble des folios. Le musée d'art islamique de Doha a fait l'acquisition du manuscrit en 1999. Voir Arlene Fullerton, « A Brief History of the Jasim al-Homaizi collection », in *Kuwait: Arts and Architecture: A Collection of Essays*, ed. Arlene Fullerton et Géza Fehérvári (Koweït : Oriental Press, 1995), 51-65.

12 On remarque que le texte est parsemé de ratures du scribe, qui a ajouté dans la marge ses corrections, tantôt à l'encre noire, tantôt à l'encre rouge. Les réclames à chaque fin de page sont des ajouts ultérieurs ainsi que quatre pages du manuscrit qui ont été remplacées très probablement au XIX^e siècle. La phrase versifiée enluminée *rawḍa rāyqa wa riyāḍa fāyqa* est répétée huit fois (dont quatre occurrences sont très rapprochées les unes des autres vers la fin du texte). Elle sépare certaines anecdotes et est composée d'un jeu de mot entre *rawḍa* (un jardin non clos qui fait souvent référence aux jardins du paradis) et *riyāḍa* (le dressage d'un animal qui symbolise aussi l'effort humain dans la maîtrise de ses passions). Cette expression met en évidence la nature même du texte et les vertus du gouverneur idéal qui le lit.

13 Le folio conservé à la Freer Gallery of Art (F1954.2) comporte le mot *waqf* en haut de la page illustrée. Le terme est encore visible dans le manuscrit de Doha, où l'on voit que l'encre a déteint sur les folios 79v et 80v, ce qui permet de déterminer aisément l'emplacement original de ce folio entre ces deux autres.

14 Le manuscrit comprend au f.110r, un colophon avec la date de *rajab* 554H/juillet 1159 qui correspond à la date d'écriture du texte par Ibn Ẓafar et non à la date de copie du manuscrit. Une autre inscription, dont une partie est illisible, figure dans la marge de gauche du colophon et comprend le nom d'un certain Ḥasan walad Abī Ḥasan avec la date de 26 *shaʿbān* 987H/18 octobre 1579. Le recto du premier folio du manuscrit (maintenant au Musée Aga Khan) comporte un sceau ottoman accompagnant un nom partiellement raturé. On peut encore lire : « [...] b. al-Ḥajj ʿAbd al-Raḥmān Afandī ». Le sceau comporte la mention des *khazā'in turkiyya maʿa kalīmāt ʿarabiyya* (« bibliothèques turques avec des mots arabes »). À gauche du sceau, dans une écriture plus petite, on lit le nom de Mawlāna al-Qāḍī Ṣalāḥ al-Dīn puis le nom de Muḥammad b. Aḥmad Sakīkū al-Dimashqī, qui aurait vérifié le texte (*ḥaqqaqahu*) et porte le titre de *khaṭīb* (« celui qui délivre la *khuṭba*, le sermon du vendredi ») à la mosquée-madrasa al-ʿĀdiliyya d'Alep. Une autre inscription plus bas référence l'ouvrage parmi les livres d'un certain Aḥmad al-Kawākibī et, à gauche du titre de l'ouvrage, on trouve le nom de Salīm Aghā, mamelouk et *efendi* (officier) de

Cet article tentera de saisir la relation entre la narration et les peintures, au travers de comparaisons avec des copies arabes des XIII^e^ et XIV^e^ siècles de *Kalīla wa-Dimna*, source d'inspiration d'Ibn Ẓafar, mais aussi œuvre littéraire parmi les plus illustrées à cette époque ou en tout cas dont il a survécu de nombreux exemplaires. Si l'étude détaillée d'A.S. Melikian-Chirvani permet de replacer la réalisation de cette copie vers 1330-1340, peut-être en Syrie, il s'agit dans ce travail de déterminer quels éléments de l'iconographie correspondent à l'utilisation de modèles et de codes de représentations diffusés dès le XIII^e^ siècle dans la peinture mamelouke, à l'inverse de ceux qui répondent à l'illustration de ce texte en particulier. Nous tenterons enfin d'offrir quelques pistes de réflexion autour de l'attribution de cette copie à une production syrienne et de la mettre en perspective avec le contexte socio-politique[15].

Les peintures du *Sulwān* sont toutes exécutées sur fond d'or[16] et présentent la même palette de couleurs : rouge, blanc, bleu, vert et jaune. Elles présentent des caractéristiques communes : des écoinçons colorés aux angles dans les scènes d'intérieur lesquelles sont coiffées de dômes ; une végétation stylisée de plusieurs couleurs le plus souvent placée au centre des compositions par effet de symétrie, avec entre autres la représentation de la fleur de lotus et d'un ciel en demi-cercle présentant plusieurs dégradés de bleu et d'arabesques blanches symbolisant les nuages dans un style proche du motif chinois *tchi*. La représentation des personnages met en scène des caractéristiques de la peinture mamelouke dans le traitement des costumes et des traits du visage sur lesquels nous nous attarderons ci-après[17].

L'analyse du contenu des peintures permet de distinguer trois ensembles ainsi qu'une illustration isolée[18] :

1. douze peintures mettent en scène des personnages, et en particulier des scènes de cour (AKM12, ff.1, 31, 37, 41, 56, 58, 77, 86v, 97, 100v et 107v) ;
2. douze peintures présentent des scènes animalières (ff.12, 12v, 42v, 44, 61v, 62, 63v, 76, 78, F1954.2, LNS104MS, et 104) ;
3. cinq peintures combinent figures humaines et animales (ff.32v, 39v, F1954.1, 90r, 104v) ;
4. une peinture ne met en scène aucune figure (f.15v).

Naṣūḥ Pasha. La partie droite comprend deux lignes de poésie. Les marges des ff.109 et 110, ainsi que l'inscription, comportent un texte écrit en turc ottoman, dont l'encre et la graphie sont similaires à l'inscription mentionnant Naṣūḥ Pasha au premier folio du manuscrit. Son nom apparaît une nouvelle fois dans la partie basse du f.110r. Voir également à propos de Naṣūḥ Pasha et la ʿĀdiliyya : Çiğdem Kafescioğlu, « In the Image of Rum: Ottoman Patronage in Sixteenth-Century Aleppo and Damascus », *Muqarnas* 16, n° 1 (1999) : 77-97 et Bruce Masters, « Janbulad Ali Pasha » in *Encyclopedia of the Ottoman Empire*, éd. Gábor Ágoston et Bruce Masters (New York : Facts on File, 2009) : 295-296.

15 Pour plus d'informations détaillées sur l'art de la peinture mamelouke, voir entre autres Duncan Haldane, *Mamluk Painting* (Warminster : Aris and Phillips, 1978) ; Esin Atıl, *Renaissance in Islam: Art of the Mamluks* (Washington D.C. : Smithsonian Institution Press, 1981) ; Anna Contadini, éd., *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts* (Leiden, Boston : Brill, 2007).

16 L'or semble avoir été appliqué à une période ultérieure à l'exécution des dessins et l'application des couleurs. Cela est visible notamment dans quelques peintures où l'or recouvre certains éléments peints (par exemple dans le folio F1954.2 de la Freer Gallery of Art). Après observation physique du manuscrit, il est difficile cependant de savoir s'il s'agit d'une phase nettement ultérieure ou simplement d'une phase de dorure intervenant peu de temps après l'exécution des images.

17 Ainsi le personnage vêtu d'une robe bleue qui accompagne les deux animaux au folio 39v est très similaire à la représentation de ʿAyn Ahlīh au folio 37. Le peintre semble n'individualiser que quelques traits des personnages qu'il représente, souvent des éléments du visage, qui permettent d'identifier certaines figures d'une anecdote à l'autre ou dans la même anecdote. Dans l'histoire de Shāpūr au chapitre 2, les membres de la cour de l'empereur byzantin sont représentés de façon individuelle dans les folios 31 et 32v de sorte qu'ils soient reconnaissables d'une scène à l'autre, et ce afin aussi de suivre le récit.

18 La liste de l'ensemble des peintures et des anecdotes qui leurs sont liées est dressée dans le tableau 7.1.



FIGURE 7.1 Prince à sa cour tenant une coupe contenant une perle, f.1r (MS.27.1999, MIA)

Certaines peintures font directement référence au texte et d'autres correspondent en revanche à un parti pris de l'artiste d'employer des modèles déjà connus afin de simplifier la scène représentée.

Ainsi, pour ne citer que quelques exemples, le folio 1 du frontispice comprend l'image d'un prince nimbé, sur son trône, qui tient une coupe dans sa main droite et regarde une perle dans sa main gauche (Fig. 7.1). La transcription visuelle de la narration permet de reconnaître la métaphore de la perle de sagesse contenue dans le titre et dans l'introduction de l'ouvrage, à travers le geste de boire de l'eau versée sur une perle. En revanche, au folio 12 le serpent qui confronte Ẓālim n'est pas représenté et seule la lecture de la fable laisse supposer la présence du serpent. Le texte vient dans ce cas compléter l'illustration. Le folio 15 comprend le paysage sans les renards mais avec l'esquisse d'un oiseau recouvert ultérieurement par de l'or qui ne s'apparente pas à une quelconque partie du récit (Fig. 7.2). Au folio 62, le deuxième rat est simplement suggéré par une deuxième queue peinte derrière le premier, sans doute pour respecter l'effet de symétrie que l'on peut retrouver dans les modèles conventionnels de peintures animalières d'autres manuscrits illustrés de la même période (Fig. 7.3).

Une des premières questions concernant le rapport entre texte et image est de savoir quel processus a mené à la création de cette copie illustrée et au choix des histoires à représenter parmi toutes celles qui constituent la narration. La répartition des illustrations au sein du manuscrit semble être tout à fait aléatoire. Comme l'a souligné R. Hillenbrand, les peintures ne se succèdent pas nécessairement à intervalles réguliers[19], ce qui implique que le copiste a décidé ou savait à l'avance ce qui devait être peint. Mais cela peut également sous-entendre un travail collaboratif entre le copiste et le peintre[20]. Ces derniers se

19 Robert Hillenbrand, « Mamlūk and Īlkhānid Bestiaries: Convention and Experiment », in *Studies in the Islamic Arts of the Book*, éd. Robert Hillenbrand (Londres : The Pindar Press, 2012), 215.

20 Une copie mamelouke du *Kitāb al-Ḥiyal*, traité sur les automates des frères Banū Mūsā, est conservée



FIGURE 7.2 Scène abstraite illustrant le moment où Mufawwaḍ brûle Ẓālim vivant, f.15v (MS.27.1999, MIA)



FIGURE 7.3 Les rats en conversation puis rencontrent la gerboise, ff.61v et 62r (MS.27.1999, MIA)

sont peut-être concertés pour planifier l'ouvrage et ont décidé d'un commun accord des anecdotes à illustrer et du nombre de peintures pour chacune d'entre elles. Nous avons pu d'ailleurs remarquer que certaines fables comportent plusieurs peintures, très rapprochées les unes des autres tandis que d'autres épisodes ne sont pas illustrés du tout. Ces choix peuvent aussi répondre à une commande particulière, le mécène ayant précisé quelles anecdotes il souhaitait ou non voir illustrées. Le choix des peintures dans la copie du *Sulwān* est aussi en partie motivé par les images archétypales déjà employées depuis le XIII^e^ siècle, comme en atteste également le tableau de comparaison avec les copies du *Kalīla wa-Dimna* des XIII^e^ et XIV^e^ siècles (Tableau 7.2). Ces illustrations standardisées répondent à un contexte artistique plus global dans lequel certaines scènes ou certaines thématiques étaient illustrées de la même façon, quel que soit le support.

Les images archétypales sont ici adaptées au récit et permettent de reconnaître certaines thématiques représentées ailleurs. Elles sont des indications visuelles d'éléments spatio-temporels récurrents, liés au contexte artistique de l'époque mamelouke. Mais la création de cette copie unique, dont on ne connaît pas d'autres exemples à l'époque mamelouke, questionne l'idée d'une unité esthétique inhérente à cette époque, telle que conçue par Haldane[21]. Il existe certes une certaine unité dans les éléments artistiques au sein de groupes de copies d'un même texte (par ex les *Maqāmāt* ou *Kalīla wa-Dimna*), mais sans autre exemple de copies du *Sulwān*, on ne peut qu'en modérer la portée ou le cadre. Le tableau 7.2 illustre les éléments du répertoire qui font écho à la maîtrise de motifs et de modèles spécifiques par les artistes. C'est cet académisme qui est le reflet de l'unité esthétique mamelouke, et non nécessairement la proximité entre les textes[22]. Les sources littéraires comme les *Maqāmāt* ou *Kalīla wa-Dimna* ont permis la création de ces images archétypales, ce qui suggère une certaine réciprocité ou une interconnexion entre les sources d'inspiration de ces différents ateliers.

Une des grandes différences de notre manuscrit avec deux copies tardives du *Sulwān* est l'importance donnée à la représentation d'animaux, équivalente en nombre aux peintures représentant des figures humaines[23]. Cet élément participe d'un

au Musée d'art islamique de Doha (MS.683.2001). Dans le cas de cette copie, il est curieux d'observer la non-concordance entre peintures et texte. Le peintre ne lit peut-être pas l'arabe et copie des illustrations dont il semble prendre modèle dans d'autres copies illustrées contemporaines du même texte. Seulement, il insère ces schémas de manière aléatoire dans les espaces laissés vides par le peintre et ne suit pas le texte.

21 Haldane, *Mamluk painting*, 13-31.

22 Melikian-Chirvani voit les illustrations archétypales comme des variations d'une scène à l'autre et d'un texte à l'autre. Il souligne le fait que l'artiste ne s'intéresse pas à la narration ou à l'action et les images n'apportent aucun élément supplémentaire au texte. Les images sont ainsi figées sur une représentation prévisible et l'artiste préfère utiliser ces archétypes préexistants plutôt que de créer de nouvelles compositions (*Sulwān*, 150). Pourtant, si l'on compare les compositions de manuscrits illustrés à l'époque mamelouke, le pourcentage de ces illustrations archétypales n'est pas nécessairement révélateur du manque d'intérêt par l'artiste pour l'illustration du texte en particulier. Dans la peinture persane, certaines scènes sont représentées de la même manière (scène de couronnement, scène de chasse ou de bataille), mais certaines compositions mettent en évidence la relation étroite entre texte et image, et donc entre le texte et le peintre.

23 Le manuscrit Ms. arabe 528 de la Bibliothèque de l'Escorial est une copie maghrébine probablement du XVIII^e^ siècle, qui comprend quarante-sept peintures dont six seulement sur le thème animalier. La copie de la Bibliothèque nationale de France (Arabe 3511) provient sans doute d'Égypte ou de Syrie ottomanes, du XVII^e^ ou du XVIII^e^ siècle. Elle est inachevée et le manuscrit mériterait une investigation plus approfondie car certains feuillets semblent être à la mauvaise place. Elle présente cinquante-huit peintures ou emplacements de peintures dont neuf sur le thème animalier. Ces copies tardives rendent compte de l'influence de l'iconographie des manuscrits occidentaux et se concentrent sur la représentation de la figure humaine, mais la seule constante entre les trois manuscrits est le nombre de peintures et l'illustration des mêmes éléments de narration issus de la fable des

TABLEAU 7.1 Résumé du cycle des peintures

Cycle des peintures du ms.27.1999	**Numéro de folio ou d'inventaire**	**Numéro de page dans le fac-similé et la publication de 1985**	**Résumé du texte accompagnant l'illustration**
Frontispice : représentation de trois chasseurs	AKM 12 (Aga Khan Museum)	FS.2	Introduction d'Ibn Ẓafar sur la métaphore de la *sulwāna* comme perle de sagesse
Frontispice partie 2 : scène de cour avec un prince tenant une coupe et une perle	f.1	FS.3	Introduction d'Ibn Ẓafar sur la métaphore de la *sulwāna* comme perle de sagesse
Fable des deux renards : Ẓālim devant son terrier mais sans la représentation du serpent	f.12	FS.25	Le renard Ẓālim (« l'oppresseur ») revient dans son terrier et le trouve occupé par un serpent.
Fable des deux renards : scène symétrique où les deux renards se font face	f.12v	FS.26	Ẓālim, en quête d'un nouveau terrier, est accueilli par un autre renard, Mufawwaḍ (« celui qui s'en remet à Dieu ») qui décide de l'héberger et de l'aider à se débarrasser du serpent.
Fable des deux renards : paysage similaire au cadre des deux peintures précédentes mais sans aucun élément de figuration	f.15v	FS.32	Ẓālim, qui convoite le repaire de Mufawwaḍ, se cache en son absence derrière un tas de bois. Mufawwaḍ allume le bois dans le terrier puis part à la recherche de son ami, mais le brûle vivant sans le savoir.
Shāpūr II à un banquet à la cour de l'empereur byzantin à Constantinople	f.31	FS.63	Shāpūr II (r. 309-379) explore l'Empire byzantin déguisé et accompagné d'un de ses vizirs, lui-même vêtu d'une tenue de moine chrétien. Il est invité à un banquet au cours duquel il est démasqué et emprisonné.
Shāpūr II emprisonné	f.32v	FS.66	Démasqué au cours du banquet, Shāpūr est emprisonné dans un taureau en cuir. L'empereur décide d'envoyer son armée attaquer l'Iran en emportant son prisonnier.

TABLEAU 7.1 Résumé du cycle des peintures (*cont.*)

Cycle des peintures du ms.27.1999	Numéro de folio ou d'inventaire	Numéro de page dans le fac-similé et la publication de 1985	Résumé du texte accompagnant l'illustration
ʿAyn Ahlīh attaché à un pilier sous la garde de la vieille femme à la main coupée	f.37	FS.75	Le vizir est emmené en tant que médecin avec l'armée et le patriarche de l'Église byzantine. Il lui raconte l'histoire de ʿAyn Ahlīh, métaphore de l'histoire de Shāpūr. ʿAyn Ahlīh (« l'œil de son peuple », Shāpūr), marié à Sayyidat al-Nār (« la maîtresse du feu », la Perse), rencontre et tombe amoureux de Sayyidat al-Dhahab (« la femme en or », l'Empire byzantin), mariée à al-Dhi'b (« le loup », l'empereur byzantin). Capturé par al-Dhi'b, ʿAyn Ahlīh est gardé par une vieille femme à la main coupée (le vizir) à qui il relate ses mésaventures.
Fable du cheval et du sanglier : rencontre entre le cheval entravé et le sanglier	F1954.1 (Freer Gallery of Art)	FS.78	La vieille femme relate à ʿAyn Ahlīh la fable enchâssée du cheval et du sanglier. Un cheval s'enfuit loin de son maître et se blesse en tentant de se libérer de son harnachement. Il demande à un sanglier de l'aider.
Fable du cheval et du sanglier : cheval libéré de son harnachement	f.39v	FS.82	Le sanglier lui fait d'abord admettre son erreur d'avoir voulu se libérer de son joug sans aucune expérience dans la nature. Ayant reconnu cela, le cheval finit par être détaché.
La vieille femme parle à ʿAyn Ahlīh, toujours attaché à un poteau	f.41	FS.84	La vieille femme relate à ʿAyn Ahlīh sa propre histoire : vendue au souverain comme esclave, il lui a fait couper le nez, retirer un œil, puis couper la main gauche à chacune de ses tentatives de s'échapper. ʿAyn Ahlīh lui propose plus tard dans le récit de s'enfuir ensemble.
Fable de la gazelle et de l'antilope : la gazelle et l'antilope en conversation pendant leur captivité	f.42v	FS.86	La vieille femme relate ensuite à ʿAyn Ahlīh une autre fable, celle de la gazelle et de l'antilope, qui deviennent amies pendant leur captivité et décident de s'enfuir ensemble.

TABLEAU 7.1 Résumé du cycle des peintures (*cont.*)

Cycle des peintures du ms.27.1999	Numéro de folio ou d'inventaire	Numéro de page dans le fac-similé et la publication de 1985	Résumé du texte accompagnant l'illustration
Fable de la gazelle et de l'antilope : la gazelle fuit l'antilope, se sentant trahie.	f.44	FS.90	L'antilope est prise dans le piège d'un chasseur et renvoyée en captivité, tandis que la gazelle est également capturée. Cette dernière reproche à l'antilope de l'avoir abandonnée dans le désert. L'antilope explique qu'elle a aussi été prise au piège et elles se réconcilient. Ce récit est une nouvelle métaphore mettant en scène Shāpūr (la gazelle) et le vizir (l'antilope) qui fait certes preuve de loyauté à l'égard de son souverain mais est impuissant à le libérer.
Khusraw I et le souverain indien : le prince indien sur son trône donnant audience à l'ambassadeur de Khusraw	f.56	FS.115	Le prince indien donne audience à l'ambassadeur de Khusraw. Il le fait surveiller par un espion, que l'ambassadeur réussit à tromper en jouant à l'idiot.
Khusraw I et le souverain indien : le prince indien et ses conseillers	f.58	FS.119	À son retour, l'ambassadeur décrit à Khusraw l'Inde comme un pays faible. Le souverain met en place un plan visant à inciter le peuple indien à se rebeller, ce afin de conquérir plus aisément le pays. Le prince indien convoque alors un conseil composé de quatre de ses vizirs et du responsable du culte zoroastrien.
Fable des deux rats et de la gerboise : les deux rats à la recherche d'un abri	f.61v	FS.126	Durant l'audience, le quatrième vizir prend la parole et relate au souverain la fable des deux rats et de la gerboise : un couple de rats explore un *wādī*, à la recherche d'un endroit où vivre. Ils décident de se creuser un abri au pied d'un monticule entouré d'eau.
Fable des deux rats et de la gerboise : les rats (dont un seul est représenté) rencontrent la gerboise.	f.62	FS.127	Les deux rats rencontrent une gerboise qui sort de son terrier pour s'installer sur un monticule situé en hauteur de la zone inondable. Elle les met en garde et leur conseille de se déplacer ailleurs.

TABLEAU 7.1 Résumé du cycle des peintures (*cont.*)

Cycle des peintures du ms.27.1999	Numéro de folio ou d'inventaire	Numéro de page dans le fac-similé et la publication de 1985	Résumé du texte accompagnant l'illustration
Fable des deux rats et de la gerboise : la gerboise fait face au rat mâle du haut du monticule.	f.63v	FS.130	Le rat mâle revient un jour dans son repaire et le trouve inondé et sa famille noyée. N'ayant pas écouté les conseils de la gerboise, il la voit assise en haut du monticule, saine et sauve.
Fable de l'ours et du singe : les singes approchent l'ours.	f.76	FS.155	Bahrām Gūr est confié par son père, le roi sassanide Yazdagard, à la cour de Nuʿman le Lakhmide. Son tuteur arabe Ḥils lui raconte plusieurs fables dont celle de l'ours et des singes. Plusieurs singes s'approchent d'un ours qui feint d'être mort.
Fable du moine et du voleur : le voleur tombe dans le piège du moine.	f.77	FS.157	Le récit est interrompu par une fable enchâssée, celle du moine et du voleur : un moine s'enrichit avec l'aumône de ses fidèles. Un voleur entre un jour dans sa chapelle et le moine feint de ne pas l'avoir vu. Le voleur se précipite vers lui et tombe dans un piège à travers une trappe dissimulée dans le sol. Il est exécuté le lendemain par les autorités, et le moine continue à dissimuler son vrai dessein.
Fable de l'ours et du singe : l'ours attrape le singe.	f.78	FS.159	Le récit revient à la fable de l'ours et du singe : l'ours réussit à attraper un des singes et l'assujettit.
Fable de l'ours et du singe : le singe consulte le singe médecin pendant que l'ours attend au pied de l'arbre.	F1954.2 (Freer Gallery of Art)	FS.166	Le singe feint de perdre la vue et prétend ne plus pouvoir cueillir de fruits pour l'ours. L'ours le laisse consulter un singe médecin, qui lui recommande de prétendre que sa vue est meilleure pendant la nuit, pour réussir à s'échapper.
Fable de l'ours et du singe : l'ours tue le singe en le faisant chuter de l'arbre.	LNS 104 MS (Dar al-Athar al Islamiyyah)	FS.172	Pressentant la ruse, l'ours surveille le singe et finit par le tuer lorsqu'il tente de s'échapper.

TABLEAU 7.1 Résumé du cycle des peintures (*cont.*)

Cycle des peintures du ms.27.1999	**Numéro de folio ou d'inventaire**	**Numéro de page dans le fac-similé et la publication de 1985**	**Résumé du texte accompagnant l'illustration**
Le bouffon (*muḍḥik*) et le roi Yazdagard en conversation	f.86	FS.180	Le bouffon raconte au roi l'histoire de sa jeunesse. Il tombait amoureux de toutes les femmes qu'il rencontrait, de sorte que sa première épouse lui jeta un sort. Il fut transformé plusieurs fois jusqu'à retrouver par la suite sa forme humaine.
Bahrām Gūr affronte Khusraw l'Usurpateur	f.90	FS.187	Le roi Yazdagard est tué et Khusraw l'Usurpateur prend le pouvoir. Bahrām marche sur la Perse pour reprendre la couronne. Alors que le grand prêtre zoroastrien lui propose d'abandonner, Bahrām demande au contraire de placer la couronne entre deux lions sauvages et de désigner empereur celui qui s'en empare en premier, défi dont Bahrām sort vainqueur.
al-Nuʿmān en compagnie de ʿAdī b. Zayd	f.97r	FS.201	Nuʿmān b. Imruʾ al-Qays, le roi de Ḥīra, se rend vers un tronçon de sable recouvert d'anémones (*shaqīqa*) et fait dresser une tente. Il est accompagné du poète ʿAdī b. Zayd, secrétaire du roi de Perse, devenu moine chrétien après une visite officielle à la cour byzantine. Après avoir écouté le poète lui réciter des vers sur la vanité de ce monde, Nuʿmān décide de vouer sa vie à l'ascétisme.
Le roi de l'Allān avec son vizir et l'archer	f.100v	FS.208	Le vizir du roi de l'Allān, chrétien, ordonne qu'un arc soit fabriqué pour le roi. Remettant l'arc à un officier, le roi demande à ce dernier de le casser devant le fabricant qui, furieux, blesse l'officier à la tête. Le vizir explique au roi que l'artisan ayant reconnu Dieu comme son Seigneur, il l'a laissé s'en aller dans le but de protéger le monarque de la colère de Dieu. Le vizir finit par convertir le roi à sa foi, il essaye de le dissuader d'essayer de la proclamer à son peuple mais est assassiné. Le roi abdique et devient un moine ascète jusqu'à sa mort.

TABLEAU 7.1 Résumé du cycle des peintures (*cont.*)

Cycle des peintures du ms.27.1999	Numéro de folio ou d'inventaire	Numéro de page dans le fac-similé et la publication de 1985	Résumé du texte accompagnant l'illustration
La fable des deux éléphants : les deux éléphants se rencontrent.	f.104	FS.215	Bābak tente de convaincre son père, le roi Ardashīr, premier roi sassanide de Perse, de l'intérêt d'être ascète. Il lui raconte la fable des deux éléphants : les gardes d'un roi chassent un éléphant sauvage et tentent de l'apprivoiser sans succès. L'éléphant déjà dompté conseille à son congénère d'accepter d'être apprivoisé car il bénéficiera de nombreux privilèges (nourriture, soins, riches tissus).
La fable des deux éléphants : l'éléphant sauvage dans une parade de guerre	f.104v	FS.216	L'éléphant sauvage accepte le compromis et informe l'autre éléphant des contraintes : porter de lourdes charges, prendre part à des guerres et perdre sa liberté. Tous deux feignent alors d'être malades et leurs maîtres les relâchent dans la nature.
Le moine et le berger en conversation	f.107	FS.221	Ardashīr tente de persuader son fils de l'intérêt des richesses. Bābak relate une dernière anecdote à son père pour le dissuader de leur intérêt : un berger se plaint à un moine chrétien du travail dont il a la charge. Le moine lui raconte alors l'histoire d'un moine qui découvre un jour un ermitage délabré et décide d'en travailler la terre. À mesure que ses revenus augmentent, de plus en plus de moines le rejoignent. Il distribue les richesses aux pauvres et les autres moines protestent. Il ordonne pendant la nuit de faire couper les arbres et les vignes et les moines furieux le chassent de l'ermitage. Le moine chrétien du début du récit conseille alors au berger de ne plus donner à son troupeau autant de soin.

TABLEAU 7.2 Table de comparaison entre MS.27.1999 (MIA) et des copies des XIII^e et XIV^e siècles de *Kalīla wa-Dimna*

Éléments principaux de similitude	**Pococke 400 (1354, 78 illustrations), OBL**	**Cod. Arab. 616 (vers 1340-50, 73 illustrations), BSB**	**Ms Ar. 578 (XIV^e siècle, 120 illustrations), Parker Library**	**T-S Ar.51.60 (peut-être XIV^e siècle, 1 folio), Cambridge University Library**	**Ms 3655 (Fin XIII^e siècle, 113 illustrations), BRR**	**Arabe 3465 (XIII^e siècle, 98 illustrations dont 8 tardives), BnF**	**Arabe 3467 (XIV^e siècle, 47 illustrations), BnF**	**King Fayṣal 2536 (1346, 65 illustrations), KFC**
Structures architecturales pour les scènes d'intérieur	f.13v, architecture et lampe ; f.16r, lampe et trône ; f.21v, architecture	ff.22r, 23v, 28r, 28v, 29r, 32v, 33r, 36r, 36v, 37r, 37v, 49r, 67r, 70v, 79v, 102r, 102v, 128v, structures architecturales				ff.27v, 30v, 31v, 36v, 39r, 40r, 80v, 90v, 102v, 104r, 115v, 130v, 131v, 134v, 137r, architecture et/ou drapés (ou tentures) f.121r, architecture similaire au f.77r du *Sulwān*	ff.9v, 16r, 26v, 28v, 51r, 76r, 88r et 93r	ff.4v, 6r, 7r, 30v, 77v, et 117v, structures architecturales similaires mais simplifiées ; ff.14v et 115v, tenture
Souverain sur son trône donnant audience	f.10r, mêmes couleurs, posture, motifs vestimentaires. Pas de couronne dans le MS.27.1999 et ici souverain à droite ; ff.48v, 123v, 125v et 129v, trône et souverain côté gauche (faisant face à son audience) ; ff.133r, 143r, 146r, trône à gauche, lampe mais pas l'architecture (inversé mais similaire au f.136v)	ff.19r, 24v, 50v, 104r, 107v, 111v, trône	f.3r, trône uniquement (souverain de face et simplifié) ; ff.4r, 9r, 9v, 11v, 28v, 38r, 55r, 102v, 105v, 106v, 107r, 108r, 114r		f.29v, trône simplifié par rapport au *Sulwān*	ff.10r, 12v, 14v, 20v, 19r, 23v, et 133r, structures architecturales, trône et souverain côté gauche mais traitement différent	ff.3v, 93r, 94v, 98v, 106v, 110r	ff.52v, 117v, 142r, trône mais représentation simplifiée

TABLEAU 7.2 Table de comparaison entre MS.27.1999 (MIA) et des copies des XIII^e et XIV^e siècles de *Kalīla wa-Dimna* (*cont.*)

Éléments principaux de similitude	Pococke 400 (1354, 78 illustrations), OBL	Cod. Arab. 616 (vers 1340-50, 73 illustrations), BSB	Ms Ar. 578 (XIV^e siècle, 120 illustrations), Parker Library	T-S Ar.51.60 (peut-être XIV^e siècle, 1 folio), Cambridge University Library	Ms 3655 (Fin XIII^e siècle, 113 illustrations), BRR	Arabe 3465 (XIII^e siècle, 98 illustrations dont 8 tardives), BnF	Arabe 3467 (XIV^e siècle, 47 illustrations), BnF	King Fayṣal 2536 (1346, 65 illustrations), KFC
Exemples de symétrie animalière	f.40v, Kalīla et Dimna ; f.58v, lion et éléphant	f.44v, Kalīla et Dimna	f.31v, Kalīla et Dimna		f.44r, 49v	f.48r, Kalīla et Dimna f73v, traitement des lions très différent mais symétrie	ff.21r, 41v	ff.24v, 55r, Kalīla et Dimna f.127v, lion et chacal (posture également)
Représentation du lion	ff.41v, 45v, 70r, 138v, 142v, postures (et symétrie)	ff.45r, 47v, 68r, 72r, 118r, 127v	ff.30r, 32v, 36r, 47v, 49r, 57v, 58v, 59v, 62v, 65v, 99v, 123r, 124v, 125r, 127r, 134v	Lion et sa mère, structure similaire au f.90r du *Sulwān*	ff.23v, 39v, 53v, 54v, 114v, postures, symétrie, type de représentation		ff.3r, 22r, 46r, 100r	ff.43r, posture, mais style un peu différent
Représentation de l'éléphant	ff.58v, 99r. ; f.148r roi sur l'éléphant (structure similaire au f.104v du *Sulwān* et éléphant dompté similaire)	f.89r	f.84v, éléphant assez similaire mais simplifié f.106r, éléphant blanc mais modèles assez similaire			f.6r	f.71r	
Représentation du singe	ff.65v, 111v, 114v, et 144v	f.64r et 98v	f.54v				f.42v et 89r	f.101v, 113v, 146r, singes similaires mais simplifiés
Représentation du rat	ff.82v, 92v, 132v	ff.77v, 79v et 84r	ff.69v, 71r, 72r, 76r, 77r, 115v			f.119v	ff.63r, 64r et v, 109r	f.107v
Représentation de l'antilope/ gazelle	f.92v					f.92v		f.153r, similaire au f.44r du *Sulwān*
Représentation des oiseaux	f.61v, canards représentés à partir de modèles d'oiseaux (similaire au f.90r du MS.27.1999)	f.52r, 60v	f.55r		f.13v, phœnix et quatre oiseaux similaires mais simplifiés	f.84v		f.83v, corbeaux, représentation archétypale d'oiseaux mais simplifiés

TABLEAU 7.2 Table de comparaison entre MS.27.1999 (MIA) et des copies des XIII^e et XIV^e siècles de *Kalīla wa-Dimna* (*cont.*)

Éléments principaux de similitude	**Pococke 400 (1354, 78 illustrations), OBL**	**Cod. Arab. 616 (vers 1340-50, 73 illustrations), BSB**	**Ms Ar. 578 (XIV^e siècle, 120 illustrations), Parker Library**	**T-S Ar.51.60 (peut-être XIV^e siècle, 1 folio), Cambridge University Library**	**Ms 3655 (Fin XIII^e siècle, 113 illustrations), BRR**	**Arabe 3465 (XIII^e siècle, 98 illustrations dont 8 tardives), BnF**	**Arabe 3467 (XIV^e siècle, 47 illustrations), BnF**	**King Fayṣal 2536 (1346, 65 illustrations), KFC**
Éléments naturels : parterre d'herbe, monticule, eau, rochers	ff.20v et 107r, rochers bleus stylisés, herbe en tressage ; 40v, herbe ; 53r, représentation de l'eau et plante au centre comme séparation ; f.58v, végétation ; f.90v, monticule similaire au f.62r du *Sulwān*	f.27v, rochers bleus avec composition identique à Pococke f.20v et *Sulwān* ff.54v, 83r, 98v, monticule + scènes d'extérieur avec parterre d'herbe en tressage	ff.43r, 51r, 55v, 69v, 92r, 97r, monticule		ff.39v, 44r, 52r, 69v, monticule en demi-cercle	f.6r, plante très stylisée.	ff.41v, herbe ; 71r, monticule ; 89r herbe et eau	f.24v, monticule, eau
Ciel en arc de cercle	ff.31r, 99r, demi-cercle dans l'autre sens	ff.36r, 89r					f.71r, ciel inversé comme dans le *Sulwān*	

art proprement mamelouk, et est probablement issu aussi de la tradition fatimide, en incluant également des modèles sassanides préexistants[24]. Les folios (90 et 42v) représentant les deux lions se faisant face et celle de la gazelle et de l'antilope, font écho à de nombreuses copies du *Kalīla wa-Dimna* et à d'autres illustrations de bestiaires notamment[25]. Ces paires d'animaux sont adaptées

deux renards. Voir également comme comparaison un manuscrit hispanique du XV^e siècle issu de la tradition castillane du *Kalīla wa-Dimna* dont la structure et le traitement des figures sont similaires à ce qui est présenté dans les copies du XVII^e siècle qui nous intéressent ici. Hugo O. Bizzarri, « *L'image enchâssée dans le Calila e Dimna* », in *D'Orient en Occident. Les recueils de fables enchâssées avant les Mille et une Nuits de Galland* (*Barlaam et Josaphat, Calila et Dimna, Disciplina clericalis, Roman des Sept Sages*), éd. Marion Uhlig et Yasmina Foehr-Janssens (Turnhout : Brepols, 2014), 309-323. Pour une analyse du cycle de peintures de la copie de l'Escorial, voir Rachel Arié, *Miniatures hispano-musulmanes* (Leiden : Brill, 1969).

24 Notons la proximité avec les peintures de céramiques lustrées et les manuscrits à l'époque fatimide (notamment les scènes de chasse ou encore la représentation des animaux de profil avec une plante stylisée en fond dans la céramique lustrée). Mais ces similitudes se rencontrent en dehors du milieu arabe et nous avons déjà souligné le même phénomène en milieu persan (par exemple les similitudes entre vaisselles *haft rang* et copies du *Shāhnāma*). Voir aussi Melikian-Chirvani, *Sulwān*, 129-168 ; Hillenbrand, « Mamlūk and Īlkhānid Bestiaries », fig. 7 ; Contadini, *A World of Beasts: A Thirteenth-Century Illustrated Arabic Book on Animals* (*the Kitāb Naʿt al-Ḥayawān*) *in the Ibn Bakhtīshūʿ Tradition* (Leiden : Brill, 2011), 85-89.

25 Contadini a fait plusieurs rapprochements entre la copie syrienne du *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān* datée de 1354 conservée à l'Escorial (Ar. 898) et la copie du



FIGURE 7.4 Ẓālim et Mufawwaḍ en conversation, f.12v (MS.27.1999, MIA)

à des textes et à des éléments de narration différents (Figs. 7.4, 7. 5 et 7.6). Mais dans le cas des lions symbolisant la lutte du pouvoir sur la Perse dans le *Sulwān*, c'est la couronne représentée au centre de la composition qui vient apporter un élément propre à ce texte en particulier et donc en dehors de l'image archétypale. On remarque également qu'aucune des peintures n'est annoncée par un titre comme c'est généralement le cas dans d'autres manuscrits et dans les copies tardives du même texte. Cela suppose de suivre le déroulement des illustrations au fil de la lecture du texte.

L'effet de symétrie est utilisé de manière systématique et la répartition des différentes couleurs crée un rythme dans les compositions. La représentation est plane, sans échelle, même si l'on remarque une ébauche de perspective dans la représentation des composants de certaines illustrations sur plusieurs plans. Comme le souligne A.S. Melikian-Chirvani, toutes les compositions ont comme point commun de présenter un fond monochrome or, un élément dont l'abstraction et la neutralité rendent la lecture de l'image et de la scène plus simple[26].

Sulwān, présentée comme probablement réalisée dans le même atelier et à la même époque. Ces copies du XIVe siècle montrent clairement la présence de modèles déjà préexistants dans des manuscrits du siècle précédent comme la copie du *Na't al-Ḥayawān* de la British Library (Or. 2784). Contadini rapproche notamment les folios représentant la gazelle et l'antilope qui sont effectivement presqu'identiques, tant par leur composition que par le traitement du sujet. La seule différence est la présence d'éléments de végétation dans le *Sulwān*. Contadini, *A World of Beasts*, 84, 116-117. Melikian-Chirvani rapproche également cette composition avec la mosaïque de Khirbat al-Mafjar et donne d'autres exemples de similitudes (*Sulwān*, 109-121 et 129-168). Voir également Sofie Walzer, « An Illustrated Leaf from a Lost Mamlūk Kalīlah Wa-Dimnah Manuscript », *Ars Orientalis*, n° 2 (1957) : 503-505.

26 Ces critères de l'art mamelouk sont détaillés par Haldane, *Mamluk painting*. L'effet de perspective se retrouve aux folios 32v, 39v, 56r, 94r, 97r, 100v,



FIGURE 7.5 La gazelle fuit l'antilope, f.44r (MS.27.1999, MIA)



FIGURE 7.6 La couronne de Perse est placée entre Khusraw l'Usurpateur et Bahrām Gūr, f.90r (MS.27.1999, MIA)



FIGURE 7.7 Le cheval en joug libéré par le sanglier, f.39v (MS.27.1999, MIA)

Dans les scènes d'extérieur, souvent animalières, la végétation semble déconnectée de l'histoire représentée. Elle apparaît souvent disproportionnée et semble pousser de nulle part lorsqu'elle n'est pas reliée à un parterre d'herbe tressée (Figs. 7.7, 7.8 et 7.9). Cette représentation symbolique peut être reliée directement à celle de l'architecture qui est aussi schématique et dont les éléments sommaires laissent penser aux décors du théâtre d'ombres. Ces éléments agissent comme une synecdoque visuelle qui suggère l'espace plus vaste de la narration. La simplicité de la composition permet au fil de la lecture d'aller à l'essentiel dans la visualisation des protagonistes. Ainsi, le trône ou encore la bipartition de la représentation du souverain faisant face à sa cour définissent l'intrigue du palais.

Les scènes comprenant des personnages mettent en évidence une continuité du style développé au XIII^e siècle. On retrouve notamment l'adoption du frontispice honorant l'idée d'un mécénat princier[27] qui n'apparaît pas dans les deux copies tardives. Le frontispice avec le souverain sur son trône attenant à une scène de la vie de cour (montrant des chasseurs ou des musiciens par exemple) est courant dans les manuscrits du XIV^e siècle[28]. Les personnages de l'ensemble des peintures présentent des têtes dont la taille est disproportionnée par rapport au corps et sont représentés de face ou de trois-quarts. Le visage rond avec une barbe (noire pour la plupart), les quelques nimbes, les yeux en amande, sont autant d'éléments qui rappellent la tradition mésopotamienne du XIII^e siècle[29]. Le traitement des costumes et des turbans est standardisé, mais les

104v et F1954.1 de la Freer Gallery of Art. Voir aussi Melikian-Chirvani, *Sulwān*, 104-108.

27 Contadini, *Arab Painting*, 21.

28 Contadini, *A World of Beasts*, 56.

29 Hillenbrand, « Mamlūk and Īlkhānid Bestiaries », 221-234. Le nimbe n'est pas un élément religieux mais est un élément emprunté au contexte romain et byzantin, et permet de distinguer le souverain des autres personnages et de mettre en valeur la tête des personnages lorsqu'il est utilisé pour tous. Contadini, *A World of Beasts*, 129-130.



FIGURE 7.8 L'ours feint d'être mort tandis que les singes s'approchent de lui, f.76r (MS.27.1999, MIA)



FIGURE 7.9 Le voleur tombe à travers la trappe dans la chapelle, f.77r (MS.27.1999, MIA)



FIGURE 7.10 ʿAyn Ahlīh attaché en compagnie de la vieille femme mutilée, f.37r (MS.27.1999, MIA)

visages sont personnalisés de façon à ce que l'on reconnaisse certains personnages d'une même fable, illustrés sur plusieurs images[30] (Fig. 7.10). Le souverain apparaît surélevé sur un trône ou sur une estrade, sur le côté gauche des compositions et portant toujours le même type de robe (Figs. 7.11 et 7.12). Le folio 31 représentant Shāpūr à la cour de l'empereur byzantin est l'une des traces de l'influence d'archétypes sur l'artiste : la composition, le traitement des personnages, les éléments du mobilier, la structure architecturale se rapprochent de la copie des *Maqāmāt* de Vienne datée de 1334, et en particulier les folios 42v et 95v[31] (Fig. 7.13). D'autres éléments, comme la tente du f.97r, laissent penser aux traditions mésopotamiennes antérieures, reprises dans la production ilkhanide puis timouride (Fig. 7. 14).

La répétition de schémas et de motifs permet ainsi de visualiser plus rapidement les personnages et la scène représentée. Le peintre allie ainsi un répertoire simple avec un certain degré de stylisation notamment en ce qui concerne la représentation de la végétation (plantes, arbres, parterre d'herbe) et d'autres éléments naturels (ciel, rochers, rivière, monticules). Ce cadre naturel, réalisé uniquement pour signifier une scène en extérieur, contraste complètement avec les protagonistes de chaque scène qui semblent pour certains flotter en arrière-plan. Le rôle de ce cadre est d'agencer la symétrie et la linéarité de la composition. Tous les éléments de ce cadre dérivent certainement de modèles chinois et l'on retrouve des éléments presque identiques dans la copie du *Manāfiʿ al-Ḥayawān* de l'Escorial. L'introduction de la fleur de lotus notamment, parmi les éléments de végétation stylisée dans plusieurs des peintures du *Sulwān*, laisse penser à une influence de la peinture arabe du XIII^e^ siècle et de l'art ilkhanide

30 Haldane décrit dans son ouvrage les illustrations caractérisées par leur immobilité. Pourtant le *Sulwān* met en scène certains animaux en mouvement et une certaine gestuelle entre les personnages même s'ils demeurent assez statiques dans l'ensemble. Haldane, *Mamluk painting*, 13.

31 Atıl, *Renaissance in Islam*, 258-259 ; Melikian-Chirvani, *Sulwān*.



FIGURE 7.11 Le prince indien donne audience à l'ambassadeur de Khusraw, f.56r (MS.27.1999, MIA)



FIGURE 7.12 Le roi de l'Allān, l'archer et le vizir, f.100v (MS.27.1999, MIA)



FIGURE 7.13 Shāpūr à la cour de l'Empereur byzantin, f.31r (MS.27.1999, MIA)



FIGURE 7.14 Nuʿmān b. Imruʾ al-Qays en compagnie de ʿAdī b. Zayd à la *shaqīqa*, f.97r (MS.27.1999, MIA)

sur la production mamelouke[32]. Le fond doré des peintures permet en revanche de faire un lien avec l'art byzantin et l'art médiéval d'Occident dont la production de manuscrits rend compte à cette époque d'une utilisation presque systématique de ce procédé[33]. La mise en exergue du souverain dans le frontispice est aussi un élément qui peut être comparé avec l'art byzantin, où l'adoption de ce type de représentation est très courante pour illustrer le mécène du manuscrit[34].

A.S. Melikian-Chirvani propose d'attribuer ce manuscrit à Damas, en raison de sa similitude avec la copie du *Manāfiʿ al-Ḥayawān* de l'Escorial[35]. Cette hypothèse semble renforcée par l'enregistrement de ce manuscrit en tant que *waqf* au début du XVII^e siècle à Alep, comme signalé dans l'introduction. Notons cependant que l'attribution à l'Égypte ou la Syrie reste délicate en raison du peu de copies datées et localisées, et ne permet pas d'être affirmatif dans le cas spécifique du *Sulwān*. Les proximités avec d'autres copies mameloukes déjà citées permettent justement de montrer à quel point les centres de production égyptien et syrien sont très proches les uns des autres. Les artistes pouvaient sans doute avoir voyagé d'un atelier à l'autre et utiliser des modèles de représentation très similaires, comme c'est le cas plus tard au XV^e siècle[36].

32 Haldane, *Mamluk painting*, 6, 13. Voir également David James, *Qur'ans of the Mamluks* (Londres : Alexandria Press, 1988) ; J. Michael Rogers, « Evidence for Mamluk-Mongol Relations 1260-1360 », in *Colloque international sur l'histoire du Caire, 27 mars-5 avril 1969*, éd. André Raymond, J. Michael Rogers et Magdi Wahba (Le Caire : Ministry of Culture of the Arab Republic of Egypt, 1972), 385-404.

33 Anna Contadini, « Kitāb naʿt al-ḥayawān (Book on the Characteristics of Animals, BL Or.2784) and the "Ibn Bakhtīshūʿ" Illustrated Bestiaries » (thèse de doctorat, University of London, School of Oriental and African Studies, 1992), 288. Il existe clairement une tendance dans la structure des compositions à fond or dans l'art médiéval d'Occident dès le début du XIII^e siècle. Ces manuscrits, des bibles et autres ouvrages religieux illustrés, sont eux-mêmes inspirés de l'art byzantin. Nous observons notamment des similitudes jusqu'à la seconde moitié du XVI^e siècle, en prenant comme exemple la célèbre Bible de la Hague, copie royale complétée entre 1371 et 1372 (conservée à la Bibliothèque nationale des Pays-Bas, M10 B23). Voir Charles Sterling, *La Peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, (Paris : Bibliothèque des Arts, 1987), 20, 187-192, 194, 197, fig. 107-108. De manière tout à fait similaire, Gülru Necipoğlu avait souligné le lien entre influence chinoise et influence européenne dans les albums Diez à la même époque et les avait donc replacés dans un contexte plus global : Gülru Necipoğlu, « Persianate Images between Europe and China: The "Frankish Manner" in the Diez and Topkapı Albums c. 1350-1450 », in *The Diez Albums Contents and Context*, éd. Julia Gonnella, Friederike Weis et Christoph Rauch (Leiden : Brill, 2017), 531-592. Voir aussi la comparaison entre certaines copies des *Maqāmāt* et de *Kalīla wa-Dimna* avec des manuscrits byzantins et coptes dans Hugo Buchthal, « "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts », *Ars Islamica* 7, n° 2 (1940) : 125-133. Non seulement certains personnages mais aussi les représentations architecturales révèlent des similitudes. L'auteur fait référence à de possibles contacts avec des cours locales seljouks en Asie Mineure mais aussi en Syrie, notamment au travers des similitudes architecturales. Il note également l'utilisation d'un répertoire chrétien probablement déjà connu à cette époque à travers la tradition de manuscrits syriaques du nord de la Mésopotamie. À propos de l'influence notamment des ateliers syriens par l'art byzantin (notamment l'usage de l'or mais également la tenture triangulaire), voir Haldane, *Mamluk painting* 5. Voir également sur les éléments chinois, en particulier la fleur de lotus, Melikian-Chirvani, *Sulwān*, 99-104 et 109-121.

34 Eva Hoffman, « The Author Portrait in Thirteenth-Century Arabic Manuscripts: a New Islamic Context for a Late-Antique Tradition », *Muqarnas* 10 (1993) : 6-20.

35 Melikian-Chirvani, *Sulwān*, 76. Chirvani place le *Sulwān* dans un groupe de quatre manuscrits mamelouks qui partagent un ensemble de caractéristiques avec le manuscrit du *Manāfiʿ* qui aurait été produit à Damas. Leur style se caractérise par l'introduction d'éléments issus des répertoires iranien et chinois. Voir également à ce sujet Contadini, « The *Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān* in the Escorial Library », *Islamic Art* 3 (1989) : 53.

36 Atıl, « Mamluk Painting in the Late Fifteenth Century », *Muqarnas* 2 (1984) : 159-171. La page de droite du frontispice avait été identifiée comme une copie égyptienne lors de son passage chez Drouot en 1973 puis dans la publication d'une partie des collections de l'Aga Khan. La page de la Dar al-Athar al Islamiyyah a aussi été cataloguée comme étant égyptienne, syrienne voire

1 Conclusion

La copie du *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* conservée au Musée d'Art islamique de Doha est la seule copie illustrée de ce texte à l'époque médiévale. Son cycle de peintures démontre une maîtrise de codes picturaux déjà établis dans la production mamelouke[37] ainsi qu'une expression artistique propre au peintre du manuscrit. Le manuscrit du *Sulwān* est une copie unique, qui partage certaines caractéristiques avec d'autres manuscrits illustrés de la même époque, mais qui présente aussi ses spécificités, démontrant ainsi l'importance d'une étude du cycle de peintures par rapport au récit. La comparaison avec des copies tardives du même texte (Tableau 7.2) évoque d'ailleurs la maîtrise de la narration par le copiste et le peintre ainsi que leur étroite collaboration.

Le rapport entre texte et image rend compte également d'un point rarement évoqué concernant la fonction de ces manuscrits. Considérés à raison comme des ouvrages de commission, sans doute pour des bibliothèques, ils possèdent peut-être une dimension orale. Ces ouvrages étaient sans doute destinés à être lus, à voix haute, et les images permettaient de suivre le récit, à l'image des livres de contes que l'on lit encore de nos jours aux enfants. Les *Maqāmāt* sont un témoin probant d'une telle fonction, car on sait qu'ils faisaient l'objet de performances publiques dans les madrasas et participaient, entre autres, à l'apprentissage dans les communautés de lettrés[38].

Selon R. Hillenbrand, le manque de mécénat de manuscrits à l'époque mamelouke a engendré une qualité de peinture nettement inférieure à celle des ateliers royaux en Iran. Pour lui les manuscrits illustrés en milieu persan comme le *Manāfiʿ al-Ḥayawān* ou le *Shāhnāma* sont beaucoup plus innovants que ce qui a été produit un siècle plus tard à l'époque mamelouke, entre autres dans l'illustration du *Kitāb al-Ḥayawān*. Il estime que les illustrations mameloukes sont surtout inspirées de la peinture mésopotamienne du XIII^e siècle[39]. E. Atıl explique cela par la barrière linguistique entre les sultans mamelouks turcophones et les Mamelouks de seconde génération, mécènes plus familiers avec la tradition littéraire arabe. La proximité en termes de qualité d'exécution et d'esthétique entre la copie du *Sulwān* et celle du *Manāfiʿ al-Ḥayawān* de l'Escorial indique probablement une commission par des mécènes de l'aristocratie

irakienne. *Importante collection de miniatures orientales vente, Paris, Hôtel Drouot, 26 octobre 1973* (Paris : Anne-Marie Kevorkian, 1973), lot 19 ; Toby Falk, éd., *Treasures of Islam* (Londres : Philipp Wilson Publishers, 1985), n°11, 41 ; Verena Daiber et Benoît Junod, éd., *Treasures of the Aga Khan Museum. Masterpieces of Islamic Art* (Berlin : Nicolai Verlag, 2010), n°117, 163 ; Atıl, *Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait* (New York : Rizzoli International Publications, 1990). Un folio comme autre élément de comparaison est celui d'un artiste damascène inconnu, probablement du XV^e siècle, en particulier à travers le traitement des textiles portés par les deux personnages centraux qui est très similaire à celui de la copie du *Sulwān*. Leo A. Mayer, « A Hitherto Unknown Damascene Artist », *Ars Islamica* 9 (1942) : 168. Le folio est conservé au British Museum, Or. 9718.

37 Grabar décrit trois éléments caractéristiques communs aux manuscrits du XIII^e siècle, mais que l'on pourrait étendre au XIV^e siècle : la notion de « paysage-cadre » et de cadre architectural simple, ainsi que la représentation d'hommes en turban. Oleg Grabar, *The Illustrations of the Maqamat* (Chicago : University of Chicago Press, 1984), 137-149 et Grabar, « Pictures or Commentaries: The Illustrations of the Maqamat of al-Hariri », in *Islamic Visual Culture, 1100-1800, Constructing the Study of Islamic Art*, éd. Oleg Grabar (Hampshire : Ashgate Publishing Limited, 2006), 188-205. Voir aussi David James « Space-Forms in the Work of the Baghdad 'Maqamat' Illustrators: 1225-1258 A.D. », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 37, n° 2 (1974) : 305-320.

38 Il existe un lien entre image et narration dans la pratique des théâtres de jeux d'ombres, très populaires à l'époque médiévale. Alain F. George, « Orality, Writing and the Image in the *Maqamat*: Arabic Illustrated Books in Context », *Art History* 35, n° 1 (2012) : 10-37 ; George, « The Illustrations of the *Maqāmāt* and the Shadow Play », *Art History* 35, n° 2 (2012), 1-42.

39 Hillenbrand, « Mamlūk and Īlkhānid Bestiaries », 218-219, 289.

mamelouke[40]. On peut tout à fait imaginer une destruction massive de copies illustrées dont seulement peu d'exemples ont survécu de nos jours. L'utilisation d'un fond or dans chacune des peintures montre le caractère exceptionnel de cette copie, lorsque l'on sait que l'or s'est justement raréfié aux XIVe et XVe siècles dans ces régions[41]. Ce manuscrit rend aussi compte sans doute de la présence d'ouvrages byzantins, par exemple des ouvrages de liturgie illustrés qui faisaient sans doute partie des collections de manuscrits de certaines bibliothèques de la région[42].

La rareté des copies illustrées à la fin du XIVe siècle a laissé penser à une éventuelle interruption de la peinture arabe quelques décennies après l'exécution du *Sulwān*, phénomène qui pourrait s'expliquer et être nuancé par le contexte historique, culturel et social. Il existe en réalité des copies de manuscrits plus tardives, datant du XVe siècle et du XVIe siècle qui montrent, comme le souligne E. Atıl, l'arrivée au Caire d'artistes entraînés dans les cours turkmènes, marquant ainsi une transition vers le mécénat de manuscrits illustrés à l'époque ottomane[43]. Un autre événement d'importance qui pourrait expliquer le manque d'exemples est le sac d'Alep et de Damas par les armées de Timur vers 1400-1401[44]. Ce sac a pu être accompagné de destructions mais aussi d'une fuite des artistes syriens vers l'Égypte ou d'autres contrées. La copie mamelouke du *Sulwān* est ainsi un manuscrit qui à lui seul illustre l'histoire littéraire et artistique complexe de la Méditerranée médiévale, avec un texte rédigé en Sicile, copié et illustré au Moyen-Orient puis au Maghreb par la suite.

40 Atıl, *Renaissance in Islam*, 250-251. Melikian-Chirvani offre une comparaison avec deux copies de *Maqāmāt* (celle datée de 1334 et conservée à Vienne – Österreichische Nationalbibliothek A.F. 9 – et celle de 1337 conservée à Oxford – Bodleian Library, Marsh 458) et la copie du Manāfiʿ al-Ḥayawān datée de 1354 conservée à l'Escorial – Ar. 898. Melikian-Chirvani, *Sulwān*, 76-99. Cette comparaison vient corroborer son identification de la copie du *Sulwān* comme une copie syrienne qu'il situe entre 1330 et 1340.

41 Hillenbrand, « Mamlūk and Īlkhānid Bestiaries », 220.

42 Pour certains rapprochements entre les ouvrages syriaques et la peinture du XIIIe siècle, voir Contadini, *A World of Beasts*, 68-71.

43 Atıl, *Renaissance in Islam*, 250. Elle mentionne une copie du *Kashf al-Asrār* réalisée en Égypte au début du XVe siècle dans une lignée similaire.

44 Haldane mentionne le fait que de nombreux artisans syriens suivent Timur à Samarcande. Haldane, *Mamluk painting*, 1. La Syrie et l'Égypte sont également touchées par la peste noire vers 1348-1349. Cette épidémie dévaste aussi l'Europe au même moment et décime de nombreuses populations. Peter M. Holt, « Mamlūks », in *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, éd. Peri Bearman *et al.* 6 (Leiden : Brill, 1960-2007), 321-31.

Bibliographie

Arié, Rachel. *Miniatures hispano-musulmanes*. Leiden : Brill, 1969.

Atıl, Esin. « Mamluk Painting in the Late Fifteenth Century ». *Muqarnas* 2 (1984) : 159-171.

Atıl, Esin. *Islamic Art and Patronage: Treasures from Kuwait*. New York : Rizzoli International Publications, 1990.

Atıl, Esin. *Renaissance in Islam: Art of the Mamluks*. Washington D.C. : Smithsonian Institution Press, 1981.

Bellino, Francesca. « Animal Fables in Sulwān al-Muṭāʿ by Ibn Ẓafar al-Siqillī ». In *Islamic Sicily : Philological and Literary Essays*. Édité par Mirella Cassarino, 103-22. Rome: Istituto per l'Oriente, 2015.

Bizzarri, Hugo O. « L'image enchâssée dans le Calila e Dimna ». In *D'Orient en Occident, Les recueils de fables enchâssées avant les Mille et une Nuits de Galland* (*Barlaam et Josaphat, Calila et Dimna, Disciplina clericalis, Roman des Sept Sages*). Édité par Marion Uhlig et Yasmina Foehr-Janssens, 309-323. Turnhout : Brepols, 2014.

Blois, François de. « The Pancatantra from India to the West – and Back, a Mirror for Princes from India ». In *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh*. Édité par Ernst J. Grube, 10-15. Bombay : Marg Publications, 1991.

Bolshukov, Oleg G. « The St. Petersburg Manuscript of the Maqāmāt by al-Ḥarīrī and its Place in the History of Arab Painting ». *Manuscripta Orientalia* 3, n° 4 (1997) : 59-67.

Bosworth, Clifford E. « Naṣīḥat al-mulūk », In *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Édité par Peri Bearman *et al*. vol. 7, 984-988. Leiden : Brill, 1960-2007.

Brockelmann, Carl. « Kalīla wa Dimna ». In *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Édité par Peri Bearman *et al*. vol. 4, 503-506. Leiden : Brill, 1960-2007.

Buchthal, Hugo. « "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts ». *Ars Islamica* 7, n° 2 (1940) : 125-133.

Contadini, Anna, éd. *Arab Painting, Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*. Leiden : Brill, 2007.

Contadini, Anna. « The Kitāb Manāfiʿ al-Ḥayawān in the Escorial Library ». *Islamic Art* 3 (1989) : 33-57.

Contadini, Anna. « Kitāb naʿt al-ḥayawān (Book on the Characteristics of Animals, BL Or.2784) and the "Ibn Bakhtīshūʿ" Illustrated Bestiaries ». Thèse de doctorat, University of London, School of Oriental and African Studies, 1992.

Contadini, Anna. *A World of Beasts: A Thirteenth-Century Illustrated Arabic Book on Animals* (*the Kitāb Naʿt al-Ḥayawān*) *in the Ibn Bakhtīshūʿ Tradition*. Leiden : Brill, 2012.

Daiber, Verena et Junod, Benoît, éd. *Treasures of the Aga Khan Museum, Masterpieces of Islamic Art*. Berlin : Nicolai Verlag, 2010.

Dakhlia, Jocelyne. « Les miroirs des princes islamiques : une modernité sourde ? ». *Annales. Histoire, Sciences sociales* 57, n° 5 (2002) : 1191-1206.

Dekmejian, R. Hrair et Thabit, Adel Fathy. « Machiavelli's Arab Precursor: Ibn Ẓafar al-Siqillī ». *British Journal of Middle Eastern Studies* 27, n° 2 (2000) : 125-137.

Falk, Toby. *Treasures of Islam*. Londres: Philipp Wilson Publishers, 1985.

Fullerton, Arlene. « A Brief History of the Jasim al-Homaizi Collection ». In *Kuwait: Arts and Architecture: A Collection of Essays*. Édité par Arlene Fullerton et Géza Fehérvári, 51-65. Koweït : Oriental Press, 1995.

George, Alain F. « Orality, Writing and the Image in the Maqamat: Arabic Illustrated Books in Context ». *Art History* 35, n° 1 (2012) : 10-37.

George, Alain F. « The illustrations of the Maqāmāt and the Shadow Play ». *Art History* 35, n° 2 (2012), 1-42.

Grabar, Oleg. « Pictures or Commentaries: The Illustrations of the Maqamat of al-Hariri ». In *Islamic Visual Culture, 1100-1800, Constructing the Study of Islamic Art.* Édité par Oleg Grabar, vol. 2, 188-205. Hampshire : Ashgate Publishing Limited, 2006.

Grabar, Oleg. *The Illustrations of the Maqamat*. Chicago : University of Chicago Press, 1984.

Gray, Basil. « Fourteenth-Century Illustrations of the "Kalilah and Dimnah" », *Ars Islamica* 7, n° 2 (1940) : 134-140.

Haldane, Duncan. *Mamluk Painting*. Warminster : Aris and Phillips, 1978.

Hillenbrand, Robert. « Mamlūk and Īlkhānid Bestiaries: Convention and Experiment ». In *Studies in the Islamic Arts of the Book*. Édité par Robert Hillenbrand, 211-289. Londres : The Pindar Press, 2012.

Hoffman, Eva. « The Author Portrait in Thirteenth-Century Arabic Manuscripts: a New Islamic Context for a Late-Antique Tradition ». *Muqarnas* 10 (1993) : 6-20.

Holt, Peter M. « Mamlūks ». In *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Édité par Peri Bearman et al. vol. 6, 321-331. Leiden : Brill, 1960-2007.

Holter, Knut. « Die islamischen Miniaturhandschriften vor 1350 ». *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, n°54 (1937) : 1-34.

Ibn al-Muqaffaʿ, ʿAbd Allāh. *Kalilāh and Dimnah*. Traduit par Jallad. Le Caire : Būlāq, 2002.

Ibn Ẓafar al-Siqilli, Muhammad. *The Just Prince, A Manual of Leadership, Including an Authoritative English Translation of the Sulwan al-Mutaʿ fi ʿUdwan al-Atbaʿ* (*Consolation for the Ruler During the Hostility of Subjects*). Traduit par Joseph A. Kechichian et R. Hrair Dekmejian. Londres : Saqi Books, 2003.

Importante collection de miniatures orientales. Vente, Paris, Hôtel Drouot, 26 octobre 1973. Paris : Anne-Marie Kevorkian, 1973.

James, David. « Space-Forms in the Work of the Baghdad 'Maqamat' Illustrators: 1225-1258 A.D. ». *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 37, n° 2 (1974) : 305-320.

James, David. *Qur'ans of the Mamluks*. Londres : Alexandria Press, 1988.

Kafescioğlu, Çiğdem. « In the Image of Rum: Ottoman Patronage in Sixteenth-Century Aleppo and Damascus ». *Muqarnas* 16 (1999) : 77-97.

Marlow, Louise. « Advice and Advice Literature ». In *Encyclopaedia of Islam, Third Edition*. Edité par Kate Fleet et al. Leiden : Brill, 1960-2007.

Marlow, Louise. « Surveying Recent Literature on the Arabic and Persian Mirrors for Princes Genre ». *History Compass* 7 (2009) : 523-538.

Masters, Bruce. « Janbulad Ali Pasha ». In *Encyclopedia of the Ottoman Empire*. Edité par Gábor Ágoston et Bruce Masters, 295-296. New York : Facts on File, 2009.

Mayer, Leo A. « A Hitherto Unknown Damascene Artist ». *Ars Islamica* 9 (1942) : 168.

Melikian-Chirvani, Assadullah S. *Sulwān al-Muṭāʿ fī ʿudwān al-atbāʿ, An Art Historical Essay*. Koweït : TRI Publishing, 1985.

Necipoğlu, Gülru. « Persianate Images Between Europe and China: The "Frankish Manner" in the Diez and Topkapı Albums c. 1350-1450 ». In *The Diez albums Contents and Context*. Édité par Julia Gonnella, Friederike Weis et Christoph Rauch, 531-592. Leiden : Brill, 2017.

Rizzitano, Umberto. « Ibn Ẓafar ». in *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, éd. Peri Bearman et al., vol. 3, 970. Leiden : Brill, 1960-2007.

Rogers, J. Michael. « Evidence for Mamluk-Mongol Relations 1260-1360 ». In *Colloque international sur l'histoire du Caire, 27 mars-5 avril 1969*. Édité par André Raymond, J. Michael Rogers et Magdi Wahba, 385-404. Le Caire : Ministry of Culture of the Arab Republic of Egypt, 1972.

Sterling, Charles. *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, tome 1. Paris : Bibliothèque des Arts, 1987.

Swynford Lambton, Ann K. « Islamic Mirrors for Prince ». In *La Persia nel medioevo: Atti del Convegno internazionale*, 419-442. Rome : Accademia Nazionale Dei Lincei, 1971.

Walzer, Sofie. « An Illustrated Leaf from a Lost Mamlūk Kalīlah Wa-Dimnah Manuscript ». *Ars Orientalis* 2 (1957) : 503-505.

8

Les tribulations d'un manuscrit à peintures, ou comment fabriquer une illustration à partir de plusieurs modèles

Éloïse Brac de la Perrière

1 Introduction

Kalīla wa-Dimna est une œuvre dont l'histoire est particulièrement difficile à retracer, ses ramifications enchevêtrées ne sont pas aisées à démêler[1]. Déterminer les origines des récits qui se déploient en de multiples branches, tant linguistiques que littéraires, dans des cadres historico-culturels d'une surprenante diversité, donne parfois l'impression d'une quête vertigineuse, d'autant plus complexe qu'il faut garder à l'esprit un possible, probable même, substrat oral dont la teneur originelle est impossible à déterminer. *Kalīla wa-Dimna* est de toute évidence un texte qui se prête à la performance, performance que l'on peut envisager en période ancienne sous différentes formes : théâtre d'ombres ou de marionnettes, fables contées en place publique ou bien au sein de cercles plus restreints, et peut-être accompagnées d'images[2].

C'est en gardant à l'esprit le fait que l'illustration est un phénomène complexe tant dans sa construction (variabilités des sources) que dans sa diffusion (patronage et réception de l'œuvre) que doit être appréhendée l'iconographie des fables de *Kalīla wa-Dimna*. Elle n'est pas simplement l'illustration d'un texte traduit en arabe au VIII^e^ siècle par le célèbre prosateur Ibn al-Muqaffaʿ mais repose sur une trame qui puise à plusieurs sources, dont certaines sont très anciennes : quelques thèmes particuliers, comme le combat entre le lion et le taureau, sont exemplaires de ce point de vue. La copie illustrée conservée au Metropolitan Museum of Art à New York sous le numéro d'inventaire 1981.373 confirme de manière patente l'existence d'une transmission iconographique continue, sur plusieurs siècles, ainsi que l'utilisation de dispositifs de reproduction variés. Elle montre aussi à quel point la fabrication d'un manuscrit et l'élaboration de ses peintures peuvent s'avérer des tâches complexes.

2 Le *Kalīla wa-Dimna* du Metropolitan Museum of Art

C'est en 1981 que le Metropolitan Museum of Art acquiert cette copie peu commune des fables de *Kalīla wa-Dimna.* Il s'agit d'un legs d'Alice Heeramaneck, veuve de Nasli Heeramaneck, un marchand new-yorkais d'origine indienne, spécialiste d'art asiatique disparu en 1971. Ce lien avec Nasli Heeramaneck a probablement influencé les chercheurs qui ont analysé l'œuvre par la suite. En effet, dans la notice du bulletin des acquisitions du musée, Stuart Cary Welch et Marie Lukas

1 Note de l'auteur : L'examen du *Kalīla wa-Dimna* 1981.373 du Metropolitan Museum of Art (New York) qui constitue le sujet de cet article a été effectué avec Annie Vernay-Nouri au sein du programme « Kalila et Dimna » BnF/Paris-Sorbonne. Les résultats présentés ici sont le fruit de nos observations communes et de nos discussions sur le manuscrit. Nous remercions très sincèrement Sheila Canby et Deniz Beyazıt, pour leur aide précieuse au Metropolitan Museum of Art. Je souhaite également remercier Aïda El Khiari pour ses suggestions qui ont beaucoup apporté à cette analyse, ainsi que Hoa Perriguey et Sarah Lakhal-Kermani qui ont effectué des recherches fondamentales dans le cadre de cette étude.

2 Alain F. George, « The Illustrations of the Maqāmāt and the Shadow Play », *Muqarnas* 28 (2011) : 1-42 ; Alain F. George, « Orality, Writing and the Image in the Maqamat: Arabic Illustrated Books in Context », *Art History* 35, nº 1 (2012) : 10-37 ; David J. Roxburgh, « In Pursuit of Shadows: al-Hariri's Maqāmāt », *Muqarnas* 30 (2013) : 171-212.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_009

Swietochowski décrivent les pages du manuscrit en des termes excessivement élogieux – « the most exciting gifts recently offered to the Islamic Department and among the most important Indian manuscripts to have appeared in many years » – et l'attribuent sans ambages à l'Inde des sultanats[3]. Trois ans plus tard, en 1985, lors de l'exposition *India* qui a lieu au musée, un double folio et un feuillet isolé sont présentés au public parmi les œuvres pré-mogholes[4]. Durant la décennie suivante toutefois, s'appuyant sur certains éléments iconographiques, Ernst Grube rattache le manuscrit à l'Empire ottoman, voire à la Turquie même[5]. Selon lui, comme pour le manuscrit de la collection S. dont il est question ailleurs dans cet ouvrage[6], il pourrait s'agir d'une version unique du texte arabe à destination du marché turc[7]. Cela reste à prouver dans le cas du codex de New York dont le texte n'a pas encore été examiné par des spécialistes de la littérature arabe. Comme on le verra dans les pages qui suivent, son attribution est particulièrement ardue.

L'ouvrage est démembré et dépourvu de reliure. C'est une copie composée de quatre-vingt-seize folios : quelques feuillets sont manquants, et le texte s'achève sur la fable de la lionne et du chasseur (f.101). Il s'agit du quatorzième chapitre de la table des matières qui en annonce quinze, le dernier chapitre, « L'ermite et son invité », ne figure pas parmi les pages conservées au MMA. D'autre part, la fable du lion et du chacal, qui devrait correspondre au chapitre 11, n'apparaît pas non plus parmi elles, alors que celle du roi de l'Inde et des brahmanes qui, au contraire, n'est pas citée dans le sommaire, est bien présente dans ce manuscrit (f.94v).

Les feuillets mesurent 30,5 × 22,4 cm, mais ils ont été largement massicotés (par exemple, le f.12r). Les numéros de folios sont disposés avec soin dans la marge supérieure gauche des rectos. Dans la marge inférieure gauche des versos, des réclames sont visibles, ce qui facilite la reconstitution du manuscrit et permet de s'assurer que la foliotation est conforme à la disposition originale du texte[8]. Une série de signes variés (losanges, fleurettes, cercles ponctués d'un point …) ponctue le manuscrit à plusieurs endroits (ff.12v, 16v, 18r, 18v, 19v, 20a, 22v, 23r, 25v, 26r, etc. , Fig. 8.3, Fig. 8.4), traces d'un probable remontage du codex à une époque ancienne. D'autre part, plusieurs filigranes ont été relevés, mais aucun n'a encore été identifié (ff.9, 16, 19, 27, 56, 65, 82).

L'écriture, un petit *naskh* soigné et de bonne tenue, se déploie sur un papier teint dans un jaune ocre. Une particularité graphique est notable : le tracé des *kāf* qui, dans les premiers folios du manuscrit, revêt parfois à l'initiale, en médiane ou en finale, la forme singulière d'un *kāf* minuscule porté sur une base de *kāf* privé de sa barre supérieure (Fig. 8.1).

Cette forme apparaissant en plusieurs lieux et époques, il est malheureusement impossible d'en tirer quelque conclusion.

L'ouvrage est doté d'une page de titre (Fig. 8.2). Celui-ci, disposé en haut du folio d'ouverture, a sans doute été copié lors de la première phase d'élaboration du manuscrit. Une bordure constituée d'un

3 Stuart C. Welch et Marie L. Swietochowski, « And This is the Picture of the Leopard Relating to the Army What the Lion Has Ordered », *The Metropolitan Museum of Art, Notable Acquisitions 1981-1982* (New York : Metropolitan Museum of Art, 1982), 15-16 ; voir aussi « Art of Asia Acquired by North American Museums 1982 », *Archives of Asian Art* 36 (1983) : fig. 43, 105.

4 Stuart C. Welch, *India: Art and Culture, 1300-1900* (New York : Metropolitan Museum of Art, 1985), nº 81, 137-139.

5 Ernst J. Grube, « Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated *Kalilah wa Dimna* Manuscripts », *Islamic Art* 4 (1990-91), 301-481 ; voir aussi Ernst J. Grube, « Some Observations Concerning the Ottoman Illustrated Manuscripts of the *Kalilah wa Dimnah*: Ali Çelebi's *Humayun-Name* », in *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi* (Ankara : Kültür Bakanlığı, 1995), 195-205.

6 Voir dans ce même ouvrage, le chapitre 11 : El Khiari *et al.*, « Entre deux mondes : une anthologie illustrée inédite inspirée de *Kalīla wa-Dimna* ».

7 Grube, « Some Observations Concerning the Ottoman Illustrated Manuscripts of the *Kalilah wa Dimnah* », 196.

8 Contrairement à ce qu'écrit Grube dans « Some Observations Concerning the Ottoman Illustrated Manuscripts of the Kalilah wa Dimnah », 197.

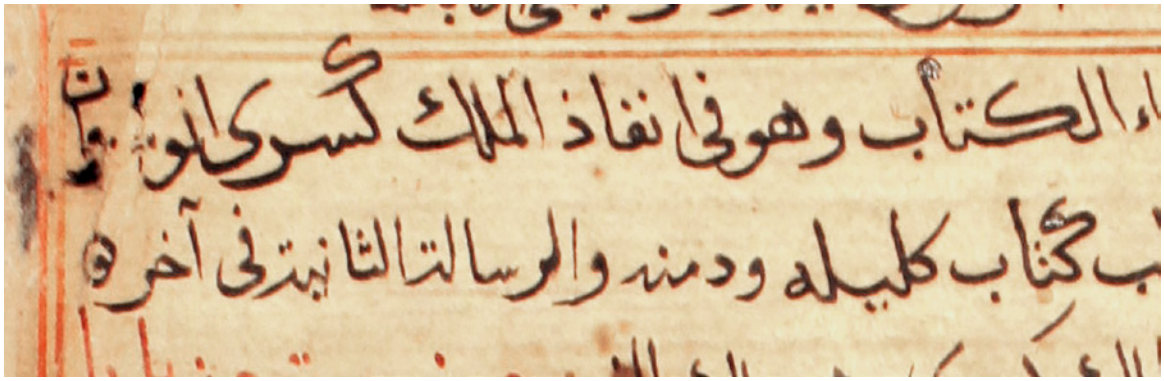


FIGURE 8.1 Détail du f. 1v (MMA, 1981.73)

double filet rouge a été ajoutée dans un deuxième temps ; elle dessine un encadrement général qui justifie habituellement le texte (*jadval*) et délimite plusieurs espaces : le rectangle où se trouve le titre, sous lequel est tracé un triangle sur la pointe, vierge mais peut-être originellement destiné à accueillir un texte. Cette forme rappelle celle des finispices et colophons, elle est rare en début d'ouvrage. Le champ, qui est donc fragmenté en deux compartiments, occupe environ un tiers de la page. Dans le vaste espace résiduel qui correspond aux deux tiers restants, figure un cachet suivi d'une note de possesseur. Cette dernière ainsi qu'une seconde note dans la marge supérieure gauche donnent la date de 1026H/1617 (Fig. 8.2).

Le *jadval* est utilisé au début du manuscrit, jusqu'au folio 12r. L'encre rouge qui a servi à le tracer n'est pas celle des titres des chapitres, également copiés en rouge.

Ces toutes premières constatations permettent de définir d'emblée au moins trois temps dans la construction de la mise en page des feuillets liminaires du codex. Tout d'abord, le texte est copié à l'encre noire tandis que les titres le sont avec une encre rouge. Puis, avec une autre encre rouge, le *jadval* est tracé, on peut voir que les lignes de cet encadrement s'interrompent par endroits pour ne pas recouvrir l'écriture. Enfin, lors d'une troisième étape, les peintures sont élaborées : certaines recouvrent le *jadval* par endroits, ce qui confirme qu'elles ont été ajoutées postérieurement.

3 Les peintures

Le manuscrit est très largement illustré puisqu'il contient soixante-dix-huit peintures, ce qui signifie que près de 75 % des feuillets sont agrémentés d'une image, soit une illustration toutes les trois pages. Ces peintures sont en pleine page ou occupent les deux tiers de l'espace normalement dévolu au texte. Il s'en dégage une impression de monumentalité, accentuée par le style même des peintures qui montrent majoritairement des compositions très denses, aux personnages imposants. La place accordée à l'image dans ce manuscrit est capitale.

Avant de revenir sur les styles des peintures et l'iconographie, il faut noter l'homogénéité de la palette dans la totalité du manuscrit. Les tonalités sont assez ternes, la gamme chromatique se déploie en un éventail comprenant des ocres, de l'orange, du brun, ainsi que des bleu-gris et des verts foncés. C'est une palette réduite, disposée en aplats, ce qui donne aux compositions un caractère rudimentaire qui ne correspond pas toujours à la réalité du rendu, souvent assez complexe, parfois tout à fait inattendu. Ces couleurs sont partagées par l'ensemble des peintures qui affichent paradoxalement une surprenante variété stylistique, ce qui amène à penser que la mise en couleur a été effectuée dans une des dernières phases d'élaboration de l'ouvrage.



FIGURE 8.2 Page de titre, f. 1 (MMA, 1981.73)

Ce manuscrit est par bien d'autres aspects un curieux objet, qui n'a pas d'équivalent ailleurs. Il est surprenant que les rares publications qui le citent ne relèvent pas cette évidente singularité qui réside tout à la fois dans le mélange original des styles et des répertoires iconographiques, et dans le fait que la qualité des représentations puisse varier énormément d'une page à l'autre. Certaines peintures montrent un tracé assuré, des compositions complexes et inattendues, sans aucun doute un travail de peintre professionnel (Fig. 8.3).

D'autres, d'une indéniable naïveté, sont à attribuer à un amateur, et qui plus est un amateur bien peu talentueux : la ligne est grossière, les figures parfois ne sont pas les bonnes (par exemple, un animal est représenté à la place d'un autre), elles sont mal achevées ou inachevées, la peinture originale n'est de toute évidence pas connue (Fig. 8.4).

Les sources d'inspiration sont multiples ; on en distingue au moins cinq dans le *Kalīla wa-Dimna* du MMA. Premièrement, l'iconographie mamelouke que l'on peut situer aux alentours de 1350 (Fig. 8.8, par exemple). Deuxièmement, la manière safavide du XVII^e siècle, ce que je désignerai comme le « style safavide 1 » (Fig. 8.3), pour le distinguer du « style safavide 2 », présent dans d'autres peintures du manuscrit, postérieures (Fig. 8.7). Dans ces dernières, qui constituent le troisième groupe, les personnages sont petits, les scènes moins denses, le tracé du pinceau est aussi moins soigné. On peut réunir, dans un quatrième ensemble, les peintures affichant une iconographie attestant de liens avec le monde ottoman : personnages à larges turbans, architectures, éléments végétaux, comme les tulipes et les cyprès (Figs. 8.3 et 8.5).

Enfin sont réunis dans un cinquième groupe des éléments plus disparates, figures humaines et décors, qui demeurent plus difficiles à identifier d'un point de vue stylistique (Fig. 8.6).

Le curieux assemblage que constituent ces styles au sein des illustrations du manuscrit, où ils apparaissent souvent simultanément, rend l'œuvre particulièrement difficile à analyser. Cette diversité formelle est l'empreinte de différents jalons qui marquent l'histoire du manuscrit et, sans doute, celle des interventions de différents peintres, ou groupes de peintres, qui se sont succédé à chaque stade de la réalisation. Les peintures, à plusieurs endroits, en particulier au niveau des visages, affichent des traces de repeints, de même, nombre d'entre elles sont restées inachevées (Fig. 8.7) et enfin, la disparité des traitements – pose de la couleur, dilution de la matière, construction de l'image –, dans l'élaboration des compositions, tend à confirmer l'hypothèse d'une construction picturale en plusieurs phases distinctes, qui se sont sans doute déroulées sur une longue période.

4 Les sources iconographiques

Trois copies en langue arabe de *Kalīla wa-Dimna,* datant de la période mamelouke, présentent des peintures comparables à celles du manuscrit de New York, ainsi qu'un feuillet isolé : Arabe 3467 à la Bibliothèque nationale de France[9] (Fig. 8.9), Cod Arab 616 à la Staatsbibliothek de Munich[10] (Figs.

9 François de Blois, *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah Wa Dimnah* (Londres : Royal Asiatic Society, 1990), 70 ; Richard Ettinghausen, *La peinture arabe* (Genève : Skira, 1962), 153-155 ; Grube, « Prolegomena », n° 3, 374 ; Duncan Haldane, *Mamluk Painting* (Warminster : Aris & Phillips, 1978), 95-99 ; Bernard O'Kane, *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century* (Londres : I.B. Tauris, 2003), n° 5, 39 et appendix 5, 222 ; Sofie Walzer, « An Illustrated Leaf from a Lost Mamluk Kalilah wa Dimnah manuscript », *Ars Orientalis* 2 (1957) : 503-505 ; Sofie Walzer, « The Mamlûk Illuminated Manuscript of Kalîla wa-Dimna », in *Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel zum 75 Geburstag am 26-10-1957*, éd. Richard Ettinghausen (Berlin : Gebr. Mann, 1959), 195-206.

10 Walzer, « An Illustrated Leaf from a Lost Mamluk Kalilah wa Dimnah Manuscript » ; Walzer, « The Mamlûk Illuminated Manuscript of Kalîla wa-Dimna » ; Haldane, *Mamluk Painting*, 81-82 ; Hans-Caspar Bothmer, *Kalila und Dimna: Ibn al-Muqaffa'ʿs Fabelbuch in einer mittelalterlichen Bilderhandschrift : Cod. arab 616 der Bayerischen Staatsbibliothek München* (Wiesbaden : Reichert, 1981) ; Karl Dachs, *Das Buch im Orient : Handschriften und kostbare Drucke aus zwei*



FIGURE 8.3 Khusraw et Burzuya, f. 8v (MMA, 1981.73)



FIGURE 8.4 Le lion et sa mère, f. 47v (MMA, 1981.73)



FIGURE 8.5 Khusraw et Burzuya, f. 5v-6 (MMA, 1981.73)



FIGURE 8.6 Fable de Shedram, Iblad et Irakht, détail du f. 96 (MMA, 1981.73)



FIGURE 8.7 Le cobra et les grenouilles, f. 73 (MMA, 1981.73)

8.10 et 8.21), Pococke 400 à la Bodleian Library à Oxford[11] (Fig. 8.11) et le feuillet T-S Ar.51.60 à la bibliothèque universitaire de Cambridge, au Royaume Uni[12].

Seul le colophon du manuscrit Pococke 400, daté de 755H/1354, a été conservé. Les deux autres codex et le feuillet isolé ont sans doute été copiés et peints dans le Proche-Orient mamelouk à la fin du XIII^e siècle et dans le courant du XIV^e siècle. Si on s'en tient aux critères stylistiques, il est envisageable que le manuscrit de Paris soit le plus ancien et le manuscrit de Munich le plus tardif. La page de Cambridge est plus difficile à dater précisément ; toutefois, le style de l'écriture et celui des peintures m'amènent à proposer la fin du XIII^e siècle[13].

Bien qu'incomplets, les codex semblent tous avoir été largement illustrés : soixante-dix-huit peintures pour les manuscrits d'Oxford et de New York et soixante-treize pour celui de Munich. Le rythme semble à peu près le même : environ une image toutes les trois pages[14].

C'est incontestablement sur la copie d'Oxford, Pococke 400, que le *Kalīla wa-Dimna* du MMA a pris modèle. Pour commencer, dans ces deux manuscrits, la table des chapitres initiale est organisée à l'identique bien que, à partir de la moitié du texte environ (au folio 117 pour le manuscrit d'Oxford et au folio 89 pour le manuscrit de New York), l'agencement des fables ne corresponde plus à l'ordre indiqué dans le sommaire. Les deux manuscrits présentent alors, l'un et l'autre, des développements un peu différents (voir Tableau 8.1). L'examen des cycles illustratifs a permis de mettre en avant la proximité des programmes iconographiques du *Kalīla wa-Dimna* d'Oxford et de New York. Cinquante-huit peintures illustrent le même épisode des fables et le cycle des images varie relativement peu (voir Tableau 8.2). Enfin, et c'est là un point important, certaines lacunes au sein des peintures du manuscrit du Metropolitan Museum correspondent exactement à des parties détériorées dans le modèle d'Oxford (Figs. 8.8 et 8.11) : il y a donc eu copie directe d'un manuscrit sur l'autre, à une période où le Pococke 400 avait déjà subi quelques dégradations.

Dans le cadre du projet consacré aux manuscrits arabes illustrés de *Kalīla wa-Dimna*, l'examen du Pococke 400 par Annie Vernay-Nouri a permis d'identifier des trous de poncifs sur vingt-sept feuillets du manuscrit (Fig. 8.18). Vingt-quatre peintures du *Kalīla wa-Dimna* du MMA correspondent exactement à ces poncifs. Parmi elles, vingt-trois sont inversées par rapport aux originaux, et on peut se demander pour quelle raison (Fig. 8.8, par exemple). Afin d'éviter de détériorer l'illustration

Jahrtausenden (Wiesbaden : Reichert, 1982), n° 90, 157, 159 ; Grube, « Prolegomena », n° 4, 375 ; O'Kane, *Early Persian Painting*, n° 4, 39 et appendix 4, 221 ; Paul G. Dannhauer et Helga Rebhan, *Wertvolle orientalische Handschriften und seltene Drucke der Bayerischen Staatsbibliothek* (Münich : Bayerischen Staatsbibliothek, 2004), n° 13, 9.

11 Laurence Binyon, James V.S. Wilkinson et Basil Gray, *Persian Miniature Painting* (Londres : Oxford University Press, 1933), n° 4, 24-25 ; Walzer, « An Illustrated Leaf from a Lost Mamluk Kalilah wa Dimnah Manuscript » ; Walzer, « The Mamlûk Illuminated Manuscript of Kalîla wa-Dimna » ; Haldane, *Mamluk Painting*, 49-51 ; Esin Atıl, *Kalila wa Dimna: Fables from a Fourteenth-Century Arabic Manuscript* (Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1981) ; de Blois, *Burzōy's Voyage to India*, 66 ; Grube, « Prolegomena », n° 5, 375-376 ; O'Kane, *Early Persian Painting*, n° 6, 39 et appendix 6, 222.

12 Au sujet de ce feuillet retrouvé dans la Genizah du Caire, voir Walzer, « An Illustrated Leaf from a Lost Mamluk Kalilah wa Dimnah Manuscript » ; Walzer, « The Mamlûk Illuminated Manuscript of Kalîla wa-Dimna » ; Ettinghausen, *La peinture arabe*, 153-155 ; Haldane, *Mamluk Painting*, 95-99 ; de Blois, *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah Wa Dimnah*, 70 ; Grube, « Prolegomena », n° 3, 374 ; O'Kane, *Early Persian Painting*, n° 5, 39 et appendix 5, 222 ; Béatrice Gruendler, *The Rise of the Arabic Book* (Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2020), 153-154.

13 Sofie Walzer propose une datation au XIV^e siècle et une autre chronologie pour ce groupe de manuscrits : Walzer, « The Mamlûk Illuminated Manuscript of Kalîla wa-Dimna ». Plus récemment, sur la base de l'analyse du papier, une fourchette chronologique entre 950 et 1250 a été proposée. Voir Gruendler, *The Rise of the Arabic Book*, 153-154.

14 Si les illustrations de tous ces ouvrages sont indéniablement très proches les unes des autres, leur place dans la page, les dimensions des manuscrits et les réglures diffèrent considérablement.



FIGURE 8.8 Le moine, le voleur et l'épouse du cordonnier, f. 31v (MMA, 1981.73)



FIGURE 8.9 Le moine, le voleur et l'épouse du cordonnier, f. 15v (BnF, Arabe 3467)



FIGURE 8.10 Le moine, le voleur et l'épouse du cordonnier, f. 48v (BSB, Cod. Arab. 616)



FIGURE 8.11 Le moine, le voleur et l'épouse du cordonnier, f. 46 (Bodl. Libr., Pococke 400)

TABLEAU 8.1 Liste des chapitres dans les manuscrits de *Kalīla wa-Dimna* d'Oxford (OBL, Pococke 400) et de New York (*MMA*, 1981.373)

Liste des chapitres

Bodl. Lib. Pococke 400	**MMA 1981.373**
f.8 Voyage de Burzūya (version longue)	f.2v Voyage de Burzūya
f.19 Introduction d'Ibn al-Muqaffa'	(f.10v manquant) Introduction d'Ibn al-Muqaffa'
f.26 Voyage de Burzūya (version courte)	f.15v Voyage de Burzūya (f.16 deuxième annonce, d'une autre main)
f.37 Le lion et le bœuf	f.23 Le lion et le bœuf
f.69 Le procès de Dimna	f.47 Le procès de Dimna
f.81 La colombe au collier	f.55 La colombe au collier
f.93 Les corbeaux et les hiboux	(f.63 manquant) Les corbeaux et les hiboux
f.110v Le singe et de la tortue	f.74v Le singe et la tortue
f.115v L'ermite et de la mangouste	f.78v L'ermite et la mangouste
f.117v Le roi d'Inde et les brahmanes	f.81 Le rat et le chat
f.130 Le rat et le chat	f.82v Le roi et l'oiseau
f.133v Le roi et l'oiseau	f.89v Le voyageur et l'orfèvre
f.136 Le lion et le chacal	f.92 Le fils du roi et ses compagnons
f.143 Le voyageur et l'orfèvre	f.94v Le roi d'Inde et les brahmanes
f.146 Le fils du roi et ses compagnons	f.101v La lionne et le chasseur
f.149v La lionne et le chasseur	
f.151 L'ermite et son invité	

Table des matières

Bodl. Lib. Pococke 400	**MMA 1981.373**
Introduction d'Ibn al-Muqaffa'	Introduction d'Ibn al-Muqaffa'
Voyage de Burzūya	Voyage de Burzūya
Le lion et le bœuf	Le lion et le bœuf
Le procès de Dimna	Le procès de Dimna
La colombe au collier	La colombe au collier
Les corbeaux et les hiboux	Les corbeaux et les hiboux
Le singe et de la tortue	Le singe et de la tortue
L'ermite et de la mangouste	L'ermite et de la mangouste
Le rat et le chat	Le rat et le chat

TABLEAU 8.2 Liste des illustrations et sujets communs.

Sujet figurant dans Oxford, OBL, Pococke 400 et New York, MMA, 1981.373, dans un même ordre.

Sujet commun aux deux manuscrits mais dont l'ordre d'apparition varie.

Peinture de New York, MMA, 1981.373 de style « safavide ».

Peinture de New York, MMA, 1981.373 ne figurant pas dans Pococke 400.

Bodl. Lib. Pococke 400	**MMA 1981.373**
f.5v (fragment)	
	f.5v
f.10	
	f.6
f.12v	
	f.8v
f.13v	
f.16	
f.18v	
f.20v	f.11v
f.21v	f.12
f.22	f.12v
f.24	f.13v
f.25	f.15
	f.16v
f.30	f.18
f.31	f.18v
f.32	f.19v
f.33	f.20
	f.20v
f.36v	f.22v
	f.23v
	f.24
	f.25
	f.25v
	f.26
	f.26v (le menuisier et le singe)
f.40v (les deux chacals)	f.27v (les deux chacals, dans le style « safavide »
f.41v	f.28v
f.43v	f.29v
f.45	f.30v
f.46	f.31v
f.46v	f.32
f.48	f.33
f.50 (le crabe et la cigogne)	
f.51v	f.35v
f.53	f.36v
f.58v	f.39v

TABLEAU 8.2 Liste des illustrations et sujets communs (*cont.*)

Bodl. Lib. Pococke 400	**MMA 1981.373**
f.60	f.40v
f.61v	f.41v
	f.42
f.63	f.42v
f.64v	f.43v
f.65v	f.44v
f.67	f.45v
	f.46
f.70	f.47v
f.73v	f.50
f.75v	f.51
f.77v	f.52v
f.80v	f.54v
f.82v	f.56
f.86	f.58
f.90v	f.61
f.92v	f.62v
f.94 (hiboux et corbeaux)	
f.94v	f.64v
f.97v (lièvres)	
f.98	f.66
f.99	f.67
f.102v	f.69
f.104v	f.70v
f.107	f.72
f.108v	f.73
f.111v	f.75
f.114	f.76
f.114v	f.77
	f.78
f.116v	f.79v
f.117	f.80v
f.121	
f.123v	
f.125 (combat corbeaux)	f.99v
f.125v	
f.129	
f.130	
f.131v	f.81v
f.133	
f.133v	f.83
f.134	f.83v

TABLEAU 8.2 Liste des illustrations et sujets communs (*cont.*)

Bodl. Lib. Pococke 400	**MMA 1981.373**
f.136v	Cf. f.8v
f.138v	f.86
f.142v	f.87v
f.143	
f.144v	f.90
f.145 (gibet)	f.91
f.145v	f.92 (gibet)
	f.93
f.146 (hommes assis)	
f.148	f.93v
	f.96
	f.97 (= f.146 ?)
	f.98v
Cf. f.125	f.99v (combat corbeaux)
f.150	f.101 (= f.145) dans détail gibet
f.150v	
f.151v	

originale, il est possible qu'on ait passé la ponce emplie de poudre charbonneuse ou colorée au dos de la peinture, les formes transposées apparaissant dès lors en miroir sur la copie. Cependant, l'absence de traces poudreuses sur les peintures du Pococke 400, comme aux versos, laisse penser que ces dernières n'ont probablement jamais été utilisées directement comme poncifs, mais qu'un feuillet a servi d'étape intermédiaire avec la copie[15]. Si c'est effectivement le cas, les marques de perforations figurant sur les illustrations de Pococke 400 peuvent avoir deux origines : elles ont pu être produites, involontairement, par l'aiguille qui a servi à percer les trous sur la feuille intermédiaire, elle-même directement appliquée sur l'original. À moins, et c'est une hypothèse intéressante sur laquelle je reviendrai par la suite, que ces marques correspondent elles-mêmes à un phénomène de copie plus ancien, datant de la fabrication même du manuscrit Pococke 400. Nous connaissons quelques exemples attestant de l'utilisation d'aiguilles (ou stylets) pour reporter un dessin d'un manuscrit à l'autre, sans ponce. Autrement dit, l'original est disposé sur une page blanche et les contours percés à l'aide d'une aiguille afin d'atteindre la page vierge en laissant les traces de ces perforations.

Seize autres illustrations du *Kalīla wa-Dimna* de New York sont très proches du manuscrit d'Oxford sans qu'il soit possible d'établir assurément quel mode de reproduction a été utilisé car les peintures correspondantes dans le manuscrit d'Oxford n'ont pas été perforées. Quinze autres illustrations encore s'approchent de celles d'Oxford mais la copie n'est pas servile. Enfin, dans trois peintures, un nombre plus restreint d'éléments, parfois un seul, est issu du manuscrit Pococke 400.

Parallèlement, certaines formes ont servi deux fois dans le manuscrit de New York (Fig. 8.12, 8.13) : par exemple, le chacal du f.64 de Pococke 400

15 Il serait néanmoins indispensable de vérifier cette observation réalisée à l'œil nu en effectuant des analyses à la loupe binoculaire.



FIGURE 8.12 Superposition de la figure du f. 86 du Pococke 400 sur le f. 58 du ms. du MMA



FIGURE 8.13 Superposition de la figure du f. 86 du Pococke 400 sur le f. 73 du ms. du MMA

est utilisé à la fois au f.43v et au f.50 du *Kalīla wa-Dimna* de New York.

De même, le groupe composé de trois chacals et d'un lièvre figurant au f.75v du manuscrit d'Oxford réapparaît à la fois au f.51 et au f.87v de la copie du MMA (Figs. 8.14 et 8.15).

Une même figure peut aussi revenir au sein d'une même illustration : par exemple, dans la fable du lièvre et du lion, les reflets ont sans doute été élaborés à partir du même poncif que les animaux qu'ils représentent (Fig. 8.16).

Dans une autre peinture, au f.101 du manuscrit de New York où est illustrée la fable du roi de l'Inde et des brahmanes, certains groupes de personnages sont reportés à la fois dans le haut et dans le bas de la peinture pour figurer une foule (Fig. 8.17).

5 Les techniques de reproduction dans le manuscrit du Metropolitan Museum of Art

Nos connaissances en matière d'emploi des poncifs dans les manuscrits islamiques, et plus encore dans les manuscrits arabes, sont aujourd'hui limitées. Bien que l'importance des processus de reproduction dans la création picturale fasse consensus parmi les historiens de l'art, très peu de travaux ont été consacrés au sujet et, jusqu'à présent, peu de manifestations concrètes de l'utilisation d'outils de reproduction dans les peintures de manuscrits (comme les trous de poncifs ou les marques de calques) n'ont été repérées puis publiées, particulièrement pour les peintures des manuscrits arabes[16].

Dans un tel contexte, le lien direct existant entre les peintures d'Oxford et celles de New York est particulièrement intéressant. Les petites perforations qui suivent les contours de certaines figures dans le manuscrit d'Oxford semblent correspondre en tout point aux formes de la copie de New York, attestant par conséquent du rapport entre les deux œuvres, mais certains détails n'en demeurent pas moins énigmatiques. En effet, si les trous dans Pococke 400 suivent assez fidèlement les formes des personnages, des architectures ou des végétaux, d'autres éléments, comme le haut des turbans et les auréoles, ne sont pas concernés. *A contrario*, certaines perforations dessinent les contours d'éléments fantômes : de manière fort surprenante, la forme d'une ceinture, percée mais non peinte dans le Pococke 400 (f.25), réapparaît plus tard dans la copie du MMA (f.15) (Figs. 8.18 et 8.19).

S'il n'est en rien surprenant que le peintre de cet ouvrage ait pu prendre quelques libertés par rapport à sa source d'inspiration, ce qui l'est davantage c'est que ces changements se manifestent déjà dans les perforations visibles sur le manuscrit source. Deux cas de figure sont dès lors envisageables : premièrement, si les trous de Pococke 400 sont issus de la préparation d'un poncif destiné au manuscrit du MMA, on peut penser que le préparateur du poncif envisageait certaines transformations dans la conception de la copie. Toutefois, le deuxième cas de figure paraît plus convaincant : les perforations sur Pococke 400 sont antérieures à l'élaboration du manuscrit du MMA, elles sont la marque d'une étape plus ancienne, celle où fut lui-même fabriqué Pococke 400, à partir d'un ouvrage plus ancien. En effet, Pococke 400 constitue avec deux autres *Kalīla wa-Dimna* d'époque mamelouke (BnF, Arabe 3467 et BSB, Cod. Arab. 616) un groupe dont les peintures sont très proches les unes des autres ; il en a été question plus tôt dans cet article. Il est envisageable qu'un quatrième manuscrit, aujourd'hui disparu, ait servi de modèle à l'ensemble de ces ouvrages. Ceci pourrait expliquer à la fois la très forte cohérence du groupe et les dissemblances existant entre les images. Il est possible que le feuillet isolé découvert dans la Genizah du Caire et aujourd'hui

16 L'article le plus récent sur ce sujet est celui d'Yves Porter, « Models, Sketches, and Pounced Drawings in the Diez Albums: First Steps in the Making of Illustrated Manuscripts », in *The Diez Albums. Contexts and Contents*, éd. Julia Gonnella, Friederike Weis et Christoph Rauch (Leiden : Brill, 2017), 353-379 ; voir aussi David J. Roxburgh, « Persian Drawing, ca. 1400-1450: Materials and Creative Procedure », *Muqarnas* 19 (2002) : 44-77.



FIGURE 8.14 Le jugement de Dimna, f. 75v (Bodl. Libr., Pococke 400)



FIGURE 8.15 Le jugement de Dimna, f. 51 (MMA, 1981.73)



FIGURE 8.16 Le lièvre et le lion, f. 35v (MMA, 1981.73)



FIGURE 8.17 Shedram, Iblad et Irakht, f. 101 (MMA, 1981.73)



FIGURE 8.18 Détail du f. 25 observé à la feuille lumineuse (Bodl. Libr., Pococke 400)

conservé à l'université de Cambridge soit un vestige de ce manuscrit source, à moins qu'il ne s'agisse encore d'une autre copie de même inspiration. Les petits trous dessinant certains contours dans Pococke 400 sont peut-être le résultat du processus de copie que j'ai évoqué précédemment : le modèle est directement disposé sur la feuille destinée à recevoir la copie, ses contours sont percés au stylet de manière à marquer également de petits trous la feuille vierge destinée à la reproduction. Ces perforations permettront au peintre de la copie de retracer aisément les formes de l'original. Une fois recouverts de peintures, les trous sur la copie sont quasi invisibles à l'œil nu.

Toutefois, un problème se pose ici : si les perforations de Pococke 400 n'ont pas été effectuées dans le but de reproduire les images dans le manuscrit du MMA, comment se fait-il que les illustrations de ce dernier en suivent si précisément les contours ? Le cas de l'illustration du *Kalīla wa-Dimna* du MMA, où apparaît le dessin d'une ceinture qui ne figure dans l'illustration du Pococke 400 que sous la forme de perforations, est symptomatique. Cela pourrait-il signifier que, pour procéder à la reproduction des images qui l'intéressaient, le peintre du manuscrit de New York a utilisé les perforations déjà présentes dans la copie d'Oxford depuis son origine ? On peut aussi envisager que l'artiste du manuscrit de New York ait eu accès aux poncifs qui ont servi à élaborer les images de Pococke 400. Il faut néanmoins garder à l'esprit que certaines peintures du *Kalīla wa-Dimna* du



FIGURE 8.19 Le pauvre et le voleur, f. 15 (MMA, 1981.73)

MMA reproduisent certaines marques de détériorations tardives de Pococke 400. C'est donc que le peintre du manuscrit de New York a eu directement accès à celui d'Oxford et qu'il l'a utilisé[17]. La question reste donc en suspens.

On sait peu de choses également sur l'utilisation d'autres modes de reproduction comme les pochoirs, les formes et les tampons auxquels les artistes du *Kalīla wa-Dimna* du MMA paraissent avoir eu recours dans un deuxième stade de l'élaboration du manuscrit (Fig. 8.4). Ces techniques de reproduction ne sont pas évidentes à repérer et à identifier, et la superposition des procédés dans le manuscrit n'en simplifie pas l'analyse. Il semble toutefois qu'on ait utilisé à plusieurs endroits des formes pleines ou évidées, de type pochoirs. Des petites zones laissées vierges au sein des peintures témoignent de l'emploi de cette technique particulière (Fig. 8.8).

Comme il a été évoqué plus haut, les peintures du *Kalīla wa-Dimna* de New York affichent une grande disparité stylistique, mais aussi des variations notables en termes de qualité. À certains endroits, il semble que le modèle originel ait été mal interprété, signalant le fait que le peintre intervenant à ce stade de l'élaboration du manuscrit n'y a sans doute pas eu accès. Les traits des dessins reportés lui étant étrangers, il n'en a pas totalement saisi le sens. La maladresse des tracés prouve qu'il s'agissait d'un novice et, de plus, un novice peu adroit ; le codex avait alors certainement quitté les murs de l'atelier ou de l'échoppe du professionnel chargé de l'illustrer.

L'analyse de la mise en couleur dans la copie du MMA ne va pas non plus sans poser problème. À quel moment la couleur a-t-elle été appliquée ? Il est difficile de répondre à cette question. La palette, tout à fait différente de celle du modèle mamelouk, est relativement uniforme dans l'ensemble du manuscrit. Dans une majorité d'illustrations, la peinture est particulièrement diluée, comme en sous-couche. À différents endroits, elle a également été appliquée par tamponnements, peut-être avec un autre instrument que le pinceau, à moins qu'il ne s'agisse d'un pinceau à large brosse. Ce mode d'application de la peinture sur de larges surfaces n'est pas surprenant : il concorde avec l'économie du manuscrit qui vise tout en même temps facilité, rapidité d'exécution et emploi parcimonieux des matériaux. Plusieurs méthodes ont probablement été utilisées, selon les périodes de fabrication du manuscrit, ou de manière concomitante. Dans un premier scenario, le dessin disposé sur un fond vierge est simplement colorié, de la façon ordinaire. Dans un deuxième cas de figure, la matière a été appliquée en grands aplats, soit librement, soit en délimitant les espaces à l'aide de formes pleines ou évidées, des pochoirs. Les contours et les détails ont ensuite été surlignés par un trait plus sombre, voire noir. Les dessins copiés à partir de poncifs pouvaient apparaître en transparence sous la couche de peinture très diluée, puis être repris à la gouache ou à l'encre noire et, enfin, colorés d'une couche de peinture supplémentaire. Les poncifs ont pu également être disposés directement sur les surfaces peintes, puis le contour rehaussé d'une deuxième couche de peinture. En ce qui concerne les motifs ornementaux qui couvrent certains fonds, ils ont été peints tardivement ; beaucoup d'ailleurs sont inachevés (Fig. 8.7).

Pour finir, notons que quelques images du *Kalīla wa-Dimna* du MMA semblent inspirées de celui de la BSB (Figs. 8.20, 8.21).

Il s'agit de certaines des illustrations de style safavide 2, où les personnages sont de plus petite taille, le dessin plus fin et plus dépouillé. Certaines de ces illustrations figurent en marge du manuscrit, ce qui laisse penser qu'elles ont été ajoutées lors d'une ultime étape dans l'histoire de la fabrication du manuscrit (f.20v, 23v, 24).

17 À six reprises, les images du *Kalīla wa-Dimna* de New York ne correspondent pas à celles d'Oxford mais elles s'en sont de toute évidence inspirées, ce qui étayerait encore cette hypothèse.

Les épisodes représentés ne sont d'ailleurs pas illustrés dans le *Kalīla wa-Dimna* de l'OBL alors qu'ils figurent bien dans la copie de la BSB. On peut en déduire que, lors d'une dernière phase d'élaboration du manuscrit, l'artiste peignant à la manière safavide 2 a complété les illustrations du manuscrit du MMA à partir d'une autre copie, *a priori* celle de la BSB. Il n'est néanmoins pas possible de s'assurer que le codex munichois est l'unique source de ces peintures car la réplique n'est pas servile : il s'agit d'une copie à main levée, certes fidèle à l'esprit du modèle, mais de style différent.

6 Les différentes étapes de la création picturale dans le *Kalīla wa-Dimna* du Metropolitan Museum of Art

Les deux manuscrits les plus proches de celui du MMA sont donc, d'abord, celui de l'OBL, puis, dans une moindre mesure, celui de la BSB. La copie conservée à la BnF, voisine elle aussi, ne présente pas autant d'analogies avec le manuscrit du MMA que les deux autres.

Le manuscrit Pococke 400, qui est lui-même sans doute une copie d'un codex plus ancien, constitue la première étape dans l'élaboration du *Kalīla wa-Dimna* du MMA. Acquis par Edward Pococke (1604-1691) entre 1630 et 1635, à Alep, en Syrie, le manuscrit est acheté en 1692 par l'Université d'Oxford. L'ouvrage est donc incontestablement en Europe à la fin du XVII^e^ siècle. Par conséquent, les traces de perforations visibles sur ses peintures ne peuvent dater que d'une période antérieure à 1692, ce qui fournit *de facto* un *terminus ante quem* pour les peintures de la copie du MMA.

La question qui se pose est de savoir si le manuscrit Pococke 400 a servi de modèle à celui du MMA avant d'être acheté par Edward Pococke aux environs de 1630, ou bien si le manuscrit de New York a été copié entre cette date et celle où Pococke 400 est entré dans les collections de l'Université d'Oxford, voire, plus précisément, entre 1637 et 1640, alors que Edward Pococke est installé à Istanbul. Car c'est là le dernier séjour d'Edward Pococke en Orient et probablement aussi le dernier séjour du manuscrit dans la région. En d'autres termes, il convient de se demander si la copie du MMA a pu être exécutée à la demande de Pococke lui-même ou tout au moins avec son assentiment. Cette hypothèse est peu plausible : les notes de secondes mains figurant sur la page de titre du *Kalīla wa-Dimna* du MMA, datées 1026 H/1617[18], amènent à penser que la première étape de sa fabrication est antérieure. En effet, si ces dates sont exactes, ce que l'examen du codex tend à laisser croire, la copie est forcément antérieure, tout comme la première étape d'élaboration des illustrations.

Les peintures qui diffèrent de celles du manuscrit Pococke 400 dans le *Kalīla wa-Dimna* de New York permettent d'envisager la suite de son parcours, les phases postérieures de son élaboration. Les illustrations de style safavide 1 et 2, nous autorisent à dater la deuxième période d'élaboration des peintures assez tardivement, dans la deuxième moitié du XVII^e^ siècle, peut-être même un peu plus tard. D'un point de vue stylistique, il est difficile d'affiner cette datation, aucun autre manuscrit, à ma connaissance du moins, ne présentant une iconographie similaire[19]. De plus, la gamme chromatique se rapproche de celles de peintures des manuscrits arabes des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

On distingue au sein du programme pictural du *Kalīla wa-Dimna* de New York divers ensembles iconographiques qui semblent administrés par une seule et même main, comme si un unique peintre avait utilisé des modèles issus de traditions diverses, dans l'ensemble du manuscrit et, parfois,

18 Le sceau n'est en revanche pas daté et il n'a pu être identifié.

19 Les représentations sur d'autres supports, particulièrement la céramique, pourraient peut-être enrichir nos comparaisons. Jusqu'à présent, nous n'avons cependant encore rien trouvé d'analogue.



FIGURE 8.20 Le chien et l'os, f. 38v (BSB, Cod. arab. 616)



FIGURE 8.21 Le chien et l'os, f. 20v (MMA, 1981.73)

au sein même de certaines illustrations. En effet, par-delà la multiplicité des sources iconographiques, l'empreinte stylistique commune renvoie sans doute à la deuxième phase d'exécution de l'ouvrage. La diversité des modèles, mameloukes, safavides ou ottomans, est transcendée par une manière, un trait, partagés. Ainsi, certaines figures du Pococke sont revisitées dans le style « safavide 1 » (les visages, par exemple). La pose de la couleur et des motifs ornementaux qui agrémentent les fonds semblent aussi dater de la même période. C'est sans doute à ce moment-là qu'ont été réutilisées certaines formes issues du Pococke 400 (peut-être à l'aide des poncifs originaux, ou bien calquées sur les images déjà reproduites) pour compléter, enrichir quelques compositions. De toute évidence, à ce stade, les peintres semblent avoir élargi les possibilités que leur offraient les systèmes de reproduction : réutilisation d'une forme déjà apparue quelques pages plus tôt, emploi répété de certains éléments dans la même peinture.

La mise en couleurs n'a pas été achevée, le manuscrit a donc été, une deuxième fois, abandonné en cours d'exécution. Il est repris, plus tard, dans un troisième temps, par l'auteur des peintures « de style safavide 2 », faciles à distinguer des précédentes. Bien que stylistiquement différentes, certaines de ces peintures peuvent être rapprochées des illustrations du *Kalīla wa-Dimna* de la BSB : mêmes compositions, même disposition des personnages, mêmes gestuelles. Le manuscrit de la BSB a été largement mutilé, de nombreux feuillets sont manquants, il est acéphale et ne comporte pas, ou plus, de colophon. Comme l'indique l'ex-libris, il a été rapporté du Caire par l'orientaliste Jean-Jacques Marcel (1776-1854). Le manuscrit de la BSB était donc encore en Orient au XIX^e^ siècle où il a donc peut-être, lui aussi, servi de modèle au *Kalīla wa-Dimna* du MMA. S'il demeure impossible de déterminer plus exactement quand cela s'est produit, il est intéressant de noter que le manuscrit du MMA s'est inspiré au premier stade de sa fabrication, ainsi qu'à la fin, de deux manuscrits qui se sont trouvés au Proche-Orient à un moment de leur histoire : en Syrie pour le premier et en Égypte pour le second. Par conséquent, une provenance proche-orientale paraît plausible pour la copie du MMA[20].

7 Conclusion. Un loyal réapprentissage des styles passés ou une forgerie à destination du marché européen ?

L'étude menée sur ce manuscrit permet de proposer un possible déroulement des étapes de sa fabrication. À ce stade de l'analyse, les grandes lignes de la chronologie du codex se dessinent et son origine géographique paraît moins problématique. Ces conclusions remettent en question certaines attributions passées, l'Inde, surtout, dont les illustrations du manuscrit auraient indéniablement porté la marque[21]. Les recherches

20 Il est plus délicat de savoir quand les images les plus maladroites du manuscrit du MMA ont été exécutées : sont-elles l'œuvre d'un tout jeune apprenti ou bien d'un amateur à qui l'on aurait confié l'exécution de quelques pages ? Cela paraît bien peu probable, la plupart des peintures du manuscrit étant par ailleurs tout à fait soignées. On peut supputer qu'il s'agit de l'intervention d'un amateur, survenue très tardivement sur quelques peintures restées inachevées.

21 « Most of the seventy-eight painted folios in the manuscript these two miniatures come from, which was painted in western India in the mid-sixteenth century, were derived from designs traceable to Egypt, to Mamluk prototypes that may in turn have been based on long-lost Indian originals. But the Heeramaneck manuscript contains many delightful, sometimes comical, innovations. Of particular interest is the strong Ottoman flavor, especially apparent here in the windblown tulips in Burzuya's Indian Mission (…). Other miniatures include characteristically Ottoman textile patterns and architectural elements, sometimes in conjunction with figures wearing unmistakably Safavid turbans. Dominating this stylistic melting pot, however, is an overwhelming Indian spirit. The smoldering palette is rich in burnt orange and colors

iconographiques que nous avons menées au sein du programme *Kalīla wa-Dimna* pour tenter d'alimenter cette piste indienne se sont avérées infructueuses : rien de tangible n'autorise à attribuer le manuscrit au Gujarat, ni à nulle autre région du sous-continent. L'attribution à l'Empire ottoman par Ernst Grube quelques années plus tard demeure la plus plausible[22]. Cependant, comme il a été démontré plus haut, il est plus vraisemblable que la copie du Metropolitan Museum ait vu le jour dans le Proche-Orient à l'époque ottomane, qu'en Turquie même. Les quatre périodes qui se distinguent dans le processus d'élaboration de la copie du MMA sont donc les suivantes :

Phase d'élaboration I (sans doute un premier atelier, ville 1) : Syrie, Alep ? avant 1617
– copie du texte,
– premiers *jadval*-s (encadrements seulement dans les 12 premiers feuillets) ?
– esquisses des illustrations sur le modèle du manuscrit Pococke 400 inachevées et sans mise en couleur

Phase d'élaboration II (deuxième atelier ou deuxième groupe d'artistes, ville 2) : Empire ottoman ? fin du XVII^e siècle ou XVIII^e siècle
– mise en couleur : remplissage des fonds, utilisation des pochoirs et des formes
– ajouts de peintures de style « safavide 1 » et de style ottoman
– calque et réutilisation de certains dessins de la phase I (Pococke 400)
– repeint de certains visages des figures issues du manuscrit Pococke 400 dans le style « safavide 1 »
– tracé des contours à main levée
– pose de décors de style ottoman
Le manuscrit n'est toujours pas achevé.

Phase d'élaboration III (« safavide 2 ») : Égypte ? XVIII^e siècle

Peinture des illustrations manquantes à main levée dans le style « safavide 2 » (à partir du manuscrit de la BSB ?)

Pseudo-phase IV
Interventions ultérieures, non professionnelles, sur le manuscrit

On connaît encore très mal l'histoire de la peinture de manuscrits tardive, c'est pourquoi il demeure difficile de proposer des attributions en se fondant sur des critères stylistiques. Après le XVII^e siècle, le marché des manuscrits orientaux, et plus particulièrement celui des manuscrits persans, semble s'être étiolé. À ce propos, s'appuyant sur les renseignements fournis par l'orientaliste Heinrich Friedrich von Diez (1751-1817), Christoph Rauch écrit : « According to Diez, illustrated manuscripts were rare and for that reason very expensive. He reported that he had met Persians who had been sent to Constantinople in order to obtain illuminated Persian manuscripts, because they wanted to reanimate the art of illumination in Iran itself[23]. » Diez se trouvant à Istanbul de 1784 à 1790, ces informations concernent donc la fin du XVIII^e siècle. Néanmoins, depuis près de deux siècles, la demande des bibliophiles européens n'a fait que croître, les manuscrits enluminés, et plus particulièrement ceux exécutés à la manière persane, deviennent une denrée rare et recherchée. On ne tient sans doute pas assez compte de l'impact d'un tel phénomène sur le marché du livre

otherwise known to us only in paintings from Sirohi, in the southwestern corner of the present-day state of Rajasthan, not far from Gujarat border. » Welch, *India*, 139.

22 Grube, « Some Observations Concerning the Ottoman Illustrated Manuscripts of the *Kalilah wa Dimnah* ».

23 Christoph Rauch, « The Oriental Manuscripts and Albums of Heinrich Friedrich von Diez and the Perception of Persian Painting in his Time », in *The Diez Albums. Contexts and Contents*, éd. Julia Gonnella, Friederike Weis et Christoph Rauch (Leiden : Brill, 2017), 80.

à peintures dans le monde islamique : dans cette perspective, il est fort possible que des manuscrits inachevés aient été complétés, « revisités », pour répondre à la demande. Le *Kalīla wa-Dimna* du Metropolitan Museum of Art est peut-être une forgerie élaborée à partir de plusieurs manuscrits, revue et corrigée à plusieurs reprises et finalement destinée à attirer l'œil de potentiels acquéreurs européens.

Quelle que soit en définitive la destination du manuscrit, sa stratigraphie constitue un cas d'école, la preuve d'une longue filiation iconographique entre le XIII^e^ siècle et le XVIII^e^ siècle, une hérédité délibérée.

Bibliographie

« Art of Asia Acquired by North American Museums 1982 ». *Archives of Asian Art* 36 (1983) : 105.

Atıl, Esin. *Kalila Wa Dimna: Fables from a Fourteenth-Century Arabic Manuscript*. Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1981.

Binyon, Laurence, James V.S. Wilkinson et Basil Gray. *Persian Miniature Painting*. Londres : Oxford University Press, 1933.

Blois, François de. *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah Wa Dimnah*. Londres : Royal Asiatic Society, 1990.

Bothmer, Hans-Caspar. *Kalila und Dimna: Ibn al-Muqaffa"s Fabelbuch in einer mittelalterlichen Bilderhandschrift: Cod. arab. 616 der Bayerischen Staatsbibliothek München*. Wiesbaden : Reichert, 1981.

Dachs, Karl. *Das Buch im Orient: Handschriften und kostbare Drucke aus zwei Jahrtausenden*. Wiesbaden, Allemagne : Reichert, 1982.

Dannhauer, Paul G. et Helga Rebhan. *Wertvolle orientalische Handschriften und seltene Drucke der Bayerischen Staatsbibliothek*. Munich : Bayerischen Staatsbibliothek, 2004.

Ettinghausen, Richard. *La peinture arabe*. Genève : Skira, 1962.

George, Alain. « Orality, Writing and the Image in the Maqamat: Arabic Illustrated Books in Context ». *Art History* 35, n° 1 (2012) : 10-37.

George, Alain. « The Illustrations of the Maqāmāt and the Shadow Play ». *Muqarnas* 28 (2011) : 1-42.

Grube, Ernst J. « Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated *Kalilah wa Dimna* Manuscripts ». *Islamic Art* 4 (1990-91), 301-481.

Grube, Ernst J. « Some Observations Concerning the Ottoman Illustrated Manuscripts of the *Kalilah wa Dimnah*: Ali Çelebi's *Humayun-Name* ». In *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, vol. 2 : 195-205. Ankara : Kültür Bakanlığı, 1995.

Gruendler, Beatrice. *The Rise of the Arabic Book*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 2020.

Haldane, Duncan. *Mamluk Painting*. Warminster : Aris & Phillips, 1978.

O'Kane, Bernard. *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*. Londres : I.B. Tauris, 2003.

Porter, Yves. « Models, Sketches, and Pounced Drawings in the Diez Albums: First Steps in the Making of Illustrated Manuscripts ». In *The Diez Albums. Contexts and Contents*. Édité par Julia Gonnella, Friederike Weis et Christoph Rauch, 353-79. Leiden : Brill, 2017.

Rauch, Christoph. « The Oriental Manuscripts and Albums of Heinrich Friedrich von Diez and the Perception of Persian Painting in his Time ». In *The Diez Albums. Contexts and Contents*. Édité par Julia Gonnella, Friederike Weis et Christoph Rauch, 74-117. Leiden : Brill, 2017.

Roxburgh, David J. « In Pursuit of Shadows: al-Hariri's Maqāmāt ». *Muqarnas* 30 (2013) : 171-212.

Roxburgh, David J. « Persian Drawing, ca. 1400-1450: Materials and Creative Procedure ». *Muqarnas* 19 (2002) : 44-77.

Walzer, Sofie. « An Illustrated Leaf from a Lost Mamluk Kalilah wa Dimnah Manuscript ». *Ars Orientalis* 2 (1957) : 503-505.

Walzer, Sofie. « The Mamlûk Illuminated Manuscript of Kalîla wa-Dimna ». In *Aus der Welt der islamischen*

Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel zum 75 Geburstag am 26-10-1957. Édité par Richard Ettinghausen, 195-206. Berlin : Gebr. Mann, 1959.

Welch, Stuart Cary. *India: Art and Culture, 1300-1900*. New York : Metropolitan Museum of Art, 1985.

Welch, Stuart C. et Marie L. Swietochowski. « And This is the Picture of the Leopard Relating to the Army What the Lion Has Ordered ». *The Metropolitan Museum of Art, Notable Acquisitions 1981-1982*, 15-16. New York : Metropolitan Museum of Art, 1982.

9

Étude de la matière picturale de six *Kalīla wa-Dimna* et d'un *Maqāmāt* (XIII^e-XVIII^e siècle)

Nathalie Buisson et Annie Vernay-Nouri

1 Introduction

Traduit du persan au VIII^e siècle par Ibn al-Muqaffaʿ, le recueil de fables animalières *Kalīla wa-Dimna* a été l'un des rares textes illustrés dans le monde arabe. La présence dans les collections de la Bibliothèque nationale de France de six manuscrits arabes illustrés s'échelonnant sur plusieurs siècles a constitué une opportunité exceptionnelle d'étudier les matières picturales utilisées et de suivre l'évolution de la palette. En effet, si les nombreuses analyses physico-chimiques publiées nous permettent désormais d'identifier les couleurs employées dans l'Occident médiéval latin et d'en connaître les usages, leur connaissance dans le monde islamique reste majoritairement réservée au domaine persan et peu de travaux, à ce jour, sont consacrés à la peinture d'illustration arabe[1].

2 Description des manuscrits

Au total, sept manuscrits ont fait l'objet de cette étude, par le biais de l'imagerie scientifique associée aux analyses élémentaires et colorimétriques. Ils ont tous été copiés entre le XIII^e et le XVII^e siècle, sur papier en écriture *naskhī*.

Trois manuscrits se rattachent à la période médiévale. Le premier, Arabe 3465[2], est le plus ancien *Kalīla wa-Dimna* illustré connu ; il a été attribué au premier quart du XIII^e siècle et localisé en Égypte ou en Syrie sur la base de sa ressemblance stylistique avec un autre manuscrit littéraire conservé à la BnF, les *Maqāmāt* d'al-Ḥarīrī (Arabe 6094), daté de 619H/1222-3. Ces deux manuscrits sont emblématiques de la « période classique » ; celle-ci, qui se termine en 1258 avec la prise de Bagdad par les Mongols, est considérée comme l'apogée de la peinture d'illustration.

Arabe 3465 est orné de quatre-vingt-dix-huit miniatures ; quatre-vingt-dix sont contemporaines de la copie médiévale, huit plus tardives se trouvent sur des feuillets refaits en début et fin de volume. Les miniatures anciennes (P1)[3] se caractérisent par la richesse et la variété de la palette chromatique, le tracé ferme et élaboré du dessin, les nombreuses nuances dans la pose des couleurs. Elles portent à de nombreux endroits la trace de repeints maladroits, peut-être effectués par l'un

1 Tracey D. Chaplin *et al.*, « Raman Spectroscopic Analysis of Selected Astronomical and Cartographic Folios from the Early 13th Century Islamic 'Book of Curiosities of the Sciences and Marvels for the Eyes' », *Journal of Raman Spectroscopy* 37, nº 8 (2006) : 865-877 ; Anna Contadini, *A World of Beasts: a Thirteenth-Century Illustrated Arabic Book on Animals* (*the « Kitāb Naʿt al-ḥayawān »*) *in the Ibn Bakhtīshūʿ Tradition* (Leiden : Brill, 2012) ; François Déroche, éd., *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe* (Paris : Bibliothèque nationale de France, 2000) ; Patricia Roger, Malika Serghini et François Déroche, « Les matériaux de la couleur dans les manuscrits arabes de l'Occident musulman. Recherches sur la collection de la Bibliothèque générale et archives de Rabat et de la Bibliothèque nationale de France », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 148, nº 2 (2004) : 799-830.

2 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422961l/f1.item.

3 Afin de simplifier la lecture, nous avons adopté les abréviations suivantes : P1 pour le peintre médiéval, P2 (peintures du début) et P3 (peintures de la fin) pour les peintres tardifs.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_010

des deux peintres tardifs. Les titres de chapitre et leur table sont réalisés à l'encre dorée dans la partie ancienne. Les miniatures plus récentes sont de facture assez grossière et semblent exécutées par deux mains différentes (P2 pour les premières pages[4], P3 pour les dernières[5]). Le premier groupe tardif (P2) se distingue par sa palette restreinte limitée à cinq couleurs : vert, jaune, rouge brique, noir et gris. Le dessin est malhabile, les couleurs débordent, les visages sont juste esquissés et les traits sommairement exécutés. Les couleurs ont été utilisées comme des substances liquides posées directement sur le support, sans préparation. Le second groupe tardif (P3) présente une gamme de couleurs plus étendue, jaune ocré, rouge brique, vert, bleu, blanc et noir, posées avec peu de soin, soit comme une encre liquide, soit en couche épaisse, comme c'est également le cas pour les quatre autres manuscrits tardifs. Parce qu'Arabe 3465 est représentatif de la peinture du XIII^e^ siècle et qu'il comporte des parties plus récentes, un nombre plus important de feuillets, soit douze, a été étudié.

Caractéristique de la période mamelouke, le second manuscrit (Arabe 3467)[6] a été copié en Égypte ou en Syrie. Il a été daté autour de 1354[7] pour sa très grande proximité avec un manuscrit d'Oxford[8]. Incomplet et comprenant de nombreux feuillets mutilés ou en désordre, il renferme cinquante miniatures dont trois ajoutées postérieurement[9]. La palette se compose de couleurs vives et contrastées comme le bleu, le vert, le mauve, le rose, l'orange ou le jaune.

Le troisième manuscrit médiéval, les *Maqāmāt* d'al-Ḥarīrī (Arabe 6094)[10], n'appartient pas au corpus des *Kalīla*. Il contient trente-neuf miniatures très proches de celles de la partie ancienne d'Arabe 3465. Des repeints grossiers altèrent les peintures d'origine. La palette, hormis le marron, est semblable dans les deux copies ainsi que le dessin, quoique plus élaboré dans les *Maqāmāt*. Ces similitudes ont souvent fait attribuer ces deux volumes à un atelier commun[11].

Quatre manuscrits, dont trois datés, ont été produits durant la période ottomane. Moins soignés, ces volumes sont stylistiquement très différents et plusieurs d'entre eux sont liés à des modèles plus anciens. Le premier, Arabe 3472[12], a été copié pour Sīdī Aḥmad le 3 juin 1669 (3 *muḥarram* 1080). Rapporté d'Alep par Pierre Diyab en 1673, le volume est probablement d'origine syrienne. Le frontispice, peu commun, représente une façade de maison (f.1v). Le texte est orné de trente miniatures, avec ou sans cadre ; trois peintures sont placées à l'envers (ff.43, 44v et 80v). Très sommaire, le dessin tracé en gris est peint dans une gamme de couleurs limitée au vert, orange, jaune et marron.

Le second manuscrit, Arabe 5881[13], est daté de fin mai 1681 (*rabīʿ al-ʿāḫir* 1092). Le nom du commanditaire (f.2) est effacé. Le texte est dans un encadrement, les titres des chapitres sont rubriqués, en vert ou en bleu. Il est illustré de quatre-vingt-seize miniatures de facture naïve, néanmoins plus élaborées que celles du manuscrit précédent. Les personnages se caractérisent par leurs longues moustaches et leurs turbans blancs ; les pourtours du corps et les visages sont dessinés à l'encre noire ; les couleurs, principalement des ocres jaune et rouge, du vert, du bleu et du gris, sont délavées. Les décors sont réalisés avec plus de soin que les figures humaines, particulièrement

4 ff.3, 3v, 22, 25.

5 ff.138v, 139v, 141, 143.

6 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188/f1.image.

7 Sofie Walzer, « The Mamlûk Illuminated Manuscript of Kalîla wa-Dimna », in *Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel zum 75 Geburstag am 26-10-1957*, éd. Richard Ettinghausen (Berlin : Gebr. Mann, 1959), 195-206.

8 Oxford, Bodleian Library, Pococke 400.

9 Le feuillet 1v, postérieur à la copie, a été analysé mais les résultats ne seront pas présentés ici.

10 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422967h.image.

11 Hugo Buchthal, « "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts », *Ars Islamica* 7, n° 2 (1940) : 125-150.

12 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8453971j.image.

13 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84539756.image.

les motifs floraux. Conservé en Égypte, un autre manuscrit reprend les mêmes modèles iconographiques mais le traitement stylistique en est différent[14].

Le troisième manuscrit, Arabe 3475[15], est le plus tardif. Copie fidèle d'un manuscrit exécuté probablement en Irak sous les Ilkhanides[16], il a été achevé le 12 octobre 1761 (13 *rabīʿ awwal* 1175) par ʿAbd al-Rawf al-Sanjalafī, vraisemblablement en Égypte[17]. Le volume, d'une écriture peu soignée, comporte soixante espaces laissés vides et cent quatre-vingts illustrations. Certaines d'entre elles sont restées inachevées ou ne sont qu'une grossière esquisse à l'encre ; d'autres, plus abouties, présentent une large gamme de couleurs posées en aplat. Les formes sont parfois remplies de petits motifs décoratifs noirs ou blancs qui ne sont pas sans rappeler les marionnettes du théâtre d'ombres.

Défectueux du début et de la fin et possédant de nombreuses pages en désordre, le quatrième manuscrit Arabe 3470[18] ne possède aucun élément notable de datation mais pourrait être attribué au XVII^e^ siècle. La foliotation copte laisse supposer une origine égyptienne. Le volume contient soixante-dix-huit miniatures, dix-huit bandeaux de titres et une table des titres ornementée (f.23v-24). Il s'agit d'une copie fidèle, faite directement ou non sur la partie ancienne d'A3465. Les folios finaux (P3) de ce dernier pourraient être l'œuvre du copiste et peintre d'A3470.

3 But de l'étude

L'objectif principal de cette étude est de caractériser la palette chromatique utilisée dans chacun des sept manuscrits en confrontant les postulats de l'observation visuelle aux résultats des analyses scientifiques. La large amplitude temporelle du corpus qui s'étend du XIII^e^ au XVIII^e^ siècle est l'occasion, en comparant les résultats par époque, de s'interroger sur l'existence d'une continuité dans l'utilisation des pigments et d'identifier de manière plus large d'éventuelles transformations de palette dans la peinture arabe de manuscrits. Le corpus étudié constitue en effet un échantillonnage représentatif de la périodisation adoptée par les historiens de l'art islamique[19].

Le second objectif est de voir si les analyses physico-chimiques permettent de reconnaître ou de différencier des peintres communs à plusieurs de ces manuscrits. Ainsi, la comparaison des palettes des deux plus anciens manuscrits (A3465 et A6094) nous autorise-t-elle à les attribuer à un atelier commun comme leur proximité stylistique le laisserait supposer ? Est-il possible également de valider la distinction faite entre les deux peintres tardifs d'A3465 et l'attribution à un même artiste des miniatures de P3(A3465) et d'A3470 ?

4 Matériels et méthodes

Le protocole d'analyse a consisté en quatre types d'interventions :

1. Des photographies effectuées sous loupe binoculaire ont été réalisées dans le but de déceler des particularités dans la technique picturale.

14 Le Caire, Awqāf Library, ms. 1169 (ancienne cote : Tanta, Mosquée al-Aḥmadī, n° 1065).

15 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84539771.r=arabe+3475.langFR.

16 Rabat, Bibliothèque Royale, mss 3655. Voir les chapitres 6 et 10 dans ce même volume.

17 Marianne Barrucand, « Un manuscrit arabe illustré de Kalila wa Dimna du XIII^e^ siècle et sa copie ottomane », *Archéologie islamique*, n° 2 (1991) : 81-95.

18 http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10536274g.image.

19 Richard Ettinghausen, *La peinture arabe* (Genève : Skira, 1962) ; David James, *Arab Painting* (New Delhi : Marg Publications, 1977). Cette périodisation est actuellement remise en cause, voir à ce sujet Finbarr B. Flood et Gülru Necipoğlu, « Frameworks of Islamic Art and Architectural History: Concepts, Approaches, and Historiographies », in *A Companion to Islamic Art and Architecture*, éd. Finbarr B. Flood et Gülru Necipoğlu (Hoboken : Wiley-Blackwell, 2017) : 2-56.

2. Des photographies sous rayonnement infrarouge et en fausses couleurs sont venues compléter les observations visuelles. La photographie infrarouge permet de mettre en évidence des repeints profonds, le dessin préparatoire, ou encore des inscriptions mal lisibles. La photographie en infrarouge fausses couleurs offre la possibilité d'identifier les pigments de façon optique ; à chaque couleur correspond une nature de pigment : par exemple, le lapis-lazuli, le smalt et l'indigo apparaissent en rouge, l'azurite reste bleue. Pour les pigments verts, la chrysocolle, la malachite et le vert-de-gris deviennent bleus, tandis que la terre verte se distingue par son aspect gris. De plus, cette imagerie permet de localiser plus facilement les changements de composition réalisés par le peintre et est donc particulièrement utile pour orienter les pointés des analyses en fluorescence X et en spectrocolorimétrie. Les photographies ont été effectuées par Laurence Clivet, au studio photo du CRRM.
3. Une analyse élémentaire de la couleur a été réalisée par spectrofluorescence des rayons X portable (XRF Tracer III-SD, Brucker). Cette technique d'analyse élémentaire sans contact ne nécessite pas de prélèvement et présente ainsi beaucoup d'avantages. En revanche, l'exploitation des résultats est assez complexe car l'analyse se fait sur l'ensemble des couches de matière picturale et ne donne pas accès aux éléments légers du tableau périodique, en dessous du calcium.
4. Le spectrocolorimètre portable NCS-RUBY, permettant des mesures non destructives et sans contact, a été utilisé pour la détermination de certains pigments bleus et verts. Les courbes de réflexions diffuses sont obtenues en éclairant le matériau avec une lumière blanche fournissant un flux continu dans le visible ; la lumière diffusée par l'échantillon est recueillie et analysée. Ce spectre caractéristique du matériau est ensuite comparé à ceux d'une base de données de référence.

5 Description des manuscrits

Les informations concernant le nombre de feuillets analysés de chaque manuscrit et leur abréviation correspondantes sont données dans le tableau 9.1. Des informations additionnelles concernant la date, la provenance et les dimensions des manuscrits sont également présentées dans ce tableau.

6 Résultats et discussion

Afin d'éviter les répétitions, les résultats et la discussion seront présentés dans la même section.

6.1 *La palette de couleurs*

La palette chromatique des peintures les plus anciennes (XIII^{e}-XIV^{e} siècle) est variée avec, souvent, pour une même couleur, un grand nombre de nuances : bleu clair, bleu sombre, vert clair, vert sombre, rouge vermillon et orangé, brun-rose clair, brun-rose foncé, rose, mauve, blanc, gris et noir. À l'exception d'A3467, le jaune n'est pas du tout utilisé (A3465) ou très peu (A6094). La palette chromatique des peintures des XVII^{e}-XVIII^{e} siècles est restreinte, terne et sans nuances. Elle renferme principalement du jaune, du vert, du rouge, du noir, du gris et du bleu, à l'exception de P2 d'A3465 et d'A3472, qui ne contiennent pas du tout de bleu. Seuls A5881 et P3 d'A3465 possèdent du blanc. Enfin, le rose n'est observé que dans deux ouvrages : A3475 et A5881.

6.2 *La préparation des papiers*

Les papiers sont enduits en surface d'une charge minérale blanche destinée à apprêter le papier pour l'écriture et les décors. Cette enduction de faible épaisseur n'est pas décelable à l'œil nu. La

TABLEAU 9.1 Présentation sommaire des manuscrits étudiés

Manuscrits	Feuillets analysés	Abréviations
Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* Arabe 3465, Peintures anciennes P1 : Syrie ou Égypte ? c. 1222 ? Peintures tardives P2 et P3 : XVII^e siècle ? Égypte ? Papier oriental (parties anciennes) et filigrané (parties refaites), 29 cm × 25,5 cm, 146 f.	P1 : 20v, 30v, 34, 43v, 51, 57, 62, 71, 86 P2 : 25v P3 : 138 et 143	A3465
Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* Arabe 3467, Syrie ou Égypte ? c. 1350-60 Papier oriental, 30 cm × 23 cm, 119 f.	30, 40v, 61, 70, 98v	A3467
al-Ḥarīrī, *al-Maqāmāt* Arabe 6094, Syrie ou Égypte ? 1222-23 Papier oriental (parties anciennes) et filigrané (parties refaites), 30 cm × 23 cm, 187 f.	13, 49v, 68, 133v	A6094
Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Arabe 3472, Syrie ? 1669 Papier filigrané, 21 cm × 15 cm, 165 f.	33v, 143v	A3472
Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Arabe 5881, Égypte ou Syrie ? 1681 Papier filigrané, 20 cm × 13 cm, 91 f.	11v, 14v	A5881
al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Arabe 3475, Égypte ? 1761 Papier filigrané, 22 cm × 16,5 cm, 199 f.	20v, 196v	A3475
Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Arabe 3470, Égypte ? XVII^e siècle ? Papier filigrané, 31,5 cm × 23,5 cm, 122 f.	50, 65, 102v	A3470

détection de calcium par fluorescence X laisse supposer la présence de carbonate de calcium ou de gypse en surface. Cette présence de calcium à la surface du papier a été identifiée dans tous les feuillets analysés de l'ensemble du corpus. Ce type de préparation est également rapporté par B. Guineau pour la majorité des papiers et parchemins étudiés[20].

20 Déroche, *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*.

6.3 *Le blanc*

Le pigment blanc est utilisé dans les manuscrits des XIII^e-XIV^e siècles, soit pur pour exprimer la couleur blanche, soit pour éclaircir les couleurs comme le bleu, le vert, le jaune, le brun-rose, le rose et le mauve, ou encore pour moduler les teintes des peintures. Les spectres XRF révèlent la présence de blanc de plomb dans ces trois ouvrages. Le blanc de plomb, carbonate basique de plomb ($2PbCO_3.Pb(OH)_2$), est fabriqué par la réaction du vinaigre sur des lames de plomb. Il est décrit dans l'*Arte illuminandi* comme étant le seul blanc approprié pour réaliser les enluminures.

TABLEAU 9.2 Résultats des analyses de pigments

	A3465 P1, XIIIe s. Syrie ou Égypte ?	**A 3465 P2, XVIIe s. ? Égypte ?**	**A 3465 P3, XVIIe s. ? Égypte ?**	**A6094 XIIIe s., Syrie ou Égypte ?**	**A3467 XIVe s., Syrie ou Égypte ?**	**A3472 XVIIe s., Syrie**	**A5881 XVIIe s., Égypte ?**	**A3475 XVIIIe s., Égypte ?**	**A 3470 XVIIe s., Égypte ?**
Vert	Orpiment + indigo	Vert au cuivre (malachite ?) + un peu de vermillon	Vert au cuivre (malachite ?)	Orpiment + indigo	Orpiment + indigo (f. 61, 70) Vert au cuivre (malachite ?) + blanc de plomb (f. 61v)	Orpiment + indigo	Orpiment + matériau bleu + vert au cuivre (malachite probable) + carbonate de calcium	Orpiment + indigo (f20v) Vert au cuivre (malachite) (f. 196v)	Mélange de vert au cuivre (malachite) + orpiment
Jaune	Orpiment utilisé seulement en mélange	Ocre jaune + un peu d'orpiment + vermillon + blanc de plomb	Orpiment Orpiment + ocre jaune (f. 143)	Ocre jaune + orpiment	Orpiment	Orpiment	Orpiment	Orpiment	Orpiment (ff. 50, 102v) Orpiment + ocre jaune (f. 65)
Bleu	Indigo (ff. 34, 57, 61, 84) Lapis-lazuli (ff. 5, 52, 71, 84)	–	Indigo	Indigo (ff. 68, 133) Lapis-lazuli (ff.13,49v, 68)	Indigo (ff. 61, 98v) Lapis-lazuli (ff. 70, 98)	–	Indigo + vermillon + carbonate de calcium	Indigo	Indigo
Dorure	Or en paillettes dispersées dans un liant	Particules d'or et de cuivre dispersées dans un liant	Or en paillettes dispersées dans un liant	Or en paillettes dispersées dans un liant	Or en paillettes dispersées dans un liant	–	–	–	Or en paillettes dispersées dans un liant
Rouge	Vermillon (ff. 20v, 30v, 34v, 43v) Vermillon + minium (ff. 57,62, 71, 86)	Vermillon + minium +noir de carbone	Vermillon +minium Vermillon + ocre rouge	Vermillon + blanc de plomb (ff. 13, 49v, 68) Vermillon + ocre rouge+ blanc de plomb (f. 133v)	Vermillon + minium	Brun rouge : Ocre rouge+ vermillon + minium	Vermillon	Vermillon + minium Vermillon + minium + orpiment (f. 196v)	Vermillon +minium (ff. 50, 102v) Vermillon + ocre (f. 65)

TABLEAU 9.2 Résultats des analyses de pigments (*cont.*)

	A3465 P1, XIIIe s. Syrie ou Égypte ?	**A 3465 P2, XVIIe s. ? Égypte ?**	**A 3465 P3, XVIIe s. ? Égypte ?**	**A6094 XIIIe s., Syrie ou Égypte ?**	**A3467 XIVe s., Syrie ou Égypte ?**	**A3472 XVIIe s., Syrie**	**A5881 XVIIe s., Égypte ?**	**A3475 XVIIIe s., Égypte ?**	**A 3470 XVIIe s., Égypte ?**
Rose Nuance 1	Vermillon + blanc de plomb (ff. 20v, 30v, 71)			Ocre + vermillon + blanc de plomb	Vermillon + blanc de plomb (ff. 56, 70)		Carbonate de calcium + vermillon + minium	Vermillon + blanc de plomb	
Nuance 2	Colorant organique + vermillon + blanc de plomb (ff. 20v, 30v, 51, 57, 62, 71, 86)			Colorant organique + vermillon + blanc de plomb (ff. 13, 49v)					
Mauve	Colorant rose +matériau bleu (ff. 30, 43v, 86)	–	–	Colorant rose +matériau bleu (ff. 49, 133v)	Colorant organique + blanc de plomb (ff. 2, 8, 16, 30)	–	–	–	–
Gris argenté	–	Noir de carbone + blanc de plomb	–	–		–	–	–	Noir de carbone + blanc de plomb
Blanc	Blanc de plomb	Mise en réserve	Mise en réserve Rehauts blancs : blanc de plomb (f143)	Blanc de plomb	Blanc de plomb	Mise en réserve	Carbonate de calcium	–	Mise en réserve
Noir	Noir de carbone (f20v) Noir de carbone + ocre rouge (f. 86)	Noir de carbone	Noir de carbone	Noir de carbone	Noir de carbone	–	Noir de carbone	Noir de carbone	Noir de carbone
Orange	–	–	–	–	Minium + vermillon + orpiment	Minium +orpiment (f. 33v) Minium (f. 143v)	Minium + vermillon	Minium + vermillon	–
Brun	–	–	–	Ocre rouge + vermillon + blanc de plomb	–	–	–	–	–

Il est l'un des premiers pigments synthétiques fabriqué depuis l'Antiquité[21].

Hormis les peintures d'A5881, il n'a pas été retrouvé de pigments blanc pur dans les manuscrits des XVII^e^-XVIII^e^ siècles. Le rendu du blanc résulte d'un effet visuel, par la mise en réserve du papier. Le blanc de plomb a toutefois servi à créer des rehauts blancs dans une peinture de P3 d'A3465, ainsi que dans celles d'A3475. Additionné de noir de carbone, ce pigment a servi à réaliser les gris argentés de P2 d'A3465. Enfin, il est employé pour éclaircir les couleurs d'A3470, d'A3475 et des deux peintres tardifs d'A3465. Il est également intéressant de noter dans le cas des peintures d'A3475 que la mise en réserve pour obtenir un aspect blanc n'a pas du tout été utilisée. À l'exception des rehauts mentionnés plus haut, ce manuscrit est totalement exempt de décor blanc.

D'emploi plus rare, le carbonate de calcium n'a été identifié que dans les peintures d'A5881. Ce matériau a servi à la fois pour exprimer la couleur blanche et pour diluer les autres couleurs. Compte tenu de la facture modeste de ces peintures, le faible coût de ce matériau a probablement justifié son emploi.

6.4 *Le noir*

Le noir a été observé dans toutes les miniatures à l'étude, à l'exception de celles d'A3472, qui n'en renferme pas. Les noirs analysés sont tous issus de noir de carbone, parfois additionné d'ocre rouge (f.86 d'A3465). La façon d'obtenir des noirs est largement documentée : il pouvait être produit à partir de la calcination de matière végétale ou recueilli à partir de vapeurs de combustion. Ibn Bādīs au XI^e^ siècle répertorie deux grands types d'encre : les métallo-galliques et celles à base de suie. De nombreuses recettes sont mentionnées dans son traité : encre sèche ou utilisable immédiatement, encre ne requérant pas de feu pour sa préparation, encre destinée aux voyageurs ou aux gens du commun, encre réservée aux livres religieux[22].

6.5 *Le gris*

La nuance gris argenté, mélange de noir de carbone et de blanc de plomb, n'a été observée qu'à deux reprises dans les manuscrits des XVII^e^-XVIII^e^ siècles : dans les peintures de P2 d'A3465 ainsi que dans celles d'A3470.

6.6 *Les rouges*

Sur les feuillets étudiés, deux rouges différents, un rouge vif et un rouge orangé, ont été observés et analysés. Les analyses XRF révèlent que la première teinte rouge se compose de mercure, élément caractéristique du vermillon, le pigment rouge le plus fréquemment employé dans notre corpus. Ce matériau a été utilisé seul dans les peintures les plus anciennes d'A3465 ainsi que dans celles, plus récentes, d'A5881. Il a parfois été additionné de blanc de plomb pour être légèrement éclairci (A6094). Le vermillon ou cinabre est un sulfure de mercure (HgS) qui a été largement utilisé par le passé du fait de son accessibilité et de sa simplicité de préparation[23]. Forme naturelle du pigment, il est employé depuis l'Antiquité[24] ; le vermillon en est la forme synthétique. Les annexes des traités de Qadi Ahmad[25] et de Sadiqi[26] mentionnent les deux façons de l'obtenir : soit à partir du cinabre naturel, soit à partir de la réaction du

21 Chaplin *et al.*, « Raman Spectroscopic Analysis ».

22 Martin Levey, « Mediaeval Arabic Bookmaking and Its Relation to Early Chemistry and Pharmacology », *Transactions of the American Philosophical Society* 52, n° 4 (1962) : 1-79.

23 Abdelmajid El Bakkali *et al.*, « Non-Invasive Micro Raman, SERS and Visible Reflectance Analyses of Coloring Materials in Ancient Moroccan Islamic Manuscripts », *Journal of Raman Spectroscopy* 44, n° 1 (2013) : 114-120.

24 Chaplin *et al.*, « Raman Spectroscopic Analysis ».

25 Qadi Ahmad, *Calligraphers and Painters*, trad. Vladimir Minorsky (Washington : Smithsonian Institution, 1959).

26 Martin B. Dickson et Stuart C. Welch, « Appendix 1: The Canons of Painting by Sadiqi Bek », in *The Houghton Shahnameh*, éd. Martin B. Dickson et Stuart C. Welch (Cambridge : Harvard University Press, 1981) : 259-269.

mercure et du soufre. Les techniques structurelles et spectroscopiques ne permettent pas de différencier ces deux produits.

Concernant le second rouge, les analyses XRF ont décelé la présence de mercure et de plomb. Cette teinte est donc issue du mélange vermillon et minium. Le mélange semble assez commun car il a été identifié dans les peintures de P1 et P3 d'A3465 ainsi que dans celles d'A3467, A3470 et A3475. Le minium (Pb_3O_4) est l'un des premiers pigments fabriqués artificiellement et son utilisation remonte au Ve siècle av. J.-C. en Chine[27]. Ce mélange minium et vermillon a été trouvé par P. Roger dans d'autres manuscrits de la BnF[28] et dans plusieurs manuscrits islamiques des XVIe-XVIIIe siècles[29]. Il n'était pas exclusivement limité au monde méditerranéen puisqu'on le trouve dans des manuscrits français dès le XIe siècle[30]. Il existe d'autres combinaisons possibles de ce minéral, par exemple avec de l'orpiment[31].

À ce mélange de vermillon et de minium, il est parfois ajouté soit du noir de carbone (P2 d'A3465), soit de l'orpiment (A3475), pour obtenir des nuances différentes. Un autre mélange composé de vermillon et d'ocre rouge est identifié dans les peintures de P3 d'A3465 et dans celles d'A3470. Il peut être additionné de blanc de plomb (A6094) ou encore de minium pour donner un brun rouge (A3472). On peut noter l'absence de couleur rouge dans les peintures postérieures d'A3467 hormis pour tracer les contours des figures et des décors.

6.7 *Les roses*

Les roses utilisés pour les carnations des peintures médiévales (P1 d'A3465 et A3467) sont constitués d'un mélange de vermillon et de blanc de plomb. Le même rose renfermant plus de vermillon est observé sur le pelage des lapins des f.56 et 70 d'A3467 (Fig. 9.1).

Les carnations d'A6094 renferment en plus du minium et de l'ocre. Dans les peintures des XVIIe et XVIIIe siècles, (P2 et P3 d'A3465, A3470 et A3472), elles sont obtenues par la mise en réserve du papier. Deux manuscrits dérogent cependant à cette règle : celles d'A3475 se composent d'un mélange de vermillon éclairci avec du blanc de plomb, tandis que celles d'A5881 sont faites d'un mélange de vermillon et de minium éclairci par du carbonate de calcium. D'autres exemples de rose réalisés également avec du vermillon ont été trouvés dans un manuscrit persan datant du XVIe siècle du poète Anvari[32] ainsi que dans un manuscrit turc du XVIe siècle[33].

Une seconde nuance de rose a été observée sur les feuillets de P1 d'A3465 et d'A6094. L'absence d'éléments caractéristiques de pigments minéraux décelables en XRF, à l'exception du plomb, suggère que cette teinte est obtenue en mélangeant un colorant organique avec du blanc de plomb. L'observation des images composites en infrarouge fausses couleurs montre une coloration orangée claire pour l'ensemble des éléments de décors suivants : le brun-rose du manteau du sage du f.20v

27 Elisabeth W. Fitz Hugh, « Orpiment and Realgar », in *Artists' pigments: A Handbook of their History and Characteristics*, éd. Robert L. Feller (Washington : National Gallery of Art, 1986), 47-81.

28 Roger, Serghini et Déroche, « Les matériaux de la couleur dans les manuscrits arabes de l'Occident musulman ».

29 Lucia Burgio *et al.*, « Pigment Analysis by Raman Microscopy of the Non-Figurative Illumination in 16th- to 18th-Century Islamic Manuscripts », *Journal of Raman Spectroscopy* 39, nº 10 (2008) : 1482-1493 ; Dan A. Ciomartan et Robin J.H. Clark, « Raman Microscopy Applied to the Analysis of the Pigments Used in Two Persian Manuscripts », *Journal of the Brazilian Chemical Society* 7, nº 6 (1996) : 395-402.

30 Roger, Serghini et Déroche, « Les matériaux de la couleur dans les manuscrits arabes de l'Occident musulman ».

31 Silvia Bruni *et al.*, « Micro-Raman Identification of the Palette of a Precious XVI Century Illuminated Persian Codex », *Journal of Cultural Heritage* 2, nº 4 (2001) : 291-296.

32 Vânia S.F. Muralha, Lucia Burgio et Robin J.H. Clark, « Raman Spectroscopy Analysis of Pigments on 16-17th c. Persian Manuscripts », *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy* 92 (2012) : 21-28.

33 Alicia Jurado-López *et al.*, « Analysis of the Palette of a Precious 16th Century Illuminated Turkish Manuscript by Raman Microscopy », *Journal of Raman Spectroscopy* 35, nº 2 (2004) : 119-124.



FIGURE 9.1
Pelage rose du deuxième lapin, Paris, BnF, Arabe 3467n, f.70



FIGURE 9.2A-B
Seconde nuance de rose montrant une réponse orange clair en IRFC, Paris, BnF, Arabe 3465, P1, f.20v

(Figs. 9.2A-B), la robe du serviteur du f.30v, la robe du marchand du f.71, le rocher du f.57 et du f.51.

Il n'a pas été possible de déterminer à partir des techniques utilisées dans cette étude la nature chimique du colorant. À cette époque, coexistent des colorants d'origine végétale, comme la garance et l'orseille, ou d'origine animale, comme les rouges de cochenille (rouge kermès, laque rouge, etc.), beaucoup utilisés. Un rouge de cochenille, fort probablement du kermès, a été identifié sur des manuscrits d'Occident musulman[34]. Nommé *kokkos baphikè* (chêne à écarlate) par les Grecs, *coccus granum* par les Latins, *qirmiz* par les Arabes, et plus tardivement *vermiculus* (petit ver), ce colorant a été largement employé depuis la plus haute Antiquité, dans le bassin méditerranéen[35]. Fixée sur une charge minérale, cette laque peut prendre des teintes variées, allant du rouge orange, rose, carmin au rouge violet.

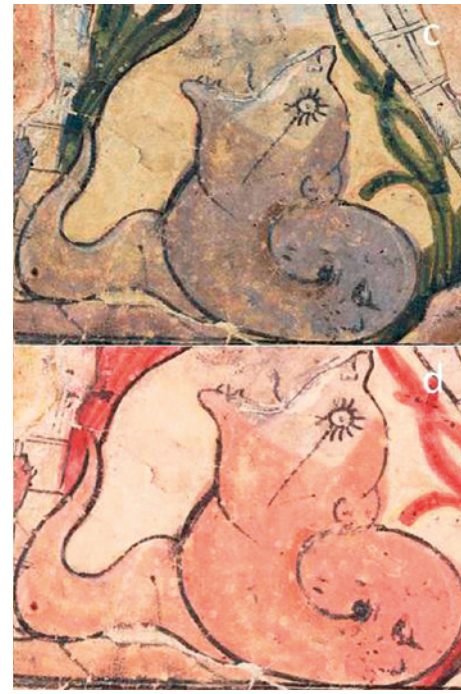


FIGURE 9.2C-D Mauve montrant une réponse rose orangée en IRFC, Paris, BnF, Arabe 3465, P1, f.86

6.8 *Les mauves*

Le mauve a été employé uniquement dans les manuscrits des XIII^e^-XIV^e^ siècles. Il est fort probablement issu d'une teinte composite obtenue en mélangeant le colorant rose cité plus haut à un matériau bleu (indigo ou lapis-lazuli). Par exemple, dans A3465, la teinte mauve des rochers (f.86), de la chair du monstre et du troisième sac de sésame (f.30v) donne une réponse (Figs. 9.2C-D) rose orangé en infrarouge fausses couleurs.

La réponse rose de l'image composite en IRFC est typique de certains pigments bleus. La nuance orangée de cette réponse pourrait provenir du matériau rose. En effet, ce colorant, lorsqu'il est employé seul, donne une réponse orange clair en IRFC. Plusieurs types de mauve ont été utilisés par les artisans du monde islamique. Par exemple, de l'acide carminique a été identifié dans un *Shāhnāma* de la seconde moitié du XVII^e^ siècle[36]. Dans la même étude, un mauve composite formé de lapis-lazuli et de vermillon a été mis en évidence dans un *Tīmūrnāma* de 1586. Dans les peintures d'un « Livre des curiosités », on trouve un mélange formé de vermillon, d'indigo et de noir de carbone pour le rendu des mauves sombres et un mélange de lazurite et de vermillon pour celui des mauves clairs[37].

6.9 *Les bleus*

Deux pigments bleus, l'indigo et le lapis-lazuli, ont été identifiés par spectrocolorimétrie dans les peintures des XIII^e^-XIV^e^ siècles (Figs. 9.3A-B), parfois sur un même feuillet.

Cependant, le lapis-lazuli paraît être employé avec plus de parcimonie, surtout pour la réalisation

34 Roger, Serghini et Déroche, « Les matériaux de la couleur dans les manuscrits arabes de l'Occident musulman » ; El Bakkali *et al.*, « Non-Invasive Micro Raman ».

35 Roger, Serghini et Déroche, « Les matériaux de la couleur dans les manuscrits arabes de l'Occident musulman ».

36 Muralha, Burgio et Clark, « Raman Spectroscopy Analysis of Pigments on 16-17th c. Persian Manuscripts ».

37 Chaplin *et al.*, « Raman Spectroscopic Analysis ».

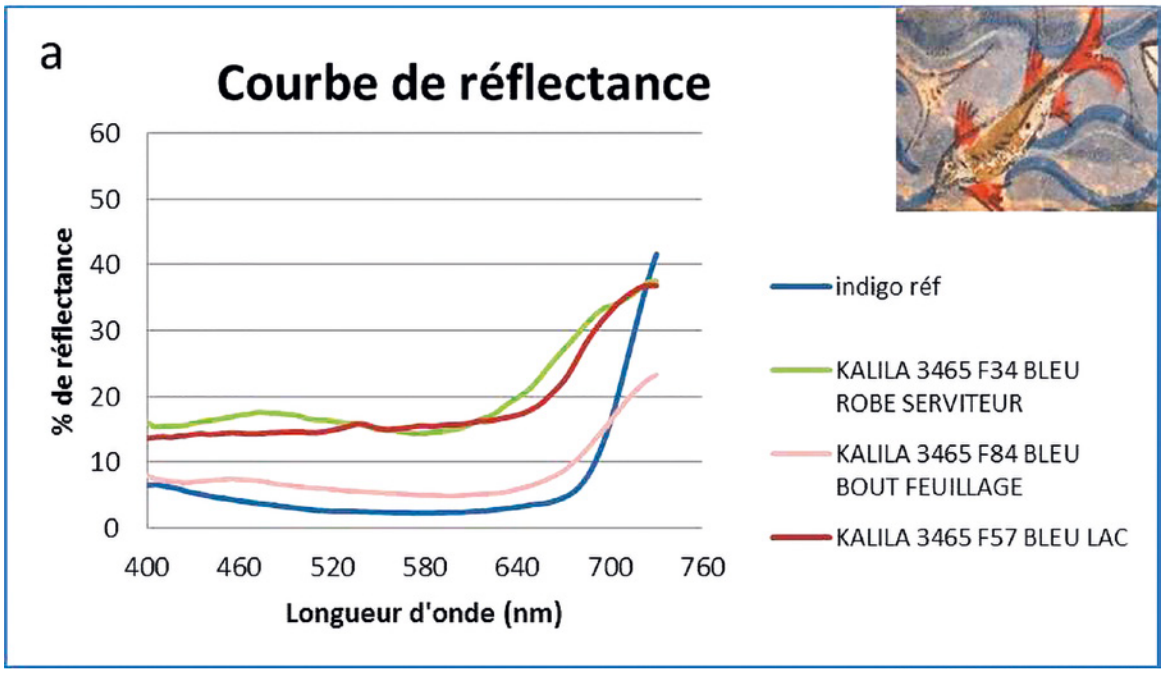


FIGURE 9.3A Spectres de réflectance des bleus mesurés sur les feuillets 34, 57 et 84 de Paris, BnF, Arabe 3465, comparés au spectre de réflectance de l'indigo de référence

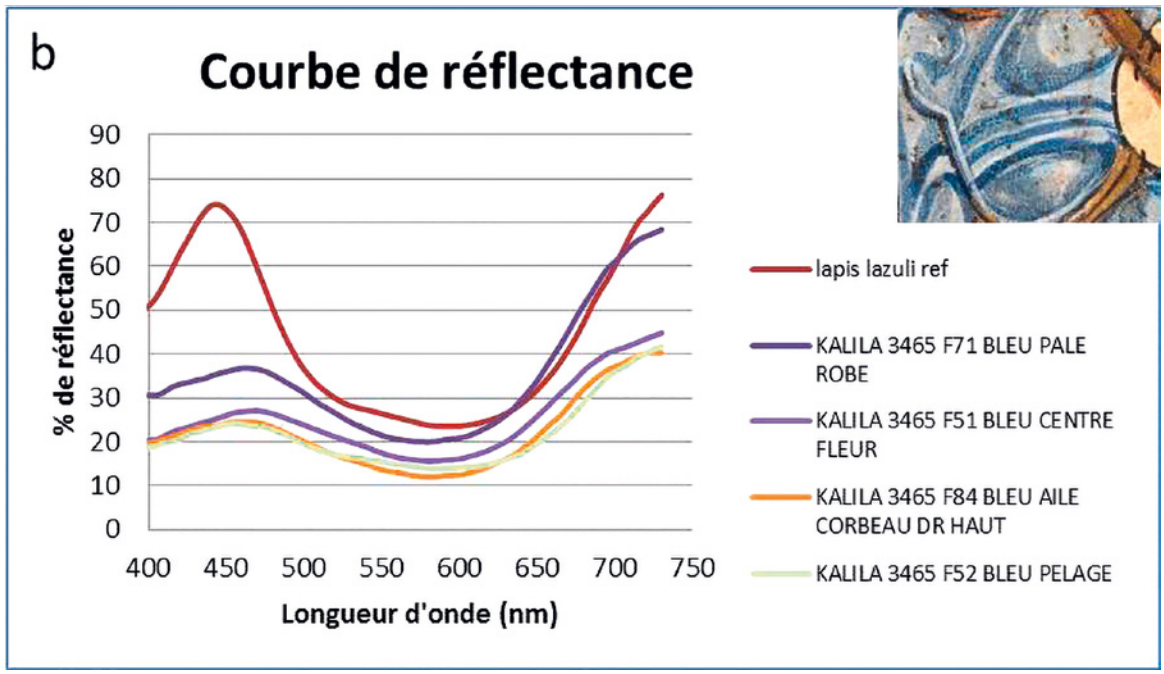


FIGURE 9.3B Spectres de réflectance des bleus mesurés sur les feuillets 52, 52, 71 et 84 de Paris, BnF, Arabe 3465, comparés au spectre de réflectance du lapis-lazuli de référence

de détails fins. Il semblerait que l'usage des matériaux bleus ait évolué au cours du temps dans les manuscrits étudiés. Ceux des XVII^e^-XVIII^e^ siècles utilisent exclusivement l'indigo à l'exception de deux qui ne contiennent pas de bleu (P2 de A3465 et A3472). Pour l'ensemble du corpus, les bleus ont été éclaircis avec du blanc de plomb, sauf dans A5881 où le peintre s'est servi de carbonate de calcium.

Le colorant indigo ($C_{16}H_{10}N_2O_2$) peut être fabriqué à partir de nombreuses plantes. L'espèce la plus répandue, *indigofera tinctoria* (Cardon *et al.*, 1990), est originaire des zones tropicales. L'indigo pourrait être d'origine indienne (le terme dérive du grec *indikon*)[38] ; il subsiste de nombreux témoignages de sa culture en Palestine, en Égypte, au Yémen, en Afghanistan et au Maghreb. Il est utilisé dans le monde islamique comme plante médicinale, ornement de la peau, teinture pour les cheveux, mais son principal domaine d'utilisation reste la teinture des textiles[39].

Le précieux lapis-lazuli est une roche dure d'un bleu profond, composée d'un mélange de minéraux, comprenant généralement de la calcite (veines blanches), de la pyrite de fer (cristaux jaunes cuivrés) et de la lazurite, ce dernier étant le constituant majoritaire. Le terme lapis-lazuli est souvent utilisé de façon incorrecte lorsqu'il désigne la lazurite, qui ne constitue qu'un seul des composants mais est le seul à conférer la couleur bleue à la pierre. La lazurite est un sulfate d'aluminosilicate sodo-calcique cubique de formule générale $(Na, Ca)_8[(Al,Si)_{12}O_{24}]S_n$. La couleur bleue est due à la présence de radicaux anions soufrés[40]. Les principales mines de lapis-lazuli se situent à Badakhshan en Afghanistan septentrional et sont exploitées depuis plus de six mille ans pour l'utilisation en bijouterie, comme pierre d'ornementation et comme pigment[41]. Ces mines ont fourni l'Extrême et le Proche-Orient, le monde méditerranéen et l'Occident[42].

6.10 *Les verts*

Un vert composite, le vergaut, a été identifié dans les trois manuscrits médiévaux ainsi que dans trois des manuscrits des XVII^e^-XVIII^e^ siècles (A3472, A5881, A3475). Les courbes obtenues en réflexion spectrale de ces verts correspondent au spectre de référence de l'indigo (Figs. 9.4A-B). Les analyses en XRF avaient détecté de l'arsenic et du soufre. De l'orpiment a donc été mélangé à l'indigo pour obtenir cette teinte verte, appelée vergaut. A5881 contient en plus du vert au cuivre. Cependant, il est difficile de se prononcer sur la nature précise de ce matériau vert. S'agit-il d'un mélange de plusieurs matériaux (vergaut associé à du vert au cuivre) ou d'un repeint ?

Le vergaut a été utilisé comme une alternative au vert-de-gris par les peintres médiévaux. Ces mélanges de matériaux jaunes et bleus pour donner du vert ne sont pas rares et ont été identifiés à la fois dans des manuscrits occidentaux et islamiques[43]. Les combinaisons de ces matériaux sont multiples et constituent un reflet des approvisionnements possibles[44]. Le mélange orpiment-indigo a été constaté à plusieurs reprises, par exemple dans le manuscrit de Kells (vers 800)[45], dans

38 Nicholas Eastaugh, Valentine Walsh et Tracey Chaplin, *The Pigment Compendium: a Dictionary of Historical Pigments* (Amsterdam : Elsevier, 2004).

39 Alain F. George, « Calligraphy, Colour and Light in the Blue Qur'an », *Journal of Qur'anic Studies* 11, n° 1 (2009) : 75-125.

40 Eastaugh, Walsh et Chaplin, *The Pigment Compendium: A Dictionary of Historical Pigments*; Muralha, Burgio, et Clark, « Raman spectroscopy analysis of pigments on 16-17th c. Persian manuscripts ».

41 Eastaugh, Walsh et Chaplin, *The Pigment Compendium: A Dictionary of Historical Pigments*.

42 François Delamare, *Bleus en poudres : de l'art à l'industrie : 5 000 ans d'innovations* (Paris : Presses de l'École des Mines, 2008).

43 Katherine L. Brown, « Raman Microscopic and Computational Studies of Artists' Pigments and Molecular Inorganic Compounds », (thèse de doctorat, Université de Londres, 2002).

44 Claude Coupry, « À la recherche des pigments », *Revista de História da Arte*, série W, n° 1 (2011) : 127-136.

45 Susan Bioletti *et al.*, « The Examination of the Book of Kells Using Micro-Raman Spectroscopy », *Journal of Raman Spectroscopy* 40, n° 8 (2009) : 1043-1049.

des manuscrits anglo-saxons datés entre 600 et 1066[46], dans un manuscrit arménien du XIVe siècle (Kahayan, 2016), dans des manuscrits persans des XVIe-XVIIe siècles[47] et dans le manuscrit arabe des *Curiosités*, daté du début du XIIIe siècle[48]. D'autres combinaisons peuvent inclure le mélange de l'orpiment à du lapis-lazuli[49], de l'indigo avec de l'orpiment ou de l'ocre jaune[50], ou encore de l'orpiment avec un matériau organique bleu proche de la guède, comme celui identifié dans les *Évangiles* de Lindisfarne (715-720)[51]. Enfin, d'autres mélanges ont également été identifiés dans un manuscrit du XVIe siècle, comme celui à base de jaune de plomb et d'étain associé à de l'azurite[52] ou à du lapis-lazuli observé dans un manuscrit du XVe siècle[53]. Enfin, le mélange orpiment-indigo est attesté dans des traités historiques où il est retrouvé sous la dénomination de *zangar-i-amali* ou vert-de-gris artificiel[54]. Dans les manuscrits arabes de la BnF étudiés par Guineau[55], ce vert composé a été trouvé dans seulement deux manuscrits : le manuscrit Arabe 2221 (*Traité de géographie* d'al-Idrīsī), orné de nombreuses cartes en pleine page, et le manuscrit Arabe 675 (dans ce cas, il pourrait s'agir d'un repeint). Claude Coupry l'a également repéré dans le manuscrit Copte 114 (*op. cit*. p. 205).

Un deuxième vert, un vert au cuivre, fort probablement de la malachite, a été identifié par spectrocolorimétrie. La malachite, employée seule ou mélangée à d'autres matériaux (orpiment, blanc de plomb ou vermillon), a été trouvée dans le manuscrit du XIVe siècle (A3467) et dans ceux des XVIIe-XVIIIe siècles (P2 et P3 d'A3465, A3470, A5881, A3475).

Anselmi et Murhala ont observé dans des manuscrits persans des XVIe et XVIIe siècles que le vergaut était surtout réservé pour peindre les éléments naturels, comme la végétation[56], tandis que les pigments à base de cuivre étaient plutôt utilisés pour peindre d'autres éléments, comme les vêtements[57]. L'usage sélectif du vergaut et du vert au cuivre reste toutefois à nuancer dans les peintures de notre corpus. En effet, sur l'ensemble des manuscrits étudiés, deux seulement, A3467 (XIVe siècle) et A3475 (XVIIIe siècle), d'époques différentes, renferment ces deux matériaux, vergaut et vert au cuivre. Un seul manuscrit, A3467 (XIVe siècle), présente en partie cette différentiation : au f.61, la végétation a été peinte avec du vergaut et une robe avec du vert au cuivre, comme on peut le voir sur l'image en infrarouge fausses couleurs et comme l'ont confirmé les analyses en XRF et en spectrocolorimétrie (Figs. 9.4A-B).

46 Mark Clarke, « Anglo-Saxon Manuscript Pigments », *Studies in Conservation* 49, nº 4 (2004) : 231-244.

47 Chiara Anselmi *et al.*, « MOLAB® Meets Persia: Non-Invasive Study of a Sixteenth-Century Illuminated Manuscript », *Studies in Conservation* 60, nº S1 (2015) : 185-192 ; Muralha, Burgio et Clark, « Raman Spectroscopy Analysis of Pigments on 16-17th c. Persian Manuscripts ».

48 Chaplin *et al.*, « Raman Spectroscopic Analysis ».

49 Inès Villela-Petit et Bernard Guineau, « Le Maître de Boucicaut revisité : palette et technique d'un enlumineur parisien au début du XVe siècle », *Art de l'enluminure* 6 (2003) : 2-33 ; Cennino Cennini, *Le livre de l'art ou Traité de la peinture* (Paris : F. De Nobele, 1978).

50 Mary P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting: Original Texts with English Translations: Two Volumes Bound as One* (Mineola : Dover Publications, 1999) ; Muralha, Burgio et Clark, « Raman spectroscopy analysis of pigments on 16-17th c. Persian Manuscripts ».

51 Brown, « Raman Microscopic and Computational Studies of Artists' Pigments and Molecular Inorganic Compounds ».

52 Peter Vandenabeele *et al.*, « Pigment Investigation of a Late-Medieval Manuscript with Total Reflection X-ray Fluorescence and Micro-Raman Spectroscopy », *Analyst* 124, nº 2 (1999) : 169-172.

53 Annelien Deneckere *et al.*, « The Use of Mobile Raman Spectroscopy to Compare Three Full-Page Miniatures from the Breviary of Arnold of Egmond », *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy* 83, nº 1 (2011) : 194-199.

54 Y.K. Bukhari, « Pigments », *Marg* 16, nº 2 (1963) : II-III.

55 Déroche, *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*.

56 Anselmi *et al.*, « MOLAB® Meets Persia ».

57 Muralha, Burgio et Clark, « Raman Spectroscopy Analysis of Pigments on 16-17th c. Persian Manuscripts ».



FIGURE 9.4A Photographie en lumière directe



FIGURE 9.4B Image composite infrarouge fausses couleurs de la robe de Paris, BnF, Arabe 3467, f.61

6.11 *Les jaunes*

Les spectres XRF révèlent la présence d'arsenic. L'orpiment, un trisulfure d'arsenic jaune (As_2S_3), est le pigment le plus largement employé dans les manuscrits étudiés. Dans le cas des manuscrits des XIII^e^-XIV^e^ siècles, ce pigment est employé seul, sans mélange, dans les peintures d'A3467 (Fig. 9.5B) tandis qu'il est mélangé à de l'ocre jaune dans celles d'A6094.

Il est utilisé uniquement en rehaut de lumière dans les peintures les plus anciennes d'A3465. Concernant les peintures des XVII^e^-XVIII^e^ siècles, il est employé en toute petite quantité, mélangé à beaucoup d'ocre jaune, de vermillon et de blanc de plomb (Fig. 9.5A), éclairci avec du blanc de plomb ou additionné d'un peu d'ocre jaune (P3). Il est utilisé seul dans A5881, A3472 et A3475, et employé seul ou en mélange avec de l'ocre jaune dans A3470. L'orpiment est utilisé depuis l'Antiquité tant dans sa forme naturelle que synthétique et sa teinte vive l'a fait nommer parfois « jaune royal »[58].

6.12 *L'orange*

La teinte orangée a été peu employée : elle n'est observée que dans quatre ouvrages. Différents mélanges ont été préparés pour réaliser les tonalités orange. Par exemple, un mélange de minium et de vermillon a été décelé dans les peintures d'A5881 et A3475. À celui-ci, il a pu être additionné un peu d'orpiment (A3467, pour les peintures originales). Dans le cas du manuscrit A3472, le minium est le pigment prédominant. Il a pu être employé seul (Fig. 9.6) ou encore additionné d'orpiment (f.33v).

6.13 *Le brun*

À l'exception des bruns rouges dans les peintures de P2 d'A3465 et celles d'A3472, la tonalité brune n'a été observée que dans un seul manuscrit, A6094. Elle se compose d'un mélange d'ocre rouge et de vermillon additionné de blanc de plomb (Fig. 9.7).

6.14 *Les ors*

Les analyses en fluorescence des rayons X ont permis la caractérisation des dorures. Hormis celles réalisées par P2 d'A3465, qui sont des alliages d'or et de cuivre en paillettes (Fig. 9.8D), toutes les dorures étudiées sont composées de paillettes d'or pur dispersées dans un liant et posées directement sur le papier, sans préparation (Figs. 9.8A-B-C).

Les traités persans sur les techniques de peinture mentionnent l'utilisation de l'or comme une peinture d'or (le terme utilisé en Occident est or en coquille), c'est-à-dire des particules d'or dispersées dans un liant généralement constitué de colle sèche et de safran ou de miel[59]. L'or en paillettes

58 Arie Wallert, « Orpiment and Realgar. Some Pigment Characteristics », *Maltechnik-Restauro* 4 (1984) : 45-55 ; Elisabeth W. FitzHugh, « Red Lead and Minium », in *Artists' pigments: a Handbook of their History and Characteristics*, éd. Elisabeth W. FitzHugh (Washington : National Gallery of Art, 1997), 109-140.

59 Nancy Purinton et Mark Watters, « A Study of the Materials Used by Medieval Persian Painters », *Journal*



FIGURE 9.5A Jaune d'orpiment mélangé à d'autres pigments, P2, Paris, BnF, Arabe 3465, f.25v



FIGURE 9.5B Jaune d'orpiment pur, Paris, BnF, Arabe 3467, f.30



FIGURE 9.6
Orange du f.133v de Paris, BnF, Arabe 3472



FIGURE 9.7 Brun de la toque du gouverneur, Paris, BnF, Arabe 6094, f.133v



FIGURE 9.8A Or pur en paillettes dispersées dans un liant, Paris, BnF, Arabe 6094, f.49

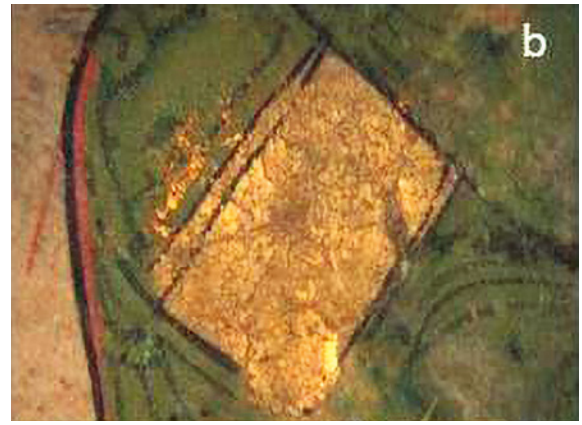


FIGURE 9.8B Or pur en paillettes dispersées dans un liant, Paris, BnF, Arabe 3467, f.98v



FIGURE 9.8C Or pur en paillettes dispersées dans un liant, Paris, BnF, Arabe 3470, f.50



FIGURE 9.8D Particules d'or et de cuivre dispersées dans un liant, Paris, BnF, Arabe 3465, P2, f.25v

coûtait moins cher que l'or en feuille et pouvait être appliqué avec un stylet. De plus, cette technique permettait d'exécuter les détails avec plus de finesse[60]. Il n'a pas été possible de déterminer le type de colle employé. Cette technique de dorure n'utilise pas d'assiette colorée, consistant en une couche préparatoire composée d'un mélange d'une colle de peau et d'un bol argileux. Les dorures de ce corpus ne présentent pas de relief notable, ce qui est le cas pour un grand nombre de manuscrits latins. La présence d'une telle assiette se reconnaît en effet à l'aspect plus ou moins bombé des dorures, qui leur donne un plus grand éclat[61]. Les manuscrits A5881, A3475 et A3472 ne renferment pas de dorure. Enfin, des substituts de l'or, comme l'or mussif, un sulfure stannique (SnS_2) ou le mica, largement utilisés par les peintres, n'ont pas été relevés dans le corpus des *Kalīla wa-Dimna*.

of the American Institute for Conservation 30, nº 2 (1991) : 125-144 ; Burgio *et al.*, « Pigment Analysis by Raman Microscopy of the Non-Figurative Illumination in 16th- to 18th-Century Islamic Manuscripts ».

60 Rushdya R.A. Hassan, « Analytical Study of a Manuscript, "Tafsir Al Khazin" – the Seventeenth Century AD », *Current Science International* 4, nº 2 (2015) : 196-207.

61 Déroche, *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*.

7 Manières de peindre et pratiques d'artistes

Cette étude a fourni une occasion unique d'approfondir les connaissances sur les matériaux et les techniques utilisées dans la peinture figurative arabe, champ peu étudié jusqu'à présent. L'imagerie scientifique, la spectrocolorimétrie ainsi que la XRF portable ont permis de caractériser la palette utilisée dans les sept manuscrits et d'évaluer d'éventuels changements dans l'utilisation des pigments au cours du temps. L'observation à la loupe binoculaire a été un précieux auxiliaire pour mieux percevoir les processus de création des images.

Les résultats ont confirmé en les affinant les observations faites à l'œil nu ; d'une manière générale, les artistes des XIII^e^ et XIV^e^ siècles utilisent un spectre de couleurs plus large et leur peinture est plus élaborée qu'aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles. Des différences apparaissent néanmoins, d'abord entre les copies des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, ensuite entre les deux plus anciennes.

La richesse chromatique de la période médiévale semble due non pas à un plus grand nombre de pigments, mais plutôt aux nombreux mélanges auxquels ils participent. Seul le lapis-lazuli, un matériau rare et précieux, n'apparaît que dans ce groupe. Les trois manuscrits médiévaux portent clairement les traces d'un dessin préparatoire ébauché à l'encre rouge. Ce tracé, particulièrement visible dans les zones où les pigments sont détériorés, n'a pas toujours été respecté par le peintre au



FIGURE 9.9 Tracé préparatoire en rouge, mis en évidence par la détérioration de la matière picturale, Paris, BnF, Arabe 6094, f.13



FIGURE 9.10 Dernière arcature du dais tracé à la pointe sèche, Paris, BnF, Arabe 3465, f.20v

moment de la mise en couleurs, le laissant apparent à de nombreux endroits (Fig. 9.9).

Il peut s'accompagner d'un trait exécuté à la pointe sèche pour exécuter certains décors architecturaux géométriques, par exemple l'arcature faite au compas au f.20v d'A3465 (Fig. 9.10).

7.1 *Les manuscrits du XIII^e siècle*

Les deux manuscrits du XIII^e siècle (A3465 et A6094) se distinguent par une gamme étendue de couleurs due à leurs nombreuses déclinaisons dans des tonalités claires ou foncées. Trois couleurs constituent la base de la palette : le rouge (vermillon), le bleu (indigo et lapis-lazuli) et le vert, qui sont utilisés pour les personnages et le décor architectural ou végétal. L'or y est souvent associé pour peindre des éléments du costume (revers de robe, turbans, *ṭirāz* …) ou de décors. Le jaune (orpiment), pratiquement absent comme coloris, est employé mélangé à du bleu pour faire du vert.

Les peintres ont privilégié en complément des teintes assez claires comme le rose pâle (beaucoup de blanc de plomb, vermillon, colorant organique non identifié), le mauve (le précédent avec du bleu), le brun rose (même mélange que le rose pâle) et le blanc utilisé pur. Ces couleurs ont été réalisées en éclaircissant les pigments avec du blanc de plomb. Ainsi, à partir d'un même bleu, on a obtenu plusieurs nuances en ajoutant des quantités croissantes de grains blancs (Fig. 9.11A).

Pour le vert, composé d'un mélange d'orpiment et d'indigo, on a procédé similairement, les grains jaunes d'orpiment étant plus ou moins finement concassés selon les endroits (Fig. 9.11B).



FIGURE 9.11A Nuances de bleu, Paris, BnF, Arabe 3465, f.20v

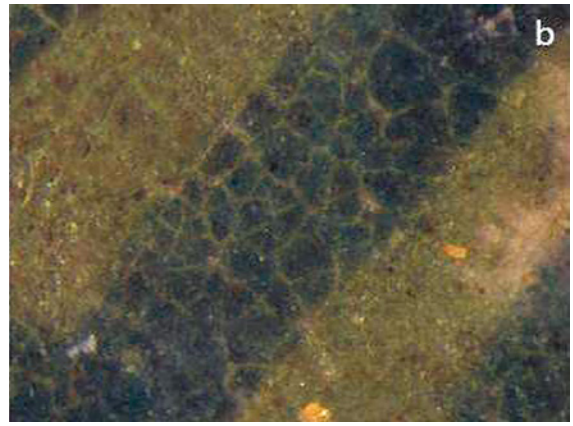


FIGURE 9.11B Nuances de vert, Paris, BnF, Arabe 3465, f.43v

Les peintres ont rempli les surfaces à colorer de plusieurs manières. Pour les vêtements, ils ont posé une première couche plus ou moins homogène et y ont ajouté des motifs ornementaux d'une couleur plus foncée ou contrastée. À d'autres endroits, pour obtenir des tonalités différentes, ils ont juxtaposé des bandes s'échelonnant du plus sombre au plus clair qui donnent un effet fondu de dégradé. Ceci est particulièrement visible dans la peinture des feuilles ou des rochers. Enfin, pour des surfaces unies, comme le pelage des animaux (l'éléphant f.6) ou les briques (f.11v), le peintre a étalé la couleur par petites touches, de façon non uniforme. L'ensemble concourt à une palette d'une grande variété.

Dans les rares exemples où la peinture n'a pas été retouchée dans A3465, il a été possible d'observer le mode de réalisation des figures humaines. Le dessin préparatoire a été ébauché en rouge à grands gestes vifs. Un trait plus foncé a été passé par-dessus pour définir les contours du visage, du nez, de la bouche et des yeux, des mains et des pieds, parfois augmenté d'un trait noir pour accentuer le rendu des paupières, des sourcils et des pupilles. Du gris a été ensuite ajouté pour modeler les sourcils et donner du relief au nez, et l'intérieur de l'œil a été peint en blanc. La couleur de la carnation, obtenue par ajout de grains rouge vif de vermillon à une grande quantité de blanc de plomb, a été appliquée à l'intérieur des contours. L'arrondi des pommettes, le front et le menton ont été accentués par un orangé plus soutenu. Enfin, un rehaut blanc plus ou moins épais a été parfois passé sur les bras, les pieds et les décors des vêtements pour figurer un semblant de modelé. Dans A6094, le traitement des figures est sensiblement le même, hormis le trait blanc qui est appliqué plus finement, pour accentuer les reliefs du visage (Figs. 9.12A-B).

Au regard de leur proximité stylistique, ces deux manuscrits ont souvent été attribués à un atelier commun, voir à un même peintre. L'observation à l'œil nu et à la loupe binoculaire ainsi que les résultats des analyses montrent néanmoins des différences qui semblent exclure l'hypothèse d'un seul artiste. On trouve dans A6094 plusieurs couleurs absentes d'A3465, un ton de marron particulier composé d'ocre rouge mélangé à du vermillon éclairci au blanc de plomb, quelques rares zones de couleur jaune à base d'ocre et d'orpiment ainsi que des associations spécifiques pour les rouges, les roses et les mauves. Peut-être dues à l'approvisionnement des pigments, ces modifications de la palette ne sont néanmoins pas suffisantes pour différencier les artistes, mais elles s'ajoutent à d'autres dissemblances comme le plus grand



FIGURE 9.12A Visage, Paris, BnF, Arabe 3465, f.71



FIGURE 9.12B Visage, Paris, BnF, Arabe 6094, f.13

soin apporté à l'exécution d'A6094 ou l'association des couleurs entre elles qui diffère dans chaque volume et concourt à un tout autre rendu visuel.

La palette d'A3465 repose majoritairement sur le rouge, le bleu, le vert, le rose et l'or, tant pour le traitement des personnages et des animaux que pour les structures végétales ou architecturales dans lesquelles ils prennent place. Ces couleurs, associées à des teintes plus pâles diluées avec du blanc et à de l'or, sont agencées avec toujours à peu près les mêmes harmonies ou oppositions. Les motifs des costumes, majoritairement des lignes de plissé, sont exécutés avec les tonalités d'une même teinte, accentués par des rehauts blancs. Les différentes pièces d'habillement restent dans des tons semblables comme le rouge pour la robe et le rose pour la sous-robe. L'ensemble donne une impression d'unité et de fondu allant du plus clair au plus sombre. Dans les *Maqāmāt*, le peintre combine les couleurs avec une plus grande variété, notamment dans l'habillement des personnages. Plus complexes, les motifs ornementaux associent des couleurs qui tranchent les unes avec les autres. L'attribution à un même atelier reste néanmoins probable, mais encore faudrait-il pouvoir comparer leur palette commune à celle des manuscrits exécutés à une époque similaire[62].

7.2 *Le manuscrit du XIV^e siècle*

L'observation directe d'A3467 montre une palette chromatique d'une tonalité générale plus vive et lumineuse que les peintures du XIII^e siècle. Cette particularité, souvent présentée comme l'une des caractéristiques de la période mamelouke par les historiens de l'art[63], semble correspondre à la présence de pigments supplémentaires, mais aussi à des différences notables dans les mélanges effectués et dans les techniques d'application. Comme dans les volumes plus anciens, on trouve du rouge à base de vermillon, deux sortes de bleu (lapis-lazuli et indigo), ainsi qu'un vert composé d'orpiment et d'indigo et un rose fait de vermillon et de blanc de plomb. Les deux bleus paraissent utilisés de manière différenciée, le lapis-lazuli, plus coûteux, étant réservé à la réalisation de détails plus fins.

D'autres couleurs vives ont été ajoutées à cette palette. Le jaune, de l'orpiment pur, quasiment inexistant dans A3465 et A6094, est employé ici seul. Un vert au cuivre éclairci au blanc de plomb, sans doute de la malachite, s'adjoint au vergaut, le premier servant à peindre les éléments du décor comme les vêtements tandis que le second semble réservé aux éléments végétaux. Un mauve, à base d'un colorant organique mélangé à du blanc de plomb, est plus soutenu que dans les manuscrits

62 Par exemple les deux autres manuscrits des *Maqāmāt* conservés à la BnF (Arabe 6094 et Arabe 5847) et datant également de la première moitié du XIII^e siècle.

63 Duncan Haldane, *Mamluk Painting* (Warminster : Aris & Phillips, 1978) ; Ettinghausen, *La peinture arabe* ; James, *Arab painting*.



FIGURE 9.13 Paris, BnF, Arabe 3467, f.30v

précédents. On trouve également un orange fait à partir de minium, vermillon et orpiment. Ces couleurs, qui couvrent des surfaces plus importantes qu'auparavant, sont posées uniformément les unes à côté des autres sans effet de dégradé ni de fondu et en s'opposant : les bleus et violets sont suivis de jaune, de vert ou de rouge, ce qui renforce la vivacité chromatique. Le peintre du XIVe siècle s'éloigne davantage de toute préoccupation « réaliste » dans sa représentation de la nature et des animaux. Là où ses prédécesseurs utilisaient des ocres rouges, des gris bleutés ou des bruns rosés pour figurer le pelage des animaux, il se sert de rose, de mauve ou d'orange pour les chacals, de jaune pur pour le lion, de rose et d'orange pour les cervidés. Les rochers sont peints en bleu ciel, jaune, mauve ou rose violacé, les troncs des arbres en rose ou violacé. Les éléments du décor architectural sont traités avec une juxtaposition de couleurs vives (Fig. 9.13), les vêtements sont souvent d'une seule couleur avec des motifs ornementaux plus tranchés comme les motifs floraux noir/jaune sur la robe du roi (f.110).



FIGURE 9.14 Paris, BnF, Arabe 3467, f.61

Les figures humaines (Fig. 9.14) montrent également des différences de réalisation.

Le dessin préparatoire, particulièrement visible au niveau des mains du personnage trônant, de la bordure extérieure droite du trône ainsi que de la bordure extérieure de la robe du personnage central du f.98v, a été ébauché au trait rouge orangé. Un rouge d'un ton différent a été passé par-dessus pour définir les contours du visage, du nez, de la bouche, des paupières supérieures, des mains et des pieds. Le peintre a ensuite dessiné d'un trait noir effilé les yeux en amande, les sourcils fins et les bordures extérieures des vêtements et des décors. Enfin, le rendu des chairs, un rose très clair résultant du mélange de blanc à des grains rouge vif a été appliqué en aplat à l'intérieur des contours de manière uniforme. La façon dont les carnations ont été peintes montre que la volonté de figurer le modelé du visage grâce aux rehauts blancs, survivance de la peinture byzantine, a totalement disparu dans le manuscrit peint sous les Mamelouks.

7.3 *Les manuscrits des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles*

Datés ou datables des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, les quatre manuscrits post-mamelouk (A3472, A5881, A3475, A3470) ainsi que les pages refaites d'A3465 (P2 et P3) présentent un certain nombre de caractéristiques communes malgré un aspect assez dissemblable. D'un format plus petit et d'une écriture moins soignée, leur dessin est plus grossier et leur mise en couleurs plus maladroite. Les volumes semblent destinés à un public moins fortuné que les exemplaires des siècles précédents dont certains ont vraisemblablement servi de modèles.



FIGURE 9.15 Diversité des couleurs de Paris, BnF, Arabe 3475, f.196v

Ces caractéristiques impliquent-elles des modifications dans le choix et l'utilisation des pigments ? Hormis la disparition du lapis-lazuli au profit du seul indigo, la gamme des pigments employés reste pour la plupart la même[64]. La palette chromatique renferme principalement du jaune, du vert, du rouge, du noir, du gris et du bleu, à l'exception de P2 d'A3465 et A3472, qui ne contiennent pas du tout de bleu. Le blanc en tant que couleur est désormais remplacé par la mise en réserve du papier pour donner l'illusion de la blancheur. Il n'est que très peu employé pour diluer les autres pigments et ainsi obtenir la grande variété de tons qui caractérisaient les palettes anciennes. Des couleurs comme le brun rose, le violet et le rose violacé ont disparu, et le rose n'est plus observé que dans deux ouvrages : A3475 et A5881. En revanche, les nuances orangées semblent plus présentes. Les dorures n'y sont pas du tout utilisées, ou alors elles sont mélangées à du cuivre. Enfin, dans la majorité des cas, les couleurs sont plus acides et le pigment n'est plus étalé de manière uniforme, mais souvent préparé comme une encre liquide et posé sans préparation (Figs. 9.15 et 9.16).

Le mode de réalisation des peintures est également moins élaboré. Le tracé préparatoire rouge très présent dans les peintures médiévales a disparu et a été remplacé par un trait noir ou gris, plus ou moins épais, excepté dans A3472 où le

64 On peut se demander si l'absence du lapis-lazuli est due à une rupture d'approvisionnement ou au fait que sa cherté en faisait un pigment réservé à des volumes plus luxueux. C'est le cas du manuscrit de la collection S, produit vraisemblablement au début de la période ottomane en Syrie et dans lequel les analyses physico-chimiques ont révélé la présence de ce pigment. Voir le chapitre 11 dans ce volume.



FIGURE 9.16 Diversité des couleurs de Paris, BnF, Arabe 5881, f.14v

dessin a été directement exécuté. Dans A3470, on distingue en outre sur certaines peintures (f.50) des traits gravés à la pointe sèche et posés pour indiquer l'emplacement de la composition avant la réalisation du dessin. Cela pourrait être la preuve que ce manuscrit a été effectué à partir d'un modèle, peut être A3465. Un autre volume, A3475, dont une partie des illustrations n'a pas été achevée, nous permet de suivre les étapes de la fabrication des images. Le dessin a été esquissé d'un trait noir très fin, peut-être au calame. La répétition des mêmes formes à l'identique ou en inversé, particulièrement pour les animaux[65], montre clairement que l'on a utilisé des calques ou des pochoirs à partir d'un autre manuscrit, probablement le *Kalīla wa-Dimna* de Rabat. Les couleurs ont ensuite été posées et, dans certaines peintures, un trait noir plus épais et plus sombre a été appliqué par endroits sur la composition pour accentuer certains détails.

Le traitement des visages et des autres parties du corps a été effectué de manière plus grossière dans toutes les peintures tardives. Le rendu des chairs est généralement obtenu par la mise en réserve de papier, sauf dans A5881 où la carnation des personnages a été réalisée par un mélange de carbonate de calcium, de vermillon et de minium.

La question se pose enfin de savoir si les analyses physico-chimiques corroborent l'examen à

65 Par exemple les éléphants (ff.103, 126, 126v ,160v et 196v) et les chacals (ff.39, 41v, 47, 49v, 63v, 76, 82, 84v).

l'œil nu, à savoir l'hypothèse de deux artistes différents dans les peintures tardives d'A3465 (P2 et P3) et la possibilité d'un artiste commun à P3 et à A3470. À l'encontre de l'analyse faite par Leïla Benouniche et Bernard O'Kane[66], les investigations effectuées semblent étayer l'hypothèse selon laquelle deux peintres différents ont œuvré dans les premières et dernières pages d'A3465. Malgré quelques ressemblances stylistiques, notamment au niveau du dessin des visages, les caractéristiques codicologiques des premiers et derniers feuillets confortent ce postulat : les filigranes, le nombre de lignes par page, la réglure sont nettement différents. L'écriture, quant à elle, est attribuable à deux copistes bien distincts. Enfin, la présence de chiffres coptes seulement sur les premiers feuillets prouve que les pages en début et en fin de volume n'ont pas été introduites au même moment. Ces constatations sont confirmées par les analyses physico-chimiques. Les photographies en lumière directe et en infrarouge fausses couleurs montrent des différences tant dans la technique d'exécution des personnages que dans les palettes utilisées (Figs. 9.17A-B-C).

P2 présente une palette assez terne, presque éteinte, aux couleurs fortement diluées et utilisées à la manière des encres, tandis que celle de P3 est beaucoup plus vive. La première ne renferme pas de bleu et est riche en gris. Le rouge est différent : pour le premier il s'agit d'un rouge brique composé de vermillon additionné d'un peu de minium et assombri par des grains de noir de carbone, tandis que le second utilise du vermillon mêlé à du minium ou à de l'ocre rouge. L'étude en fluorescence des rayons X indique des mélanges différents dans le vert de cuivre : l'un est mélangé à une petite quantité de vermillon tandis que l'autre est dilué au blanc de plomb ou à l'orpiment. Une différence de composition a été également décelée dans la composition chimique des dorures, un alliage d'or et de cuivre pour P2 et des paillettes d'or pur pour P3.

En outre, les peintures de P2 sont très proches de deux manuscrits des *Mille et Une Nuits* contenant l'histoire du roi Nu'man, l'un conservé à Manchester[67], l'autre à Tübingen[68]. Les dégradations dans le papier dues à l'acidité de l'encre sont de plus exactement les mêmes. Les miniatures présentent la même palette de couleurs très diluées, utilisées de la même façon en bandes contrastées. Les motifs ornementaux sont semblables : coiffures composées de petits demi-cercles superposés de couleur opposée, traits rehaussés de petites boucles à l'encre noire. Tous ces éléments laissent raisonnablement penser que P2 et P3 ont été exécutés par deux mains différentes.

Pour ce qui est de l'hypothèse d'un artiste commun à A3470 et au deuxième peintre tardif d'A3465, elle semble confirmée par un traitement stylistique et une palette très proche. Si l'on compare les lions peints sur les feuillets d'A3470 et de P2 d'A3465 (f.138v), on constate que ceux d'A3470 semblent tous issus d'un même modèle, avec des variantes dans le positionnement des pattes et de la queue ou encore dans leur orientation. Les traits de la tête sont très semblables : yeux très ronds et naseaux épatés. Des différences apparaissent néanmoins au niveau du traitement des crinières et de la couleur du pelage et des naseaux. Mis à part quelques petites variantes dans le traitement du corps, le lion d'A3465 semble être une copie inversée du lion du f.50 de l'A3470. En effet, le traitement des deux têtes ainsi que les couleurs utilisées sont assez similaires (Fig. 9.18).

Il en est de même pour la manière dont sont peints les chacals[69] d'A3470 à partir d'un même modèle et avec des positionnements différents. Celui d'A3465 (f.138v) en est très proche, hormis de

66 Leïla Benouniche, « Observations sur un manuscrit de Kalila et Dimna », *Revue suisse d'histoire de l'art et d'archéologie* 2, nº 40 (1983) ; Leïla Benouniche, *Le « Kalila et Dimna » de Genève : histoire d'un recueil de fables illustré* (Genève : Slatkine, 1995) ; Bernard O'Kane, *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century* (Londres : I.B. Tauris, 2003).

67 Manchester, John Rylands Library, MSS Arabic 646 [706].

68 Tübingen, Universitätsbibliothek, M.a VI.32.

69 F.66v et f.105 d'A3470 et f.138v d'A3465.



FIGURE 9.17A-B Photographie en lumière directe et image composite infrarouge fausses couleurs du f.25 de Paris, BnF, Arabe 3465



FIGURE 9.17C-D Photographie en lumière directe et image composite infrarouge fausses couleurs du f. 143 de Paris, BnF, Arabe 3465



FIGURE 9.18 Comparaison des lions réalisés par le peintre de Paris, BnF, Arabe 3470 avec celui du peintre de Paris, BnF, Arabe 3465

légères variantes dans l'application de la couleur bleue plus claire et posée en épaisseur.

Le traitement des visages dans les deux manuscrits présente aussi de nombreuses similitudes. Dans la plupart des cas, les visages sont très arrondis, les yeux, ronds, le nez très fin, la bouche, très petite et les sourcils, très arqués.

Les photographies réalisées en lumière directe montrent l'utilisation de palettes de couleurs similaires, aux nuances très vives. L'observation des images composites en infrarouge fausses couleurs et les analyses physico-chimiques confirment que des matériaux de même nature ont été utilisés dans les deux manuscrits, en dépit de certaines différences comme l'absence de gris dans A3465. Le même vert au cuivre éclairci avec du blanc de plomb ou additionné d'orpiment a été employé. L'orpiment a subi un traitement similaire : additionné de blanc de plomb pour être éclairci ou mélangé à l'ocre jaune pour obtenir la tonalité souhaitée. Le mélange vermillon et ocre rouge ne se rencontre seulement que dans ces deux manuscrits étudiés. Hormis quelques rehauts au blanc de plomb, les blancs résultent d'un effet optique. Bien que nous ne puissions pas affirmer avec certitude qu'il s'agit du même peintre, il est permis de penser que les feuillets de ces deux manuscrits peuvent être attribués à un même atelier ou à des pratiques d'ateliers semblables.

En conclusion, cette étude a démontré une fois de plus l'utilité de bâtir un lien entre les conservateurs, les historiens de l'art et les scientifiques, de façon à acquérir une connaissance approfondie des matériaux utilisés par les peintres entre le XIII^e^ et le XVIII^e^ siècle. Néanmoins, il convient de rester prudent quant à l'extrapolation des résultats vu le nombre réduit de manuscrits analysés.

Bibliographie

Anselmi, Chiara, Paola Ricciardi, David Buti, Aldo Romani, Patrizia Moretti, Kristine Rose Beers, Brunetto Giovanni Brunetti, Costanza Miliani et Antonio Sgamellotti. « MOLAB® Meets Persia: Non-Invasive Study of a Sixteenth-Century Illuminated Manuscript ». *Studies in Conservation* 60, nº S1 (2015) : 185-192.

Barrucand, Marianne. « Un manuscrit arabe illustré de Kalila wa Dimna du XIII^e^ siècle et sa copie ottomane ». *Archéologie islamique*, nº 2 (1991) : 81-95.

Benouniche, Leïla. *Le « Kalila et Dimna » de Genève : histoire d'un recueil de fables illustré*. Genève : Slatkine, 1995.

Benouniche, Leila. « Observations sur un manuscrit de Kalila et Dimna », *Revue suisse d'histoire de l'art et d'archéologie* 2, nº 40 (1983).

Bioletti, Susan, Rory Leahy, John Fields, Bernard Meehan et Werner Blau. « The Examination of the Book of Kells Using Micro-Raman Spectroscopy ». *Journal of Raman Spectroscopy* 40, nº 8 (2009) : 1043-1049.

Brown, Katherine L. « Raman Microscopic and Computational Studies of Artists' Pigments and Molecular Inorganic Compounds ». Thèse de doctorat, Université de Londres, 2002.

Bruni, Silvia, Franco Cariati, Francesca Casadio, et Vittoria Guglielmi. « Micro-Raman Identification of the Palette of a Precious XVI Century Illuminated Persian Codex ». *Journal of Cultural Heritage* 2, nº 4 (2001) : 291-296.

Buchthal, Hugo. « "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts », *Ars Islamica* 7, nº 2 (1940) : 125-150.

Bukhari, Y.K. « Pigments ». *Marg* 16, nº 2 (1963) : ii-iii.

Burgio, Lucia, Robin J.H. Clark, Vânia S.F. Muralha, et Tim Stanley. « Pigment Analysis by Raman Microscopy of the Non-Figurative Illumination in 16th- to 18th-Century Islamic Manuscripts ». *Journal of Raman Spectroscopy* 39, nº 10 (2008) : 1482-1493.

Cennini, Cennino. *Le livre de l'art ou traité de la peinture*. Paris : F. De Nobele, 1978.

Chaplin, Tracey D., Robin J.H. Clark, Alison McKay et Sabina Pugh. « Raman Spectroscopic Analysis of Selected Astronomical and Cartographic Folios from the Early 13th Century Islamic 'Book of Curiosities of the Sciences and Marvels for the Eyes' ». *Journal of Raman Spectroscopy* 37, nº 8 (2006) : 865-877.

Ciomartan, Dan A., et Robin J.H. Clark. « Raman Microscopy Applied to the Analysis of the Pigments

Used in Two Persian Manuscripts ». *Journal of the Brazilian Chemical Society* 7, nº 6 (1996) : 395-402.

Clarke, Mark. « Anglo-Saxon Manuscript Pigments ». *Studies in Conservation* 49, nº 4 (2004) : 231-244.

Contadini, Anna. *A World of Beasts: A Thirteenth-Century Illustrated Arabic Book on Animals* (*the « Kitāb Naʿt al-ḥayawān »*) *in the Ibn Bakhtīshūʿ Tradition*. Leiden : Brill, 2012.

Coupry, Claude. « À la recherche des pigments ». *Revista de História da Arte*, série W, nº 1 (2011) : 127-136.

Delamare, François. *Bleus en poudres : De l'art à l'industrie : 5 000 ans d'innovations*. Paris : Presses de l'École des Mines, 2008.

Deneckere, A., M. Leeflang, M. Bloem, C.A. Chavannes-Mazel, B. Vekemans, L. Vincze, P. Vandenabeele et L. Moens. « The Use of Mobile Raman Spectroscopy to Compare Three Full-Page Miniatures from the Breviary of Arnold of Egmond ». *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy* 83, nº 1 (2011) : 194-199.

Déroche, François, éd. *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2000.

Dickson, Martin B. et Stuart C. Welch. « Appendix 1: The Canons of Painting by Sadiqi Bek ». In *The Houghton Shahnameh*. Édité par Martin B. Dickson et Stuart C. Welch, vol. 1, 259-269. Cambridge : Harvard University Press, 1981.

Eastaugh, Nicholas, Valentine Walsh et Tracey Chaplin. *The Pigment Compendium: A Dictionary of Historical Pigments*. Amsterdam : Elsevier, 2004.

El Bakkali, Abdelmajid, T. Lamhasni, M. Haddad, S. Ait Lyazidi, S. Sanchez-Cortes, et E. del Puerto Nevado. « Non-Invasive Micro Raman, SERS and Visible Reflectance Analyses of Coloring Materials in Ancient Moroccan Islamic Manuscripts ». *Journal of Raman Spectroscopy* 44, nº 1 (2013) : 114-120.

Ettinghausen, Richard. *La peinture arabe*. Genève : Skira, 1962.

FitzHugh, Elisabeth W. « Orpiment and Realgar ». In *Artists' Pigments: A Handbook of their History and Characteristics*. Édité par Robert L. Feller, vol. 1, 47-81. Washington : National Gallery of Art, 1986.

FitzHugh, Elisabeth W. « Red Lead and Minium ». In *Artists' Pigments: a Handbook of their History and Characteristics*. Édité par Elisabeth W. FitzHugh, vol. 3, 109-140. Washington : National Gallery of Art, 1997.

Flood, Finbarr B. et Gülru Necipoğlu. « Frameworks of Islamic Art and Architectural History: Concepts, Approaches, and Historiographies ». In *A Companion to Islamic Art and Architecture*. Édité par Finbarr B. Flood et Gülru Necipoğlu, vol. 1, 2-56. Hoboken : Wiley-Blackwell, 2017.

George, Alain F. « Calligraphy, Colour and Light in the Blue Qur'an ». *Journal of Qur'anic Studies* 11, nº 1 (2009) : 75-125.

Haldane, Duncan. *Mamluk Painting*. Warminster : Aris & Phillips, 1978.

Hassan, Rushdya R.A. « Analytical Study of a Manuscript, "Tafsir Al Khazin" – the Seventeenth Century AD ». *Current Science International* 4, nº 2 (2015) : 196-207.

James, David L. *Arab painting*. New Delhi : Marg Publications, 1977.

Jurado-López, Alicia, Ornela Demko, Robin J.H. Clark et David Jacobs. « Analysis of the Palette of a Precious 16th-Century Illuminated Turkish Manuscript by Raman Microscopy ». *Journal of Raman Spectroscopy* 35, nº 2 (2004) : 119-124.

Levey, Martin. « Mediaeval Arabic Bookmaking and Its Relation to Early Chemistry and Pharmacology ». *Transactions of the American Philosophical Society* 52, nº 4 (1962) : 1-79.

Merrifield, Mary P. *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting: Original Texts with English Translations. Two Volumes Bound as One*, Mineola, New York : Dover Publications, 1999.

Muralha, Vânia S.F., Lucia Burgio et Robin J.H. Clark. « Raman Spectroscopy Analysis of Pigments on 16-17th c. Persian Manuscripts », *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy* 92 (2012) : 21-28.

O'Kane, Bernard. *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*. Londres : I.B. Tauris, 2003.

Purinton, Nancy et Mark Watters. « A Study of the Materials Used by Medieval Persian Painters ». *Journal of the American Institute for Conservation* 30, nº 2 (1991) : 125-144.

Qadi Ahmad. *Calligraphers and Painters*. Traduit par Vladimir Minorsky. Washington : Smithsonian Institution, 1959.

Roger, Patricia, Malika Serghini et François Déroche. « Les matériaux de la couleur dans les manuscrits arabes de l'Occident musulman. Recherches sur la collection de la Bibliothèque générale et archives de Rabat et de la Bibliothèque nationale de France ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 148, nº 2 (2004) : 799-830.

Vandenabeele, Peter, Bernhard Wehling, Luc Moens, Brigitte Dekeyzer, Bert Cardon, Alex von Bohlen et Reinhold Klockenkämper. « Pigment Investigation of a Late-Medieval Manuscript with Total Reflection X-ray Fluorescence and Micro-Raman spectroscopy ». *Analyst* 124, nº 2 (1999) : 169-172.

Villela-Petit, Inès et Bernard Guineau. « Le Maître de Boucicaut revisité : palette et technique d'un enlumineur parisien au début du xv^e^ siècle ». *Art de l'enluminure* 6 (2003) : 2-33.

Wallert, Arie. « Orpiment and Realgar. Some Pigment Characteristics ». *Maltechnik-Restauro* 4 (1984) : 45-55.

Walzer, Sofie. « The Mamlûk Illuminated Manuscript of Kalîla wa-Dimna ». In *Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel zum 75 Geburstag am 26-10-1957*. Édité par Richard Ettinghausen, 195-206. Berlin : Gebr. Mann, 1959.

PARTIE 4

Adaptations orientales / Oriental Adaptations

∵

10

Simple exotisme ou contestation subliminale : les costumes mongols dans le *Kalīla wa-Dimna* de Rabat (BRR 3655)

Yves Porter, en collaboration avec Richard Castinel

> … en des instants rapides comme des traits, minces comme eux, minces comme ce paradis qu'on voit entre les paupières d'un Mongol …
>
> JEAN GENET, *Notre-Dame des Fleurs*

1 Introduction

L'arrivée d'un envahisseur se traduit souvent, dans un pays conquis, par l'irruption, dans le champ des représentations, de ses attributs ethnoculturels, au premier rang desquels se trouve le costume[1]. Celui-ci devient ainsi un « signe extérieur » de la nouvelle « hégémonie culturelle », pour utiliser la locution d'Antonio Gramsci[2]. Dans les arts de l'Orient musulman, un précédent au déferlement des Mongols, comparable dans une certaine mesure par ses répercussions dans les arts visuels, fut la prise de pouvoir des Turcs (Ghaznavides puis Seljoukides)[3]. Leur domination imposa en effet de nouveaux traits esthétiques, à la fois pour les canons de la beauté physique (visage rond, œil fendu, petit nez) et pour les costumes (caftan et ceinture, bottes, bonnets à fourrure)[4].

L'intrusion des Mongols au Moyen-Orient eut des conséquences semblables, sans toutefois couvrir une aussi longue période. Leur figure s'affiche ainsi sur plusieurs types de supports (illustrations de manuscrits, mais aussi métaux, textiles ou céramiques). Cependant, après la chute des Il-khanides (1353), les images de Mongols ne s'égrènent plus qu'au fil de certains ouvrages historiques.

À titre liminaire, il faut rappeler que le manuscrit du *Kalīla wa-Dimna* de la Bibliothèque royale de Rabat est incomplet ; acéphale, il y manque également un colophon, qui aurait pu fournir des renseignements sur le lieu et la date d'exécution de ce codex[5]. L'étude détaillée des peintures comme de la graphie ont pourtant fourni des éléments pour cerner le contexte dans lequel cette œuvre a vu le jour. Ainsi, selon Marianne Barrucand, « il a été copié et illustré dans un milieu à la fois empreint de culture citadine arabe et marqué par des apports il-khanides originaux et donc (…)

1 À nouveau, toute ma gratitude à Richard Castinel, qui insuffle vibration et profondeur à ses « relectures ».

2 Antonio Gramsci (1891-1937), philosophe et théoricien politique marxiste, a notamment développé la théorie de « l'hégémonie culturelle ».

3 On pourrait bien sûr ajouter un précédent plus ancien : l'invasion arabo-musulmane, qui a durablement introduit, entre autres, des codes vestimentaires (turban, djellaba) fort différents de ceux en usage à la fin de la période sassanide.

4 Voir à ce sujet la remarquable étude de Priscilla Soucek, « Ethnicity in the Islamic Figural Tradition: the Case of the 'Turk' », *Tārīḫ* 2 (1992) : 73-103.

5 Voir Marianne Barrucand, « Le *Kalila wa Dimna* de la Bibliothèque royale de Rabat : un manuscrit illustré il-khanide », *Revue des Études islamiques, numéro spécial en l'honneur de Dominique Sourdel,* n°54 (1986) : 17-51 ; Marianne Barrucand, « Un manuscrit arabe illustré de *Kalila wa Dimna* du XIII^e^ siècle et sa copie ottomane », *Archéologie islamique*, n° 2 (1991) : 81-95 ; Ernst J. Grube, « Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated *Kalilah wa Dimna* Manuscripts », *Islamic Art* 4, n°2 (1990-91) : 374.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_011

assez probablement à Bagdad pendant le troisième quart du XIII^e siècle[6] ».

Dans le récit historique, la déferlante mongole est souvent stigmatisée pour son cortège de destructions et de massacres. Des artistes travaillant dans la manière de Bagdad s'avèrent pourtant avoir survécu dans les *scriptoria* de l'ancienne capitale des califes[7]. Un exemple daté et situé en est notamment fourni par un manuscrit des *Rasā'il Ikhwān al-Ṣafā'* copié dans cette ville en 686H/1287 et dont, d'ailleurs, les signes d'une présence mongole semblent tout à fait absents[8]. Au demeurant, la fin du XIII^e siècle est plutôt une période d'accalmie, favorable à une plus grande sérénité interculturelle.

De manière générale, les images de notre manuscrit sont dessinées sur un fond neutre et ne sont pas délimitées par un cadre, suivant en cela la pratique en vigueur dans les manuscrits « irakiens » de la première moitié du XIII^e siècle, comme en témoignent notamment les différentes copies des *Maqāmāt* d'al-Ḥarīrī (m. 1022) des années 1230. De plus, qu'il s'agisse de paysages ou d'architecture, très peu d'éléments viennent en outre contextualiser/localiser les représentations dans le manuscrit de Rabat.

Des pages manquent et plusieurs peintures sont sévèrement abîmées. Enfin, bien qu'un certain nombre d'illustrations soient légendées (notamment à la verticale), cette pratique, courante dans d'autres copies du même texte, ne semble pas ici systématique[9].

Quoiqu'il en soit, les illustrations du *Kalīla wa-Dimna* de Rabat arborent une curieuse confrontation d'idiomes picturaux : si certains protagonistes s'inscrivent dans la veine des illustrations irakiennes de la première moitié du XIII^e siècle, d'autres en revanche sont, à la fois dans leurs traits physiques et leurs costumes, traités de façon à afficher un type « mongol ». Le fait est d'autant plus curieux que, pour l'essentiel, seuls les ouvrages à caractère explicitement historique présentent des personnages ainsi vêtus (en particulier le *Jāmiʿ al-Tavārīkh* (*Histoire universelle*) de Rashīd al-Dīn (m. 1318), ces derniers ne figurant de fait que très rarement dans des récits de fiction[10]. Du reste, comme on le verra plus bas, des types « mongols » s'identifient encore, bien plus tard, y compris sous d'autres cieux, dans une sorte d'iconographie figée, sur les illustrations d'ouvrages historiques timourides ou moghols. De ce point de vue, le manuscrit de Rabat est donc tout à fait exceptionnel[11]. On peut alors questionner les raisons, ici, d'une telle iconographie ; le vêtement pourrait véhiculer une

6 Barrucand, « Le Kalila wa Dimna de la Bibliothèque royale de Rabat », 17.

7 La question de l'existence même d'une « école de Bagdad », telle qu'elle transparaît en particulier dans l'ouvrage de Richard Ettinghausen est pour le moins épineuse, étant donné le faible nombre de manuscrits effectivement produits dans cette ville ; voir Richard Ettinghausen, *La peinture arabe* (Genève : Skira, 1962), 97-103. Il s'agit donc d'une simplification hypothétique que de parler ici de « manière » ou « d'école de Bagdad » ; nous retiendrons également, pour la suite de l'exposé, la mention optionnelle plus vague de « manuscrits irakiens ». Par ailleurs, pour une discussion du terme de « peinture arabe », voir Oleg Grabar, « What Does "Arab Painting" Mean? », in *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*, éd. Anna Contadini (Leiden : Brill, 2007), 17-22.

8 *Rasā'il Ikhwān al-Ṣafā'*, Istanbul, Süleymaniye Library, Esad Efendi 3638. Reproduit dans Ettinghausen, *La peinture arabe*, 98-99. Un manuscrit plus tardif, le *Marzubān-nāmā*, copié à Bagdad en 1299, montre pour sa part des personnages habillés en Mongols ; voir Linda Komaroff et Stefano Carboni, éd., *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353* (New York : Metropolitan Museum of Art, 2002), fig. 200, 172.

9 Voir Bernard O'Kane, « The Uses of Captions in Medieval Literary Arabic Manuscripts », in *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*, éd. Anna Contadini (Leiden : Brill, 2007), 135-144.

10 Sur les costumes mongols dans ce type d'ouvrage, voir notamment Yuka Kadoi, « The Mongols Enthroned », in *The Diez Albums. Contexts and Contents*, éd. Julia Gonnella, Friederike Weis et Christoph Rauch (Leiden : Brill, 2017), 243-275. Voir aussi Sheila Blair, « A Mongol Envoy », in *The Iconography of Islamic Art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand*, éd. Bernard O'Kane (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005), 45-60.

11 Les images de souverains habillés en Mongol que l'on trouve sur certains frontispices (dont le *Marzubān-nāma*, déjà cité note 8) peuvent être considérées comme des stéréotypes, et dans tous les cas, n'illustrent pas des textes de fiction.



FIGURE 10.1 Le roi et Bilad, Fable de Shedram, Iblad et Irakht, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.104

charge particulière : mise à l'honneur, en cohérence avec le concept d'hégémonie culturelle, ou, au contraire, dénonciation de l'envahisseur. Dans ce domaine, la réponse dépend clairement de la perception que pouvaient en avoir les contemporains, et notamment le ou les destinataire(s) de ce manuscrit.

Pour approfondir le sujet, les éléments constitutifs des costumes mongols, tels qu'ils apparaissent dans le manuscrit de Rabat, sont dans un premier temps étudiés et comparés à d'autres illustrations. Il s'agit de mesurer spécifiquement s'ils visent à décrire une vérité ethnoculturelle, puis, à travers l'action décrite dans les images, à déterminer s'ils confèrent une « charge » aux personnages qu'ils habillent. En un second temps, une lecture plus « politique » explore la possible opposition, au travers de types vestimentaires mis en regard, entre la manifestation du pouvoir et l'incarnation de l'autorité légitime. Enfin, à partir d'interpolations avec d'autres exemples, c'est l'impact qu'un tel costume suggère dans un temps et un espace élargis, qui est abordé.

2 Éléments du costume mongol dans le manuscrit BRR 3655 de Rabat

Les personnages « mongols » se distinguent notamment par leur mise ; celle-ci se compose d'un couvre-chef, d'une tunique ou caftan avec ceinture et autres compléments, puis de bottes, auxquels peuvent s'ajouter d'autres accessoires caractéristiques comme le tabouret pliant, par exemple. On sait au demeurant que le bonnet et la ceinture sont, chez les Turco-mongols, d'importants marqueurs de statut social[12]. En déduire qu'un tel procédé est à l'œuvre dans le manuscrit qui nous occupe n'est toutefois pas évident.

2.1 *Les couvre-chefs*

Plusieurs types de couvre-chefs sont représentés dans les peintures de la version de Rabat.

12 Jean-Paul Roux, « Le bonnet et la ceinture », *Turcica*, nº 7 (1975) : 50-64 ; pour le trinôme *qabā, kulāh, kamar* (tunique, bonnet, ceinture), voir aussi Soucek, « Ethnicity in the Islamic Figural Tradition », 82.



FIGURE 10.2 Khusraw ouvre son trésor pour Burzuya, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.2

Le plus fréquent est un bonnet illustré dans trente et une occurrences ; systématiquement de couleur dorée, il se particularise par une forme asymétrique et un plumet. Tous les exemples montrent un individu de trois-quarts face ; du côté de la nuque, on distingue une sorte de queue terminée en pointe (Fig. 10.1).

En comparant cette coiffe avec les illustrations des chroniques, on comprend que cet appendice est en réalité un protège-nuque. Les représentations historiques présentent volontiers ce type de couvre-chef de couleur noire et doublé d'un tissu rouge ; c'est notamment le cas dans les exemples tirés des albums Diez[13]. Dans toutes les occurrences du manuscrit de Rabat, ce bonnet est garni d'un plumet. Cependant, les plumes sont ici indifférenciées alors que dans les peintures des *Jāmiʿ al-tavārīkh* on distingue nettement deux types de plumes : de longues pennes d'aigle et des plumes duveteuses de hibou[14]. Sheila Blair précise que sans doute, à l'origine, le nombre de plumes d'aigle révélait un rang social[15] ; clairement, cette notion est évacuée dans notre manuscrit. Un portrait de Kubilaï Khan réalisé en Chine présente également ce type de coiffe, sans plumet toutefois[16].

Un deuxième type de coiffure, décliné sous plusieurs formes, est une sorte de chapeau plat, rappelant le pétase grec mais en plus rigide, qui apparaît dans huit occurrences de l'ouvrage (f.2,

13 Voir Kadoi, « The Mongols Enthroned », 270.

14 Sheila Blair décrit ces bonnets à plumes sans préciser l'origine de cette différence ornithologique dans Blair, « A Mongol Envoy », 46.

15 Blair, « A Mongol Envoy ».

16 Seconde moitié du XIII^e siècle, National Palace, Taipei ; voir Komaroff et Carboni, *The Legacy of Genghis Khan*, fig. 40, 19.



FIGURE 10.3 Le roi et Bilad, Fable de Shedram, Iblad et Irakht, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.105

3v, 12, 63v, 105). Les illustrations qui nous occupent l'enjolivent quasi systématiquement d'un plumet. Les couleurs utilisées sont le noir ou le rouge ; la doublure est soit invisible, soit à peine suggérée (Figs. 10.2 et 10.3).

Les albums Diez déclinent une forme similaire, parfois plus souple[17]. Un modèle dérivé, et plus complexe, apparaît dans la copie des *Jāmiʿ al-Tavārīkh* conservée à Tachkent[18]. Une dernière variation, agrémentée d'un protège-nuque et d'un bouton sommital, s'illustre dans un portrait peint en Chine[19]. Un exemple concret d'un tel couvre-chef avec son protège-nuque est conservé à l'Académie des Sciences d'Ulan Bator, ce qui permet d'en connaître le matériau, en l'occurrence la soie[20]. Cette forme apparaît encore au XV^e^ siècle, schématisée jusqu'à évoquer un bicorne, notamment dans la copie datable de 1430-1434 des *Jāmiʿ al-Tavārīkh* de Rashīd al-Dīn faite à Hérat[21].

Un dernier type de couvre-chef masculin n'apparaît que dans une seule occurrence (f.12) ; il ressemble vaguement à une barrette ou « bonnet carré »[22]. Comme on le verra plus bas, il serait intéressant de vérifier si ces différents types de coiffe entendent décrire une hiérarchie sociale (Fig. 10.4).

17 Voir *Scène de trône*, dans Komaroff et Carboni, fig. 84, 80. Voir aussi les illustrations plus tardives d'une *Anthologie poétique* copiée en 713-14/1314-15, dans Komaroff et Carboni, fig. 165, 139.

18 Reproduit dans El'mira Marufovna Ismailova, *Oriental Miniatures of Abu Raihon Beruni Institute of Orientology of the UzSSR Academy of Sciences* (Tashkent : Gafur Gulom Nomidagi Adabiët va San"at nashriëti, 1980).

19 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:YuanEmperorAlbumTemurOljeituFull.jpg.

20 Kadoi, « The Mongols Enthroned », fig. 9.8, 259.

21 Paris, BnF, Supplément persan 1113, voir par exemple ff.139v. ; 227v-228 ; 273v d'après Gallica.

22 Peut-être peut-on mettre cette forme de bonnet en parallèle avec le *kolâh-i chahâr-par* mentionné par Bayhaqi, et que P. Soucek compare avec le « four-gored *qalpāq* » ? Voir Soucek, « Ethnicity in the Islamic Figural Tradition », 80.



FIGURE 10.4 Fable du marchand et du joueur de cymbales, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.12

2.2 *Le caftan, la ceinture, les bottes*

De manière systématique, le caftan figuré dans nos illustrations se ferme en croisant de gauche à droite, par des nœuds ou boutons sur le côté. Une large bande médiane évoque une ceinture, encore que celle-ci puisse être partie intégrante du vêtement, sous la forme d'un empiècement de couleur unie, le plus souvent rouge. De même, d'autres empiècements unis figurent parfois au niveau des épaules[23]. Quelques autres exemples décrivent pour leur part de riches étoffes évoquant des brocarts ou lampas de soie à motifs (voir étoffe du personnage de droite de la Fig. 10.2).

De nombreuses images montrent de petites sacoches ou bourses pendant de la ceinture ; l'une des sacoches présente en outre une pointe dépassant de sa base (Fig. 10.3).

Un tel élément se retrouve, mais de façon exceptionnelle, dans les images « historiques ». Dans un folio d'un album d'Istanbul provenant d'un tel ouvrage dépecé, un homme est agenouillé devant le couple impérial. De son étroite ceinture, probablement en cuir noir orné d'éléments métalliques dorés, pendent une sacoche arrondie noir et or ainsi qu'un objet en forme d'étroit fourreau blanc et or, peut-être un plumier[24].

Par ailleurs, le folio 32v de notre manuscrit dépeint un homme avec une ceinture noire étroite et un autre avec une large bande de tissu rouge (Fig. 10.5).

23 Le costume conservé à la David Collection montre un large empiècement à la ceinture, et un deuxième sous l'épaule droite ; reproduit dans Kadoi, « The Mongols Enthroned », fig. 9.9, 259.

24 Istanbul, Topkapı Sarayı Library, Hazine 2153, f.148b, reproduit en noir et blanc dans Blair, « A Mongol Envoy », fig. 3.1. ; cet homme tend une sorte de plateau doré. De par sa gestuelle, on comprend qu'il s'agit d'un personnage subalterne ; le « plumier » pourrait le classer parmi les « scribes » ou « gardiens du plumier ».



FIGURE 10.5 Les hommes tuent le cobra, Fable du corbeau, du cobra et du chacal, Ibn al-Muqaffa‘, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.32v

Cependant, dans des scènes de trône comme la page d'Istanbul Hazine 2153, f.148v déjà citée, une majorité d'hommes ne porte pas de ceinture[25]. Ainsi, ces éléments (ceinture et sacoches, voire plumier) paraissent avoir été empruntés sans réelle connaissance ou prise en considération d'une fonction précise ou d'une signature sociale induite.

Les caftans « mongols » sont généralement plus courts que les robes portées par les « Arabes »[26], et laissent notamment apparaître des bottes (*gutul*, en mongol). Celles-ci, pointues et avec un talon peu marqué, sont généralement rouges ou noires (Figs. 10.4 et 10.5).

Dans certains cas (f.99v), c'est une sorte de tunique à manches mi-longues, ornée d'un galon doré aux manches et au bas, qui est portée sur une robe plus longue (Fig. 10.6). Plus rarement, comme f.12a, les pans de la robe ou manteau de dessus sont relevés et coincés par la ceinture (Fig. 10.4).

2.3 *Costume féminin*

Sur onze pages illustrant des épisodes dans lesquels interviennent des personnages féminins, seules deux (f.97, 108v) montrent des femmes arborant un costume mongol. Une telle rareté est en soi susceptible de comporter une dimension sociale. Il s'agit de fait du même personnage, en l'espèce une reine (Fig. 10.7).

25 Le fait d'enlever sa ceinture est, chez les Mongols, un geste de soumission ; Roux, « Le bonnet et la ceinture », 17-18.

26 Le terme « arabe » est simplement utilisé ici pour décrire les personnages « non Mongols » ; il n'a donc pas de véritable connotation ethnolinguistique. On pourrait aussi bien parler de personnages « autochtones » face à des « étrangers », les Mongols en l'occurrence.



FIGURE 10.6 Fable de Shedram, Iblad et Irakht, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.99v



FIGURE 10.7 Le roi repousse Irakht pour avoir choisi la couronne, Fable de Shedram, Iblad et Irakht, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.108v

Les deux femmes – dans deux scènes très similaires – se distinguent notamment par le port de la coiffe dite *bughtaq*, qui se caractérise par sa forme tubulaire accompagnée d'un plumet[27]. La comparaison avec les illustrations des chroniques fait apparaître les coiffes de l'exemplaire de Rabat comme très exagérées, tant par la hauteur du cylindre que par celle du plumet. Une telle exagération incite à dénier aux personnages de type mongol de notre manuscrit toute prétention à décrire une réalité ethnoculturelle précise. En revanche, il n'est pas impossible que cette forme exagérée ait un rapport avec la narration, comme on le verra plus bas.

3 Les Mongols mis en scène dans le manuscrit de Rabat

En préambule, il est entendu que les histoires racontées dans le *Kalīla wa-Dimna* sont bien largement antérieures aux invasions mongoles, et que par conséquent, aucun « véritable » Mongol ne figure dans les fables d'origine.

Sur les cent vingt-deux illustrations que compte le manuscrit, quarante font apparaître des personnages « mongols » ; soixante-huit ne figurent que des animaux, alors que les quatorze restantes montrent des personnages uniquement habillés à la manière « autochtone ».

On pourrait penser, suivant l'action dépeinte dans les illustrations, que le type de costume peut nous éclairer sur le caractère et les qualités des personnages, ainsi que sur la nature de leurs interactions.

Treize illustrations ne s'animent que d'un seul personnage ; sur ce nombre, seules quatre pages montrent des non Mongols, curieusement tous de basse extraction (paysans : f.5 et 76v ; charpentier : 20 ; un chasseur de mine patibulaire : 65v)[28].

Les neuf autres pages présentent des personnages en costume mongol ; un cavalier est figuré f.37 – mais l'image s'appuie sans doute sur la seule mention d'*un cheval rapide*[29]. Un autre cavalier (f.109) illustre pour sa part un chasseur tuant deux lionceaux. Rien, dans le texte, ne vient fournir à ces divers cavaliers un quelconque « contexte » dont on puisse déduire un statut social indubitable. Par ailleurs, des hommes tout à fait « ordinaires » sont également représentés vêtus de costumes mongols :

- f.17v : Les périls de la vie ;
- f.69v : Le loup et l'arc[30] : chasseur mort ;
- f.71v : l'hôte/ou le dévot, réveillé par le rat[31] ;
- f.85v : homme qui dort piqué par un serpent[32] ;
- f.93v-94 : le dévot et ses rêves[33] ;
- f.95 : l'homme et la mangouste[34].

À ces figures isolées, on peut ajouter celle des deux hommes du folio 32v : « Histoire du cormoran et l'écrevisse ».

Six images montrent des conversations entre deux hommes assis au même niveau (Figs. 10.2 et 10.15 ; f.2, 3, 3v, 50, 107v, 111v) ; ces six scènes opposent systématiquement un homme « mongol » et un autre « autochtone ». Les personnages des folios 3-3v (mais probablement aussi le f.2), sont légendés : *al-malik Kasrā et Buzurjmihr*, autrement dit, *en transposant au général*, un souverain et son vizir. Ici, l'accoutrement révèle une dualité historiquement reconnaissable : le souverain Il-khanide et son vizir « persan »[35]. C'est

27 Kadoi, « The Mongols Enthroned », fig. 9.6 A-B, 9.7, 258.

28 Les images suivies d'un astérisque montrent des personnages coiffés d'un bonnet pointu. On le retrouve également sur le voleur f.9a, les deux pêcheurs 35a, et le benêt 47a ; ce type de couvre-chef semble donc avoir une connotation sociale clairement dépréciative.

29 ʿAbd Allāh Ibn al-Muqaffaʿ, *Le Livre de Kalila et Dimna*, trad. André Miquel (Paris : Klincksieck, 2012), 84.

30 Ibn al-Muqaffaʿ, 135.

31 Ibn al-Muqaffaʿ, 137.

32 Ibn al-Muqaffaʿ, 139.

33 Ibn al-Muqaffaʿ, 184.

34 Ibn al-Muqaffaʿ, 187.

35 En l'occurrence, il n'y a pas de différence vestimentaire fondamentale entre « Persans » et « Arabes » ; comme signalé plus haut, la principale opposition se fait entre « autochtones » et « étrangers ».

le cas le plus évident où le vêtement établit clairement une distinction que l'on peut lire comme « hiérarchique ».

Ce type de situation peut être éclairé par le parallèle avec le frontispice du *Tarīkh-i Jahān-Gushay-i Juvaynī* (*Histoire de la conquête du monde*) de ʿAṭā Malik al-Juvaynī (m. 1283), dans la copie datée de 1290 conservée à la BnF. Cette page montre l'auteur à gauche, nommé par une inscription, coiffé d'un bonnet mongol doublé de rouge ; devant lui se trouve un jeune homme imberbe debout, également en Mongol, qui doit être Hülegü ou Abaqā, au service desquels fut Juvaynī[36]. Rappelons au passage que la famille Juvaynī eut la charge du gouvernement de l'Iraq jusqu'en 1282. Il reste que seule l'inscription éclaire sur les deux personnages, qui pourraient, sans cela, passer tous deux pour « authentiquement » mongols.

Dans le manuscrit de Rabat, une nuance peut être suggérée : le souverain incarne bien entendu le pouvoir, mais le vizir représenterait quant à lui une sorte d'autorité légitime ; nous reviendrons plus bas sur cette idée.

La peinture folio 111v représente le saint homme et son hôte[37] (Fig. 10.15). Les deux personnages sont dépeints en conversation, leurs mains en direction l'un de l'autre, seulement séparés par une coupe pleine de sucreries. On pourrait penser que le personnage « arabe » est le saint homme, le Mongol étant alors son hôte. L'illustration folio 107v est d'une composition assez semblable ; pourtant, elle décrit certainement l'un des nombreux échanges entre le roi Shedram et son confident Iblad.

Les folios 97 et 108v montrent la reine Irakht devant Shedram, tous deux en Mongols. Il est probable que la taille exagérée de la coiffe de type *bughtaq* mentionnée précédemment traduise le rôle de « déclencheur » que la couronne choisie par la reine joue dans cet épisode. Dans la deuxième peinture, il s'agirait de la conclusion de l'histoire, habilement menée par Iblad (Fig. 10.7).

Les folios 110v, 104, 105, 106 et 108, de composition comparable, décrivent sûrement encore les longs échanges entre Shedram et Iblad. Ces images qui semblent très stéréotypées s'inspirent probablement de celles qui apparaissent dans les ouvrages historiques[38]. Le souverain est assis, soit sur une banquette (dorée : f.97, 99v, 106, 108v ; rouge : f.100v, 104, 105), soit sur un tabouret pliant rouge (f.108), ou des coussins (f.98v). Cette dernière scène compte – outre le roi – quatre hommes « mongols », probablement les Brahmanes évoqués dans l'histoire (Fig. 10.8).

En revanche, d'autres illustrations dépeignant également des face-à-face entre « Arabe » et « Mongol » sont probablement plus ambiguës. Ainsi, les images des folios 46v à 47v illustrent l'épisode du *Fourbe et du benêt*, sans qu'il soit possible de déterminer leurs qualités respectives[39]. Peut-être la page suivante (47), qui montre un individu à chapeau pointu en train de creuser sous l'arbre, pendant que l'autre l'observe, signifierait que le premier est le benêt, l'autre le fourbe ; on remarque au passage que l'« Arabe » est habillé différemment dans les deux pages. Mais le folio 47v, illustrant la conclusion de l'anecdote, ne fait figurer aucun personnage mongol, sans doute parce que l'image représente le moment où le juge arrive sur les lieux alors que le fourbe n'a pas encore été démasqué[40] (Figs. 10.9, 10.10 et 10.11).

On pourrait provisoirement en conclure que les rôles, comme les costumes, sont alors interchangeables, ou plus vraisemblablement, qu'ils ne dépeignent pas un personnage pour son

36 Paris, BnF, Supplément persan 205, ff.1v-2 ; Francis Richard, *Splendeurs persanes : manuscrits du XII^e au XIV^e siècle* (Paris : Bibliothèque nationale de France, 1997), n° 7, 41.

37 Ibn al-Muqaffaʿ, *Le Livre de Kalila et Dimna*, 253.

38 Il s'agit notamment de ce que Y. Kadoi nomme « Miniature-Sized Enthronement Scenes » ; voir notamment Kadoi, « The Mongols Enthroned », 270. Voir aussi la version datable c. 1300 conservée à Tachkent, Bibliothèque A.R. Biruni, n°1620.

39 Un cas similaire est représenté au folio 50, avec l'histoire du *Marchand et le Dépositaire infidèle* ; Ibn al-Muqaffaʿ, *Le Livre de Kalila et Dimna*, 97.

40 Sur le thème du juge à dos d'âne (ou plutôt de mulet), voir Barrucand, « Le Kalila wa Dimna de la Bibliothèque royale de Rabat », 25.



FIGURE 10.8 Fable de Shedram, Iblad et Irakht, Ibn al-Muqaffa', *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.108



FIGURE 10.9 Fable du fourbe et du benêt, Ibn al-Muqaffa', *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.46v



FIGURE 10.10 Fable du fourbe et du benêt, Ibn al-Muqaffa‘, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.47



FIGURE 10.11 Fable du fourbe et du benêt, Ibn al-Muqaffa', *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.47v

statut social mais plutôt pour sa position de force circonstancielle.

Cette idée s'applique en particulier à d'autres cas beaucoup plus conflictuels : ainsi, dans l'histoire de l'amant surpris par le mari, une première image (10v) montre l'amant comme un jeune homme imberbe habillé à la mongole, alors que l'image suivante, dans laquelle l'amant est battu par le mari (11a), l'amant est représenté comme un « autochtone » barbu et le mari en Mongol à barbiche[41]. Cette inversion des rôles/costumes est évidemment très surprenante, voire déconcertante : le costume apparaît là comme non réellement signifiant, en ce qu'il traduirait une caractérisation du personnage de nature statutaire dans l'ordre du social ou du récit. Il souligne en revanche la position de force brute que le personnage accoutré en Mongol exerce dans la scène (Figs. 10.12 et 10.13).

L'histoire suivante (f.12) raconte comment un marchand loue les services d'un artisan afin qu'il fore des perles ; mais, trouvant des cymbales (ou une harpe, suivant les versions), il demande à l'artisan d'en jouer toute la journée. Le soir venu, l'artisan demande à être payé (Fig. 10.4).

L'image montre, dans ce cas, les deux personnages habillés à la mongole : mêmes bottes, ceinture rouge avec sacoches, robe gris-bleue. L'artisan qui joue des cymbales porte le chapeau plat, alors que le marchand est coiffé du bonnet à quatre pans (le seul de ce type dans notre manuscrit, comme signalé plus haut). Les basques de son manteau de dessus sont relevées et coincées par une ceinture noire à plaques de métal doré, sans doute pour faciliter ses pas de danse. Pourtant, il paraît difficile d'affirmer que les petites disparités de costume entre ces deux personnages indiquent une claire différence sociale. La scène transcrit toutefois une situation triviale de transaction commerciale où chaque protagoniste est tour à tour en situation d'exiger une prestation de l'autre. Là encore aucune légitimité statutaire n'est à l'œuvre, mais un rapport de force permet à chacun d'imposer une exigence.

Le folio 14 montre deux hommes devant le cadi de Marv ; l'un est habillé en « autochtone », l'autre en Mongol. Le cadi rend d'abord un jugement favorable à l'un, puis un deuxième favorable à l'autre. Il est impossible ici de distinguer l'un de l'autre ces deux plaignants. En revanche, la figure du juge se pare d'un costume rappelant ceux des cadis dans les *Maqāmāt* (*« Séances »*) *d'al-Ḥarīrī* de la dite « école de Bagdad » (voir note 6), des philosophes grecs de la copie syrienne d'al-Mubashshir (m. 1087 ?) datant de la première moitié du XIII^e siècle[42], ou encore le frontispice des *Rasā'il Ikhwān al-Ṣafā'*[43] (Fig. 10.14).

Un bilan provisoire de ces apparitions autorise difficilement des interprétations tranchées : en dehors du cas du souverain (et de son épouse), les représentations de Mongols ne semblent pas rigoureusement viser à des caractérisations sociales, ethnographiques ou autres[44]. À l'inverse, elles montrent parfois le même personnage tantôt en « Arabe/autochtone », tantôt en « Mongol », de façon quasiment interchangeable. Il est peu probable pour autant que le hasard de l'inspiration du peintre ait seul guidé le choix de telle ou telle mise. L'idée d'une pleine conscience du ou des auteurs de la portée de leurs choix se renforce d'un constat : les tenants effectifs du pouvoir (le roi et la

41 Dans l'histoire des « Deux Perroquets et la Femme du Satrape », la première image (f.63) montre à gauche un « Arabe » devant la cage où se trouvent les perroquets et, à droite, deux personnages dont au moins l'un en « Mongol » ; voir Ibn al-Muqaffaʿ, *Le Livre de Kalila et Dimna*, 120-22. L'homme de gauche pourrait bien être le fauconnier. L'image suivante (63v), illustrant le moment où le fauconnier se fait crever les yeux, montre celui-ci habillé en Mongol.

42 *Mukhtār al-Ḥikam wa Maḥāsin al-Kalim* d'al-Mubashshir, Syrie, première moitié du XIII^e s., Topkapı Sarayı Library, Ahmet III 3206.

43 Pour des reproductions de ces œuvres, voir Ettinghausen, *La peinture arabe*, 75-77, 99, 106-107.

44 On notera que notre avis est en cela plus nuancé que celui de Marianne Barrucand, qui précise : « Nous constatons que les vêtements dans ce manuscrit caractérisent assez clairement différentes couches sociales » : Barrucand, « Le Kalila wa Dimna de la Bibliothèque royale de Rabat », 28.



FIGURE 10.12 Fable de l'amant surpris par le mari, Ibn al-Muqaffa', *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.10v



FIGURE 10.13 Fable de l'amant surpris par le mari, Ibn al-Muqaffa', *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.11



FIGURE 10.14 Fable du qadi de Merv, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.14

reine) sont systématiquement vêtus en Mongols, tout comme le cadi est toujours en autochtone. Ces invariants, autour desquels les attributs et les fonctions se rejoignent, fournissent une matrice de compréhension, respectueuse à leur niveau des statuts qui sont les leurs. Les mutations et incohérences apparentes des autres personnages dans leur habillement s'inscrivent alors dans un mouvement qui questionne la pertinence des statuts pour les dégrader au rang de position contingente. La porte s'ouvre à une critique politique ou morale.

Même s'il faut rester prudent en l'absence d'autres corpus d'images de la même période validant un mouvement général, la piste d'une stigmatisation circonstancielle d'une situation de pouvoir pour le personnage « Mongol », éventuellement opposé à la légitimité d'une autorité du personnage « Arabe », semble toutefois faire sens. L'apparente « schizophrénie » engendrée par les modulations vestimentaires d'un même personnage ne laisse pour autant pas d'interroger le lecteur ; un autre niveau de lecture nous permet de questionner cette nouvelle dimension.

4 Pouvoir mongol *versus* autorité légitime ?

Nous avons précédemment laissé entendre qu'en dépit d'une différence « hiérarchique », notamment visible dans les scènes faisant intervenir un roi et un vizir, le souverain « Mongol » représenterait logiquement la figure du pouvoir en place à Bagdad dans le dernier quart du XIII^e^ siècle, tandis que le vizir habillé en « Arabe » illustrerait peut-être une sorte d'autorité « légitime »[45].

En effet, la question de la légitimité des souverains mongols, fossoyeurs du califat abbasside et jusqu'alors ennemis de l'Islam est encore, à cette époque, très durement ressentie par les populations locales. Il faut rappeler que les souverains il-khanides, jusqu'à la conversion de Ghazan Khan (m. 1304), n'avaient pas encore officiellement adopté l'Islam. Cette conversion permit du reste d'amorcer un processus de réconciliation entre les élites mongoles et leurs sujets, majoritairement persans[46]. C'est probablement au génie politique de certains vizirs et conseillers que l'on doit en partie ce retournement.

Toute une série de scènes agrémentant notre manuscrit opposent les deux types « ethnolinguistiques » Mongol/Arabe (ou autochtone). À ce stade, il est d'ailleurs important de souligner que le monde strictement « persan » semble complètement absent de ce volume[47]. Ce constat irait dans le sens d'une commande émanant d'un membre des élites arabophones de Bagdad, et positionne en tout état de cause le manuscrit dans une relation entre Mongols et Arabes[48].

Cette opposition entre types « mongol » et, dans le cas qui suit, « arabo-persan » (voir note 29) est illustrée sur une exceptionnelle tapisserie multicolore conservée à la David Collection de Copenhague[49]. Là, cependant, les personnages

45 Ce cas de figure ne se vérifie toutefois pas sur le frontispice du Juvaynī de la BnF, mentionné plus haut.

46 Clifford E. Bosworth, *The Islamic Dynasties: A Chronological and Genealogical Handbook* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 1967), 150.

47 On connaît mal la peinture persane antérieure aux années 1300, époque des « Petits *Shāh-nāmā* mongols », par exemple, mais ce qu'on en distingue montre un style bien différent de celui qui apparaît dans ce manuscrit de Rabat, comme du reste dans les copies « irakiennes » des *Maqāmāt* datant d'avant la conquête mongole, ainsi que dans la copie datée et située à Bagdad des *Ikhwān al-Ṣafā'* citée plus haut. Du reste, d'après certains chercheurs, ce serait bien à Bagdad qu'auraient été produits au moins certains des petits *Shāh-nāmā* mongols ; ceux-ci démontreraient ainsi un changement radical dans le style jusqu'ici rattaché à l'ancienne capitale des califes. Pour les petits *Shāh-nāmā*, l'ouvrage de référence reste celui de Marianna S. Simpson, *The Illustration of an Epic: The Earliest Shahnama Manuscripts* (New York : Garland Pub., 1979).

48 Rappelons qu'une copie de la traduction persane d'Abū al-Maʿālī Naṣrallāh, datant des premières décennies du XIII^e^ siècle et située à Bagdad, est conservée à Istanbul (Topkapı Sarayı Library, Hazine 363).

49 Kjeld von Folsach, Torben Lundbæk et Peder Mortensen, éd., *Sultan, Shah, and Great Mughal: the*

sont disposés de telle sorte dans la composition qu'ils apparaissent clairement hiérarchisés : un souverain mongol couronné trône sous un dais, en position centrale ; ses cheveux sont noirs, comme sa moustache et sa barbiche, indiquant qu'il est dans la force de l'âge. À sa gauche, un personnage barbu grisonnant et portant turban est assis sur un tabouret, tandis qu'à sa droite se tient debout un jeune Mongol imberbe. L'image évoque certainement le cas de plusieurs sultans il-khanides qui ont été secondés par des vizirs persans (Juvaynī, Naṣīr al-Dīn al-Ṭūsī, Rashīd al-Dīn, par exemple)[50].

Nous avons évoqué le cas le plus flagrant, sous la forme du souverain et de son vizir. Cependant, d'autres cas de figure iraient également dans ce sens : il s'agit notamment des représentations du cadi.

Nous avons vu, au folio 14 le jugement du cadi de Marv ; la figure d'autorité qu'il incarne, rappelant la représentation de cette charge dans les *Maqāmāt* d'al-Ḥarīrī de ladite « école de Bagdad », révèle l'association autorité/costume *autochtone*. Il semble évident, en contexte musulman, que la fonction de cadi soit exercée par un coreligionnaire, au fait des subtilités de la *charia*, bien différente en cela des codes juridiques mongols (*yasa*).

Le personnage du juge se retrouve également dans l'histoire de la femme du cordonnier (f.29), dans laquelle les trois personnages sont habillés à l'« arabe ». De même, dans la conclusion de l'histoire du fourbe et du benêt (f.47v), on remarque que le cadi est monté sur un mulet, ce qui le place au-dessus des autres personnages.

Il est possible que cette même notion d'autorité[51] – plus « spirituelle » dans ce cas – soit aussi illustrée par la peinture du folio 111v, représentant le saint homme (à gauche, en Arabe) et son hôte[52] (Fig. 10.5). Cette grille de lecture peut-elle être appliquée à d'autres images ? Nous avons évoqué plus haut certains épisodes troublants, comme l'histoire de l'amant battu par le mari (f.10v-11) ; dans un premier temps, l'amant, imberbe, est habillé en Mongol, peut-être pour figurer un bourreau des cœurs ou un transgresseur du bon droit. Puis, la page d'après, il serait un homme victime d'un châtiment, le mari évoquant dans l'exercice concret de sa puissance brute l'oppresseur mongol.

Dans le cas des personnages isolés ou secondaires habillés en Mongols, on pourrait déceler une certaine idée de soumission au pouvoir mongol en place ; à l'inverse, le personnage « autochtone » incarnerait alors une sorte de résistance passive, nourrie de légitimité.

De toute évidence, le costume à lui seul présente plusieurs niveaux de lectures, avec des décalages qui ne sont sans doute pas toujours aisés à percevoir : le pouvoir, l'oppression, l'étranger, s'opposeraient alors à l'autorité légitime locale. Cette « division » est peut-être d'autant plus marquée que tous les « Arabes » ne sont pas au même niveau ; ils ne se valent pas, ceux au chapeau pointu étant clairement socialement « en-dessous » de ceux portant turban.

D'autres images sont indubitablement plus « neutres », du moins en apparence. Ainsi en est-il de quelques étoiles décorées au lustre métallique. L'une d'elles, conservée au Musée Grobet-Labadié de Marseille, illustre deux personnages imberbes, assis au même niveau et donc d'égale « importance » qui se font face. L'un est habillé à la mongole (à gauche), tandis que l'autre porte un costume « arabo-persan ». Sans « légende » pour en saisir le contenu iconographique, cette représentation pourrait évoquer une sorte de conversation

History and Culture of the Islamic World (Copenhague : National Museum, 1996), nº 133, 174-175.

50 Sur la question des rapports entre souverains mongols et vizirs persans, voir aussi Assadulah S. Melikian-Chirvani, « Le Livre des rois, miroir du destin », *Studia Iranica* 17 (1988) : 7-46 ; Assadulah S. Melikian-Chirvani, « Le Livre des rois, miroir du destin. II. Takht-e Soleymân et la symbolique du Shâh-Nâme », *Studia Iranica* 20 (1991) : 33-148.

51 Difficile de ne pas évoquer d'autres « images d'autorité », en l'occurrence les « portraits d'auteur », dont celui du Dioscorides daté 626H/1229 de la bibliothèque d'Ahmet III, folio 2v ; Ettinghausen, *La peinture arabe*, 71.

52 Ibn al-Muqaffaʿ, *Le Livre de Kalila et Dimna*, 253.



FIGURE 10.15 Fable du saint homme et son hôte, Ibn al-Muqaffa‘, *Kalīla wa-Dimna*, Rabat, BRR, ms. 3655, f.111v

transculturelle[53]. Cependant, ici, un quatrain de Jalāl al-Dīn Rūmī (m. 1273) évoque l'amour dévorant de l'un pour l'autre ; si le Mongol est bien celui qui a des yeux plus beaux que ceux des gazelles et des boucles qui enchaînent les lions, il est alors l'objet de l'amour de l'autre[54].

5 Conclusion

Comme on l'a évoqué plus haut, la figure du Mongol, très identifiable, s'établit certes dans la longue durée dans l'Orient musulman, mais se fige, après leur disparition, dans une iconographie historique quasiment mnémotechnique – à la façon des tableaux dynastiques des empereurs de Chine apparaissant dans la copie de 1314 des *Jāmiʿ al-tavārīkh* de Rashīd al-Dīn[55]. Ainsi, leur présence se décèle encore dans des images datant de la période timouride ou issues de l'Inde moghole de la toute fin du XVI^e siècle. Remarquons au passage que dans les deux cas (Timourides et Moghols), il s'agit de descendants de Tamerlan, qui revendiquait lui-même, du moins en partie, une ascendance mongole. Cette iconographie figée serait alors, à son tour, une manière de faire connaître cette revendication.

Ainsi, les illustrations du manuscrit Supplément persan 1113 des *Jāmiʿ al-Tavārīkh*, datant de c. 1430-34, « sont étroitement inspirées d'un manuscrit réalisé un siècle plus tôt »[56]. Dans l'Inde moghole, un exemplaire du *Livre de Gengis Khan* conçu pour Akbar en 1596 dévoile toute une série de peintures illustrant les glorieux ancêtres ; une page conservée à la Freer Gallery de Washington, peinte par Kesu Kālān et Kamāli Chela, nous présente ainsi Kubilai Khan et son épouse arborant tous deux des coiffures dérivées des modèles mongols vus plus haut[57]. Cependant, et comme on pourrait s'y attendre, cette image s'affadit avec le temps. Les connotations qu'elle véhicule voient s'émousser la rigueur descriptive au profit d'un cadre graphique plus allusif et donc susceptible d'incarner des messages déconnectés de toute expérience historique. Du reste, ce phénomène dépasse le cadre de l'Orient musulman puisqu'on le retrouve également dans l'Occident médiéval. En effet, les arts de l'Europe du Moyen-Âge s'émaillent de quelques apparitions de Mongols[58].

Un exemple dans une fresque italienne de la première moitié du XIV^e siècle est notamment l'occasion, pour Michele Bernardini, de faire un bilan de l'iconographie du Mongol[59]. Dans la fresque de la Crucifixion du Sacro Speco de Subiaco, celui-ci apparaît en effet parmi les « Romains » qui se

53 Aurélie Bosc et Mireille Jacotin, éd., *Le Goût de l'Orient : collections & collectionneurs de Provence* (Milan : Silvana, 2013), 253.

54 Abdallah Qouchani, *Ashʿār-i fārsī-i kāshīhā-yi Takht-i Sulaymān* (Téhéran : Markaz-i našr-i dānišgāhī, 1992), n° 48, 67. *Ey gorosne-ye mehr-e to seyrân-e jahân/Tarsân ze farâq-e to dalirân-e jahân/bâ cheshm-e to ahu'ân che dârand be dast/Ey zolf-e to pây-band-e shirân-e jahân.*

55 Voir *L'Empereur Xuandi de la dynastie des Liang postérieurs*, Londres, collection Khalili, MSS 727, folio 14b ; reproduit dans Michael Rogers, éd., *Arts de l'islam : chefs-d'œuvre de la collection Khalili* (Paris : Hazan, 2009), 149.

56 Richard, *Splendeurs persanes*, n° 40, 76.

57 Reproduit dans Amina Taha-Hussein Okada, *Le Grand Moghol et ses peintres : miniaturistes de l'Inde aux XVI^e et XVII^e siècles* (Paris : Flammarion, 1992), n° 101, 98. Pour un autre exemple, voir *Déploration de la mort d'Abaqa Khan,* par Mukund et Banwâri Kālān, page du même manuscrit dispersé, Inde moghole, 1596, dans la collection S. Aga Khan (M.220) ; reproduit dans Sheila R. Canby, *Princes, Poètes & Paladins : miniatures islamiques et indiennes de la collection du prince et de la princesse Sadruddin Aga Khan* (Genève : Musée d'art et d'histoire, 1999), n° 90, 122.

58 C'est du reste à la diplomatie du pape Innocent IV puis de Louis IX que l'on doit des tentatives de rapprochement avec les Grands Khans, qui auront des conséquences désastreuses. Une première mission est celle de Jean de Plan Carpin (1246-1247), suivie plus tard par celle de Guillaume de Rubrouck (1253-1254) ; voir Jean Richard, *La Papauté et les Missions d'Orient au Moyen Âge, XIII^e-XV^e siècles* (Rome : École française de Rome, 1977).

59 Michele Bernardini, « Un mongolo nella "Crocifissione" trecentesca del Sacro Speco di Subiaco », in *Studi in Onore di Umberto Scerrato per il suo settantacinquesimo compleanno*, éd. Maria V. Fontana et Bruno Genito (Naples : Università degli Studi di Napoli, 2003), 77-103.

partagent les dépouilles du Christ. Cette figure négative n'est du reste pas isolée, puisqu'on la retrouve dans d'autres peintures[60]. Pourtant, quelques décennies plus tard, l'iconographie occidentale du Mongol prend un tour plus positif, ou du moins plus neutre bien qu'exotique, dans l'illustration du *Livre des Merveilles* de Marco Polo, par exemple[61].

Ces glissements de champs de sens remontent comme par capillarité à l'époque contemporaine. Le film de Parviz Kimiavi, *Moghôl-hâ*, (*Les Mongols*, 1973), long-métrage de fiction, réfléchit sur la modernité et l'impérialisme culturel qui règnent dans l'Iran des années 1970. Entre rêve et réalité, il pose des questions sur l'identité et l'anxiété que produisent des avancées technologiques telles que la télévision, présente y compris dans de petits hameaux en bordure de désert. Tentant une sorte de reconstitution historique, le metteur en scène (dans le film, joué par Kimiavi lui-même) emploie des acteurs turkmènes pour jouer des Mongols. Le décalage entre ces personnages à l'allure de braves paysans et ce que le metteur en scène leur demande de terrifiante sauvagerie « mongole » fait vivre jusqu'au cocasse les distances qui finissent par s'instaurer entre la forme signifiante et les réalités signifiées[62].

Le message, au final, que porte notre manuscrit et que déclinent les exemples cités ci-dessus, touche à la problématique des apparences telles qu'elles masquent ou révèlent le fond, la réalité. Dans un contexte historique écrasé par les vicissitudes du Destin, le genre littéraire que constitue la fable se prête à des tours de passe-passe entre les personnages, et les illustrations jouent, dans le registre de l'image, de ces mécanismes, éventuellement dans une distanciation par rapport au récit stricto sensu.

Même si aucun commanditaire n'est identifié, il reste probable qu'un tel ouvrage s'adressait à un membre de l'élite *baghdādī*, réceptive à la critique politique ou morale que porte le texte comme ses illustrations. C'est, au-delà de ce destinataire, au lecteur que s'adresse une interrogation identitaire : *Qui suis-je, dans l'ordre moral autant que dans l'ordre politique, moi qui contemple ces images ? Quelle est ma place et quelles sont mes valeurs en ce bas monde agité d'incertitudes*[63] *?*

Les processus d'identification et de distanciation du lecteur à l'égard des différents personnages de ces histoires sont autant de cheminements possibles pour accéder à une ou plusieurs lectures du monde en transcendant la situation qui est la sienne. Il s'agit notamment de s'élever du particulier au général. On passe alors de l'archétype, compris comme la cristallisation d'un personnage dans ses caractéristiques descriptives, vers le stéréotype, élaboration d'une matrice plus souple à valeur de référence indicative et susceptible d'accueillir des valeurs circonstancielles. En synthèse, les figures mongoles du manuscrit de Rabat illustrent l'idée de la mutabilité, parfois jusqu'à l'évanescence, des formes descriptives favorisant la présentification, dans un contexte politico-culturel donné, des valeurs auxquelles les fables de *Kalīla wa-Dimna* donnent à réfléchir.

Bibliographie

Barrucand, Marianne. « Le *Kalila wa Dimna* de la Bibliothèque royale de Rabat : un manuscrit illustré il-khanide ». *Revue des Études islamiques, numéro*

60 Notamment dans *Le Martyre des Franciscains de Ceuta*, d'Ambrogio Lorenzetti, c. 1331, Église Saint-François à Sienne ; Bernardini, « Un mongolo nella "Crocifissione" », pl. XIV.

61 Bernardini, « Un mongolo nella "Crocifissione" », 97.

62 D'ailleurs, le metteur en scène, à la limite d'une inéluctable impuissance, se trouve écartelé entre réalité et fiction, tout comme entre son scénario et son vécu.

63 Dans son film suivant (*Bâgh-e sangi*/*Le jardin de pierres*, 1976), Kimiavi aborde en outre le thème de l'abnégation, confinant à l'absurde, « fiction métaphorique sur les dangers de la création en régime autoritaire » ; voir Ignacio Ramonet, *Le Monde diplomatique*, mars 1977, p. 6, https://www.monde-diplomatique.fr/1977/03/RAMONET/34126.

spécial en l'honneur de Dominique Sourdel, n°54 (1986) : 17-51.

Barrucand, Marianne. « Un manuscrit arabe illustré de *Kalila wa Dimna* du XIII^e siècle et sa copie ottomane ». *Archéologie islamique*, n° 2 (1991) : 81-95.

Bernardini, Michele. « Un mongolo nella "Crocifissione" trecentesca del Sacro Speco di Subiaco ». In *Studi in Onore di Umberto Scerrato: per il suo settantacinquesimo compleanno*. Édité par Maria V. Fontana et Bruno Genito, vol. 1 : 77-103. Naples : Università degli Studi di Napoli, 2003.

Blair, Sheila. « A Mongol Envoy ». In *The Iconography of Islamic art: Studies in Honour of Robert Hillenbrand*. Édité par Bernard O'Kane, 45-60. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2005.

Bosc, Aurélie et Mireille Jacotin, éd. *Le Goût de l'Orient : collections & collectionneurs de Provence*. Milan : Silvana, 2013.

Bosworth, C. Edmund. *The Islamic Dynasties: A Chronological and Genealogical Handbook*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 1967.

Canby, Sheila R. *Princes, poètes & paladins : miniatures islamiques et indiennes de la collection du prince et de la princesse Sadruddin Aga Khan*. Genève : Musée d'art et d'histoire, 1999.

Ettinghausen, Richard. *La peinture arabe*. Genève : Skira, 1962.

Folsach, Kjeld von, Torben Lundbæk, et Peder Mortensen, éd. *Sultan, Shah, and Great Mughal: The History and Culture of the Islamic World*. Copenhague : National Museum, 1996.

Grabar, Oleg. « What Does "Arab Painting" Mean? ». In *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*. Édité par Anna Contadini, 17-22. Leiden : Brill, 2007.

Grube, Ernst J. « Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated *Kalilah wa Dimna* Manuscripts ». *Islamic Art* 4 (1990-91), 301-481.

Ibn al-Muqaffaʿ, ʿAbd Allāh. *Le Livre de Kalila et Dimna*. Traduit par André Miquel. Paris : Orients-Klincksieck, 2012.

Ismailova, El'mira M. *Oriental Miniatures of Abu Raihon Beruni Institute of Orientology of the UzSSR Academy of Sciences*. Tashkent : Gafur Gulom Nomidagi Adabiët va San"at nashriëti, 1980.

Kadoi, Yuka. « The Mongols Enthroned ». In *The Diez Albums. Contexts and Contents*. Édité par Julia Gonnella, Friederike Weis et Christoph Rauch, 243-275. Leiden : Brill, 2017.

Komaroff, Linda et Stefano Carboni, éd. *The Legacy of Genghis Khan: Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353*. New York : Metropolitan Museum of Art, 2002.

Melikian-Chirvani, Assadulah S. « Le Livre des rois, miroir du destin ». *Studia Iranica* 17 (1988) : 7-46.

Melikian-Chirvani, Assadulah S. « Le Livre des rois, miroir du destin. II. Takht-e Soleymân et la symbolique du Shâh-Nâme. » *Studia Iranica* 20 (1991) : 33-148.

O'Kane, Bernard. « The Uses of Captions in Medieval Literary Arabic Manuscripts ». In *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*. Édité par Anna Contadini, 135-44. Leiden : Brill, 2007.

Qouchani, Abdallah. *Ashʿār-i fārsī-i kāshīhā-yi Takht-i Sulaymān*. Téhéran : Markaz-i našr-i dānišgāhī, 1992.

Richard, Francis. *Splendeurs persanes : manuscrits du XII^e au XVII^e siècle*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1997.

Richard, Jean. *La papauté et les missions d'Orient au Moyen Âge, XIII^e-XV^e siècles*. Rome : École française de Rome, 1977.

Rogers, Michael, éd. *Arts de l'islam : chefs-d'œuvre de la collection Khalili*. Paris : Hazan, 2009.

Roux, Jean-Paul. « Le bonnet et la ceinture ». *Turcica*, n° 7 (1975) : 50-64.

Simpson, Marianna S. *The Illustration of an Epic: the Earliest Shahnama Manuscripts*. New York : Garland Pub., 1979.

Soucek, Priscilla. « Ethnicity in the Islamic Figural Tradition: The Case of the 'Turk' ». *Tārīḫ* 2 (1992) : 73-103.

Taha-Hussein Okada, Amina. *Le Grand Moghol et ses peintres : miniaturistes de l'Inde aux XVI^e et XVII^e siècles*. Paris : Flammarion, 1992.

11

Entre deux mondes : une anthologie illustrée inédite inspirée de *Kalīla wa-Dimna*

Aïda El Khiari et Nathalie Buisson, Frantz Chaigne, Françoise Cuisance, Rajana Fatima Amalarajah, Hoa Perriguey, Valérie Saurel

1 Introduction

Le 5 juin 1516, le sultan Selīm 1er (r. 1512-1520) traverse le Bosphore et entame une campagne militaire qui en l'espace d'une année marque un tournant décisif dans l'histoire du Proche-Orient islamique[1]. En quelques mois, son armée s'empare des places fortes syriennes et le 22 janvier 1517, la bataille d'al-Raydānniyya, à quelques kilomètres au nord du Caire, scelle le sort de l'Égypte et plus largement du sultanat mamlouk. Après trois jours de violents combats de rue, l'armée ottomane s'empare du Caire et de la Citadelle[2]. Ces événements viennent mettre un terme à trois siècles de domination mamlouke et sanctionnent le passage de l'Égypte et de la Syrie aux rangs de provinces de l'Empire ottoman. L'historiographie a longtemps insisté sur cette « provincialisation » et pendant de nombreuses années la période ottomane a été considérée comme synonyme de déclin après l'âge d'or mamlouk. Si les travaux historiques sur les provinces arabes ottomanes ont connu dès les années 1970 un renouvellement décisif[3], le développement des études d'histoire de l'art a été considérablement freiné par ces notions de déclin et de décadence dont elles demeurent aujourd'hui encore fortement tributaires[4]. Les

1 Note des auteurs : Nous tenons à remercier Éloïse Brac de la Perrière et Annie Vernay-Nouri ainsi qu'Isabelle Imbert pour leurs relectures attentives.

2 Benjamin Lellouch et Nicolas Michel, « The Ottoman Conquest of Egypt and the Arts », in *Introduction : les échelles de l'événement*, éd. Benjamin Lellouch et Nicolas Michel (Leiden : Brill, 2013), 1-2.

3 André Raymond a ouvert le champ de l'étude de l'Égypte ottomane avec la publication en 1973 de sa thèse d'État qui fait aujourd'hui encore autorité : André Raymond, *Artisans et commerçants au Caire au XVIIIe siècle* (Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 1999). Il a été, avec Abdul Karim Rafeq, le grand pionnier d'une nouvelle approche de l'histoire urbaine fondée sur l'étude des archives, essentiellement sur les *sijillāt* des tribunaux (inventaires après décès, dettes des défunts, actes de fondation des waqfs, actes notariés). Ils ont donné une impulsion décisive aux études historiques sur les provinces ottomanes qui se sont depuis multipliées, touchant à tous les domaines de l'histoire, politique, économique, sociale et culturelle.

4 Les arts du livre et la peinture de manuscrits demeurent majoritairement absents de l'écriture de l'histoire de l'art des provinces arabes à l'époque ottomane. Il n'existe jusqu'à présent aucune recension ni aucune monographie se rapportant à ces manuscrits. Cette production est globalement ignorée et seuls quelques manuscrits isolés ont fait l'objet d'études sporadiques. C'est en vue de combler cette importante lacune que l'auteure principale de cet article mène une thèse sous la direction d'Éloïse Brac de la Perrière à Sorbonne Université intitulée *Les manuscrits arabes à peintures en Égypte et en Syrie à l'époque ottomane : nouvelle contribution à l'étude des arts du livre arabe*. Voir à ce sujet : Marianne Barrucand, « Un manuscrit arabe illustré de *Kalila wa Dimna* du XIIIe siècle et sa copie ottomane », *Archéologie islamique*, nº 2 (1991) : 81-95 ; Zeren Tanındı, « Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde Kitap Sanatı », in *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri* (*25-27 Ekim 2000 – Hatay, 28 Ekim 2000 – İskenderun*), vol. 2 (Ankara : Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2001), 501-8 ; Rachel Milstein et Bilha Moor, « Wonders of a Changing World: Late Illustrated *ʿAjaʾib* Manuscripts (Part I) », *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 32 (2006) : 1-48 ; Serpil Bağcı *et al.*, « The Art of Painting in Ottoman Provinces », in *Ottoman Painting*, 2e éd. (Ankara : Ministry of Culture and Tourism Publications, 2010), 246-49, 767-70 ; Tadeusz Majda, « Illustracje do ʻAdzaʾib al-mahlukat Al-Kazwiniego. Tureckie malarstwo miniaturowe w Kairze, Bagdadzie i Damaszku w XVI-XVIII wieku », in *Z Mekki do Poznania:*

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_012

quelques études récentes consacrées à la culture matérielle contribuent, fort heureusement, à lever le voile sur le paysage artistique de l'Égypte et de la Syrie ottomanes et soulignent les transformations qui se font jour dans les arts et l'architecture[5]. La première moitié du XVI^e siècle en particulier est une période fascinante qui marque l'apogée des processus de collusion artistique et culturelle entamés un siècle auparavant entre les domaines mamlouk, ottoman et persan[6]. On trouve en effet de nombreuses traces d'interactions artistiques entre les mondes mamluk et ottoman dès le XIV^e siècle[7] et ces interactions se poursuivent et s'accroissent le siècle suivant[8]. La conquête ottomane de 1516-1517 parachève de rapprocher ces univers qui vont s'enchevêtrer tout particulièrement durant la première moitié du XVI^e siècle[9].

2 Le manuscrit de la collection S.

Un manuscrit, conservé dans une collection particulière, offre l'occasion de revenir sur les conséquences de la provincialisation de l'Égypte et de la Syrie dans le domaine des arts du livre[10]. Copié en 943H/1537 de notre ère, très vraisemblablement à Damas, par Badr al-Dīn Muḥammad b. al-Ghazzī al-ʿĀmirī (m. 984H/1577), cette anthologie poétique richement illustrée renferme trois textes arabes en vers inspirés de *Kalīla wa-Dimna* d'Ibn al-Muqaffaʿ (m. 139-142H/756-759 ?) : *Miftāḥ al-fiṭna fī naẓm Kalīla wa-Dimna* de Jalāl al-Dīn al-Naqqāsh[11] (m. X^e/XV^e siècle), *al-Ṣādiḥ*

materiały 5. Ogólnopolskiej Konferencji Arabistycznej, Poznań, 9-10 czerwca 1997, éd. Henryk Jankowski (Poznań : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Katedra Orientalistyki i Bałtologii, 1998), 177-83.

5 En ce qui concerne la mesure de cette transition dans l'ordre urbain et les arts mobiliers, on se référera aux travaux suivants : Doris Behrens-Abouseif, *Egypt's Adjustment to Ottoman Rule: Institutions, Waqf and Architecture in Cairo* (*16th and 17th Centuries*) (Leiden : Brill, 1994) ; Çiğdem Kafescioğlu, « "In The Image of Rūm": Ottoman Architectural Patronage in Sixteenth-Century Aleppo and Damascus », *Muqarnas* 16 (1999) : 70-96 ; Doris Behrens-Abouseif, « The Ottoman Conquest of Egypt and the Arts », in *Conquête ottomane de l'Égypte* (*1517*), 303-26 ; Julien Loiseau, « La ville démobilisée : Ordre urbain et fabrique de la ville au Caire avant et après 1517 », in *Conquête ottomane de l'Égypte* (*1517*), 269-84.

6 Au sujet des relations entre l'empire ottoman et le sultanat mamlouk, voir les travaux de Cihan Yüksel Muslu, « Ottoman-Mamluk Relations and the Complex Image of Bāyezīd II », in *Conquête Ottomane de l'Égypte* (*1517*), 49-76 ; Yüksel Muslu, *The Ottomans and the Mamluks: Imperial diplomacy and warfare in the Islamic world* (Londres : I.B. Tauris, 2014) ; Yüksel Muslu, « Patterns of Mobility between Ottoman and Mamluk Lands », in *The Mamluk Sultanate from the Perspective of Regional and World History*, éd. Reuven Amitai et Stephan Conermann (Göttingen : V&R unipress, 2019), 391-430.

7 Zeren Tanındı, « The Arts of the Book: Patrons and Interactions in Erzincan between 1365 and 1410 », in *At the Crossroads of Empires: 14th-15th Century Eastern Anatolia. Proceedings of the International Symposium Held in Istanbul, 4th-6th May 2007* (Istanbul : Institut Français d'Études Anatoliennes, 2012), 221-38.

8 Zeren Tanındı, « Two Bibliophile Mamluk Emirs: Qansuh the Master of the Stables and Yashbak the Secretary », in *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria: evolution and impact*, éd. Doris Behrens-Abouseif (Göttingen : Bonn University Press, 2012), 267-81.

9 La première moitié du XVI^e siècle, période de transition jusqu'alors peu étudiée, fait l'objet d'une attention nouvelle ces dernières années. Voir à ce sujet les travaux de Lellouch, *Les Ottomans en Égypte : historiens et conquérants au XVI^e siècle* (Paris : Peeters, 2006) ; Benjamin Lellouch et Nicolas Michel éd., *Conquête ottomane de l'Égypte* (*1517*) *: arrière-plan, impact, échos* (Leiden : Brill, 2013).

10 Dans le cadre du programme de recherche Kalīla wa-Dimna, le manuscrit a pu être étudié grâce à sa mise en dépôt à la Bibliothèque nationale de France. Durant l'année 2015/2016, de nombreux spécialistes issus du monde de la recherche, des bibliothèques et des musées, des restaurateurs indépendants ainsi que des étudiants en Master et en doctorat ont collaboré lors de séminaires mensuels sous la direction d'Éloïse Brac de la Perrière et Annie Vernay-Nouri et coordonnés par Aïda El Khiari. Nous avons également eu la chance de bénéficier de l'avis de plusieurs spécialistes et chercheurs parmi lesquels Francis Richard, Béatrice Gruendler, Nourane Ben Azzouna, Elaine Wright, Jean-Louis Estève, Aurélia Stréri et Ségolène Walle.

11 Jalāl al-Dīn al-Ḥasan b. Aḥmad al-Naqqāsh (parfois appelé Ibn al-Iṣfahānī) est un écrivain *baghdādī* quasiment inconnu, dont deux œuvres seulement nous ont été transmises : la versification *Miftāḥ al-fiṭna fī naẓm*

wa-l-bāghim d'Ibn al-Habbāriyya[12] (m. 509H/1115-6 ?) et enfin *al-Laṭā'im wa-l-ashnāf* d'Ibn Makānis[13] (m. 794H/1392). Le manuscrit est un objet unique tant dans l'association de ces trois textes que par ses peintures qui sont le seul exemple conservé de ces textes illustrés. Il s'agit également du premier manuscrit daté d'après la conquête de Selīm Ier pouvant être attribué à un peintre ottoman exerçant dans les anciens territoires mamlouks.

Le codex apparaît en 1981 dans une vente aux enchères organisé à New-York par Hans Peter Kraus, célèbre libraire et collectionneur de livres anciens[14]. La notice du catalogue de vente le décrit en des termes élogieux mais partiellement inexacts : ainsi seuls deux des trois textes qui composent le manuscrit sont identifiés et l'un d'entre eux est attribué au mauvais auteur[15]. En outre, la notice détaillée, disponible sur demande, précise la date erronée de 843H/1439. L'examen minutieux du manuscrit mené dans le cadre de cette étude a en effet révélé que sa structure matérielle a été entièrement remaniée au cours du XXe siècle[16] et que les dates des colophons ont été altérées afin d'antédater le manuscrit d'un siècle : on y lit désormais 843H/1439 en place de 943H/1537. Une décennie plus tard, Ernst Grube publie une courte description du codex dans son « Prolegomena » et s'appuyant sur des éléments qu'il n'explicite pas, le

Kalīla wa-Dimna, rédigée en 828H/1425 et une seconde versification intitulée *Tashmīs al-budūr wa-taḫmīs al-shuḏūr* composée en 816H/1413. Voir au sujet de la versification : Martin Sprengling, « Kalīla Studies », *American Journal of Semitic Languages and Literatures*, nº 40 (1924) : 82 ; Edward D. Ross, « An Arabic and a Persian metrical version of Burzoe's autobiography from "Kalila and Dimna" », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 4, nº 3 (1927) : 441-72 ; Carl Brockelmann, « Kalīla wa-Dimna », in *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, éd. Peri Bearman *et al.*, consulté en ligne le 22 novembre 2018.

12 Poète arabe de l'époque seldjoukide, Al-Sharīf Abū Yaʿlā Muḥammad ibn Muḥammad al-Hāshimī al-ʿAbbāsī (connu sous le nom d'Ibn al-Habbāriyya) naquit et étudia à Bagdad (selon toute vraisemblance). Il est l'auteur, entre autres, de deux versifications de *Kalīla wa-Dimna : Al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim* et *Natā'ij al-fiṭna fī naẓm Kalīla wa-Dimna*. Voir à son sujet : Aḥmad ibn Muḥammad Šams al-Dīn Ibn Khallikān, *Ibn Khallikan's Biographical Dictionary*, trad. par Mac Guckin De Slane (Paris : Printed for the Oriental translation fund of Great Britain and Ireland, 1843), vol. 3, 155 ; Nefeli Papoutsakis, « Ibn al-Habbāriyya », in *Encyclopaedia of Islam, THREE*, éd. Kate Fleet, Gudrun Krämer, Denis Matringe, John Nawas, Everett Rowson, consulté en ligne le 2 décembre 2018.

13 Poète de l'époque mamlouke, Fakhr al-Dīn ibn ʿAbd al-Rahmān ibn ʿAbd al-Razzāq al-Qibṭī al-Ḥanafī al-Qāhirī (connu sous le nom d'Ibn Makānis) naquit au Caire en 1344. Il fut nommé au vizirat de Damas en 1376 puis au vizirat d'Égypte et mourut empoisonné sur la route qui l'y menait en 1392. Il est l'auteur, entre autres, de l'ouvrage *Al-Laṭā'im wa-l-ashnāf*. Voir à son sujet : Ali Hayder, « Ibn Makanis (sa vie, son œuvre) sous les Mamlouks » (Thèse de doctorat, Bordeaux, Université Bordeaux 3, 1981) ; Geert J. van Gelder, éd., *Classical Arabic Literature: A Library of Arabic Literature Anthology* (New York : New York University Press, 2013), 102.

14 Hans P. Kraus, *Illuminated Manuscripts from the Eleventh to the Eighteenth Centuries* (New York : H.P. Kraus, 1981), 83.

15 La notice donne le *Miftāḥ al-fiṭna fī naẓm Kalīla wa-Dimna* et *Al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim*, tous deux étant – toujours d'après la notice – d'Ibn al-Habbāriyya. Nous tenons à remercier vivement Samer Ben Brahim pour son aide dans l'identification du texte de Jalāl al-Dīn al-Ḥasan b. Aḥmad al-Naqqāsh.

16 S'il est possible de situer la réfection du manuscrit entre les années 1940 et 1980, rien n'indique que la modification des colophons ait eu lieu au même moment. De nombreux exemples de manuscrits dont les colophons ont été modifiés peu de temps après leur copie sont attestés et la littérature arabe médiévale regorge de récits de faussaires, l'un des plus fameux étant peut-être celui du calligraphe Ibn al-Bawwāb se félicitant d'avoir réussi, sans éveiller le moindre soupçon, à reproduire un juz' manquant d'un Coran d'Ibn al-Muqla. Voir à ce sujet, Abolala Soudavar, « The Concepts of '*al-Aqdamo Aṣaḥḥ*' and '*Yaqin-e Sābeq*', and the Problem of Semi-fakes », *Studia Iranica* 28, nº 2 (1999) : 255-73 ; Francis Richard, « Forgeries IV. Of Islamic Manuscripts », in *Encyclopædia Iranica*, 2011, http://www.iranicaonline.org/articles/forgeries-iv, consulté en ligne le 20 avril 2020 ; Jan J. Witkam, « Increasing the Value or Hiding the Defects? The Case of the Stuttgart Hātifī Manuscript », *Journal of Islamic Manuscripts* 8, nº 2 (2017) : 240-53.

rattache à Basra à la fin du XV^e siècle[17]. À l'exception de la brève notice de Grube, le manuscrit n'a fait jusqu'alors l'objet d'aucune étude.

3 Un objet codicologique complexe

Le manuscrit se présente sous la forme de deux volumes : l'un comporte soixante-quatre feuillets, l'autre vingt-neuf. Ils sont tous deux richement illustrés, le premier renfermant quatre-vingt-quatre peintures, le second quarante-six. Ils présentent une parfaite homogénéité au niveau du papier, de la mise en page, de la graphie et des illustrations qui indique qu'ils constituaient très vraisemblablement originellement un seul et même volume. Le premier volume mesure 26,5 cm × 17,5 cm et son épaisseur, mesurée sur le dos du manuscrit, est de 3 cm. Il est recouvert d'une reliure orientale en plein maroquin rouge dont les plats sont incrustés de papier doré et gaufré et qui évoque le décor des reliures persanes à grand décor. Le second volume mesure 25 × 17 cm et 1,5 cm d'épaisseur. Sa reliure, faite de basane de couleur rouge brun est décorée sur ses plats de motifs en creux dorés et peints représentant un médaillon central en forme de mandorle et quatre écoinçons (Fig. 11.1). Les dimensions des feuillets sont de 25 × 17 cm. La réglure est de vingt-neuf lignes par page et l'écriture couvre une surface d'environ 20 × 12 cm. Les deux volumes ne gardent aucune trace de foliotation originelle, de marques de cahiers ou de collation pas plus que de marques de possessions ou de lecture. Quelques corrections et commentaires en arabe situés dans la marge sont de la main du copiste. Le corps du texte est noté au moyen d'un *naskh* cursif de petit module à l'encre noire. Le texte n'est quasiment pas vocalisé ; lorsqu'il l'est, seule la lettre de rime reçoit un signe de vocalisation. La plupart des points diacritiques sont notés et les signes orthoépiques incluent la notation – non systématique – des *hamza* et des *shadda*.

Texte et peintures ont été disposés sur un papier oriental[18] non filigrané de couleur crème, brillant, très lisse et relativement épais[19]. Il compte sept vergeures par centimètre environ, orientées perpendiculairement à la couture et qui peuvent être rectilignes ou bien légèrement incurvées. Les fils de chaines, parallèles à la couture, sont difficilement discernables et il est compliqué d'en déduire leur disposition[20]. Le papier a été enduit d'une charge minérale blanche destinée à recevoir le texte et les

17 Ernst J. Grube, « Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated *Kalilah wa Dimna* Manuscripts », *Islamic Art* 4 (1990-91), n°40, 391. Il le mentionne à nouveau très rapidement dans Grube, « Some Observations Concerning the Ottoman Illustrated Manuscripts of the *Kalilah wa Dimnah*: Ali Çelebi's *Humayun-Name* », in *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, vol. 2 (Ankara : Kültür Bakanlığı, 1995), 195-205.

18 Au XVI^e siècle, les manuscrits copiés sur papier non filigrané et sur papier européen existent en quantités sensiblement égales dans l'Empire ottoman. Au XVII^e siècle, la concurrence européenne est telle qu'en Égypte et en Syrie l'immense majorité des manuscrits est copiée sur papier filigrané. Toutefois, l'existence de papiers orientaux non filigranés datés des XVII^e et XVIII^e siècles laisse supposer l'existence d'une production locale mineure. L'inventaire d'un marchand de papier égyptien daté de 1650 faisant référence à un papier local (*waraq baladī*) corrobore cela. Voir à ce sujet François Déroche, éd., *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe* (Paris : Bibliothèque nationale de France, 2000), 64 ; Helen Loveday, *Islamic Paper: A Study of the Ancient Craft* (Londres : The Don Baker Memorial Fund, 2001), 27 ; Terence Walz, « The Paper Trade of Egypt and the Sudan in the Eighteenth and Nineteenth Centuries and its Re-Export to the Bilād as-Sūdān », *The Trans-Saharan Book Trade. Manuscript Culture, Arabic Literacy and Intellectual History in Muslim Africa*, 8 (2010) : 72-72.

19 L'apprêture du papier, le texte et la présence de nombreuses illustrations rendent malaisé l'examen du papier et c'est essentiellement au niveau des marges que l'on a pu en discerner quelques caractéristiques. Les observations sur le papier ont été menées à l'œil nu avec l'aide d'une table éclairante et d'une feuille lumineuse. Le polissage et l'apprêture du papier sont très usés ou lacunaires par endroits – notamment en gouttière – laissant découvrir l'aspect du papier brut, plutôt pelucheux, de couleur blanc légèrement rosé et mou. La pâte à papier, assez homogène, comporte quelques petits amas de fibres et brindilles.

20 Les plus repérables sont le plus souvent groupées par 2 ou par 3, à une distance de 1,1/1,3 cm ou 1,8 /1,9 cm.



FIGURE 11.1 Plat supérieur des reliures des volumes 1 et 2

décors. Les analyses physico-chimiques menées sur le manuscrit ont détecté la présence de calcium laissant supposer l'utilisation de craie ou de gypse en surface. Cet encollage de très faible épaisseur a été retrouvé dans l'intégralité des manuscrits de *Kalīla wa-Dimna* analysés par Nathalie Buisson[21] ainsi que dans un ensemble de manuscrits sur parchemin et sur papier datant du XII^e^ au XV^e^ siècle et provenant du Maghreb, d'Égypte et de Syrie[22]. Si certains auteurs ont suggéré que les recettes à base de gypse ou craie[23] auraient été progressivement remplacées par l'encollage à base d'amidon de riz ou de blé[24], les analyses conduites sur les manuscrits de *Kalīla wa-Dimna* montrent au contraire que l'usage du gypse ou de la craie s'est maintenu au moins jusqu'au XVII^e^ siècle dans la zone syro-égyptienne.

4 Une réfection majeure au cours du XX^e^ siècle

L'analyse codicologique détaillée du manuscrit révèle que sa structure matérielle a été profondément modifiée et qu'il a fait l'objet d'une réfection majeure au cours du XX^e^ siècle. Celle-ci a consisté dans un premier temps à démonter la reliure et à défaire tous les cahiers. Les feuillets ont ensuite été

21 Voir l'article 9 dans ce même volume.

22 Les analyses menées sur ce groupe de manuscrits par Bernard Guineau ont été publiées dans Déroche, éd., *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*, 144-67.

23 Loveday, *Islamic Paper*, 42.

24 Déroche, éd., *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*, 59.

rognés – ce que confirme la coupure de certaines peintures, par exemple aux feuillets 7v du volume 1 et 27v du volume 2 – et les zones lacunaires comblées à l'aide de papier japon[25]. Puis les feuillets ont été constitués en bifeuillets qui ont été assemblés en quatre-vingt-un binions. À cette occasion l'intégralité des fonds de cahiers ont été refaits à l'aide de papier japon (Fig. 11.2). L'étude du texte a permis de mettre en évidence la disparition d'un certain nombre de feuillets ainsi qu'un désordre dans leur ordre actuel. Il est donc probable qu'un certain nombre de pages, trop endommagées, n'aient pas été réintégrées à l'ensemble. C'est très certainement pour masquer ces manques et désordres que les réclames ont été systématiquement grattées (Fig. 11.3)[26]. Le nombre de cahiers a ensuite été divisé en deux ensembles de seize et huit cahiers (respectivement soixante-quatre et vingt-neuf feuillets) réunis par une couture et un bâti. Une garde a été ajoutée en début et en fin de chaque volume, à l'aide d'un papier japon préalablement mis au ton du papier du manuscrit. Chaque ensemble a ensuite été recouvert d'une reliure dont aucune n'est d'origine. Ces deux volumes sont donc des constructions artificielles qui ne correspondent pas à l'état matériel d'origine mais à une reconstruction des cahiers, de la couture, des tranchefiles et à une transformation de reliures préexistantes par la suppression des rabats et des recouvrements.

Nous ne disposons d'aucune information au sujet de l'état matériel du manuscrit avant sa vente en 1981 par H.P. Kraus. L'utilisation du papier japon suggère une restauration au XX^e^ siècle[27] mais la date précise et la raison de cette réfection demeurent inconnues. Il est possible qu'une humidification accidentelle du dos ait fortement endommagé le manuscrit, comme le suggèrent les traces d'humidité que portent les feuillets sur toute leur hauteur, parallèlement au mors[28]. La



FIGURE 11.2 Réfection des fonds de cahier à l'aide de papier japon

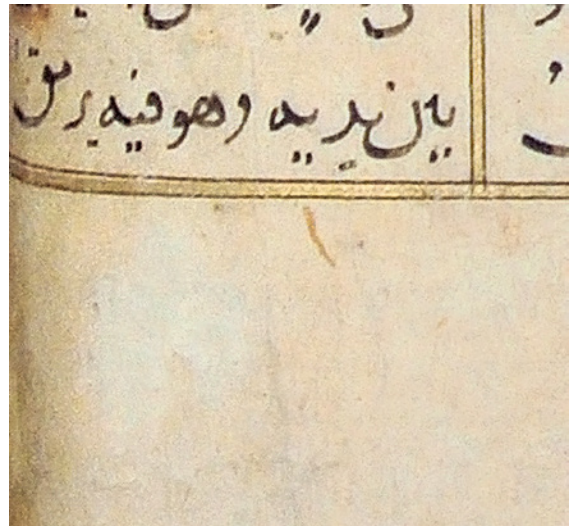


FIGURE 11.3 Exemple d'une réclame grattée

25 Les feuillets présentent également des restaurations anciennes faites à l'aide d'un papier vergé.

26 Les réclames qui semblent à première vue manquantes, ont été grattées dans leur intégralité. Il est possible d'observer des traces blanches à l'endroit où elles auraient dû se trouver et d'en deviner quelques-unes.

27 L'utilisation du papier japon est devenue particulièrement courante pour les restaurations dans la seconde moitié du XX^e^ siècle.

28 Les marges du côté du dos ont d'ailleurs fait l'objet d'une restauration importante. Ces traces d'humidité pourraient également provenir d'un excès de colle lors du collage d'un renfort sur le dos du manuscrit ou encore d'un collage visant à réunir les feuillets libres, épars et sans reliure à un moment donné. Quoi qu'il en soit, il est certain que, par le passé, les feuillets ont

découverte, peu avant la publication de cet article, d'un feuillet isolé illustré conservé au Museum für Islamische Kunst de Berlin (I. 6940)[29] et appartenant sans nul doute au même manuscrit, permet de préciser la datation relative de la réfection. Ce feuillet, acquis en 1942 à Paris auprès du marchand d'art George Tabbagh[30], présente une réclame – contrairement au reste du manuscrit conservé dans la collection privée dont les réclames ont été intégralement grattées. Il est donc probable que le manuscrit ait été remanié après cette date.

5 Colophons et copiste

Chacun des trois textes du recueil présente en sa fin un colophon donnant la date d'achèvement de la rédaction ainsi que le nom du copiste. Si on y lit désormais 843H/1439, un examen à la loupe binoculaire révèle que les dates ont été manipulées postérieurement à la copie afin d'antédater le manuscrit. Si l'on examine les mentions du siècle (*thamānimi'a*) dans les colophons du *Miftāḥ al-fiṭna* (vol. 2, f. 29v) et d'*al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim* (vol. 1, f. 62v), on constate que l'écriture y est irrégulière et d'une graphie plus épaisse que celle du reste du texte. Dans les deux cas, la couleur du papier autour de l'écriture du mot *thamānimi'a* est plus foncée que sur le reste de la page, ce qui suggère que l'on a effacé le mot qui s'y trouvait auparavant. Dans le troisième colophon, celui d'*al-Latā'im wa-l-ashnāf* (vol. 2, f. 28v), la mention de l'année est notée en chiffres et aucun signe de manipulation ultérieure n'apparaît à première vue. Un examen plus attentif montre cependant qu'en dessous du chiffre huit se devine la barre d'un neuf qui a été gratté. Les colophons restitués donnent les dates suivantes :

– Le texte du *Miftāḥ al-fiṭna fī naẓm Kalīla wa-Dimna* de Jalāl al-Dīn al-Naqqāsh a été achevé en un mois, en shaʿbān 943 / janvier-février 1537 (vol. 2, f. 29v)
– *al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim* d'Ibn al-Habbāriyya, le 12 ramaḍān 943 / 22 février 1537 (vol. 1, f. 62v)
– *al-Laṭā'im wa-l-ashnāf* d'Ibn Makānis, le 13 ramaḍān 943 / 23 février 1537 (vol. 2, f. 28v) (Fig. 11.4)

Les colophons fournissent également l'identité du copiste : Badr al-Dīn Muḥammad b. al-Ghazzī al-ʿĀmirī. Figure intellectuelle majeure de la première moitié du XVI^e siècle, il naît en 904H/1499 au sein d'une célèbre famille de savants damascènes[31]. Après avoir été formé au Caire et reçu son *ijāza* de deux des plus grands savants mamlouks, Zakariyyā al-Ansārī (m. 1520) et Jalāl al-Dīn al-Suyūtī (m. 1505), il s'installe à Damas où il occupe les plus hautes fonctions religieuses : mufti *shāfiʿī* de la ville, imam de la grande mosquée des Umayyades et enseignant dans de nombreuses madrasas. Il est l'auteur de plusieurs œuvres poétiques dont l'une particulièrement controversée à

adhéré les uns aux autres sur la presque totalité de leur marge, du côté du dos et qu'ils ont été désolidarisés à l'occasion de la dernière restauration, réalisée de nos jours. Plusieurs indices l'attestent : papier arraché et dédoublé avec report de motifs ou de fragments.

29 Voir au sujet du feuillet : Oktay Aslanapa, *Turkish art and architecture* (Londres : Faber and Faber, 1971), 313 ; Burchard Brentjes, *Chane-Sultane-Emire: der Islam vom Zusammenbruch des Timuridenreiches bis zur europäischen Okkupation* (Leipzig : Koehler und Amelang, 1974), 16 ; Karin Rührdanz, éd., *Orientalische illustrierte Handschriften: aus Museen und Bibliotheken der Deutschen Demokratischen Republik Ausstellung im Islamischen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin, Hauptstadt der DDR* (Berlin : Staatliche Museen zu Berlin, 1984), 122-24.

30 Nous souhaiterions remercier le Dr. Deniz Erduman-Çalış, conservateur des manuscrits au Museum für Islamische Kunst de Berlin, de nous avoir transmis cette information ainsi que d'avoir fait l'effort, en pleine pandémie, de se rendre au musée afin de prendre une photographie du feuillet.

31 Voir à son sujet : Fatih Çollak et Cemil Akpınar, « Gazzi, Bedreddin », in *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Istanbul : Türkiye Diyanet Vakfı, 1996) ; Ralf Elger, « Badr al-Dīn Muḥammad al-Ġazzī », in *Essays in Arabic Literary Biography, 1350-1850*, éd. Joseph E. Lowry et Devin J. Stewart, vol. 2 (Wiesbaden : Harrassowitz, 2009), 98-106 ; Helen Pfeifer, « Encounter after the Conquest: Scholarly Gatherings in 16th-Century Ottoman Damascus », *International Journal of Middle East Studies* 47 (2015) : 219-39.



FIGURE 11.4 Colophons des trois textes

l'époque – *al-Tafsīr al-manẓūm*, un commentaire versifié du Coran – attirera l'attention du sultan Süleyman lui-même[32]. Au sein du présent manuscrit, al-Ghazzī s'interpose dans les préfaces des trois textes en annonçant qu'il ajoutera ses propres vers, donnera ses propres exemples et corrigera ce qu'il jugera nécessaire (voir par exemple vol. 1, fol. 5). Dans le colophon du *Miftāḥ al-fiṭna fī naẓm Kalīla wa-Dimna* de Jalāl al-Dīn al-Naqqāsh (vol. 2, f. 29v), il revient sur le caractère éditorial de ses interventions et explique qu'il a dû corriger l'*iʿrāb* (terminaisons morpho-syntactiques) erroné de l'auteur et qu'il ajouta et omit quelques vers sans forcément respecter le sens prévu par l'auteur.

6 Enluminures

Chacun des trois textes du recueil est doté d'une page de titre enluminée, mais celles-ci ont été mal placées lors de la réfection du manuscrit tout comme les pages de colophon correspondantes[33]. Les trois textes étaient classés selon un ordre de longueur décroissant : le manuscrit débutait par *Miftāḥ al-fiṭna fī naẓm Kalīla wa-Dimna*, se

32 Pfeifer, « Encounter after the Conquest », 228.

33 La reconstitution de la séquence originelle des feuillets s'est appuyée sur des indices internes au manuscrit tels que la cohérence syntaxique mais elle a été fortement compliquée par l'absence complète de réclames, qui ont été grattées, et par le manque de certains feuillets. La collation avec d'autres manuscrits des textes s'est donc avérée nécessaire. La collation d'al-*Ṣādiḥ wa-l-bāghim* a été effectuée sur un manuscrit de ce texte, datable du XVII^e siècle, conservé à la bibliothèque d'al-Azhar en Égypte, sous la cote ms. 323 262. La collation d'*al-Laṭāʾim wa-l-ashnāf* a été effectuée sur un manuscrit du *Dīwān* d'Ibn Makānis datable du XV^e siècle, conservé à la BnF sous la cote Arabe 3210. Les deux manuscrits présentent, d'après l'examen de leurs réclames, des textes intégraux ne présentant pas de manques. En raison de la grande rigidité du cadre formel imposé par la métrique arabe, nous avons supposé que les variantes textuelles entre plusieurs manuscrits d'une même versification sont très minimes. Un article présentant le cycle iconographique complet et inédit de ce manuscrit ainsi que la reconstitution de l'ordre des feuillets est en préparation par Aïda El Khiari.



FIGURE 11.5 Frontispice (vol. 1, f. 64) et finispice (vol. 2, f. 29) du *Miftāḥ al-fiṭna fī naẓm Kalīla wa-Dimna*, collection particulière

poursuivait par *al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim* long de 2000 vers et s'achevait sur *Al-Laṭā'im wa-l-ashnāf* composé de 570 vers. Plusieurs structures enluminées permettaient en outre de mettre en exergue les divisions et hiérarchisations au sein du texte.

Le volume s'ouvrait sur la page de titre enluminée du *Kitāb miftāḥ al-fiṭna fī naẓm Kalīla wa-Dimna* de Jalāl al-Dīn al-Naqqāsh, actuellement située au f. 64 du volume 1. Ce folio, en très mauvais état[34], présente une *shamsa* centrale dorée en "cloud collar" et un bandeau supérieur portant un cartouche en accolades[35]. La *shamsa* centrale est composée de quatre couronnes principales concentriques dont les remplissages font appel aux répertoires végétalisant (arabesques) et géométrique (rubans, tresses). Au verso, se trouve un bandeau de *'unwān* qui marque le début du premier texte et présente un cartouche aux extrémités en arcs *kelīl* prolongés de chaque côté par un motif de demi-palmettes affrontées. Ce premier texte s'achève au f. 29v du volume 2 par une *shamsa* qui occupe la partie résiduelle de la page de colophon. Elle entre en résonance avec la *shamsa* initiale, tant par la palette que par le choix d'un motif en « cloud collar » placé au centre. (Fig. 11.5)

Le second texte, *Al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim*, s'ouvre sur une page de titre enluminée, située au f. 1 du volume 2, dans laquelle l'artiste fait preuve de son talent dans la variété des solutions formelles.

34 La détérioration du feuillet d'ouverture du manuscrit accrédite la thèse d'une humidification accidentelle du manuscrit.

35 Le bandeau inférieur n'est pas conservé.

Le bandeau supérieur affecte ainsi la forme d'un trapèze tandis que le bandeau inférieur reçoit un cartouche à côtés en arc *kelīl*. La *shamsa* centrale est composée de trois couronnes concentriques. (Fig. 11.6) Ce second texte s'achève au f. 62v du volume 1 par une autre *shamsa* qui prend place dans la partie inférieure au texte du colophon. Moins élaborée que ses sœurs, elle présente un centre, vacant, entouré d'une épaisse couronne garnie d'arabesques tracées aux encres orange et bleue dans des compartiments définis par des médaillons végétalisants.

Le troisième et dernier texte, *al-Laṭā'im wa-l-ashnāf*, s'ouvre sur une page de titre enluminée, située au f. 2 du volume 1 dont la *shamsa* est composée de deux couronnes concentriques. Elle est accompagnée de deux bandeaux à la construction élaborée contenant chacun deux cartouches oblongs polylobés. (Fig. 11.7)

Enfin, un finispice très richement enluminé clôt le volume[36]. Il se déploie sur une pleine page et sa composition sophistiquée rappelle l'ensemble des éléments de décor utilisés au fil du manuscrit. La *shamsa* présente quatre cercles concentriques dont le décor fait appel aux mêmes répertoires que celles des *shamsa* précédentes[37]. Le motif central en « cloud collar » évoque celui du frontispice tandis que le bandeau inférieur en forme de trapèze évoque le bandeau supérieur trapézoïdal de la page de titre enluminée du second texte. Le bandeau supérieur quant à lui fusionne deux éléments : le cartouche en accolades du bandeau supérieur du frontispice et le décor des demi-palmettes que l'on retrouve dans les bandeaux enluminés inférieurs des pages de titres des deuxième et troisième textes. (Fig. 11.8)

Au sein du premier texte, des bandeaux enluminés accueillent les titres copiés en graphie *thuluth* à l'encre dorée bordée d'un filet noir, sur un fond orné de rinceaux. Ces bandeaux sont de construction plutôt malhabile et suggèrent la main d'un apprenti ou tout du moins d'un artiste moins qualifié. Les titres de chapitres des deux autres textes sont simplement copiés à l'encre dorée.

Le programme des enluminures a été pensé avec beaucoup de soin et les éléments se répondent, créant une grande harmonie graphique. Celle-ci passe tout d'abord par la palette qui fait appel à l'or, au bleu, à l'orange et au rose. La composition et les motifs décoratifs sont également source de cohérence visuelle : le motif du « cloud collar », en premier lieu, qui est utilisé dans l'enluminure du frontispice, du finispice et dans le *shamsa* conclusive du premier texte. L'artiste a introduit de légères variations dans chacun des cas : le « cloud collar » du frontispice présente ainsi huit fleurons, ce qui en fait un rare exemple de « cloud collar » complet. Les motifs décoratifs affichent également une grande homogénéité : fleurs de lotus, rinceaux fleuris spiralés, demi-palmettes dorées …

7 Textes et peintures

Le manuscrit de la collection S est le seul exemple illustré connu de ces trois textes. S'il s'agit aujourd'hui d'un *unicum*, un document révèle qu'à l'époque médiévale, ce n'était pas le cas. Le catalogue de la bibliothèque de l'Ashrafiyya à Damas, rédigé dans les années 1270, indique la présence de deux exemplaires illustrés d'*al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim*, le second texte du recueil[38]. Le document signale également l'existence d'un manuscrit illustré d'une versification intitulée *Muḍahat Kalīla wa-Dimna* de Muḥammad Ibn Ḥusayn al-Yamanī, dont nous ne conservons aujourd'hui aucun exemplaire illustré[39]. Étonnamment, aucune copie – textuelle ou illustrée – de *Kalīla wa-Dimna* d'Ibn al-Muqaffaʿ

36 F. 63, vol. 1.

37 F. 64, vol. 1 ; f. 29v, vol. 2 ; f. 1, vol. 2 ; f. 62v, vol. 1 ; f. 2, vol. 1.

38 Konrad Hirschler, *Plurality and Diversity in an Arabic Library: The Ashrafiya Library Catalogue* (Edinburgh : Edinburgh University Press, 2016), 30, 240. Il note également l'existence de sept copies non illustrées de ce texte.

39 Hirschler, *Medieval Damascus*, 286.

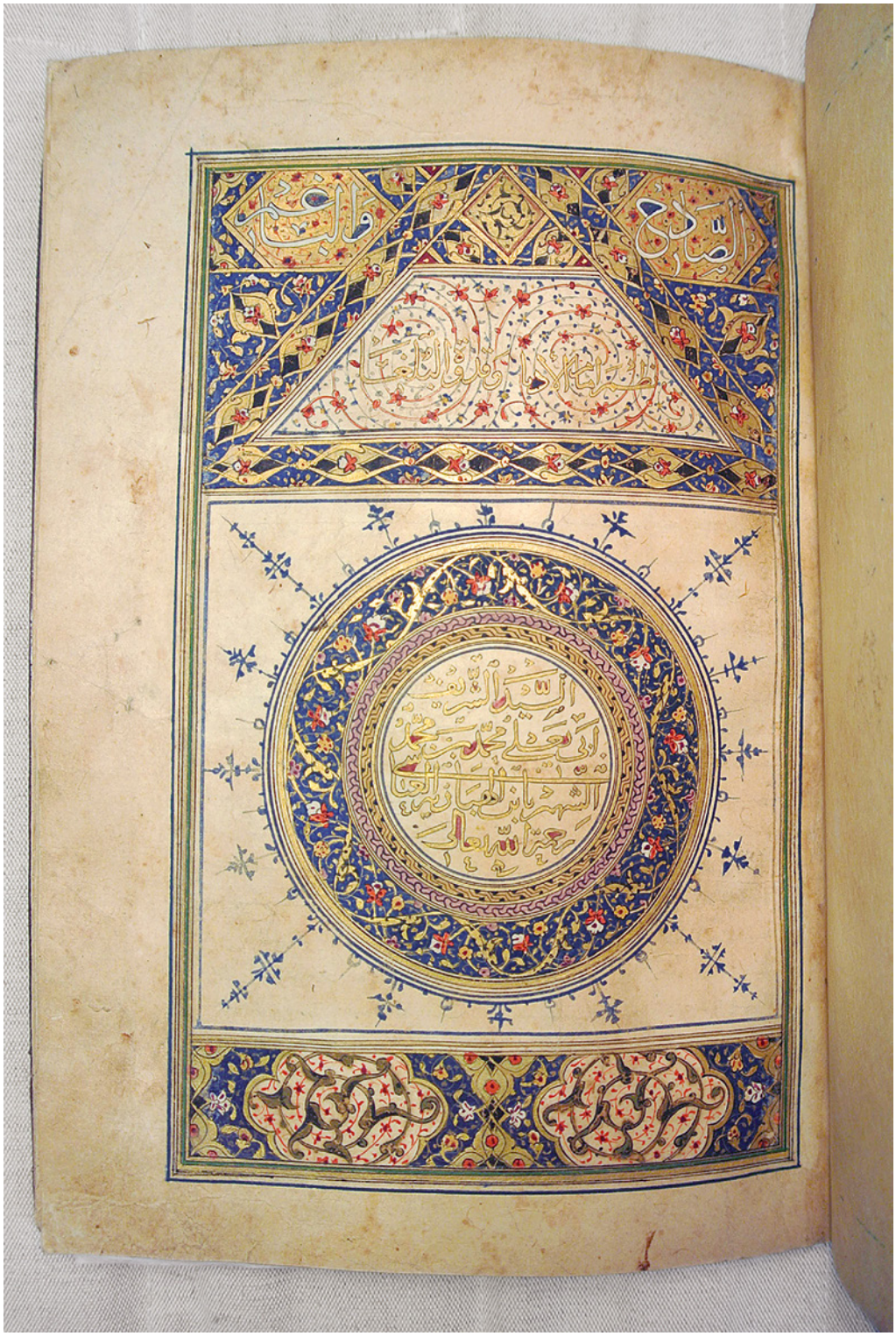


FIGURE 11.6 Frontispice d'*al-Ṣādiḥ wa-l-Bāghim*, vol. 2, f. 1



FIGURE 11.7 Frontispice d'*al-Laṭā'im wa-l-Ashnāf*, vol. 1, f. 2



FIGURE 11.8 Finispice du manuscrit, vol. 1, f. 63

n'est citée dans le catalogue, ce qui témoigne du succès dont jouissaient au XIII^e^ siècle à Damas ces versions concurrentes en vers. Le manuscrit est très richement illustré de cent trente et une peintures. Le premier texte de soixante-deux feuillets reçoit quatre-vingt-six illustrations, le deuxième de vingt-deux feuillets, trente-six et le troisième enfin de sept feuillets, neuf peintures. Le format des peintures est assez varié allant de la pleine page à la simple vignette. Quatre illustrations sont en pleine page (vol. 1, ff. 5v, 6, 52v, 54) – dont une double page – et 65% des peintures occupent la moitié ou plus de la page ce qui témoigne de la place importante accordée à l'image au sein du texte.

7.1 *Palette chromatique et analyses physico-chimiques*

L'examen des peintures permet de mettre en évidence une palette chromatique variée avec pour une même couleur, un grand nombre de nuances : bleu clair et sombre, bleu gris, vert sombre et clair, orange vif, rouge vif, mauve sombre et pâle, rose clair et rose orangé, jaune vif, jaune ocré, blanc, gris et noir.

La caractérisation des pigments a été rendue possible par l'analyse scientifique menée par Nathalie Buisson, anciennement responsable du laboratoire du département de la Conservation de la BnF. Le manuscrit a tout d'abord fait l'objet d'observations à la loupe binoculaire dans le

but de déceler des particularités dans la couche picturale. Ensuite, deux types d'analyses complémentaires ont été réalisés afin de déterminer la nature des pigments et des colorants présents dans les peintures. La majorité des pigments a pu être identifiée par fluorescence de rayons X (XRF), technique très utile pour l'analyse non destructive des matériaux du patrimoine[40]. La spectrocolorimétrie, autre méthode d'analyse non destructive, est venue compléter l'identification des matières colorantes[41]. Six feuillets représentatifs des couleurs employées dans les peintures ont été sélectionnés[42] et leur analyse a permis de mettre en évidence les pigments suivants :

Rouge	Vermillon mélangé à un peu de minium
Orange	Minium mélangé à un peu de vermillon
Vert	– Indigo mélangé à de l'orpiment
	– Vert de cuivre (malachite ?) mélangé à de l'orpiment
Rose	– Vermillon éclairci au blanc de plomb
	– Colorant organique rouge inconnu éclairci au blanc de plomb
Jaune	– Orpiment
	– Orpiment mélangé à du minium
Bleu	Lapis-lazuli
Mauve	Colorant organique inconnu
Blanc	Blanc de plomb
Gris	Noir de carbone éclairci au blanc de plomb
Noir	Noir de carbone
Doré	Or en paillettes
Argenté	Argent en paillettes

Ces analyses mettent en lumière la grande variété de pigments minéraux et de colorants organiques utilisés. Dix pigments ont ainsi été identifiés : vermillon, minium, indigo, orpiment, blanc de plomb, lapis-lazuli, noir de carbone, or, argent et un vert au cuivre qui n'a pu être caractérisé complètement. Ceux-ci ne correspondent pas à l'intégralité des pigments qui ont été utilisés : deux pigments n'ont pas pu être caractérisés par les analyses car ils étaient de nature organique ; d'autres encore n'ont certainement pas été décelés, seulement six feuillets ayant été analysés. Il est ainsi peu probable que l'indigo, utilisé en mélange avec l'orpiment pour faire du vert, n'ait pas été mis en œuvre pour la couleur bleue. Il faut donc se montrer prudent quant à l'interprétation des résultats de ces analyses, qui n'ont pas vocation à se montrer exhaustives.

Néanmoins, quelques points méritent d'être soulignés. En premier lieu, la préciosité de la palette qui emploie avec abondance le lapis-lazuli, l'or et l'argent. L'intégralité des ciels sont ainsi peints à l'or tandis que l'argent est utilisé pour peindre l'eau et quelques détails décoratifs. Si l'or était fréquemment utilisé dans la peinture de manuscrits arabes, en particulier sous les Mamlouks où les fonds des peintures étaient parfois entièrement dorés, l'usage de l'argent est beaucoup plus rare. Il n'a pas du tout été employé dans les manuscrits arabes de *Kalīla wa-Dimna* conservés à la Bibliothèque nationale de France comme le montrent les analyses physico-chimiques menées sur ce corpus[43]. En revanche, l'argent est employé dans la peinture persane et ottomane où il est habituellement utilisé pour peindre l'eau[44].

40 Une analyse élémentaire de la couleur a été réalisée par spectrofluorescence de rayons X portable (Tracer III-SD, Brucker). Cette technique d'analyse élémentaire sans contact ne nécessite pas de prélèvement et présente ainsi beaucoup d'avantages. En revanche, l'exploitation des résultats est assez complexe car l'analyse se fait sur l'ensemble des couches de matière picturale et ne donne pas accès aux éléments légers du tableau périodique, en dessous du calcium.

41 Le spectrocolorimètre portable NCS-RUBY, qui permet des mesures non destructives et sans contact, a été utilisé pour la détermination de certains pigments bleus et verts. Les courbes de réflexions diffuses sont obtenues en éclairant le matériau avec une lumière blanche fournissant un flux continu dans le visible ; la lumière diffusée par l'échantillon est recueillie et analysée. Ce spectre caractéristique du matériau est ensuite comparé à ceux d'une base de données de référence.

42 Il s'agit des feuillets 4v, 6v, 10v, 40, 54 et 61 du volume 1.

43 Voir le chapitre 9 dans ce même volume.

44 Voir Penley Knipe *et al.*, « Materials and Techniques of Islamic Manuscripts », *Heritage Science* 6, nº 55 (2018).

La palette est également caractérisée par une grande sophistication. Elle est composée de pigments qui ont été utilisés soit individuellement, soit mélangés ensemble pour produire de nouvelles couleurs. Le blanc de plomb a été utilisé pour éclaircir telle ou telle couleur et produire une grande variété de tons différents. Dans certains cas, comme celui des couleurs vert, rose et jaune, deux mélanges de pigments ont été effectués afin d'obtenir deux teintes différentes.

L'usage différencié des matériaux verts et roses est particulièrement intéressant ; en effet, deux verts et deux roses, différents en composition et en utilisation ont été relevés dans les peintures du manuscrit. Un premier rose a servi à réaliser le fond du registre inférieur du feuillet 40. Il n'a pas été possible de le caractériser entièrement mais il est probable qu'un colorant organique rouge, éclairci avec beaucoup de blanc de plomb soit à l'origine de cette nuance[45]. Une deuxième nuance rose a servi à peindre le pelage des lapins du registre supérieur du feuillet 40. Elle est composée de vermillon éclairci avec du blanc de plomb, mélange qui se retrouve dans plusieurs manuscrits arabes[46], persans et turcs[47]. Deux teintes différentes de vert ont également été utilisées. Le vert ayant servi à réaliser le fond d'herbe sur lequel ont été peints les lapins du feuillet 40 est un vert composite, appelé vergaut, mélange d'indigo et d'orpiment. Ce mélange indigo-orpiment n'est pas rare et a été identifié dans de nombreux manuscrits arabes et persans[48] ainsi que dans un manuscrit turc[49]. Un deuxième vert a été utilisé pour peindre les vêtements du feuillet 45v. Il n'a pas été possible de le caractériser avec précision mais les analyses suggèrent la présence de malachite à laquelle a été ajouté de l'orpiment[50]. De nombreuses études signalent la présence de malachite dans les manuscrits persans[51] du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle et dans un manuscrit turc du XVI^e^ siècle[52].

45 À cette époque, des colorants d'origine végétale, comme la garance ou l'orseille ou encore d'origine animale, comme les rouges de cochenilles (rouge kermès, laque rouge, etc.) étaient largement utilisés.

46 On retrouve ce mélange dans plusieurs manuscrits de *Kalīla wa-Dimna* (voir chapitre 9) : Arabe 3465, Arabe 3467 et Arabe 3475. On le retrouve également dans deux feuillets illustrés du *Kitāb fī Maʿrifat al-Ḥiyal al-Handasiya* produits au Caire en 1354 : voir à ce sujet Knipe *et al.*, « Materials and Techniques of Islamic Manuscripts ».

47 Alicia Jurado-López *et al.*, « Analysis of the Palette of a Precious 16th Century Illuminated Turkish Manuscript by Raman Microscopy », *Journal of Raman Spectroscopy* 35, n° 2 (2004) : 122 ; Vânia S.F. Muralha, Lucia Burgio, et Robin J.H. Clark, « Raman spectroscopy analysis of pigments on 16-17th c. Persian manuscripts », *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy* 92 (2012) : 21-28.

48 On retrouve ce mélange dans plusieurs manuscrits de *Kalīla wa-Dimna* (voir chapitre 9) : Arabe 3465, Arabe 3467, Arabe 3472, Arabe 3475 ainsi que dans le manuscrit Arabe 6094 des *Maqāmāt*. On le retrouve également dans deux feuillets illustrés du *Kitāb fī Maʿrifat al-Ḥiyal al-Handasiya* produits au Caire en 1354 : voir à ce sujet Knipe *et al.*, « Materials and Techniques of Islamic Manuscripts ». Pour d'autres exemples voir Tracey D. Chaplin *et al.*, « Raman Spectroscopic Analysis of Selected Astronomical and Cartographic Folios from the Early 13th Century Islamic 'Book of Curiosities of the Sciences and Marvels for the Eyes' », *Journal of Raman Spectroscopy* 37, n° 8 (2006) : 865-77 ; Robin J.H. Clark et Sigrid Mirabaud, « Identification of the Pigments on a Sixteenth Century Persian Book of Poetry by Raman Microscopy », *Journal of Raman Spectroscopy* 37, n° 1-3 (2006) : 238 ; Lucia Burgio *et al.*, « Pigment Analysis by Raman Microscopy of the Non-Figurative Illumination in 16th- to 18th-Century Islamic Manuscripts », *Journal of Raman Spectroscopy* 39, n° 10 (2008) : 1482-93 ; Chiara Anselmi *et al.*, « MOLAB® Meets Persia: Non-Invasive Study of a Sixteenth-Century Illuminated Manuscript », *Studies in Conservation* 60, n° 1 (2015) : 185-92.

49 Jurado-López *et al.*, « Analysis of the Palette of a Precious 16th Century illuminated Turkish Manuscript by Raman Microscopy », 121.

50 Un broyage fin de la malachite peut réduire de beaucoup l'intensité de sa couleur verte et une étude a relevé le fait que pour obtenir une tonalité verte satisfaisante, les peintres pouvaient appliquer un résinate de cuivre transparent ou encore, un pigment jaune.

51 Knipe *et al.*, « Materials and Techniques of Islamic Manuscripts », 25.

52 Jurado-López *et al.*, « Analysis of the Palette of a Precious 16th Century Illuminated Turkish Manuscript by Raman Microscopy » ; on trouve dans ce manuscrit de la malachite mélangée à un peu de lazurite.

Cet usage sélectif du vert est attesté dans la littérature scientifique portant sur des manuscrits persans et turcs des XVI^e^ et XVII^e^ siècles[53]. Ces études révèlent que dans certains manuscrits, le vergaut était réservé pour peindre la végétation tandis que les pigments à base de cuivre, comme la malachite, étaient employés pour peindre les autres éléments du décor, comme les vêtements. On en trouverait également un exemple dans un manuscrit de *Kalīla wa-Dimna* produit en Égypte ou en Syrie au début du XIV^e^ siècle (BnF, Arabe 3467). Au feuillet 61, la végétation a été peinte avec du vergaut tandis que la robe du personnage a été peinte avec du vert au cuivre[54]. Cet usage sélectif reste toutefois à nuancer car il n'a pas fait ici l'objet d'une étude systématique.

Le mode de réalisation des figures humaines et animales a également pu être étudié et permet de dessiner les contours du processus artistique. Le dessin préparatoire a été ébauché au trait gris tandis que le rendu des chairs a été appliqué à l'intérieur des contours. Dans le cas des figures humaines, l'arrondi des pommettes, le front et le menton ont été accentués par une teinte rose orangée plus soutenue que celle de la carnation. Un trait brun rouge a été passé par-dessus le dessin préparatoire pour définir les contours du visage, du nez, de la bouche et des mains. Enfin, un trait noir a été passé pour accentuer le rendu des yeux (paupières et pupilles), des sourcils et des moustaches. L'alignement du dessin final sur l'esquisse n'est pas toujours exact ce qui explique que des traces du dessin préparatoire soient clairement visibles à de nombreux endroits[55]. Il n'était en effet pas inhabituel que le peintre décide de modifier son premier tracé et de nombreux manuscrits conservent des exemples de ce genre d'*errata*.

7.2 *Sources iconographiques*

Le cycle illustré est un *unicum* qui ne connaît pas d'équivalent[56]. Il est néanmoins possible d'établir des analogies avec l'iconographie de manuscrits de *Kalīla wa-Dimna*. Le premier texte du recueil, celui du *Miftāḥ al-fiṭna fī naẓm Kalīla wa-Dimna*, s'y prête particulièrement bien puisqu'il suit de très près la version arabe d'Ibn al-Muqaffaʿ. Les deux autres textes en revanche s'en éloignent beaucoup et présentent, à l'exception des grands poncifs que sont les scènes de trône et de combats, une iconographie tout à fait originale. De nombreuses scènes, considérées comme des leitmotivs de l'iconographie de *Kalīla wa-Dimna* – aussi bien dans les manuscrits arabes que persans – ne sont ici pas représentées. C'est le cas du combat du lion et du bœuf, des périls de la vie, du singe et du charpentier, du lion et du lièvre ou encore de la tortue et des canards. D'autres épisodes en revanche, peu ou pas représentés ailleurs, reçoivent une illustration : l'histoire de l'éléphant et de l'alouette[57], de l'intendant des mers[58] ainsi que plusieurs épisodes issus du chapitre du fils du roi et de ses compagnons[59] viennent souligner la grande originalité du cycle illustré. Celui-ci est une combinaison tout à fait particulière d'éléments issus de répertoires iconographiques distincts.

Certaines peintures se rapprochent des copies illustrées arabes de *Kalīla wa-Dimna* et des codex mamlouks en particulier. La fable du marchand et du joueur de harpe, située au feuillet 19v du

53 Anselmi *et al.*, « MOLAB® Meets Persia: Non-Invasive Study of a Sixteenth-Century Illuminated Manuscript » ; Chaplin *et al.*, « Raman Spectroscopic Analysis of Selected Astronomical and Cartographic Folios from the Early 13th Century Islamic 'Book of Curiosities of the Sciences and Marvels for the Eyes' » ; Jurado-López *et al.*, « Analysis of the Palette of a Precious 16th Century illuminated Turkish Manuscript by Raman Microscopy », 121 ; Knipe *et al.*, « Materials and Techniques of Islamic Manuscripts », 20-21.

54 Voir le chapitre 9 à ce sujet.

55 Voir par exemple au feuillet 40 du volume 1.

56 Un article présentant le cycle iconographique complet et inédit de ce manuscrit ainsi que la reconstitution de l'ordre des feuillets est en préparation par Aïda El Khiari.

57 La fable de l'éléphant et de l'alouette fait l'objet de trois illustrations : deux au f. 7 et une au f. 7v (vol. 1).

58 F. 26v (vol. 1).

59 La fable du fils du roi et de ses compagnons donne lieu à six peintures : f. 59, f. 59v (deux illustrations), f. 60, f. 60v, f. 61.

volume 1 par exemple, est très proche dans sa composition et son iconographie, de ce que l'on trouve dans les manuscrits mamlouks. La mise en scène épurée inscrit les personnages dans un simple cadre pourvu d'écoinçons. Cette architecture indique que l'action se déroule en intérieur et se retrouve dans de nombreux manuscrits mamlouks. L'iconographie et la composition de la scène apparentent le manuscrit de la collection S. à un codex mamlouk de *Kalīla wa-Dimna* conservé à Cambridge, au Corpus Christi College sous la cote ms. 578. Il est daté de 791 H/1388 et présente l'un des cycles illustrés les plus développés du groupe des manuscrits arabes de *Kalīla wa-Dimna*. Son iconographie le distingue très nettement du reste des manuscrits mamlouks qui forment un ensemble extrêmement homogène[60] et certains détails particuliers le rapprochent du plus ancien manuscrit arabe des fables[61] (on peut prendre pour exemple l'iconographie du combat entre le bœuf et le lion[62]). Dans le cas de l'épisode du marchand et du joueur de harpe, le peintre du manuscrit de la collection S., suit un schéma très proche de celui du codex de Cambridge[63] (Fig. 11.9) (Fig. 11.10). Le marchand est représenté à droite, jambes croisées, battant les mains de joie tandis que face à lui un personnage joue des cymbales.

60 Au sujet de ces manuscrits mamlouks à savoir les manuscrits Arabe 3467 à la Bibliothèque nationale de France , Cod Arab 616 à la Staastbibliothek de Munich, Pococke 400 à la Bodleian Library à Oxford et un feuillet isolé T-S Ar.51.60 à la bibliothèque universitaire de Cambridge, au Royaume Uni, voir : Sofie Walzer, « An Illustrated Leaf from a Lost Mamluk Kalilah wa Dimnah Manuscript », *Ars Orientalis* 2 (1957) : 503-5 ; Walzer, « The Mamlûk Illuminated Manuscript of Kalîla wa-Dimna », in *Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel zum 75 Geburstag am 26-10-1957*, éd. Richard Ettinghausen (Berlin : Gebr. Mann, 1959), 195-206 ; Duncan Haldane, *Mamluk Painting* (Warminster : Aris & Phillips, 1978), 81-82, 85-88, 95-96 ; Knut Holter, « Die frühmamlukische miniaturmalerei », *Die graphischen Künste*, nº 2 (1978) : 1-14 ; Esin Atıl, *Kalila Wa Dimna: Fables from a Fourteenth-Century Arabic Manuscript* (Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1981) ; Esin Atıl, *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks* (Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1981) ; François de Blois, *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah Wa Dimnah* (Londres : Royal Asiatic Society, 1990), 70 ; Robert Hillenbrand, « Mamlūk and Īlkhānid Bestiarie : Convention and Experiment », *Ars Orientalis* 20 (1990) : 149-87 ; Grube, « Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated *Kalilah wa Dimna* Manuscripts », 375-376 ; Julian Raby, « Between Sogdia and the Mamluks: A Note on the Earliest Illustrations to Kalila wa Dimna », *Oriental Art* 33, nº 4 (1991) : 381-98 ; Bernard O'Kane, *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century* (Londres : I.B. Tauris, 2003), 221-222.

61 Au sujet de ce manuscrit, conservé à la Bibliothèque nationale de France sous la cote Arabe 3465, voir Hugo Buchthal, « "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts », *Ars Islamica* 7, nº 2 (1940) : 125-50 ; Hugo Buchthal, « Three Illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum », *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 77, nº 452 (1940) : 144-152 ; Grube, « Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated *Kalilah wa Dimna* Manuscripts », 374 ; Lucy-Anne Hunt, « Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt of the Twelfth to Mid-Thirteenth Centuries: Sources of Wall Painting at Deir es-Suriami and the Illustration of the New Testament ms Paris, Copte-Arabe 1/ Cairo, Bible 94 », *Cahiers archéologiques* 33 (1985) : 111-55 ; Hunt, « Manuscript Production by Christians in 13th-14th Century Greater Syria and Mesopotamia and Related Areas », *Aram Periodical* 9-10 (1997) : 289-326 ; O'Kane, *Early Persian Painting*, 218 ; Anna Contadini, « Ayyubid Illustrated Manuscripts and their North Jaziran and ʿAbbasid Neighbours », in *Ayyubid Jerusalem. The Holy City in Context 1187-1250*, éd. Robert Hillenbrand et Sylvia Auld (Londres : Altajir Trust, 2009), 179-94.

62 Au sein du manuscrit de *Kalīla wa-Dimna* Arabe 3465, l'épisode du combat du lion et du taureau donne lieu à une peinture où l'on voit le lion attaquer le taureau par l'arrière en le saisissant par l'épaule (Paris, BnF, Arabe 3465, f. 71v). Cette représentation qui rappelle les reliefs sassanides sera par la suite abandonnée dans les manuscrits mamlouks de *Kalīla wa-Dimna* où le lion est vu attaquant le taureau de face (Paris, BnF, Arabe 3467, f. 40v ; Munich, BSB, Cod. Arab. 616, f. ; Oxford, Bodleian Library, Pococke 400, f. 63). Le manuscrit de Cambridge est le seul manuscrit mamlouk de *Kalīla wa-Dimna* qui reprenne l'iconographie du manuscrit Arabe 3465 (Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, ms. 578, f. 52v). Outre cet épisode, ces deux manuscrits présentent de nombreuses similarités iconographiques qui demandent à être détaillées.

63 Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, ms. 578, f. 24v.



FIGURE 11.9 Fable du marchand et du joueur de harpe : vol. 1, f. 19



FIGURE 11.10 Fable du marchand et du joueur de harpe, f. 24, 1388 ?, ms. 578, Cambridge, Parker Library

Les cymbales sont, dans les deux cas, tenues à la verticale par le joueur, contrairement à ce qui est figuré dans les autres manuscrits mamlouks où les cymbales sont à l'horizontale. Ce détail se retrouve également dans le plus ancien manuscrit arabe des fables[64] qui représente, à l'instar du manuscrit de la collection S, l'ensemble des détails évoqués par le texte, à savoir un coffret à bijoux (figuré dans les deux cas près du marchand comme le spécifie le récit) et les outils du joaillier. On peut également évoquer l'épisode du lion, du loup, du corbeau, du chacal et du chameau. La représentation de la mise à mort du chameau[65] – moment paroxystique du récit – se rapproche là encore du manuscrit de Cambridge[66] dans lequel un chameau, affalé sur ses pattes, est en train de se faire dévorer par les animaux (Figs. 11.11 et 11.12). Tous les autres manuscrits arabes médiévaux adoptent une représentation différente de la scène, le chameau étant représenté à l'envers, le cou tordu de douleur[67]. Le corbeau crevant les yeux du chameau se retrouve uniquement dans le plus ancien

64 Paris, BnF, Arabe 3465, f. 40.

65 F. 26, volume 1.

66 Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, ms. 578, f. 49v.

67 Paris, BnF, Arabe 3465, f. 66 ; Rabat, Bibliothèque Royale de Rabat, ms. 3655, f. 41v ; Munich, BSB, Cod. Arab. 616, f. 59v ; Oxford, Bodl. Libr., Pococke 400, f. 60.



FIGURE 11.11 Fable du lion, du loup, du corbeau, du chacal et du chameau, vol. 1, f. 26



FIGURE 11.12 Fable du lion, du loup, du corbeau, du chacal et du chameau, f. 49v, 1388 ?, ms. 578, Cambridge, Parker Library

manuscrit arabe[68] des fables ainsi que dans un manuscrit persan[69].

D'autres peintures adoptent une composition dérivée de schémas iconographiques issus de la tradition persane. Prenons pour exemple l'épisode du voleur et du rayon de lune, situé au f. 18v du volume 1 (Fig. 11.13). L'iconographie de la scène se rapproche de l'épisode tel qu'il est illustré dans les cycles persans. Le voleur est ainsi représenté non pas en train de tomber, comme on le voit dans l'ensemble des manuscrits arabes, mais allongé au sol et battu par le mari. La structure hexagonale du toit, au travers duquel trois complices observent la scène, est également très similaire à ce que l'on trouve dans les manuscrits persans, et plus particulièrement dans un manuscrit jalayride daté des années 1370-74. Ce manuscrit conservé dans la Bibliothèque de l'Université d'Istanbul sous la cote F. 1422 a servi de modèle à de nombreux manuscrits persans ; de fait, son iconographie est fréquemment reproduite[70]. La copie de la collection S. suit scrupuleusement le texte en représentant le rayon de lune que le voleur a voulu utiliser pour

68 Paris, BnF, Arabe 3465, f. 66.

69 Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 363, f. 68v.

70 Istanbul, Istanbul University Library, F. 1422. Au sujet de ce manuscrit datable des années 1370-74 et probablement produit à Tabriz voir O'Kane, *Early Persian Painting*, 42 ; appendix 15, 234-253 et illustration reproduite en planche 15 du même ouvrage, p. 100.



FIGURE 11.13 Fable du voleur et du rayon de lune, vol. 1, f. 18v

descendre dans la maison. En cela, il diffère des représentations persanes qui ne figurent jamais la lune ou les rayons lumineux, à l'exception du manuscrit persan cité précédemment qui dépeint partiellement le rayon de lune[71]. Au sein du corpus arabe, seul le plus ancien manuscrit illustré des fables – Arabe 3465 – représente ce détail sous la forme de rayons lumineux émanant de l'astre nocturne[72].

8 Un représentant de la peinture ottomane de la première moitié du XVI^e siècle

Malgré la diversité des sources iconographiques, le style des peintures au sein du manuscrit de la collection S. est très homogène ce qui pourrait indiquer qu'un même artiste a supervisé l'ouvrage voire peint l'ensemble. Les peintures se rapprochent de deux manuscrits dont le style très particulier caractérise une des productions du règne du sultan Süleyman (r. 1520-1566). L'un d'entre eux retient plus particulièrement l'attention : un volume du *Selīmnāma*, copié en 1527[73], présente de nombreuses similarités stylistiques avec le présent manuscrit (Fig. 11.14). Le traitement des motifs décoratifs, comme les carreaux hexagonaux et les compositions spiralées à décor de fleurs, évoquent le manuscrit de la collection S tandis que la représentation des personnages arborant de grands visages ronds dont les traits sont systématiquement représentés de trois-quarts affiche une facture relativement similaire dans les deux manuscrits. L'influence de la production turkmène de Chiraz des années 1480-90 y est, dans les deux cas, particulièrement sensible. On y trouve ainsi l'usage fréquent du pavage végétal en écailles de poisson utilisé aussi bien pour certaines représentations d'arbres que comme motif de remplissage des fenêtres[74]. Ces éléments qui pourraient être considérés par un peintre persan du XVI^e siècle comme des "archaïsmes" font partie du répertoire habituel de la peinture ottomane de la première moitié du XVI^e siècle. L'apport de la tradition illustrée persane dans la peinture ottomane de la seconde moitié du XV^e et de la première moitié du XVI^e siècle est bien documenté[75]. Les références à la peinture turkmène de Chiraz sont prédominantes mais des références *tabrizi* voire *herati* ne sont pas à exclure. Celles-ci sont venues s'agréger au répertoire ottoman au fur et à mesure des conquêtes et leur importance a longtemps fait considérer, aux historiens de l'art, que la peinture ottomane n'était qu'un mauvais ersatz de la peinture persane[76]. Cette tendance a été

71 Istanbul, Istanbul University Library, F. 1422. Voir au sujet de cet épisode et sa représentation O'Kane, *Early Persian Painting*, 52.

72 Paris, BnF, Arabe 3465, f. 38. Les manuscrits mamlouks représentent le rayon de lune sous la forme d'un bloc monolithique de forme rectangulaire débutant soit au niveau de la lune (Munich, Cod. Arab. 616, f. 36), soit émanant du plafond de la maison (Oxford, Pococke 400, f.31). Le manuscrit de Cambridge ne représente pas le rayon de lune tandis que le manuscrit de Paris présente une lacune au niveau de cet épisode.

73 Il est conservé à Jérusalem, au sein de la Bibliothèque nationale d'Israël sous la cote Yahuda Ms.Ar.1116 et il est daté du 1^er sha'bān 930/1524 ; Efraim Wust, *Catalogue of the Arabic, Persian and Turkish Manuscripts of the Yahuda Collection of the National Library of Israel*, vol. 2 (Leiden : Brill, 2020), 684-86.

74 On retrouve cette utilisation du pavage végétal en écailles de poisson comme motif de remplissage des fenêtres dans un manuscrit turc du *İskendernāma* conservé à Venise à la Biblioteca Nazionale Marciana sous la cote Cod. Or.XC = 57. Au sujet de ce manuscrit, voir Ayşin Yoltar-Yıldırım, « The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production: 1413-1520 » (Thèse de doctorat, New York University, 2003), 101-45.

75 Voir par exemple Yoltar-Yıldırım, « The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production: 1413-1520 » ; Yoltar-Yıldırım, « A 1498-99 *Khusraw va Shīrīn*: Turning the Pages of an Ottoman Illustrated Manuscript », *Muqarnas* 22 (2005) : 95-109 ; Lâle Uluç, *Turkman Governors, Shiraz Artisans and Ottoman Collectors: Sixteenth Century Manuscripts* (Istanbul : Türkiye İş Bankası, 2006) ; Serpil Bağcı *et al.*, *Ottoman Painting*, 2^e éd. (Ankara : Ministry of Culture and Tourism Publications, 2010).

76 Thomas W. Arnold et Adolf Grohmann, *The Islamic Book: A Contribution to its Art and History from the VII-XVIII Century* (Paris : Pegasus Press, 1929), 94-95.



FIGURE 11.14 Shukrī Bey Biltisī, *Selīmnāma*, 1527, Yahuda Ms.Ar.1116, Jérusalem, National Library of Israel

accentuée par la difficulté à les distinguer dans de nombreux cas, difficulté qui s'explique par la très mauvaise connaissance que l'on a encore des premiers temps de la peinture ottomane. Depuis quelques années pourtant, des études examinent sa phase de formation et soulignent son originalité, à la fois dans l'iconographie et le traitement stylistique[77]. Si le *Dilsīznāma* de Badīʿ al-Dīn al-Tabrīzī, daté de 1455-56 et exécuté à Edirne[78], représente le plus ancien témoignage qui puisse être rattaché à un style et une identité visuelle distinctement « ottomane », c'est véritablement sous le règne de Bayezid II qu'apparaissent des éléments permettant d'identifier un "style ottoman" et qui indique la création d'une identité visuelle spécifique. L'un des traits particuliers qui marquera la production de la première moitié du XVI^e^ siècle est l'intérêt croissant pour la perspective et le volume[79], intérêt qui se détecte déjà dans un manuscrit turc daté de 1498-99[80]. L'origine de cet intérêt pour la perspective est encore mal identifiée mais les contacts fréquents avec la peinture byzantine, omniprésente dans les monuments chrétiens qui émaillent la ville d'Istanbul, ou encore avec le monde européen et les peintres italiens en particulier, ont certainement joué un rôle prépondérant[81].

Plusieurs tentatives de représentation de l'espace sont évidentes au sein du manuscrit de la collection S. La scène du feuillet 20v. témoigne ainsi de la volonté de représenter le volume aussi bien par le positionnement des personnages que par la représentation du siège dont les pieds sont vus en décalé pour suggérer la profondeur. Plusieurs représentations en perspective d'escaliers, aux

77 Esin Atıl, *Turkish art* (Washington D.C. : Smithsonian Institution Press, 1980) ; Grube, « The Date of the Venice Iskandar-nama », *Islamic Art* 2 (1987) : 187-202 ; Grube, « Notes on Ottoman Painting in the 15th century », in *Essays in Islamic art and architecture: in Honor of Katharina Otto-Dorn*, éd. Abbas Daneshvari (Malibu : Undena Publications, 1981), 51-61 ; Yoltar-Yıldırım, « The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production: 1413-1520 » ; Yoltar-Yıldırım, « A 1498-99 Khusraw Va Shīrīn » ; Bağcı *et al.*, *Ottoman Painting* ; Emine Fetvacı, « Ottoman Author Portraits in the Early-Modern Period », in *Affect, Emotion, and Subjectivity in Early Modern Muslim Empires: New Studies in Ottoman, Safavid, and Mughal Art and Culture*, éd. Kishwar Rizvi (Leiden : Brill, 2017), 66-94.

78 Le manuscrit est conservé sous la cote ms. Ouseley 133 à la Bodleian Library d'Oxford. Voir Esin Atıl, « Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II », *Ars Orientalis*, 1973, 103-120.

79 Yoltar-Yıldırım, « The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production: 1413-1520 ».

80 Yoltar-Yıldırım, « A 1498-99 Khusraw Va Shīrīn ».

81 Voir à ce sujet Julian Raby, « Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal », *Studies in the History of Art* 21 (1987) : 171-94 ; Zeren Tanındı, « Additions to Illustrated Manuscripts in Ottoman Workshops », *Muqarnas* 17 (2000) : 153-54 ; Yoltar-Yıldırım, « The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production: 1413-1520 », 512-14.

feuillets 27 et 26v du volume 2, viennent soutenir ce point. La peinture du feuillet 26v évoque par son emplacement marginal et sa structure architecturale, une peinture d'une version turque du *Shāhnāma* produit au Caire en 1511[82] pour le sultan al-Ghawrī[83] (Fig. 11.15). Cet intérêt pour la perspective apparait également dans la figuration de personnages et d'architectures représentés au loin, plus petits que les éléments du premier plan[84]. À certains endroits, la réduction des proportions est utilisée pour suggérer la présence d'enfants[85] tandis qu'à d'autres moments elle témoigne d'une



FIGURE 11.15 Fable de l'ermite et du vizir, vol. 2, f. 26v

volonté consciente de représenter l'éloignement[86]. On en trouve un exemple dans la représentation d'une ville miniature au feuillet 9 du volume 1 et dans la représentation de petits personnages au loin, au feuillet 5v du volume 2 (Figs. 11.16 et 11.17). Ces représentations évoquent fortement celles peintes par Matrakçı Nasuh dans son *Beyān-ı menāzil-i sefer-i Irākeyn-i Sultān Süleymān Hān*[87],

82 Zal visite Rudaba, *Shāhnāma*, f. 115, Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1519. Cet épisode est reproduit dans l'article de Zeren Tanındı, « The Illustration of the Shahnama and the Art of the Book in Ottoman Turkey », in *Shahnama Studies II. The Reception of Firdausi's Shahnama*, éd. Charles Melville et Gabrielle van der Berg (Leiden : Brill, 2012), figure 5, 47. Ce manuscrit est d'un intérêt particulier puisqu'il représente lui également un témoignage fascinant d'hybridation artistique et culturelle. Voir à son sujet Esin Atıl, « Mamluk Painting in the Late Fifteenth Century », *Muqarnas* 2 (1984) : 159 ; Doris Behrens-Abouseif, « Sultan al-Ghawri and the Arts », *Mamluk Studies Review* 6 (2002) : 69-75 ; Zeren Tanındı, « The Illustration of the Shahnama and the Art of the Book in Ottoman Turkey », 146-47.

83 L'étymologie des noms kipchaks des sultans mamlouks a fait l'objet de nombreuses hypothèses erronées. Si l'on se penche sur l'exemple du dernier sultan mamluk, son nom se trouve translitteré sous les formes les plus diverses dans la littérature scientifique : Qānsūh, Qansu, Qānswah ou encore al-Ghuri. On retiendra que l'orthographe correcte de son nom, qui apparaît entièrement vocalisé dans de rares manuscrits, est Qānişawh al-Ghawrī. Voir à ce sujet l'article de Kristof D'Hulster, « "Sitting with Ottomans and Standing with Persians": The Šāhnāma-i Türkī as a Highlight of Mamluk Court Culture », in *Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid and Mamluk Eras VI. Proceedings of the 14th and 15th International Colloquium at the Katholieke Universiteit Leuven*, éd. Urbain Vermeulen et Kristof D'Hulster (Louvain : Peeters Publishers, 2010), 242-43.

84 Yoltar-Yıldırım, « The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production: 1413-1520 », 620.

85 C'est le cas au feuillet 20v du volume 1.

86 Barbara Brend, « The Little People: Miniature Cityscapes and Figures in Persian and Ottoman Painting », in *Proceedings of the Third European Conference of Iranian Studies, Part 2: Medieval and Modern Persian Studies*, éd. Charles Melville (Wiesbaden : Verlag 1999), 367-83.

87 Le manuscrit est conservé à Istanbul : Istanbul University Library, ms. 5964. Voir Serpil Bağcı *et al.*, *Ottoman Painting*, 2e éd. (Ankara : Ministry of Culture and Tourism Publications, 2010), 74-80.



FIGURE 11.16 Représentation d'une ville miniature, détail, vol. 1, f. 9 (Cliché d'Aïda El Khiari)



FIGURE 11.17 Fable du chameau et du chamelier, détail, vol. 2, f. 5v

récit illustré de la campagne d'Iraq entreprise par le Sultan Süleyman en 1534. L'expansion de l'empire entraîne en effet le développement de la cartographie dès le début du XVI^e siècle et les images miniatures de villes et de paysages vont acquérir une place importante dans la peinture ottomane du XVI^e siècle.

9 Un artiste ottoman à Damas

Si le texte du *Selīmnāma* relate les grands épisodes du règne du sultan Selīm, les deux exemplaires illustrés conservés ont été produits durant le règne de son fils, le sultan Süleyman (r. 1520-1566). Selīm passera en effet la majeure partie de son règne à étendre les frontières de l'empire ottoman et ne fera que très peu œuvre de mécène. Il n'en mène pas moins une importante politique d'appropriation culturelle, humaine et matérielle dont les retombées se feront sentir sous son successeur. Ces déportations humaines et ces prélèvements matériels, à destination d'Istanbul, étaient des instruments traditionnels de la politique ottomane. Ainsi, en 1514, lors de la défaite de Chaldiran, Selīm négocie la déportation d'artistes et d'artisans *tabrizi* parmi lesquels de nombreux artisans du livre[88]. En Égypte et en Syrie, il fait confisquer les fonds de plusieurs bibliothèques : on peut mentionner

88 Norah Titley, « Early Ottoman Miniature Painting: Two Recently Acquired Manuscripts in the British Library », *The British Library Journal* 9, n° 2 (1983) : 135.

entre autres celle de l'Ashrafiyya à Damas[89], les bibliothèques des madrasas al-Maḥmūdiyya, al-Muʿayyadiyya et al-Ṣarjatmichiyya au Caire ainsi que la bibliothèque de la mosquée du Sultan al-Ghawrī[90]. Un document explicite la mise en œuvre de ces confiscations, plus spécifiquement la répartition des manuscrits de la citadelle d'Alep[91]. Ce document classe les manuscrits en trois catégories : premièrement, les manuscrits luxueux jugés dignes de rejoindre la bibliothèque impériale ; deuxièmement, les ouvrages jugés "ordinaires" qui pourront éventuellement être acquis par les membres de la cour ; enfin, les manuscrits incomplets ou jugés inintéressants, destinés à être vendus.

Les sources mentionnent également la déportation de nombreux notables, artistes et artisans, dont des papetiers et des relieurs, du Caire vers Istanbul[92]. Un auteur turc écrivant à la fin du XVI^e siècle des chroniques sur les artistes, mentionne également la déportation d'artistes aleppins vers Istanbul, évoquant en particulier un artiste nommé Tāj al-Dīn et son fils Ḥusayn Balī[93]. En parallèle, Selīm I^er aurait favorisé l'immigration d'artistes et artisans venus d'Istanbul pour aller travailler dans les anciens territoires mamlouks[94]. Cette mesure, qui n'a pas suscité beaucoup d'intérêt dans la littérature, se révèle d'une importance fondamentale dans la compréhension du manuscrit de la collection S. Jusqu'alors, l'un des premiers témoignages révélant la présence d'un peintre ottoman dans le domaine syro-égyptien était un manuscrit turc illustré du *Hümāyūnnāma* produit au Caire en 1567[95]. Le manuscrit de la collection S., révèle la présence certaine, en 1537 à Damas, d'un ou plusieurs artisans du livre ottoman. Si le lieu de copie n'est pas explicitement mentionné, on peut supposer au vu de l'identité du copiste, célèbre intellectuel damascène, que le manuscrit y a été copié et peint. L'étude des vêtements, en leur qualité de marqueurs spatio-temporels nous fournit à cet égard des indices précieux et plusieurs coiffes rattachent indubitablement ce manuscrit aux anciens domaines mamlouks. Une coiffe masculine visible aux feuillets 4v, 20v, 60v du volume 1 est identique à celle que porte le personnage d'une gravure de Vecellio intitulée « Maure noble du Caire »[96]. Le personnage y porte « un turban de toile semblable à celui des Turcs » agrémenté d'un « mouchoir qui tombe du cou ». Une variante que l'on trouve au feuillet 57v du volume 1 et aux feuillets 15v et 17 du volume 2, consiste à enrouler l'écharpe de toile autour du cou avant de la laisser retomber sur le torse. Ce couvre-chef est également représenté dans plusieurs tableaux italiens du début du XVI^e siècle dont une toile longtemps attribuée à Giovanni Bellini et décrivant la réception d'une délégation vénitienne à

89 Hirschler, *Medieval Damascus*, 46-53.

90 Gülru Necipoğlu, « The Spatial Organization of Knowledge in the Ottoman Palace Library: An Encyclopedic Collection and Its Inventory », in *Treasures of Knowledge: An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/3-1503/4)*, éd. Gülru Necipoğlu, Cemal Kafadar, et Cornell H. Fleischer, vol. 1, 2 vol. (Leiden : Brill, 2019), note de bas de page n°120, 69.

91 İsmail E. Erünsal, *Ottoman Libraries: A Survey of the History, Development and Organization of Ottoman Foundation Libraries* (Cambridge : Harvard University, 2008), 30. Le document est conservé à Istanbul, Topkapı Sarayı Arşivi n° D.9101.

92 Ibn Iyās, *Badāʾiʿ al-zuhūr fī waqāʾiʿ al-duhūr*, éd. Muḥammad Muṣṭafā (Fīsbādin : Frānz Shtāynar, 1975), vol. 5, 230, 398.

93 Voir Esra Akın-Kıvanç, éd. et trad., *Mustafa 'Âli's Epic deeds of artists: A critical edition of the earliest Ottoman text about the calligraphers and painters of the Islamic world* (Leiden : Brill, 2011), 273-274.

94 Ibn Iyās, *Badāʾiʿ al-zuhūr fī waqāʾiʿ al-duhūr*, 188 ; Behrens-Abouseif, « The Ottoman Conquest of Egypt and the Arts », 305.

95 Güner Inal, « Kahire'de yapılmış bir Hümâyünnâme'nin minyatürleri », *Türk Tarih Kurumu Belleten* 40, nº 159 (1976) : 439-65.

96 Cesare Vecellio, *Costumes anciens et modernes*, 4^e éd. (Paris : Typographie de Firmin Didot frères, 1860), vol. 2, n°430.



FIGURE 11.18 Fable du fils du roi et ses compagnons, vol. 1, f. 59v

Damas en 1511[97]. Deux coiffes féminines semblent également appartenir à l'habillement en vogue à l'époque mamlouke. Le voile intégral surélevé que l'on observe au feuillet 59v du volume 1 (Fig. 11.18) se retrouve ainsi dans une gravure de Vecellio qui identifie ce personnage comme une femme du Caire[98]. D'après la description de Vecellio, les femmes du Caire mamlouk « se couvrent le visage, les yeux exceptés, avec un bonnet de drap d'or, et s'enveloppent d'un manteau de toile blanche ». Il explique par la suite que ces femmes « ont coutume de monter des ânes bien enharnachés » et qu'à l'exemple des hommes, « elles s'asseyent sur la selle, un pied dans l'étrier ». Cette description est tout à fait semblable à l'illustration du feuillet 59v où le personnage féminin – enveloppé dans un long voile blanc, à la partie sommitale surélevée et légèrement bombée – est juché sur un âne, un pied dans l'étrier[99]. On retrouve encore cette coiffe dans un tableau de Bellini, « Saint Marc prêchant à Alexandrie »[100]. Une dernière coiffe féminine, consistant en un casque métallique rond orné de volutes, peut être rattachée à l'habillement mamlouk. Il apparaît à plusieurs reprises dans les peintures du manuscrit de la collection S. où il est parfois entouré d'un foulard à sa base, comme on le voit aux feuillets 53v, 54v et 56 du volume 1[101] (Fig. 11.19). Un casque similaire figure dans une peinture d'un manuscrit turc du *Selīmnāma*, datable de 1525 et conservé à Istanbul au Palais de Topkapi sous la cote H. 1597/98[102]. La scène est scindée en deux et représente l'attaque

97 Venise, 1511, *Réception d'une délégation vénitienne à Damas*, Musée du Louvre, INV 100.

98 Vecellio, *Costumes anciens et modernes*, vol. 2, n°431.

99 Cette figure semble avoir été un type iconographique – mis en place, vraisemblablement, par la gravure sur bois de Erhard Reuwich illustrant le *Peregrinatio in terram sanctam* de Bernhard von Breydenbach (1486) – qui a connu un certain succès chez les artistes occidentaux du XVIe siècle.

100 Gentile Bellini (achevé par Giovanni Bellini après la mort de son frère Gentile), 1508, *Saint Marc prêchant à Alexandrie*, Milan, Pinacoteca di Brera.

101 Cette coiffe apparaît aux feuillets 42v, 53v, 54v et 56 du volume 1 et 15 et 15v du volume 2.

102 Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H. 1597/98, f. 235. Au sujet du manuscrit voir Filiz Çağman, « The Miniatures of the *Divan-i Huseyni* and the Influence of their Style », in *Fifth International Congress of Turkish Art*, éd. Géza Fehér (Budapest : Akadémiai kiadó, 1978), 241-42 ; Bağcı *et al.*, *Ottoman Painting*, 62-63. Au sujet de la scène représentant l'attaque de Damas par les Ottomans, voir Julian Raby, *Venice, Dürer, and the oriental mode* (Londres : Islamic Art Publications, 1982), 50 ; Albrecht Fuess, « Sultans with horns: The political significance of headgear in the Mamluk Empire », *Mamluk Studies Review* 2, n° 12 (2008) : 83, figure 13.



FIGURE 11.19 Fable de Shedram, Iblad et Irakht, vol. 1, f. 53v

de Damas par les Ottomans en 1516. Aux fenêtres d'une tour se tiennent cinq femmes qui portent un même casque rond à volutes ceint d'un foulard à sa base. Ces références aux costumes mamlouks témoignent de l'incorporation par le peintre d'éléments provenant de son « réel de référence », pour reprendre l'expression de Marianne Barrucand[103].

103 Marianne Barrucand, « Les représentations d'architectures dans la miniature islamique en Orient du début du XIIIe au début du XIVe siècle », *Cahiers archéologiques* 34 (1986) : 119.

10 Entre deux mondes : la vie culturelle à Damas au XVIe siècle

Si le cœur du pouvoir politique s'est déplacé à Istanbul suite à la conquête ottomane, Damas n'en demeure pas moins auréolé de prestige et jouit encore – à l'instar du Caire – du statut de centre intellectuel, culturel et religieux du monde méditerranéen. Depuis le XIVe siècle déjà, ces deux villes attirent de nombreux savants et intellectuels, venus des quatre coins du monde islamique, désireux de se former auprès de maîtres fameux[104]. Ce mouvement s'accélère dans les décennies qui suivent la conquête ottomane comme en témoigne l'arrivée d'un nombre important de hauts fonctionnaires[105] qui, venant prendre leurs postes dans les anciens domaines mamlouks, souhaitent également bénéficier du savoir qui y est prodigué. Ces lettrés et hauts fonctionnaires arabes et ottomans se retrouvaient lors de *majālis*, dont l'un des plus fameux à Damas était certainement celui tenu par Badr al-Dīn al-Ghazzī, le copiste du manuscrit ici étudié. La liste de ses étudiants atteste de la présence de nombreuses figures amenées à exercer des fonctions importantes au sein de l'Empire ottoman : on y relève les noms de deux des plus puissantes figures de la jurisprudence ottomane, tous deux futurs *şeyhülislām*, la présence d'un poète ottoman ainsi que de Kınalızade ʿAli, le grand qadi ottoman de Damas de 1562 à 1566

104 Voir à ce sujet Carl F. Petry, « Travel Patterns of Medieval Notables in the Near East », *Studia Islamica*, nº 62 (1985) : 53-87 ; Ertuğrul Ökten, « Scholars and Mobility: A Preliminary Assessment from the Perspective of al-Shaqāyiq al-Nuʿmāniyya », *Osmanlı Araştırmaları* 41 (2013) : 55-70 ; Sara Nur Yıldız, « From Cairo to Ayasuluk: Haci Pasa and the Transmission of Islamic Learning to Western Anatolia in the Late Fourteenth Century », *Journal of Islamic Studies* 25 (2014) : 263-97.

105 Voir à ce sujet Michael Winter, « Ottoman Qāḍīs in Damascus in the 16th-18th Centuries », in *Law, Custom, and Statute in the Muslim World. Studies in Honor of Aharon Layish*, éd. Ron Shaham (Leiden : Brill, 2007), 87-109.

(*qāḍī al-quḍāt*). Ces *majālis* semblent avoir grandement favorisé les échanges et la circulation des manuscrits, dont les dignitaires ottomans étaient particulièrement friands. Les contemporains nous relatent ainsi que lors de son séjour de quatre ans à Damas, Kınalızade ʿAli aurait acheté plus de 500 manuscrits[106].

C'est sans doute au sein de ce tissu social fait d'accointances culturelles et intellectuelles qu'il faut replacer ce manuscrit. Son idiosyncrasie résulte probablement d'une volonté de se conformer aux goûts voire aux demandes d'un commanditaire. L'absence des pages originelles de titre initiale et finale du manuscrit nous prive hélas des indices précieux qui y sont habituellement consignés – telles que les marques de possesseurs ou notes de lectures – tandis que les trois colophons restent muets quant à l'identité des anciens propriétaires. Néanmoins, l'association unique des trois versifications en arabe qui le composent, pointent résolument vers une clientèle lettrée tandis que les peintures, effectuées par un artiste ottoman, suggèrent possiblement un commanditaire issu des rangs des hauts fonctionnaires ottomans.

11 Conclusion

Ce manuscrit est un témoin exceptionnel de son temps, qui a trop longtemps échappé à l'attention des historiens de l'art. Son étude témoigne de la complexité du paysage artistique damascène après la conquête ottomane et soulève des questions complexes qui ont trait aux interactions culturelles et artistiques. Plus encore, il soulève avec acuité des problèmes de définition et de terminologie qui sous-tendent aujourd'hui tout le champ de l'histoire de l'art islamique et qui ont trait au concept problématique de l'"identité"[107]. En quels termes ce manuscrit doit-il être défini et à quel champ culturel et artistique appartient-il ? Doit-il être considéré comme appartenant à la peinture arabe ou à la peinture ottomane ? La peinture arabe est habituellement définie comme la peinture des manuscrits en langue arabe mais l'étude de ce manuscrit souligne combien cette définition linguistique, trop restrictive, ne suffit pas à rendre compte des interactions artistiques complexes qui se font jour au XVI^e siècle entre des domaines tels que l'Anatolie, l'Égypte, le Syrie et l'Iran.

106 Pfeifer, « Encounter after the Conquest », 250.

107 La question de l'identité de la peinture arabe demeure problématique et si de nombreuses publications s'accordent à en questionner les fondements, il n'existe pas à ce jour d'article qui en fasse un traitement en interrogeant directement la production illustrée. Voir à ce sujet Anna Contadini, « The Manuscript as a Whole », in *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*, éd. Anna Contadini (Leiden : Brill, 2007), 3-16 ; Oleg Grabar, « What Does "Arab Painting" Mean? », in *Arab Painting*, 17-22 ; Nourane Ben Azzouna, « The challenge of identity: the so-called school of Baghdad reassessed » (The genius loci in Islamic art: historical explorations in topological aesthetics, Université de Vienne, Institut d'Histoire de l'art, 2016), communication non publiée.

Bibliographie

Akın-Kıvanç, Esra, éd. et trad. *Mustafa ʿÂli's Epic deeds of artists: a critical edition of the earliest Ottoman text about the calligraphers and painters of the Islamic world*. Leiden : Brill, 2011.

Anselmi, Chiara, Paola Ricciardi, David Buti, Aldo Romani, Patrizia Moretti, Kristine R. Beers, Brunetto G. Brunetti, Costanza Miliani, et Antonio Sgamellotti. « MOLAB® Meets Persia: Non-Invasive Study of a Sixteenth-Century Illuminated Manuscript ». *Studies in Conservation* 60, n° 1 (2015) : 185-92.

Arnold, Thomas W., et Adolf Grohmann. *The Islamic Book: A Contribution to its Art and History from the VII-XVIII Century*. Paris : Pegasus Press, 1929.

Aslanapa, Oktay. *Turkish art and architecture*. Londres : Faber and Faber, 1971.

Atıl, Esin. *Kalila Wa Dimna: Fables from a Fourteenth-Century Arabic Manuscript*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1981.

Atıl, Esin. « Mamluk Painting in the Late Fifteenth Century ». *Muqarnas* 2 (1984) : 159.

Atıl, Esin. « Ottoman Miniature Painting under Sultan Mehmed II ». *Ars Orientalis*, 1973, 103-20.

Atıl, Esin. *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks*. Washington D.C. : Smithsonian Institution Press, 1981.

Atıl, Esin. *Turkish art*. Washington D.C. : Smithsonian Institution Press, 1980.

Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda, et Zeren Tanındı. *Ottoman Painting*. 2e éd. Ankara : Ministry of Culture and Tourism Publications, 2010.

Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda, et Zeren Tanındı. « The Art of Painting in Ottoman Provinces ». In *Ottoman Painting*, 2e éd., 246-61. Ankara : Ministry of Culture and Tourism Publications, 2010.

Barrucand, Marianne. « Les représentations d'architectures dans la miniature islamique en Orient du début du XIIIe au début du XIVe siècle ». *Cahiers archéologiques* 34 (1986) : 119-41.

Barrucand, Marianne. « Un manuscrit arabe illustré de Kalila wa Dimna du XIIIe siècle et sa copie ottomane ». *Archéologie islamique*, no 2 (1991) : 81-95.

Behrens-Abouseif, Doris. *Egypt's Adjustment to Ottoman Rule: Institutions, Waqf and Architecture in Cairo (16th and 17th Centuries)*. Leiden : Brill, 1994.

Behrens-Abouseif, Doris. « Sultan al-Ghawri and the Arts ». *Mamluk Studies Review* 6 (2002) : 69-75.

Behrens-Abouseif, Doris. « The Ottoman Conquest of Egypt and the Arts ». In *Conquête ottomane de l'Égypte (1517) : arrière-plan, impact, échos*. Édité par Benjamin Lellouch et Nicolas Michel, 303-26. Leiden : Brill, 2013.

Ben Azzouna, Nourane. « The challenge of identity: the so-called school of Baghdad reassessed ». Communication présentée lors du workshop intitulé « The genius loci in Islamic art: historical explorations in topological aesthetics », Université de Vienne, Institut d'Histoire de l'art, 25-26 novembre 2016.

Blois, François de. *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah Wa Dimnah*. Londres : Royal Asiatic Society, 1990.

Brend, Barbara. « The Little People: Miniature Cityscapes and Figures in Persian and Ottoman Painting ». In *Proceedings of the Third European Conference of Iranian Studies, Part 2: Medieval and Modern Persian Studies*. Édité par Charles Melville, 367-83. Wiesbaden : Verlag, 1999.

Brentjes, Burchard. *Chane-Sultane-Emire: der Islam vom Zusammenbruch des Timuridenreiches bis zur europäischen Okkupation*. Leipzig : Koehler und Amelang, 1974.

Brockelmann, Carl. « Kalīla wa-Dimna » In *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*. Édité par Peri Bearman, Thierry Bianquis, Clifford E. Bosworth, Emeri van Donzel, Wolfhart P. Heinrichs. Consulté en ligne le 22 novembre 2018.

Buchthal, Hugo. « "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts ». *Ars Islamica* 7, no 2 (1940) : 125-50.

Buchthal, Hugo. « Three Illustrated Hariri Manuscripts in the British Museum ». *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 77, no 452 (1940) : 144-52.

Burgio, Lucia, Robin J.H. Clark, Vânia S.F. Muralha, et Tim Stanley. « Pigment Analysis by Raman Microscopy of the Non-Figurative Illumination in 16th- to 18th-Century Islamic Manuscripts ». *Journal of Raman Spectroscopy* 39, no 10 (2008) : 1482-93.

Çağman, Filiz. « The Miniatures of the Divan-i Huseyni and the Influence of their Style ». In *Fifth International Congress of Turkish Art*. Édité par Géza Fehér, 231-59. Budapest : Akadémiai kiadó, 1978.

Chaplin, Tracey D., Robin J.H. Clark, Alison McKay, et Sabina Pugh. « Raman Spectroscopic Analysis of Selected Astronomical and Cartographic Folios from the Early 13th Century Islamic 'Book of Curiosities of the Sciences and Marvels for the Eyes' ». *Journal of Raman Spectroscopy* 37, no 8 (2006) : 865-77.

Clark, Robin J.H., et Sigrid Mirabaud. « Identification of the Pigments on a Sixteenth Century Persian Book of Poetry by Raman Microscopy ». *Journal of Raman Spectroscopy* 37, no 1-3 (2006) : 235-39.

Çollak, Fatih, et Cemil Akpınar. « Gazzi, Bedreddin ». In *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, 13:537-39. Istanbul : Türkiye Diyanet Vakfı, 1996.

Contadini, Anna. « Ayyubid Illustrated Manuscripts and their North Jaziran and ʻAbbasid Neighbours ». In *Ayyubid Jerusalem. The Holy City in Context 1187-1250*. Édité par Robert Hillenbrand et Sylvia Auld, 179-94. Londres : Altajir Trust, 2009.

Contadini, Anna. « The Manuscript as a Whole ». In *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*. Édité par Anna Contadini, 3-16. Leiden : Brill, 2007.

Déroche, François, éd. *Manuel de codicologie des manuscrits en écriture arabe*. Paris : Bibliothèque nationale de France, 2000.

D'Hulster, Kristof. « "Sitting with Ottomans and Standing with Persians": The Šāhnāma-i Türkī as a Highlight of Mamluk Court Culture ». In *Egypt and Syria in the Fatimid, Ayyubid and Mamluk Eras VI. Proceedings of the 14th and 15th International Colloquium at the Katholieke Universiteit Leuven*. Édité par Urbain Vermeulen et Kristof D'Hulster, 229-56. Louvain : Peeters Publishers, 2010.

Elger, Ralf. « Badr al-Dīn Muḥammad al-Ġazzī ». In *Essays in Arabic Literary Biography, 1350-1850*. Édité par Joseph E. Lowry et Devin J. Stewart, 2 : 98-106. Wiesbaden : Harrassowitz, 2009.

Erünsal, İsmail E. *Ottoman Libraries: A Survey of the History, Development and Organization of Ottoman Foundation Libraries*. Cambridge : Harvard University, 2008.

Fetvacı, Emine. « Ottoman Author Portraits in the Early-Modern Period ». In *Affect, Emotion, and Subjectivity in Early Modern Muslim Empires: New Studies in Ottoman, Safavid, and Mughal Art and Culture*. Édité par Kishwar Rizvi, 66-94. Leiden : Brill, 2017.

Fuess, Albrecht. « Sultans with horns: The political significance of headgear in the Mamluk Empire ». *Mamluk Studies Review* 2, nº 12 (2008) : 71-94.

Gelder, Geert J. van, éd. *Classical Arabic Literature: A Library of Arabic Literature Anthology*. New York : New York University Press, 2013.

Grabar, Oleg. « What Does "Arab Painting" Mean? » In *Arab Painting: Text and Image in Illustrated Arabic Manuscripts*. Édité par Anna Contadini, 17-22. Leiden : Brill, 2007.

Grube, Ernst. « Notes on Ottoman Painting in the 15th century ». In *Essays in Islamic art and architecture: in honor of Katharina Otto-Dorn*. Édité par Abbas Daneshvari, 51-61. Malibu : Undena Publications, 1981.

Grube, Ernst J. « Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated Kalilah wa Dimna Manuscripts ». *Islamic Art* 4 (1990-91) : 301-481.

Grube, Ernst J. « Some Observations Concerning the Ottoman Illustrated Manuscripts of the Kalilah wa Dimnah: Ali Çelebi's Humayun-Name ». In *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, 2 : 195-205. Ankara : Kültür Bakanlığı, 1995.

Grube, Ernst J. « The Date of the Venice Iskandarnama ». *Islamic Art* 2 (1987) : 187-202.

Haldane, Duncan. *Mamluk Painting*. Warminster : Aris & Phillips, 1978.

Hayder, Ali. « Ibn Makanis (sa vie, son œuvre) sous les Mamlouks ». Thèse de doctorat, Université Bordeaux 3, 1981.

Hillenbrand, Robert. « Mamlūk and Īlkhānid Bestiaries: Convention and Experiment ». *Ars Orientalis* 20 (1990) : 149-87.

Hirschler, Konrad. *Medieval Damascus: Plurality and Diversity in an Arabic Library: The Ashrafiya Library Catalogue*. Edinburgh : Edinburgh University Press, 2016.

Holter, Knut. « Die frühmamlukische miniaturmalerei ». *Die graphischen Künste*, nº 2 (1978) : 1-14.

Hunt, Lucy-Anne. « Manuscript Production by Christians in 13th-14th Century Greater Syria and Mesopotamia and Related Areas ». *Aram Periodical* 9-10 (1997) : 289-326.

Hunt, Lucy-Anne. « Christian-Muslim Relations in Painting in Egypt of the Twelfth to Mid-Thirteenth Centuries: Sources of Wall Painting at Deir es-Suriami and the illustration of the New Testament ms Paris, Copte-Arabe 1/Cairo, Bible 94 ». *Cahiers archéologiques* 33 (1985) : 111-55.

Ibn Iyās, Muḥammad b. Aḥmad, *Badāʾiʿ al-zuhūr fī waqāʾiʿ al-duhūr*. Edité par Muḥammad Muṣṭafā. Fīsbādin : Frānz Shtāynar, 1961-1975.

Ibn Khallikān, Aḥmad b. Muḥammad Šams al-Dīn. *Ibn Khallikan's Biographical Dictionary*. Traduit par Mac Guckin De Slane. Paris : Printed for the Oriental translation fund of Great Britain and Ireland, 1843.

Inal, Güner. « Kahire'de yapılmış bir Hümâyünnâme'nin minyatürleri ». *Türk Tarih Kurumu Belleten* 40, nº 159 (1976) : 439-65.

Jurado-López, Alicia, Ornela Demko, Robin J.H. Clark, et David Jacobs. « Analysis of the Palette of a Precious 16th Century illuminated Turkish Manuscript by Raman Microscopy ». *Journal of Raman Spectroscopy* 35, nº 2 (2004) : 119-24.

Kafescioğlu, Çiğdem. « "In The Image of Rūm": Ottoman Architectural Patronage in Sixteenth-Century Aleppo and Damascus ». *Muqarnas* 16 (1999) : 70-96.

Knipe, Penley, Katherine Eremin, Marc Walton, Agnese Babini, et Georgina Rayner. « Materials and Techniques of Islamic Manuscripts ». *Heritage Science* 6, nº 55 (2018).

Lellouch, Benjamin. *Les Ottomans en Égypte : historiens et conquérants au XVI^e siècle*. Paris : Peeters, 2006.

Lellouch, Benjamin, et Nicolas Michel. « The Ottoman Conquest of Egypt and the Arts ». In *Introduction : les échelles de l'événement*. Édité par Benjamin Lellouch et Nicolas Michel, 1-50. Leiden : Brill, 2013.

Lellouch, Benjamin et Nicols Michel, éd. *Conquête ottomane de l'Égypte (1517) : arrière-plan, impact, échos*. Leiden : Brill, 2013.

Loiseau, Julien. « La ville démobilisée : Ordre urbain et fabrique de la ville au Caire avant et après 1517 ». In *Conquête ottomane de l'Égypte (1517) : arrière-plan, impact, échos*. Édité par Benjamin Lellouch et Nicolas Michel, 269-84. Leiden : Brill, 2013.

Loveday, Helen. *Islamic Paper: A Study of the Ancient Craft*. Londres : The Don Baker Memorial Fund, 2001.

Majda, Tadeusz. « lllustracje do 'Adza'ib al-mahlukat Al-Kazwiniego. Tureckie malarstwo miniaturowe w Kairze, Bagdadzie i Damaszku w XVI-XVIII wieku ». In *Z Mekki do Poznania: materiały 5. Ogólnopolskiej Konferencji Arabistycznej, Poznań, 9-10 czerwca 1997*. Édité par Henryk Jankowski, 177-83. Poznań : Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Katedra Orientalistyki i Bałtologii, 1998.

Meredith-Owens, George M. *Turkish miniatures*. Londres : Trustees of the British Museum, 1963.

Milstein, Rachel, et Bilha Moor. « Wonders of a Changing World: Late Illustrated 'Aja'ib Manuscripts (Part I) ». *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 32 (2006) : 1-48.

Muralha, Vânia S.F., Lucia Burgio, et Robin J.H. Clark. « Raman spectroscopy analysis of pigments on 16-17th c. Persian manuscripts ». *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy* 92 (2012) : 21-28.

Muslu, Cihan Yüksel. « Ottoman-Mamluk Relations and the Complex Image of Bāyezīd II ». In *Conquête Ottomane de l'Égypte (1517). Arrière-Plan, Impacts, Échos*. Édité par Benjamin Lellouch et Nicolas Michel, 49-76. Leiden : Brill, 2013.

Muslu, Cihan Yüksel. « Patterns of Mobility between Ottoman and Mamluk Lands ». In *The Mamluk Sultanate from the Perspective of Regional and World History*. Édité par Reuven Amitai et Stephan Conermann, 391-430. Göttingen : V&R unipress, 2019.

Muslu, Cihan Yüksel. *The Ottomans and the Mamluks: Imperial diplomacy and warfare in the Islamic world*. Londres : I.B. Tauris, 2014.

Necipoğlu, Gülru. « The Spatial Organization of Knowledge in the Ottoman Palace Library: An Encyclopedic Collection and Its Inventory ». In *Treasures of Knowledge: An Inventory of the Ottoman Palace Library (1502/3-1503/4)*. Édité par Gülru Necipoğlu, Cemal Kafadar, et Cornell H. Fleischer, 1 : 1-77. Leiden : Brill, 2019.

O'Kane, Bernard. *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*. Londres : I.B. Tauris, 2003.

Ökten, Ertuğrul. « Scholars and Mobility: A Preliminary Assessment from the Perspective of al-Shaqāyiq al-Nu'māniyya ». *Osmanlı Araştırmaları* 41 (2013) : 55-70.

Papoutsakis, Nefeli. « Ibn al-Habbāriyya ». In *Encyclopaedia of Islam, THREE*. Édité par Kate Fleet, Gudrun Krämer, Denis Matringe, John Nawas, Everett Rowson. Consulté en ligne le 2 décembre 2018.

Petry, Carl F. « Travel Patterns of Medieval Notables in the Near East ». *Studia Islamica*, nº 62 (1985) : 53-87.

Pfeifer, Helen. « Encounter after the Conquest: Scholarly Gatherings in 16th-Century Ottoman Damascus ». *International Journal of Middle East Studies* 47 (2015) : 219-39.

Raby, Julian. « Between Sogdia and the Mamluks: A Note on the Earliest Illustrations to Kalila wa Dimna ». *Oriental Art* 33, nº 4 (1991) : 381-98.

Raby, Julian. « Pride and Prejudice: Mehmed the Conqueror and the Italian Portrait Medal ». *Studies in the History of Art* 21 (1987) : 171-94.

Raby, Julian. *Venice, Dürer, and the oriental mode*. Londres : Islamic Art Publications, 1982.

Raymond, André. *Artisans et commerçants au Caire au XVIII^e siècle*. Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 1999.

Richard, Francis. « Forgeries IV. Of Islamic Manuscripts ». In *Encyclopædia Iranica*, 2011, consulté en ligne le 20 avril 2020.

Ross, Edward D. « An Arabic and a Persian metrical version of Burzoe's autobiography from "Kalila and Dimna" ». *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 4, nº 3 (1927) : 441-72.

Rührdanz, Karin, éd. *Orientalische illustrierte Handschriften: aus Museen und Bibliotheken der Deutschen Demokratischen Republik Ausstellung im Islamischen Museum der Staatlichen Museen zu Berlin, Hauptstadt der DDR*. Berlin : Staatliche Museen zu Berlin, 1984.

Soudavar, Abolala. « The Concepts of 'al-Aqdamo Aṣaḥḥ' and 'Yaqin-e Sābeq', and the Problem of Semi-fakes ». *Studia Iranica* 28, nº 2 (1999) : 255-73.

Sprengling, Martin. « Kalīla Studies ». *American Journal of Semitic Languages and Literatures*, nº 40 (1924) : 81-97.

Tanindi, Zeren. « Additions to Illustrated Manuscripts in Ottoman Workshops ». *Muqarnas* 17 (2000) : 147.

Tanındı, Zeren. « Osmanlı Yönetimindeki Eyaletlerde Kitap Sanatı ». In *Ortadoğu'da Osmanlı Dönemi Kültür İzleri Uluslar Arası Bilgi Şöleni Bildirileri* (*25-27 Ekim 2000 – Hatay, 28 Ekim 2000 – İskenderun*), 2 : 501-8, 767-70. Ankara : Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2001.

Tanındı, Zeren. « The Arts of the Book: Patrons and Interactions in Erzincan between 1365 and 1410 ». In *At the Crossroads of Empires: 14th-15th Century Eastern Anatolia. Proceedings of the International Symposium Held in Istanbul, 4th-6th May 2007*, 221-38. Istanbul : Institut Français d'Études Anatoliennes, 2012.

Tanındı, Zeren. « The Illustration of the Shahnama and the Art of the Book in Ottoman Turkey ». In *Shahnama Studies II. The Reception of Firdausi's Shahnama*. Édité par Charles Melville et Gabrielle van der Berg, 141-58. Leiden : Brill, 2012.

Tanındı, Zeren. « Two Bibliophile Mamluk Emirs: Qansuh the Master of the Stables and Yashbak the Secretary ». In *The Arts of the Mamluks in Egypt and Syria: evolution and impact*. Édité par Doris Behrens-Abouseif, 267-81. Göttingen : Bonn University Press, 2012.

Titley, Norah. « Early Ottoman Miniature Painting: Two Recently Acquired Manuscripts in the British Library ». *The British Library Journal* 9, nº 2 (1983) : 124-39.

Uluç, Lâle. *Turkman Governors, Shiraz Artisans and Ottoman Collectors: Sixteenth Century Manuscripts*. Istanbul : Türkiye İş Bankası, 2006.

Vecellio, Cesare. *Costumes anciens et modernes*. 4^e éd. Paris : Typographie de Firmin Didot frères, 1860.

Walz, Terence. « The Paper Trade of Egypt and the Sudan in the Eighteenth and Nineteenth Centuries and its Re-Export to the Bilād as-Sūdān ». *The Trans-Saharan Book Trade. Manuscript, Culture, Arabic Literacy and Intellectual History in Muslim Africa*, 8 (2010) : 73-107.

Walzer, Sofie. « An Illustrated Leaf from a Lost Mamluk Kalilah wa Dimnah Manuscript ». *Ars Orientalis* 2 (1957) : 503-5.

Walzer, Sofie. « The Mamlûk Illuminated Manuscript of Kalîla wa-Dimna ». In *Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel zum 75 Geburstag am 26-10-1957*. Édité par Richard Ettinghausen, 195-206. Berlin : Gebr. Mann, 1959.

Winter, Michael. « Chapter Five. Ottoman Qāḍīs in Damascus in the 16th-18th Centuries ». In *Law, Custom, and Statute in the Muslim World. Studies in Honor of Aharon Layish*. Édité par Ron Shaham, 87-109. Leiden : Brill, 2007.

Witkam, Jan J. « Increasing the Value or Hiding the Defects? The Case of the Stuttgart Hātifī Manuscript ». *Journal of Islamic Manuscripts* 8, nº 2 (2017) : 240-53.

Wust, Efraim. *Catalogue of the Arabic, Persian and Turkish Manuscripts of the Yahuda Collection of the National Library of Israel*. Leiden : Brill, 2020.

Yıldız, Sara Nur. « From Cairo to Ayasuluk: Haci Pasa and the Transmission of Islamic Learning to Western Anatolia in the Late Fourteenth Century ». *Journal of Islamic Studies* 25 (2014) : 263-97.

Yoltar-Yıldırım, Ayşin. « A 1498-99 Khusraw va Shīrīn: Turning the Pages of an Ottoman Illustrated Manuscript ». *Muqarnas* 22 (2005) : 95-109.

Yoltar-Yıldırım, Ayşin. « The Role of Illustrated Manuscripts in Ottoman Luxury Book Production: 1413-1520 ». Thèse de doctorat, New York University, 2003.

12

Une version illustrée de *Kalīla wa-Dimna* en turc ottoman

Francis Richard

Le grand mouvement de traduction en turc ottoman des œuvres persanes classiques qui a atteint son apogée au cours du XVI^e^ siècle ne pouvait laisser de côté le *Kalīla wa-Dimna*, classique de la prose persane et modèle de rédaction bien connu de tous les lettrés. Du reste le texte venait de faire l'objet d'une nouvelle réécriture en persan à la cour timouride de Hérat dans un style plus moderne, durant les toutes dernières années du XV^e^ siècle. Cette nouvelle version persane, les *Lumières de Canope* (*Anvār-i Suhaylī*), qui sera d'ailleurs partiellement connue en France dès 1640 grâce à David Sahid d'Ispahan et à Gilbert Gaulmin, est l'œuvre de Ḥusayn Vāʿiz Kāshifī. Dédiée à Aḥmad Suhaylī, vizir du sultan Ḥusayn Mīrzā Bayqarā, elle suit un plan un peu différent de la version médiévale et est enrichie de quelques anecdotes. Il en existera une copie illustrée très célèbre, réalisée en Inde un siècle plus tard, en 1588, pour la bibliothèque de l'empereur Akbar, copie qui témoigne du succès de cette version revue[1].

La version persane du *Kalīla* revue par Kāshifī semble avoir été très tôt connue dans la capitale ottomane. La bibliothèque Süleymaniye d'Istanbul possède en tout cas un manuscrit persan, n° 4215 du fonds Ayasofya, qui est une copie datée de 897H/1492 du texte de Kāshifī, réalisée du vivant même de l'auteur, qui mourut en 910H/1505[2].

Mais les bibliothèques turques conservent un certain nombre d'exemplaires[3] d'une traduction turque ottomane des *Anvār-i Suhaylī*, qui est dédiée à Soliman le Magnifique (Süleymān Kānūnī, 1520-1566). Cette version, qui est intitulée *Hümāyūnnāme*, connut elle aussi, une grande célébrité. Elle est due à ʿAlā al-Dīn ʿAlī Çelebī b. Sāliḥ al-Felibevī al-Rūmī al-ʿUthmānī al-Faqīh al-Ḥanafī al-Qāzī al-Müderris al-Adīb al-shāʿir al-Khattāt, dit Sālihzādeh, qui mourut en 950H/1543 à Bursa. La date exacte de la traduction ne semble pas connue[4]. C'est ce *Hümayūnnāme* – qui conserve tels quels les distiques persans insérés dans la version persane – qui fut ensuite largement utilisé comme modèle de turc ottoman en prose ornée. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait aussi été largement diffusé en Europe auprès de tous ceux qui voulaient apprendre le turc. Ainsi

1 Le manuscrit, qui date des alentours de 1575, comporte plus de 230 illustrations et a été réalisé sans doute sous la direction de ʿAbd al-Samad. Conservé à Poona dans la collection Elphinsone, il s'est trouvé démembré et un certain nombre de feuillets sont conservés dans l'ancien Musée Prince of Wales de Mumbai ; voir Karl Khandalavala et Kalpana Desai, « Indian Illustrated Manuscripts of the Kalilah Wa Dimna, Anvar- Suhaili, Iyar-i Danish and Humayun-Nameh », in *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah Wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh*, éd. Ernst J. Grube (Bombay : Marg Publications, 1991), 128-144 ; Som P. Verma, « Anwar-i Suhaili – An Illustrated Manuscript of Akbar's Court in the Collection of Bharat Kala Bhavan, Varanasi », *Roopa Lekha* 14, n° 1-2 (1977) : 17-22. Il s'agit là d'une commande impériale, de même que la très belle copie conservée dans la collection de l'Aga Khan et qui a été réalisée sans doute par Sādiqī en 1593 à Qazvin ou à Ispahan, peut être à l'intention de Shāh ʿAbbās I^er^.

2 Adnan Karaismailoğlu, « Hüseyn Vâiz-i Kâşifî », in *Türkiye Diyanet Vakfı islâm Ansiklopedisi* (Istanbul : Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları Çamuroğlu, 1999), 16-18.

3 Ali R. Karabulut, *Istanbul ve Anadolu kütüphanelerinde mevcut el yazması eserler ansiklopedisi* (Kayseri : Akabe Kitabevi, 2005), n° 3144 (3), 997.

4 Un manuscrit non illustré dont la copie date de 948H/1542 a été vendu chez Christie's à Londres le 7 octobre 2011 : *Art & Textiles of the Islamic & Indian Worlds Including Works from the Collection of the Late Simon Digby, Christie's 7 October 2011, London, South Kensington* (Londres : Christie's, 2011), n° 36.

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_013

peut-on en trouver plusieurs copies manuscrites dans la bibliothèque de l'École des Langues orientales de Paris (Bibliothèque universitaire des langues et civilisations, BULAC, depuis 2011). Parmi ces copies du *Hümayūnnāme*, on peut citer un manuscrit non daté (coté Turc 111) de la fin du XVI^e^ siècle, qui possède un beau frontispice enluminé et qui avait figuré dans la bibliothèque royale safavide. À son feuillet 10 figurent plusieurs marques de *ʿarz-dīdeh*[5] de bibliothécaires iraniens : l'une d'elles datée de 1117H/1705-6 qualifie le papier de *samarqandī* et stipule que le manuscrit provient des biens (*amvāl*) d'Allāh-vardī Khān, ancien *beglerbegī* (gouverneur) de Shirvân. Le volume a ensuite appartenu à divers dignitaires ottomans, parmi lesquels un certain Meḥmet Çelebī b. Mustafā Çelebī. Une des autres copies, le ms. Turc 114, terminé en 1003H/1594-5 par le calligraphe Mustafā b. Ibrāhīm, sans doute pour un personnage nommé ʿAlī b. ʿAbd al-Laṭīf (son cachet daté de 999H/1590-1 figure au f.1) et qui comporte aussi un frontispice enluminé, moins soigné, mérite d'être citée car elle provient de l'École des Jeunes de langue d'Istanbul et était destinée à l'usage des élèves. Antoine Ducaurroy, directeur de l'École a inscrit au contreplat « acheté par Mr Ducaurroy avec autorisation de Mr Ruffin pour l'École des Jeunes de langue de Constantinople, sur les épargnes faites pendant les années 1803, 1804, 1805 et 1806 »… La copie aujourd'hui cotée Turc 112 à la BULAC n'est également pas datée mais paraît de l'extrême fin du XVI^e^ siècle. Elle est aussi liée à l'histoire de l'enseignement du turc[6]. Elle figurait dans la bibliothèque de la « classe des Orientaux » du collège Louis le Grand à Paris et on lit au f.1 « ex cubiculo Orientalium 1761 ». On trouve dans le manuscrit nombre des signatures d'anciens élèves drogmans ou Jeunes de langues qui l'eurent entre leurs mains : Flourat, Deval, Ardouin, Ybary, Digeon « de l'isle de Chio », à nouveau Deval en 1772, puis Fonton en 1780 (à Smyrne puis Alep) et Fornetti en 1782. Ce volume possède une autre particularité : outre son frontispice enluminé – que l'on voit au f.1v – il aurait dû être illustré d'environ quatre-vingt-quinze peintures dont les emplacements ont été laissés vides par le copiste[7] et qui n'ont, pour une raison inconnue, jamais été exécutées. On ignore dans quel atelier ce manuscrit aurait été illustré.

Mais on connaît d'autres copies illustrées du même *Hümayūnnāme*. Un des plus importants de ces manuscrits est le manuscrit Revan 843 de la bibliothèque du Palais de Topkapı, qui comporte la version de ʿAlī Sālihzādeh accompagnée de très belles peintures, sans doute un exemplaire de dédicace réalisé dans les ateliers du sultan[8]. À Londres, à la British Library[9], le manuscrit Add. 15 153, qui est du XVI^e^ siècle et dont les dix derniers feuillets ont été ajoutés en 997H/1589, comporte cent soixante-cinq peintures. Ernst Grube, qui a publié une étude sur un manuscrit illustré du *Hümayūnnāme* de ʿAlī Sālihzādeh[10], remarque qu'il ne semble avoir existé en Turquie

5 Iraj Afshar, « *ʿArz dans la* tradition bibliothéconomique irano-indienne », *Scribes et manuscrits du Moyen-Orient*, éd. François Déroche et Francis Richard (Paris : Bibliothèque nationale de France, 1997), 331-343.

6 L'orientaliste Antoine Galland possédait aussi une copie du *Hümayūnnāme* de ʿAlī Sālihzādeh. Cette copie appartint ensuite à Silvestre de Sacy et est aujourd'hui conservée à Manchester, voir Jan Schmidt, *A Catalogue of the Turkish Manuscripts of the John Rylands Library* (Leiden : Brill, 2011), 112-113, n° 59.

7 Ainsi aux ff.18, 23v, 28, 28v, 30v, 33, 36, 38v, 41v, 43, 47, 52v, 55v, 58v, 59v, 65v, 71, 76v, 78, 80v, 81v, 88, 89v, 91, 92, 95, 99, 104, 107v, 111, 115, 118, 118v, 122v, 123v, 128v, 129v, 133, 138, 142, 147v, 149v, 150v, 158v, 162, 170v, 173, 173v, 184v, 185v, 188v, 189v, 190v, 191v, 196, 197, 199, 201v, 203v, 209, 213v, 214, 219v, 225v, 230v, 239v, 244, 246v, 247v, 249v, 255, 256v, 260v, 264, 267, 269, 271v, 274v, 280v, 284, 288v, 291, 294v, 296, 297v, 299v, 302v, 307v, 319, 322v, 326v, 332v, 339v et 348.

8 Plusieurs de ces peintures sont reproduites par Ömer F. Akün, « ʿAlâeddin Ali Çelebi (ö. 950/1543) » in *Türkiye Diyanet Vakfı Islâm Ansiklopedisi* (Istanbul : Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları Çamuroğlu, 1989), 315-318.

9 Charles Rieu, *Catalogue of the Turkish Manuscripts in the British Museum* (Londres : British Museum, 1888), 227.

10 Ernst J. Grube, « Some Observations Concerning the Ottoman Illustrated Manuscripts of the *Kalilah Wa Dimnah*: Ali Çelebi's *Humayun-Name* », in *Milletlerarası*

que fort peu de copies illustrées du texte, toutes du XVI^e siècle, souvent dans un style provincial, tel le ms. Hazine 359 de Topkapı[11].

La découverte récente de quelques feuillets venant d'un autre *Kalīla va-Dimna* en turc conservé à l'École des Langues orientales dans les fonds de la BULAC démontre pourtant le succès que ce texte a pu rencontrer dans l'Empire ottoman à cette époque. Probablement ce succès est-il à mettre en rapport avec le développement d'une langue littéraire pouvant rivaliser avec les modèles persans. Ces quelques feuillets, qui ont reçu la cote ms. Turc 205, sont d'un grand intérêt. Il y a en tout quatorze feuillets à la BULAC, dont la plupart ne se suivent pas[12], et ni le début ni la fin du texte ne sont présents. La version turque du *Kalīla*, avec – reproduites telles quelles – les brèves pièces poétiques en persan insérées dans le texte, est calligraphiée dans une belle écriture *naskhī* ottomane. Le texte turc est vocalisé. Ce type d'écriture vocalisée n'est pas rare dans les manuscrits de luxe ottomans de la seconde moitié du XVI^e siècle[13]. Chaque page comporte dix-neuf lignes et la surface d'écriture est de 80 × 175 mm, la page mesurant 157 × 250 mm. Certains titres sont dorés, d'autres sont en rouge. Une des caractéristiques de ces feuillets est leur riche décor : le centre de la page est sablé d'or et comporte un double encadrement de deux bandes dorées, l'une plus fine et l'autre plus large. Les marges sont décorées de motifs floraux d'au moins trois types différents, peints en doré avec des rehauts de rouge et de bleu, dans un style ottoman qui évoque certains motifs présents sur la céramique d'Iznik[14]. On y voit des motifs d'acanthe avec sur certaines pages de grandes feuilles allongées, ainsi que d'amples volutes. Ce décor, bien que relativement moins élaboré, rappelle un peu les marges du recueil des poèmes de Soliman le Magnifique (*Dīvān-i Muhibbī*), conservé à Topkapı, qui ont été réalisées par Kara Memi, disciple de Shāhqulī (actif à partir de 1545), en 1565[15]. On peut aussi évoquer d'autres manuscrits comme la copie cotée Revan 804 du *Dīvān* de Navā'ī faite pour la bibliothèque de Soliman[16]. Cela permet de dater les feuillets de la BULAC avec une certaine précision du règne de ce sultan ou du début de celui de son successeur. Outre ce décor des marges, on trouve quatre peintures, qui paraissent contemporaines de la copie. Ce sont respectivement :

– au f.6v « le peintre et la jeune fille » (81 × 79 mm) (Fig. 12.1). Les deux personnages s'entretiennent, assis dans une petite salle couverte d'un dôme. Le décor est figuré assez sommairement et une fenêtre ouvre sur un jardin planté d'œillets rouges. Le personnage masculin rappelle par son costume certains personnages d'un *Gulistān* de 1565 de la Freer Gallery[17], mais surtout du *Şehnāme-i Selim Hān* de 1581 de la bibliothèque de Topkapı[18]. Le personnage féminin à la coiffe bien caractéristique peut être

Türk Sanatları Kongresi (Ankara : Kültür Bakanlığı, 1995), 195-205.

11 Güner Inal, « Kahire'de yapılmış bir Hümâyünnâme'nin minyatürleri », *Türk Tarih Kurumu Belleten* 40, n° 159 (1976), 439-465.

12 Ainsi les ff.2 et 3 se font-ils suite, ainsi que les ff.6 et 5, puis les ff.8 à 12 et les ff.13 et 14. Les ff.4,5, 6 et 8 avaient été maladroitement remontés et sont à l'envers. Le f.6 est mutilé.

13 À titre d'exemple les *Kırk Vezir Hikayesi* de l'Istanbul University Library (ms. T.7415), des environs de 1580, sont d'une écriture assez comparable.

14 Il s'agit ici du type de décors « à la grande feuille saz » qui se rencontre sur de très nombreuses pièces de céramique d'Iznik entre 1560 et 1600, type décrit par exemple dans Frédéric Hitzel et Mireille Jacotin, *Iznik : l'aventure d'une collection. Les céramiques ottomanes du Musée national de la Renaissance, Château d'Écouen* (Paris : Réunion des musées nationaux, 2005), 89-103.

15 Nurhan Atasoy, *Kara Memi* (*vol. 1*) *; Muhibbî divani* (*vol. 2*) (Istanbul : Masa Yayinlari, 2016).

16 Ivan Stchoukine, *La peinture turque d'après les manuscrits illustrés. I^ère partie de Sulaymān I^er à Oşmān II, 1520-1622* (Paris : Geuthner, 1966), recense aux pp. 51-62 cinq copies de Navā'ī illustrées sous son règne (n° 10 à 13 et 23). Pour lui, cinq des peintures du ms. R.804, commencé à Tabriz, ont été achevées à Istanbul dans l'atelier du sultan entre 1535 et 1540.

17 Serpil Bağcı *et al.*, *Osmanlı resim sanatı* (Istanbul : T.C. Kültür ve Turizm Bakanligi Yayinlari, 2006), 115, n° 78.

18 Bağcı *et al.*, *Osmanlı resim sanatı*, 116, n° 79.



FIGURE 12.1 Fable du peintre et de la jeune fille, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BULAC, ms. Turc 205, f.6v

daté de la même période[19]. Très simple, la représentation du dôme argenté correspond à ce que l'on peut trouver dans nombre de manuscrits[20].

– au f.7 « le renard et le tambour » (78 × 110 mm) (Fig. 12.2). Cette peinture, d'une composition simple, montrant le renard en train de frapper le tambour suspendu à un arbre avec son visage, est extrêmement proche d'une des illustrations du manuscrit persan de *Kalīla* copié en 1429 à Hérat pour le sultan timouride Baysunghur par Shams al-Dīn Baysunghurī[21]. Or ce manuscrit se trouve conservé à Istanbul dans la bibliothèque de Topkapı sous la cote Revan 1022. Il est extrêmement vraisemblable que le peintre qui a illustré cette version turque ait pu y avoir accès et l'utiliser comme modèle, puisque le manuscrit se trouvait déjà au XVI^e^ siècle dans le trésor impérial ottoman.
– au f.8 « le singe sur une planche » (83 × 79 mm) (Fig. 12.3).
– au f.11v « Kalila et Dimna » (78 × 102 mm) (Fig. 12.4). Sur cette peinture on doit noter particulièrement la manière dont l'artiste représente les montagnes, que l'on retrouve dans nombre de manuscrits ottomans issus des ateliers impériaux du dernier quart du XVI^e^ siècle, notamment le *Zübdetüt-tevārih* de Seyyed Lokman ou le *Firāsetnāme* de Talikizāde (1583 et 1590)[22]. Les représentations d'arbres sont assez soignées – comme sur les autres images du manuscrit – et le tronc est figuré avec soin ; il s'agit d'une tradition différente de celle de la peinture persane de la même époque.

Certaines de ces peintures sont malheureusement un peu abîmées, mais elles n'ont pratiquement pas été retouchées. Les feuillets de ce *Kalīla va-Dimna* ottoman sont entrés à la bibliothèque de l'École des Langues orientales à une date inconnue, sans doute au XIX^e^ siècle. Ils étaient maladroitement cousus et couverts d'une feuille manuscrite portant des notes de grammaire turque. On peut supposer qu'ils figuraient dans les papiers d'un professeur ou d'un ancien élève de l'école. Séparé du précédent à une date que nous ignorons, un autre fragment, plus important, de ce même manuscrit est conservé aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de France. Acquis le 5 février 1906 auprès du libraire Cornuau, boulevard Hausmann, sa provenance antérieure n'est malheureusement pas connue[23]. Il porte actuellement la cote Supplément turc 1243 et le catalogue indique qu'il contient la fin du troisième chapitre (*bāb*), la totalité du quatrième et le début du cinquième[24]. Le fragment de la BnF possède les mêmes caractéristiques codicologiques et les mêmes décors marginaux. Il ne renferme ni le début ni la fin du texte et comporte trente-cinq feuillets. Quelques feuillets sont mutilés. Sa reliure en demi-parchemin est moderne et a été mise après son entrée à la Bibliothèque nationale. Le fragment de la BnF a conservé cinq peintures :

– au f.18, « le médecin ignorant et la fille du roi » (Fig. 12.5). On serait volontiers tenté de comparer le turban un peu surélevé du médecin à des turbans comparables que l'on voit dans un manuscrit de 1584 du *Nüsretnāme* de Āli (Topkapı, H. 1365)[25]. La coupole argentée du

19 Dans le *Siyer-i Nabi* de 1594-5, les costumes féminins sont légèrement différents (Bağcı *et al.*, *Osmanlı resim Sanatı*, 158, n°122). Mais le contexte n'est pas tout à fait le même.

20 Par exemple, toujours dans Bağcı *et al.*, *Osmanlı resim sanatı*, n° 82 et 85 (datant de 1579 et 1581).

21 Le manuscrit, qui porte la date de 833H/1429, a reçu la cote R. 1022 dans les collections de Topkapı. Voir par exemple Ivan Stchoukine, *Les peintures des manuscrits tîmûrides* (Paris : Imprimerie nationale, 1954), 54, n° XXXV.

22 Bağcı *et al.*, *Osmanlı resim sanatı*, 137 et 177, n° 100 et 145.

23 Quelques feuillets non illustrés qui paraissent aussi venir de ce manuscrit sont conservés dans une collection privée [renseignement aimablement communiqué par Madame Éloïse Brac de la Perrière].

24 Edgar Blochet, *Catalogue des manuscrits turcs, tome II, Supplément n^os^ 573-1419* (Paris : Bibliothèque nationale, 1933), 209, où le texte est identifié à tort comme étant le *Hümayünnāme*. Le manuscrit est intégralement reproduit sur le site *Gallica*.

25 Bağcı *et al.*, *Osmanlı resim sanatı*, 166-167, n° 132-133.



FIGURE 12.2 Fable du renard et du tambour, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BULAC, ms. Turc 205, f.7



FIGURE 12.3 Fable du singe et du menuisier, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BULAC, ms. Turc 205, f.8



FIGURE 12.4 Kalila et Dimna discutent, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BULAC, ms. Turc 205, f.11v



FIGURE 12.5 Fable du médecin ignorant et de la fille du roi, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Supplément turc 1243, f.18

bâtiment évoque la coupole de la scène du peintre et de la jeune fille.
– au f.22v, « les deux perroquets et l'épouse du souverain » (Fig. 12.6). Les trois personnages masculins qui s'entretiennent auprès de la cage ont une grande ressemblance, par leur costume et leur style, avec les personnages masculins du manuscrit du *Şehnāme-i Selim Hān* de 1581 (Bibliothèque de Topkapı, A. 3595)[26]. On peut peut-être rattacher nos feuillets au même atelier.
– au f.26 « la colombe au collier », où sont représentés les oiseaux pris dans les rets du chasseur (Fig. 12.7).
– au f.29v « la colombe au collier », où sont représentés le corbeau et le rat (Fig. 12.8).
– au f.33 « le rat, le corbeau, la tortue et l'antilope » : le chasseur git à terre avec le loup, le cerf et le sanglier (Fig. 12.9).

De facture semblable aux précédentes, ces peintures se rattachent à l'école impériale ottomane de la seconde moitié du XVI^e siècle. Les costumes des personnages pourraient encore évoquer ceux que l'on voit sur les peintures des manuscrits jusque vers 1580. Le manuscrit nous semble certainement antérieur au *Siyer-i Nabi* Hazine 1221 à 1223 de la Bibliothèque de Topkapı qui date, lui, de 1594[27]. Dans les différents volumes de ce *Siyer-i Nabi,* illustrés sous la direction du *naqqāsh-bāshi* par plusieurs artistes différents, on ne retrouve déjà plus la manière de peindre de notre illustrateur.

On ignore tout de la façon dont ce manuscrit, ou ces fragments de manuscrit, sont parvenus en France. Tant les feuillets de la BnF que ceux de la B.U.L.A.C possèdent quelques marques ou gloses, peu nombreuses, dans les marges[28], ou quelques chiffres d'une main occidentale. Le manuscrit a certainement été entre les mains d'un Français qui en a lu le texte turc, peut-être un Jeune de langue. Mais son écriture n'a pu être identifiée jusqu'ici.

L'examen du texte de ce *Kalīla va-Dimna* ottoman jadis démembré, dont d'autres feuillets semblent se trouver dans les mains de collectionneurs français, montre qu'il s'agit d'une version différente de celle du *Hümayūnnāme*. Or on connaît au moins deux autres traductions turques ottomanes des *Anvār-i Suhaylī*, différentes de celle de ʿAlī Sālihzādeh. L'une est attestée par un manuscrit de deux cent six feuillets orné de deux peintures qui a figuré dans la vente Christie's du 27 avril 1993 à Londres. Cette version, que le catalogue intitule *Hümayūnnāme* ou *Sharaf al-insān*, serait due à Mahmūd Hamīdī. Elle a été copiée – dans ce manuscrit qui pourrait être l'original (?) – en 1526-1527, du vivant du traducteur. Ce dernier, Mahmūd Hamīdī, réalisa ce travail pour l'empereur Soliman (1520-1566) la sixième année de son règne (1526-7). Une traduction différente, elle aussi faite dans la première moitié du XVI^e siècle, est connue par une copie datée de 1068H/1657 conservée à la Staatsbibliothek de Berlin, le ms. or. Oct. 2507, *Terjüma-i Kalīla va-Dimna*[29]. Le traducteur, qui a suivi lui aussi le texte des *Anvār-i Suhaylī*, est Mustafā b. Ḥusāmī, qui était actif à la Madrasa Mürādiya d'Edirne. Il se peut fort bien que ces deux traductions aient été faites antérieurement à la rédaction du *Hümayūnnāme*.

Le manuscrit qui est aujourd'hui partiellement conservé à la BULAC et à la BnF pourrait se rattacher à l'une de ces versions. Ce pourrait être aussi une version plus tardive, un peu postérieure à celle de ʿAlī Sālihzādeh. Il s'agit, en tout cas, sinon d'un exemplaire de dédicace destiné au sultan, au moins d'une copie de luxe sortie de l'atelier impérial. Son iconographie semble reprendre assez fidèlement un ou plusieurs modèles persans antérieurs connus, auquel l'artiste pouvait avoir accès à Istanbul à son époque, les réinterprétant dans le style en vogue à la fin du règne de Soliman, ou dans les années qui ont suivi. Quoi qu'il en soit, ce manuscrit est un témoin supplémentaire de l'intérêt porté au texte de *Kalīla va-Dimna* dans la Turquie du XVI^e siècle et de la volonté de l'adapter aux besoins du public lettré ottoman, pour qui la

26 Stchoukine, *La peinture turque*, 66, n° 30.
27 Stchoukine, *La peinture turque*, 84-85, n° 56.
28 Ainsi au f.1v sur ms. turc 205 de la BULAC.
29 Manfred Götz, *Türkische Handschriften. Teil 2* (Wiesbaden : Steiner, 1968), 155-156, n° 227.



FIGURE 12.6 Fable des deux perroquets et l'épouse du souverain, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Supplément turc 1243, f.22v



FIGURE 12.7 Fable de la colombe au collier, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Supplément turc 1243, f.26



FIGURE 12.8 Fable de la colombe au collier, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Supplément turc 1243, f.29v



FIGURE 12.9 Fable du chasseur, version turque ottomane de *Kalīla wa-Dimna*, Paris, BnF, Supplément turc 1243, f.33

tradition littéraire en prose jouait un rôle essentiel, et de disposer ainsi d'un modèle de « beau style » ne le cédant en rien au modèle timouride de Hérat.

Bibliographie

Afshar, Iraj. « *ʿArz* dans la tradition bibliothéconomique irano-indienne ». In *Scribes et manuscrits du Moyen-Orient*. Édité par François Déroche et Francis Richard, 331-343. Paris : Bibliothèque nationale de France, 1997.

Akün, Ömer F. « ʿAlâeddin Ali Çelebi (ö. 950/1543) ». In *Türkiye Diyanet Vakfi Islâm Ansiklopedisi*, vol. 2 : 315-318. Istanbul : Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları Çamuroğlu, 1989.

Atasoy, Nurhan. *Kara Memi* (*vol. 1*) – *Muhibbī divani* (*vol. 2*). Istanbul : Masa Yayinlari, 2016.

Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Renda Günsel et Zeren Tanındı. *Osmanlı resim sanatı*. Istanbul : T.C. Kültür ve Turizm Bakanligi Yayinlari, 2006.

Blochet, Edgar. *Catalogue des manuscrits turcs*, tome II, Supplément nos 573-1419. Paris : Bibliothèque nationale, 1933.

Götz, Manfred. *Türkische Handschriften. Teil 2.* Wiesbaden : Steiner, 1968.

Grube, Ernst J. « Some Observations Concerning the Ottoman Illustrated Manuscripts of the *Kalilah wa Dimnah* : Ali Çelebi's *Humayun-Name* ». In *Milletlerarası Türk Sanatları Kongresi*, vol. 2 : 195-205. Ankara : Kültür Bakanlığı, 1995.

Hitzel, Frédéric et Mireille Jacotin. *Iznik : l'aventure d'une collection. Les céramiques ottomanes du Musée national de la Renaissance, Château d'Écouen*. Paris : Réunion des musées nationaux, 2005.

Inal, Güner. « Kahire'de yapılmış bir Hümâyünnâme'nin minyatürleri ». *Türk Tarih Kurumu Belleten* 40, no 159 (1976) : 439-465.

Karabulut, Ali R. *Istanbul ve Anadolu kütüphanelerinde mevcut el yazması eserler ansiklopedisi*. vol. 2. Kayseri : Akabe Kitabevi, 2005.

Karaismailoğlu, Adnan. « Hüseyn Vâiz-i Kâşifî ». In *Türkiye Diyanet Vakfi islâm Ansiklopedisi*, vol. 19 : 16-18. Istanbul : Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları Çamuroğlu, 1999.

Khandalavala, Karl et Kalpana Desai. « Indian Illustrated Manuscripts of the Kalilah wa Dimna, Anvar- Suhaili, Iyar-i Danish and Humayun-Nameh ». In *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh*. Édité par Ernst J. Grube, 128-144. Bombay : Marg Publications, 1991.

Rieu, Charles. *Catalogue of the Turkish Manuscripts in the British Museum*. Londres : British Museum, 1888.

Schmidt, Jan. *A Catalogue of the Turkish Manuscripts of the John Rylands Library*. Leiden : Brill, 2011.

Stchoukine, Ivan. *La peinture turque d'après les manuscrits illustrés. Ière partie de Sulaymān Ier à Oṣmān II, 1520-1622*. Paris : Geuthner, 1966.

Stchoukine, Ivan. *Les peintures des manuscrits tîmûrides*. Paris : Imprimerie nationale, 1954.

Verma, Som P. « Anwar-i Suhaili – An Illustrated Manuscript of Akbar's Court in the Collection of Bharat Kala Bhavan, Varanasi ». *Roopa Lekha* 14, no 1-2 (1977) : 17-22.

13

The Patron and the Author: An Illustration from the *Iyār-i Dānish* Reveals the Relationship between Emperor Akbar and Abū'l Faẓl

Mika Natif

Bridging peoples, places, and times, the book of *Kalīla wa-Dimna* in its various renditions is an astounding testimony to cultural connections between civilizations.[1] With its various prefaces and introductions, the fables tell stories that uncover different layers of narration. They contain anecdotes related to life lessons and morality, enacted by animals and humans. However, it is of even more interest to note the ways in which the text delineates narratives about the transmission of knowledge, and about translations and adaptations. Many of the subsequent authors who translated or rewrote the fables comment on and acknowledge the history of the text and how it had traveled from India to Iran. These nods to the past disclose a fascinating chain of transmission from culture to culture, from author to author, and from patron to patron. This essay examines the close relationship between the Mughal Indian ruler-patron Emperor Akbar (r. 1556–1605) and his author-vizier Abū'l Faẓl b. Mubārak (1551–1602), and its visual manifestation in the opening illustration to the *Iyār-i Dānish*, Abū'l Faẓl's version of the *Kalīla wa-Dimna* stories. The painting reveals Abū'l Faẓl and Akbar's awareness of the processes of translation, assimilation, and the Mughal formation of self-identity in a multi-faceted society.

The stories of *Kalila and Dimna*, which were translated into different languages over the centuries, have a long history in the Muslim world. In their prefaces, some of the later author-translators express an awareness of the Indian origin of the text and of its circulation, adaptations, and additions, as is the case in Ibn al-Muqaffaʿ's Arabic translation and Kamāl al-Dīn Ḥusayn Vāʿiẓ Kāshifī's *Anvār-i Suhaylī*. By the end of the sixteenth century, the text had come full circle, resulting in the rendition composed by Abū'l Faẓl for the Emperor Akbar in northern India.

Based on the Sanskrit text of the *Pañcatantra*, the stories became well known in their Arabic and Persian translations, and many of these manuscripts were also illustrated. Among these medieval texts, Abū al-Maʿālī Naṣrallāh Munshī's Persian rendition, written in the middle of the twelfth century, and Kāshifī's *Anvār-i Suhaylī*, from the late fifteenth century, also became popular on the Indian subcontinent. It appears that some members of the Mughal elite were not content with the Timurid version of the text written by Kāshifī.[2] In the late 1580s, looking to simplify Kāshifī's florid Persian language, the third Mughal emperor, Jalāl al-Dīn Muḥammad Akbar, commissioned his minister and historiographer, Abū'l Faẓl, to rewrite the *Kalila and Dimna* tales.[3] The new version

1 François de Blois, Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah wa Dimnah (London: Royal Asiatic Society, 1990), iii.

2 The *Anvār-i Suhaylī*, a late fifteenth-century recension of the famous animal fables, was composed by the Timurid theologian and preacher Kamāl al-Dīn Ḥusayn Vāʿiẓ Kāshifī. It became very popular among the Mughal elite during Akbar's reign, and at least five manuscripts were copied and illustrated. On the text of the *Anvār-i Suhaylī*, see Christine van Ruymbeke, *Kashefi's Anvar-e Sohayli: Rewriting Kalila and Dimna in Timurid Herat* (Leiden: Brill, 2016).

3 Based on his study of MS Add 4945, now in the British Library, Charles Rieu established that the *Iyār-i Dānish* was completed in the thirty-third year of Akbar's reign, 996 AH/1588 CE. Charles Rieu, *Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum* (London: British

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_014

was entitled the *Iyār-i Dānish* (*The Touchstone of Wisdom*) by Abū'l Fażl, who explains: "By order of His Majesty, the author of this volume composed a new version of the Kalílah Damnah, and published it under the title of ʿAyár Dánish."[4] It is worth noting that Abū al-Fażl's version did not win the popularity of the *Anvār-i Suhaylī* or Naṣrallāh Persian version of the *Kalīla va Dimna*.

Although Kāshifī's recension was well known on the subcontinent, the core stories in Abū'l Fażl's text were more closely related to Ibn al-Muqaffaʿ's eighth-century medieval Arabic narrative. Unlike Naṣrallāh and Kāshifī, Abū al-Fażl parted from much of the Persian poetry that was so important in the *Anvār-i Suhaylī*, and minimized the use of Arabic and Qurʾanic quotations, which were present in *Kalīla wa-Dimna*. Adhering more closely to the basic narrative, Abū'l Fażl removed the layers of commentary and sophistication that his predecessors had added to the text.[5]

Abū'l Fażl's *Iyār-i Dānish* is by no means elegant or artistic. It is unlike his other compositions for Akbar; here, he is not playful with words and he adds very little embellishment to his text. This type of writing stands in stark contrast to his style in the official Mughal court histories, such as the *Akbar-nāma* or the *Āīn-i Akbarī*. In the *Āīn-i Akbarī*, Abū'l Fażl explains: "The original [*Kalīla wa-Dimna*] is a master-piece of practical wisdom, but is full of rhetorical difficulties; and though Naçrullah i Mustaufi and Maulana Husain i Waʿiz had translated it into Persian, their style abounds in rare metaphors and difficult words."[6] But who would have had difficulty understanding the high-flown language of Naṣrallāh and Kāshifī, especially when numerous copies of the *Anvār-i Suhaylī* and the *Kalīla va Dimna* exist from this period?[7] Christine van Ruymbeke suggests that Abū'l Fażl's simple version of the *Kalila and Dimna* stories was probably aimed at non-native Persian speakers, who may not have been able to understand Kāshifī's florid language. Calling Abū'l Fażl's *Iyār-i Dānish* a "summary Mughal rewriting" of Kāshifī's text, Van Ruymbeke further hypothesizes that the Mughal author created this recension of the stories for his own intellectual purposes, so that he could easily compare his Persian version with the original Sanskrit *Pañcatantra*.[8]

One of the most surprising aspects is that the spare, skeletal *Iyār-i Dānish* was lavishly illustrated in Akbar's royal Mughal atelier in Lahore.[9] Recognized as one of the masterpieces produced by Akbar's workshops, the *Iyār-i Dānish* manuscript demonstrates the sophistication and complex tastes of the upper-class Mughal society of

Museum, 1879–83), 2:756–57. This date has been accepted by most scholars. See Hermann Ethé, *Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office* (Oxford: Printed for the India Office by H. Hart, 1903), vol. 1, 512–13; Carl Brockelmann, "Kalila Wa-Dimna," in *Encyclopaedia of Islam*, 2nd ed. (Leiden: Brill), vol. 4, 503–506; Saiyid Athar Abbas Rizvi, *Religious and Intellectual History of the Muslims in Akbar's Reign, with Special Reference to Abu'l Fazl (1556–1605)* (New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1975), 219–20; Linda York Leach, *Mughal and Other Indian Paintings from the Chester Beatty Library* (London: Scorpion Cavendish, 1995), vol. 1, 75; Christine van Ruymbeke, "Authorship, Ownership and Rewriting: Vāʿiẓ Kāshifī and Abū al-Fażl b. Mobārak within the Noble Hereditary Line of *Kalīla wa-Dimna* Authors," *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 45 (2018): 181–210, 1, forthcoming. I am very grateful to Christine van Ruymbeke for sharing her invaluable article with me.

4 Abu'l Fazl, *Ain-i Akbari*, trans. H. Blochmann (Calcutta: Printed for the Asiatic Society of Bengal, 1927–1949), vol. 1, 106. *Ayar* means a strong stone. ʿAlī Akbar Dihkhudā, *Lughatnāmah*, *Tālīf-i ʿAlī Akbar Dihkhudā* (Tehran: Sāzmān-i Lughat-nāmah, 1337–1352 [1959–1974]), 3:27.

5 See the in-depth analysis by Van Ruymbeke in *Kashefi's Anvar-e Sohayli*.

6 *Āīn-i Akbarī*, vol. 1, 106.

7 For further information regarding the surviving illustrated manuscripts, see Ernst J. Grube, "Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated *Kalilah wa Dimnah* Manuscripts," *Islamic Art* 4 (1991): 301–453.

8 Van Ruymbeke remarks: "Prosimetrum's use and importance is remarkably highlighted in absentia: Abu'l-Fazl's voice is silent, his text is bare, lacking in truly authorial activity. The readers are not given a key to decode the stories, which have returned to the state of a blank canvas." Van Ruymbeke, *Kashefi's Anvar-e Sohayli*, 247–48.

9 Between 1570 and 1611, at least six *Anvār-i Suhaylī* manuscripts were illustrated in Mughal India (and only one *Iyār-i Dānish*).

the 1590s and its aristocratic literati.[10] Illustrated manuscripts of the *Kalila and Dimna* stories have often been considered to function as "textbooks" for the education of princes.[11] In the *Āīn-i Akbarī*, Abū'l Fażl reports that "every boy ought to read books on morals, arithmetic, agriculture, geometry, astronomy, physiognomy, household matters, the rules of government, medicine, logic, sciences, and history …"[12] He also mentions in his preface to the *Iyār-i Dānish* that the book was intended for the education of kings and the people.[13] However, the illustrations in the *Iyār-i Dānish* seem too sophisticated and complex to be aimed solely at the education of the young elite. Furthermore, their subject matter, as well as their intricate compositions, cannot be understood in such a constrained way. The manuscript's text and images place the exotic stories within more familiar territory: the Mughalization of all figures, including their physical settings, and the geography, flora, and fauna the recording of Mughal court rituals and of historical individuals of the Akbari milieu.

The illustration cycle in the Varanasi *Iyār-i Dānish* commences with a painting on the fifth folio made by the artist Basawan.[14] It shows a scene at the court of the Sassanian King Khusraw Anūshirvān (r. 531–79), with Burzūya the physician (Fig. 13.1).[15] Abū'l Fażl's text tells us how the stories of *Kalila and Dimna* came from India to Iran, and were then translated into Pahlavi. He writes that King Khusraw Anūshirvān heard a story from a man about a special plant, said by the Greeks to grow in the mountains of Hindustan. This wondrous plant had the ability to keep people alive and make them immortal. The man recounted that after searching in vain for the magical plant, he came across an old Brahman sage, who revealed to him that the mysterious plant was actually a book of wisdom kept in the treasuries of the kings in India. The name of the book was "Kalīla wa-Dimna." When Khusraw Anūshirvān heard this, he decided to send Burzūya the physician to find the book and bring it to the court.[16] With the support of his patron, Burzūya went to Hindustan and approached the king, asking if he could see the books of wisdom that he possessed. After obtaining access to this hidden knowledge, Burzūya read the books every day, committed them to memory, and copied them out in secret. Once he had finished reading and transmitting the texts, he brought them back to the court of Anūshirvān. One of the books was *Kalīla wa-Dimna*. Upon

10 Dated by its colophon to Lahore, 1596–97, the *Iyār-i Dānish* manuscript Ms.9069 is housed in the Bharat Kala Bhavan, Hindu University of Benares (Varanasi).

11 Som Prakash Verma, "Anvar-i Suhayli – an Illustrated Manuscript of Akbar's Court in the Collection of Bharat Kala Bhavan, Varanasi," *Roopa-Lekha* 44, no. 1–2 (1977): 17–22; Grube, "Prolegomena for a Corpus Publication," 315; Karl Khandalavala and Kalpana Desai, "Indian Illustrated Manuscripts of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, and Iyar-i Danish," in *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh*, edited by Ernst J. Grube (Mumbai: Marg Publications, 1991), 128–144, here 137; Rai Krishnadasa, *Anwar-e-Suhaili* (*Iyar-i-Danish*) (Varanasi: Bharat Kala Bhavan, Banaras Hindu University, reprinted in 1999).

12 *Ain-i Akbari*, vol. 1, 288–9.

13 Abū al-Fażl ibn Mubarak, *'Iyār-i Dānish,* matn-i 'ilmī va intiqādī bā taḥqīq va taṣḥīḥ-i Amrīzdān 'Alīmardānuf; muḥarrirān-i mas'ūl, Aṣghar Jānfidā va Jābilqā Dād'alīāshāyif (Dushanbah: Dānish, 1988), 2.

14 Technically, the first painting in the manuscript is a garden scene that was added later, in the seventeenth century, to the original volume. Most of the Mughal paintings in this manuscript had formal attributions written below the illustrations. When the manuscript was re-margined, these attributions were cut out and pasted onto the back of the pictures, while the text pages were separated from the illustrations. For the whereabouts of the manuscript from the eighteenth century onward, see Krishnadasa, *Anwar-e-Suhaili* (*Iyar-i-Danish*), 34–35.

15 Published: Bonnie C. Wade, *Imaging sound: an ethnomusicological study of music, art, and culture in Mughal India* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), fig. 110; Stuart Cary Welch, *India: Art and Culture 1300–1900* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1985), no. 110 (color); Welch, 1960, ii, pl. A; Krishnadasa, *Anwar-e-Suhaili* (*Iyar-i-Danish*), pl. A.

16 Abū al-Fażl, *'Iyār-i Dānish*, 2. De Blois claims that this version of the introduction is found in Abū al-Ma'ālī Nasrullah's Persian translation of the *Kalila and Dimna*. François de Blois, *Burzōy's Voyage to India*, 41.



FIGURE 13.1 Burzoy presented before King Anushirvan, by Basawan, *Iyar-i Danish*, fol. 5, Lahore, 1596–7, Mughal India. Varanasi, Bharat Kala Bhavan, Ms. 9069

the physician's return, the king prepared a grand reception and offered Burzūya whatever he would like from the royal treasury. To the surprise of the grandees at the court and of the king himself, the physician chose only a robe of honor (*khila'at*), but asked that the story of his life, his journey to Hindustan, and how he had obtained the text be added to the introduction of *Kalīla wa-Dimna*. The task of writing his biography and adventurous story was granted to Anūshirvān's famous vizier, Wuzurjmihr.[17] Abū'l Fażl further states in his preface that the fables can be traced back to an Indian source, thus indicating his awareness of history and place. Christine van Ruymbeke argues that, by rewriting and repeating older introductions, the Mughal author emphasizes the "ultimate Indian origin of the text."[18]

In the Varanasi *Iyār-i Dānish*, the painting conveying this story is a full-page composition (Fig. 13.1). The scene takes place at court, in a setting defined by all the attributes of grandeur and luxury, with rich draperies, carpets, gold vessels, an entourage of high officials, a leopard, a hawk, and a horse with grooms. The ruler, at the top center of the page, is seated on his majestic throne; he gestures toward the physician (clad in a blue and gold robe) and a courtier, who dominate the middle part of the painting. In the lower part, there are musicians, servants, and animals with their attendants.

The decision to represent this scene in the first illustration holds multiple layers of meaning and engagement for the author, artists, and audience. In the *Āīn-i Akbarī*, Abū'l Fażl mentions the intention behind the way in which scenes were selected for painting in the royal ateliers: "The Chingiz-niama, the Zafar-nama, this book, the Razm-nama, the Ramayan, the Nal-Daman, the Kalila wa Dimna, the 'Iyār-i Dānish, and other books have been illustrated (*paikar-nigari*), His Majesty himself having indicated the scenes to be painted."[19] Whether or not the Emperor himself specified which passages in each of these texts should be illustrated, the sentence gives a sense of the importance given to the images produced in royal manuscripts. We may thus allow for an in-depth reading of the *Iyār-i Dānish* illustration.

The scene in Figure 13.1 entices the viewer to draw interesting parallels between Abū'l Fażl and Burzūya, as well as between Khusraw Anūshirvān and Emperor Akbar. It further alludes to connections between the translations of texts from Sanskrit to Pahlavi at the Sassanian court, and the translation of Indian texts into Persian at Akbar's court. Lastly, it enables us to consider the allegorical transmittal of knowledge from one just ruler to another, and the relationship depicted between Abū'l Fażl and Emperor Akbar. An educated audience, like many officials among the Mughal elite, would have been expected to pick up on these allusions to the past and make the connection with the present.[20]

17 Abū al-Fażl, *'Iyār-i Dānish*, 6–7.

18 Van Ruymbeke, "Authorship, Ownership and Rewriting," 3.

19 Choudhri Mohammed Naim, "Appendix C", in *Tūtī-nāma: Tales of a Parrot = das Papageienbuch: vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift aus dem Besitz des Cleveland Museum of Art = Complete Colour Facsimile Edition in Original Size of the Manuscript in Possession of the Cleveland Museum of Art* (Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1976), vol. 2, 184.

20 For a similar level of intellectual engagement regarding Mughal painting, see Mika Natif, "The Generative Garden: Sensuality, Male Intimacy, and Eternity in Govardhan's Illustration of Sa'dī's *Gulistān*," in *Eros and Sexuality in Islamic Art*, edited by Francesca Leoni and Mika Natif (Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2013), 54. Paul Losensky discusses the Safavid and Mughal poetic practice of including quotations from past Persian poets or imitations of their style. See Paul E. Losensky, *Welcoming Fighânî: Imitation and Poetic Individuality in the Safavid-Mughal Ghazal* (Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1998), esp. chap. 3. Gülru Necipoğlu identifies a similar creative process in the way Timurid artists and poets introduce innovative elements into their creations, while at the same time quoting past tradition. Gülru Necipoğlu, *The Topkapi Scroll: Geometry and Ornament in Islamic*



FIGURE 13.2
Detail: Burzoy presented before King Anushirvan, by Basawan, *Iyar-i Danish*, fol. 5, Lahore, 1596–7, Mughal India. Varanasi, Bharat Kala Bhavan, Ms. 9069

The painting is fascinating on numerous levels. Through the use of portraiture, it links three different courts that existed in separate places and at distinct times – that of the Mughals, of the Iranian King Khusraw Anūshirvān, and of the Indian King Dabshalīm – while suggesting a keen awareness of the transmission and mediation of knowledge. Through visual means, the scene of the Sassanian ruler receiving his physician is immediately translated into Mughal terms: every detail in the setting reflects the environment of the Mughal court. Architecture is rendered in the customary red stone, with detailed carving and masonry work. Grand carpets are spread on the ground, and lavish textiles decorate the side areas of the royal pavilion. Moreover, the luxurious gold objects on the ground, the various hunting animals, the musicians, and the numerous persons clad in brightly colored robes, animatedly gesturing and talking to one another, all come together to exemplify the exhilaration of the moment and the abundance of the court. Nevertheless, the scene is disorientating, with the only stable element being the figure of the ruler seated on his golden throne, elevated and somewhat isolated from the crowd.

The physician, approaching the royal seat, offers an insight into Akbari court etiquette (Fig. 13.2). In the *Iyār-i Dānish* text, it is said that when Burzūya appeared before King Anūshirvān he "kissed

Architecture (Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995), 214–15, 218.

the ground and gave thanks" (*zamīn bus kardah shukrana ʿināyathai Anūshirvān ba-jāāvordah*).[21] In the illustration, however, the physician performs a different gesture – the *kornish* salutation. When doing the *kornish*, according to the *Āīn-i Akbarī*, the person has to have "the palm of the right hand placed upon the forehead and the head to be bent downwards."[22] In the painting, Burzūya follows Mughal court etiquette very closely. Just below him, wearing a light purple robe, another official is shown performing the *taslīm*, which is described in the *Āīn-i Akbarī* as "placing the back of the right hand on the ground, and then raising it gently till the person stands straight."[23] These particular gestures can be further identified in other Akbar-period illustrations when a man approaches the emperor. These salutations are closely linked to Akbar's rule since, according to Abū'l Fażl, the emperor himself is credited with inventing them.[24]

Following the text more closely, in earlier illustrations of the same scene, such as that in the Jalayirid manuscript of *Kalila and Dimna*, Burzūya is depicted performing the *zamīn bus* – kissing the ground – in accordance with the Persian text.[25] As he prostrates himself in front of the Sassanian king, Burzūya is shown in these illustrations as having the characteristics of a Muslim religious scholar (*ʿulama'*). He wears a green robe and a turban, and has a thick dark beard, while playing the role of the "intellectual ambassador between Iran and India", as François De Blois calls him.[26]

The Jalayirid illustration conveys the key moment of the transmission of knowledge and its assimilation into a new scheme of patronage or ownership. However, what is missing in this scene, and also in the *Iyār-i Dānish* painting, is an actual depiction of the book itself – the "Object of Translation." A more tangible rendering can be seen in a copy of the *Anvār-i Suhaylī* made for Prince Salīm, Akbar's son and the future Emperor Jahangir (r. 1605–1626). In this illustration (Fig. 13.4), the ruler holds a closed book in his left hand, most likely the newly written stories, and with his right, gestures toward the author-translator Burzūya, who stands in supplication, bowing gently with his hands together.[27] The complex, almost chaotic painting in the *Iyār-i Dānish* – with numerous figures wearing magnificent clothes, beautiful carpets, gold vessels, peacocks on the roof, and an elaborate architectural setting – and the dramatic diagonal lines of the composition stand in sharp contrast to the stifled, focused, somewhat somber illustration from the *Anvār-i Suhaylī* (compare Figs. 13.1 and 13.4).

The lack of a visible book in the Varanasi painting is reminiscent of the *silsila* of wisdom. The entire painting becomes an allegorical scene of subliminal transference and exchange. The chain of transmission is not solely one of texts and images, but also relates to creators/writers and their patrons. While Akbar associates himself with past rulers such as Anūshirvān and Dabshalīm, Abū'l Fażl links himself to the glorious line of the past writers of the stories. Christine van Ruymbeke claims that by agreeing to rewrite a well-known text such as *Kalīla wa-Dimna*, Abū al-Fażl inserted himself into a prestigious list of writers, while

21 Abū al-Fażl, *ʿIyār-i Dānish*, 7.

22 *Āīn-i Akbarī*, vol. 1, 158–59.

23 Ibid.

24 Ibid.

25 See "Burzoy returns from India, presented before King Anushirvan," a folio from *Kalila and Dimna*, by Nasrullah Munshi, Tabriz, Jalayirid, c. 1370–74. The page is mounted in an album. Istanbul University Library F 1422, F228. Published in Bernard O'Kane, *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century* (London: I.B. Tauris Publishers; Cairo: AUC Press, 2003), 98. A related painting is found in a later copy of the Jalayirid manuscript, now housed at the Raza Library in Rampur, fol. 11a. Published in Barbara Schmitz and Ziyaud-Din A. Desai, *Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in the Raza Library, Rampur* (New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2006), pl. 260.

26 De Blois, *Burzōy' Voyage to India*, 33.

27 In an earlier illustration from the *Anvar-i Suhayli* made around the 1520s, probably in Shaybanid Herat, Burzūya is depicted presenting an actual book to Khusraw Anūshirvān. See Fig. 13.7 here. MS 9109 IOS AS Uzbek SSR, f. 5b.



FIGURE 13.3
Detail: Burzoy presented before King Anushirvan, by Basawan, *Iyar-i Danish*, fol. 5, Lahore, 1596–7, Mughal India. Varanasi, Bharat Kala Bhavan, Ms. 9069

sacrificing, to a certain degree, his own originality; this idea may explain why Abū'l Fażl repeats the list of past authors/translators/rewriters several times, and why it "resonates as an *isnād*."[28]

The concept of a *silsila* of knowledge is also echoed in the images of the king and his physician. The figure of the ruler-patron, Khusraw Anūshirvān, is highlighted in the *Iyār-i Dānish* illustration (Fig. 13.3). In accordance with the *Kalīla wa-Dimna* tradition, the patrons sponsoring translations of the text, and variations on it, are important rulers or political figures who have acquired fame in the Muslim world. Their presence in the *Kalīla wa-Dimna* preface, associated with the *silsila* of transmitters, contributes to the esteem of the recensions they have supported. Abū'l Fażl provides a detailed list of pre-Islamic and Muslim patrons, to which he adds his own benefactor, Emperor Akbar. The list includes the Hindu King Dabshalīm, the Sassanian ruler Anūshirvān, the Abbasid Caliph Abū al-Ja'far Manṣūr, the Ghaznavid Sulṭān Maḥmud of Ghaznī

28 Van Ruymbeke, *Kashefi's Anvar-e Sohayli*, 18–22; Van Ruymbeke, "Authorship, Ownership and Rewriting," 5–6. In his preface to the *Iyar-i Danish*, Abū al-Fażl mentions Dabshalim and Bidpai, as well as Khusraw Anūshirvān and Burzūya (1–2), and again references Ibn Muqaffa and Abū al-Ma'ālī Naṣrallāh (3). He states that Maḥmūd Ghaznī (the Ghaznavid) ordered the poet Rūdakī to compose a versified version of *Kalila and Dimna* and that Nasrullah was commissioned by Bahrāmshāh to translate Ibn Muqaffa''s Arabic version into Persian. Abū al-Fażl, *'Iyār-i Dānish*, 8–9.



FIGURE 13.4 King Anushirvan and Burzoy, fol. 6a, *Anvar-i Suhayli*, by Kashifi, Allahabad, 1604–10, Mughal India. London, British Library, Add. MS 18579

and his grandson, Bahrāmshāh b. Mas'ūd, and the Timurids Amīr Suhaylī and Sulṭān Ḥusayn Bāyqarā.[29] All these historical and mythical personalities allegorically coalesce in the image of the Mughal-looking ruler, representing Khusraw Anūshirvān in the text and Emperor Akbar in the image.

The firm link between patron and author/advisor can be seen in the hand gestures that each of the characters performs in this painting (Fig. 13.2). Anūshirvān, seated on an elevated throne encrusted with jewels, extends his left hand and, with an open palm, signals the physician. The emperor's motion is echoed and amplified by the courtier, who stretches forward both arms and points toward Burzūya, whose hands create an ocular continuum, a diagonal linkage between patron and writer.

The presence of the patron in the illustration is further related to his role in initiating the acquisition/translation/rewriting of the text. Van Ruymbeke suggests that we should consider the various translations and recensions of *Kalīla wa-Dimna* as "collaborative duos" in which ownership extends to both patron and author, though it is the benefactor who is considered the physical owner of the work.[30] This concept was well understood at the Mughal court, as Fayzi, Akbar's poet laureate and Abū'l Fażl's brother, writes: "In that breath, which is in the poet / the poetry is mine and the ambition the shah's."[31] The Mughal artist Basawan successfully conveys the special rapport between the patron and the author, as they form a diagonal visual axis from the top down in the pictorial space (Fig. 13.1).

When Abū'l Fażl wrote the *Iyār-i Dānish* in the late 1580s, the Mughal court was well engaged in cross-cultural activities, employing a number of literati who had been given the task of translating various texts into Persian, the official language of the court. With the support of Akbar, the *Bāburnāma* (*History of Babur*, on Akbar's grandfather) was translated from Chaghatai into Persian, along with Sanskrit texts such as the Indian epics *Mahabharata* and *Ramayana*:

> Philologists are constantly engaged in translating Hindí, Greek, Arabic, and Persian books into other languages. Thus a part of the Zích i Jadíd i Mírzáí was translated under the superintendence of Amír Fathullah of Shíráz, and also the Kishnjóshí, the Gangádhar, the Mohesh Mahánand, from Hindí (Sanskrit) into Persian, according to the interpretation of the author of this book [i.e. Abū'l Fażl]. The Mahábhárat, which belongs to the ancient books of Hindústán, has likewise been translated from Hindí into Persian, under the superintendence of Naqíb Khán, Mauláná 'Abdul Qádir of Badáon, and Shaikh Sultán of T'hanésar.[32]

29 Abū al-Fażl, *'Iyār-i Dānish*, 7–8. For a discussion of the different approaches to this matter by Kāshifī and Abū al-Fażl, see Van Ruymbeke, "Authorship, Ownership and Rewriting," 8–9.

30 She further argues that the patron is considered to be the true owner of the work, since he is the one who is able to keep it, while the author/translator/rewriter follows the patron's lead in terms of stylistic changes, additions, and omissions to the text. Van Ruymbeke, "Authorship, Ownership and Rewriting," 9.

31 From Fayzi's translation of the *Mahabharat*, ms. BL IO Islamic 761, fol. 186b. In Qamar Adamjee and Audrey Truschke, "Reimagining the 'Idol Temple of Hindustan': Textual and Visual Translation of Sanskrit Texts in Mughal India," in *Pearls on a String: Artists, Patrons, and Poets at the Great Islamic Courts*, edited by Amy Landau (Baltimore: Walters Art Museum; Seattle: University of Washington Press, 2015), 142.

32 *Ain-i Akbari*, vol. 1, 106. Also see 'Abd al-Qādir Badā'ūnī, *Muntakhab al-Tawarikh of 'Abd al-Qādir Badā'ūnī*, trans. George S.A. Ranking, Sir Wolseley Haig, and W.H. Lowe (Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1884–1925), vol. 2, 344. Texts from different languages, including European languages, were translated into Persian as collaborative projects. See Muzaffar Alam, "The Pursuit of Persian: Language in Mughal Politics," *Modern Asian Studies* 32, no. 2 (1998): 326–27; Qamar Adamjee and Audrey Truschke, "Reimagining the 'Idol Temple of Hindustan'," 141–65; Carl W. Ernst, "Muslim Studies of Hinduism? A Reconsideration of Arabic and Persian Translations from Indian Languages," *Iranian Studies* 36, no. 2 (2003): 173–95; Muzzafar Alam and

Abū'l Faẓl appears to have supervised many of these projects, as well as making contributions of his own, such as the preface that he composed for the Persian *Mahabharata*.[33] Similar to the *Iyār-i Dānish*, he considers the *Mahabharata* as part of the history of ancient India, which would further enrich the education of the ruler.[34] Like the book of *Kalīla wa-Dimna*, which is compared to a miraculous plant that can bring the dead back to life, Abū'l Faẓl sees a knowledge of other traditions (philosophy, science, and literature) as a form of "rescue from the idiocies of fools pretending to be wise."[35] Justifying his own creative efforts, Abū'l Faẓl emphasizes the antiquity of the text of *Kalīla wa-Dimna* and its recognition as a source of advice by a long and prestigious line of kings. He writes: "Truly, this book is a monument left by the ancient kings, in which one learns the fundamental principles of monarchical rule; it is a register by eminent mortals on the universal rules of psychology and civic education."[36]

As he was involved with the rewriting of both the *Mahabharata* and *Kalīla wa-Dimna*, Akbar's minister must have noticed some overlap between the stories. The Mughal vizier also may have been aware that the *Pañcatantra* was the origin of *Kalīla wa-Dimna*, since the royal library seems to have had a copy of the text in its original Sanskrit language.[37] Indeed, Abū'l Faẓl was aware of the Indian origin of the *Kalīla wa-Dimna* text. In the preface to the *Iyār-i Dānish*, he clearly states that the Brahman Hakim Bidpai composed the book of *Kalīla wa-Dimna* or *Karataka and Damanaka* for King Dabshalīm of Hindustan.[38] It is tempting to think that Abū'l Faẓl took delight in the notion of bringing the Indian stories full circle, back to their place of origin. Echoing this notion, the painting of Burzūya before Anūshirvān is filled with references to the land of Hindustan.

The Mughal assimilation of the ancient text is manifested through the visual engagement with India, its landscape and plants, and the representation of animals, such as the two peacocks above the king's throne, the trained leopard at the bottom, and the red sandstone architecture (Fig. 13.1). Such visual markers enhance the notions of an

Sanjay Subrahmanyam, "Love, Passion and Reason in Faizi's *Nal-Daman*," in *Love in South Asia: A Cultural History*, ed. Francesca Orsini (Cambridge: Cambridge University Press, 2006), 109–41.

33 For a discussion and translation of Abū al-Faẓl's introduction, see Ernst, "Muslim Studies," 173–95.

34 Abū al-Faẓl refers to the *Iyar-i Danish* as "Pand-nama", a book of counsel or advice. Abū al-Faẓl, *ʿIyār-i Dānish*, 2.

35 From Abū al-Faẓl's introduction to the *Mahabharata*. Translated by Ernst, "Muslim Studies," 180–181.

36 Translated by Christine van Ruymbeke, in Van Ruymbeke, *Kashefi's Anvar-e Sohayli*, 132; Abū al-Faẓl, *ʿIyār-i Dānish*, 3.

37 It was only after the completion of the *Iyar-i Danish* that Emperor Akbar ordered Mustafa ibn Khaliqdad al-Hashimi al-Abbasi to translate a Jain version of the text from Sanskrit into Persian. This text is known as the *Pancakhyana*. However, the *Pancakhyana* does not seem to have been popular and only one manuscript is known of the Persian text. See Tara Chand and Saiyed A.H. Abidi, "Panchakhyana, a Unique and Unknown Persian Translation of the Panchatantra," *Islamic Culture* 39 (1965): 32–33, 35, 37. Van Ruymbeke remarks that it was only during Akbar's time that a systematic comparison of the *Kalila wa-Dimna* with the *Pañcatantra* took place. Van Ruymbeke, *Kashefi's Anvar-e Sohayli*, 18, n. 44. The link between the *Pañcatantra* and *Kalila wa Dimna* was noticed in the tenth century by the philosopher and scientist al-Bīrūnī. In his *Chronology of Ancient Nations*, al-Bīrūnī comments on the literary ties between the two texts and criticizes Ibn al-Muqaffaʿ for modifying and adding to the original. Abū al-Faẓl used al-Bīrūnī's treatise when he was writing about Indian philosophy and cosmology in the *Ain-i Akbari*. Eduard Sachau, *Alberuni's India* (London, 1888; reprint, London, 1910), vol. 1, 159; Ernst, "Muslim Studies," 177.

38 Abū al-Faẓl, *ʿIyār-i Dānish*, 1. The fact that Abū al-Faẓl mentions the names Karataka and Damanaka in conjunction with Kalila and Dimna is important. These are the names of a pair of jackals, the main characters of the first chapters in the book. Both the authors of the Pahlavi and Arabic versions, Burzūya and Ibn al-Muqaffaʿ, name their respective translations after the two beasts. By using the Sanskrit names of the jackals (Karataka and Damanaka), in addition to their names in the Arabic and the Persian translations of the text (Kalila and Dimna), Abū al-Faẓl demonstrates his knowledge and awareness of the original Sanskrit composition, either the *Pañcatantra* or its Jain version, *Pancakhyana*.

affinity and continuum between a mythical past and a glorious present. Carl Ernst claims: "The translation of the Sanskrit epics was not an academic enterprise comparable to the modern study of religion; it was instead part of an imperial effort to bring both Indic and Persianate culture into the service of Akbar."[39] It is in this light that we ought to consider the painting of Burzūya and Anūshirvān.

Examining closely the facial features of the ruler seated on the throne, an interesting parallel emerges with representations of Akbar himself. Based on visual and textual sources, we may assume that Akbar had a wheaten complexion; black, slightly slanted eyes; arched eyebrows; a straight nose, and a signature dark mustache. "His countenance was radiant, and he had the build of a lion, broad of chest with long hands and arms", as Jahangir described him.[40] This description also resonates with another portrait of the young Akbar from ca. 1580 (Fig. 13.5). It seems clear that the ruler in the *Iyār-i Dānish* is the Mughal Emperor in the guise of Khusraw Anūshirvān, embodying the Sassanian philosopher-king, whose reign was considered the highpoint of the Sassanian Empire (compare Figs. 13.3 and 13.5). Both Anūshirvān and Akbar were known for their love of philosophy (Indian philosophy), science, literature, and history, and for holding intellectual discussions at court. They both commissioned the translation of texts from Sanskrit, Greek, and Syriac into Pahlavi or Persian. Moreover, by ordering Abū'l Fażl to rewrite the text, Akbar aligned himself with the Iranian king, following in his wise and prestigious footsteps. By injecting Akbar's representation into the picture, the text and the illustration of the *Iyār-i Dānish* place new material within familiar frameworks of knowledge, science, and history. Similarly, in the figure of Anūshirvān in the *Anvār-i Suhaylī* picture that was made for Akbar's son (Fig. 13.4), we may recognize a portrait of Prince Salīm inserted into the composition. Manifested in these Mughal illustrations are notions of dynastic continuation and legitimacy, as well as classic father and son competition, here between Akbar and the future Emperor Jahangir.[41]

A similarly celebratory scene involving the completion of a book at the Akbari court was painted by Dawlat, ca. 1600–1603, only six years later (Fig. 13.6). In this illustration, the author, Abū'l Fażl, holds open a copy of his *Akbarnāma* (*History of Akbar*) and humbly offers it to the emperor. As in the *Iyār-i Dānish* scene, Akbar's court in the *Akbarnāma* illustration appears lush and exuberant, while the author remains modest and grateful, looking up toward his benefactor. The *Iyār-i Dānish* and the *Akbarnāma* compositions follow a similar spatial organization, one that emphasizes the close relationship between the ruler-patron and the author-vizier. Once again, the financial and intellectual authorities of the book meet in a painting portraying Emperor Akbar and Abū'l Fażl.

Depictions of the book's author and its patron in *Kalīla wa-Dimna* manuscripts are not uncommon. Burzūya and Anūshirvān are shown numerous times, as part of the illustration cycle of the frame story.[42] Likewise, other authors/translators/rewriters who inscribed themselves into the narrative by writing a new preface, such as Naṣrallāh, Kāshifī and Abū'l Fażl, are also depicted from time to time. In a late fourteenth-century Jalayirid manuscript of *Kalīla wa-Dimna*, Naṣrallāh, who translated the text from Arabic into Persian, appears in an audience scene before his patron, Bahrāmshāh.[43] The

39 Ernst, "Muslim Studies," 182.

40 Nūr al-Dīn Muḥammad Jahāngīr, *The Jahangirnama: Memoirs of Jahangir, Emperor of India*, trans. and ed. Wheeler M. Thackston (Washington, DC; New York: Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery; Oxford University Press, 1999), 36.

41 For comparative portraits of Jahangir and their analysis, see Elaine Wright, *Muraqqaʿ: Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library, Dublin* (Alexandria, VA: Art Services International; Hanover: Distributed by University Press of New England, 2008), 168–69.

42 At least eight manuscripts depict this scene, according to Grube, "Prolegomena for a Corpus Publication," 406.

43 Istanbul 1422, fol. 28a. At least four manuscripts have illustrations of this subject. See Grube, "Prolegomena for a Corpus Publication," 405.



FIGURE 13.5 Akbar and a dervish, ca. 1580–90, inscribed to Abd al-Samad, Mughal India. Toronto, Aga Khan Museum Collection, AKM14



FIGURE 13.6 Abu'l Fazl Presents Akbar with the second volume of the *Akbar Nama*, by Govardhan, fol. 176v, ca. 1603–5, Mughal India. (Right hand side of a double-page illustration) Dublin, Chester Beatty Library, ms. 3

Ghaznavid ruler is seated on a lavish throne, surrounded by richly patterned walls, curtains, and carpets. In this lush setting, a few courtiers have gathered around the ruler; among them, a rather old official, adorned with white hair and a beard, sits next to Bahrāmshāh's throne. Seated to the left, slightly separated from others, is the translator, Naṣrallāh. Dressed in the fashion of the Ghaznavid court, with a short sleeve overcoat, a long tunic, a belt, boots, and a turban, the author elegantly gestures toward his patron, who gazes in his direction.

A similar conflation between past and present authors and patrons can be seen in a sixteenth-century *Anvār-i Suhaylī* manuscript which has a painting depicting a ruler receiving a book from a courtier (Fig. 13.7).[44] It is worth noting that in the catalog of the Uzbek Academy of Sciences, which houses the manuscript, the illustration is identified as Kāshifī presenting the *Anvār-i Suhaylī* to his patron, Amīr Suhaylī.[45] While the text surrounding the image narrates the story of Burzūya and Anūshirvān, the illustration resembles a simplified version of a Timurid reception scene, one taking place in a blooming garden. Anūshirvān's image, wearing a green overcoat, a Central Asian crown, short beard, and boots, brings to mind representations of Timur and his descendants.[46] Burzūya, with a plain brown robe, a heavy beard, and a white turban, is rendered in the guise of a Timurid religious scholar. Kneeling at the foot of the throne, he offers his book to the ruler, who elegantly gestures toward him with his hand. This image invites the viewer to further meld Anūshirvān with the Timurid rulers, and by extension, to see in Burzūya a manifestation of Kāshifī. Eleanor Sims argues that the Tashkent *Anvār-i Suhaylī* manuscript was commissioned by Amīr Suhaylī himself, the patron of the text.[47] The link between the manuscript and the court circle of the Timurid Sulṭān Ḥusayn Mirzā is based upon the identification of the portraits in the illustration on fol. 5b.[48] The intentional blending of past and present patrons and authors strengthens the notion of transference and continuity among the different courts linked to the *Kalīla wa-Dimna* tradition.

The first illustration in the Lahore *Iyār-i Dānish* also consciously articulates the conflation of Anūshirvān and Burzūya with Akbar and Abū'l Faẓl through the use of portraiture (Fig. 13.1). In a broader context, books symbolize the mobility and longevity of knowledge. The addition of images of authors and patrons, as part of the manuscript body, "legitimizes" the process of transference and connects the figures depicted to a prestigious *silsila* of men of learning and power.

Interestingly, the *Iyār-i Dānish* makes no mention of a patron in its colophon or elsewhere in the book. In contemporary historical sources, Abū'l Faẓl specifically mentions that among the illustrated manuscripts in Akbar's *kitābkhāna* were the book of *Kalila and Dimna* and the *Iyār-i Dānish* – a possible reference to this codex. Considering the fact that Akbar's portrait appears in the first illustration, and the calligrapher's in the last, along with the depiction of Mughal court etiquette and the choice of the new rendition of the text, I would like to propose that this manuscript should be seen as part of the Mughal effort to construct an intellectual identity in a pluralistic society, one shaped by the Mughal view of transcultural

44 The manuscript was probably produced in Bukhara or Herat in the first half of the sixteenth century. It is currently in Tashkent, Uzbek Academy of Sciences, Catalogue of Oriental Manuscripts 9109, cat. no. 5767, fol. 5b. Aleksandr A. Semenov, ed., *Sobranie Vostochnykh Rukopisei Akademii nauk Uzbekskoi SSR* (Tashkent: Izd-vo Akademii nauk UzSSR, 1952), vol. 8, 189–91, no. 5767.

45 Galina Pugachenkova and Olimpiada Galerkina, *Miniatiury Sredneĭ Azii: v izbrannykh obraztsakh: iz sovetskikh i zarubezhnykh sobraniĭ* (Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1979), 90.

46 For comparison, see Timur's image in the *Zafarnama* (Book of Conquest), made in Herat, 1467–1480. Baltimore, The Johns Hopkins University, Garrett Zafarnama.

47 Eleanor Sims, "16th-Century Persian and Turkish Manuscripts of Animal Fables in Persia, Transoxiana, and Ottoman Turkey," in *A Mirror for Princes*, 101.

48 Semenov, *Sobranie Vostochnykh Rukopisei*, vol. 8, 191.



FIGURE 13.7 Borzoy before Anushirwan, *Anvar-i Suhayli*, by Kashifi, first half of the sixteenth century, Central Asia. Tashkent, Uzbek Academy of Sciences, Catalogue of Oriental Manuscripts 9109

knowledge. More specifically, the first illustration (Fig. 13.1) casts Akbar and Abū'l Faẓl in the light of Khusraw Anūshirvān and Burzūya, linking the Mughal court to the just rule of enlightened past kings, while reinforcing Akbar's legitimacy as the true ruler of all of India.

Bibliography

Primary Sources

ʿAbd al-Qādir Badāʿūnī. *Muntakhab al-Tawarikh of ʿAbd al-Qādir Badāʿūnī*. Translated by George S.A. Ranking, Sir Wolseley Haig, and W.H. Lowe. 3 vols. Calcutta: Asiatic Society of Bengal, 1884–1925.

Abū al-Faẓl ibn Mubarak (ʿAlami). *Ain-i Akbari*. Translated by H. Blochmann. Calcutta: Printed for the Asiatic Society of Bengal, 1927–1949.

Abū al-Faẓl ibn Mubarak (ʿAlami). *Akbar-nama* (History of the reign of Akbar including an account of his predecessors). Translated by H. Beveridge. Lahore: Book Traders, Al-Abbass International, 1977.

Abū al-Faẓl ibn Mubarak (ʿAlami). *ʿIyār-i Dānish, matn-i ʿilmī va intiqādī bā taḥqīq va taṣḥīḥ-i Amrīzdān ʿAlīmardānuf; muḥarrirān-i mas'ūl, Aṣghar Jānfidā va Jābilqā Dādʿalīāshāyif*. Dushanbah: Dānish, 1988.

ʿAlī Akbar Dihkhudā. *Lughatnāmah, Tālīf-i ʿAlī Akbar Dihkhudā*. Tehran: Sāzmān-i Lughat-nāmah, 1337–1352 (1959–1974).

Nūr al-Dīn Muḥammad Jahāngīr. *The Jahangirnama: Memoirs of Jahangir, Emperor of India*. Translated and edited by Wheeler M. Thackston. Washington, DC; New York: Freer Gallery of Art, Arthur M. Sackler Gallery; Oxford University Press, 1999.

Secondary Literature

Adamjee, Qamar and Audrey Truschke. "Reimagining the 'Idol Temple of Hindustan': Textual and Visual Translation of Sanskrit Texts in Mughal India." In *Pearls on a String: Artists, Patrons, and Poets at the Great Islamic Courts*, edited by Amy Landau, 141–165. Seattle: University of Washington Press, 2015.

Alam, Muzaffar and Sanjay Subrahmanyam. "Love, Passion and Reason in Faizi's Nal-Daman." In *Love in South Asia: A Cultural History*, edited by Francesca Orsini, 109–141. Cambridge University Press, 2006.

Alam, Muzaffar. "The Pursuit of Persian: Language in Mughal Politics." *Modern Asian Studies* 32, no. 2 (1998): 317–349.

Brockelmann, Carl. "Kalila wa-Dimna." In *Encyclopaedia of Islam*, second edition. vol. 4, pp. 503–506. Leiden: Brill.

Chand, Tara and Sayied A.H. Abidi. "Panchakhyana, a Unique and Unknown Persian Translation of the Panchatantra." *Islamic Culture* 39 (1965): 29–39.

De Blois, François. *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah wa Dimnah*. London: Royal Asiatic Society, 1990.

Ernst, Carl W. "Muslim Studies of Hinduism? A Reconsideration of Arabic and Persian Translations from Indian Languages." *Iranian Studies* 36, no. 2 (2003): 173–195.

Ethé, Hermann. *Catalogue of Persian Manuscripts in the Library of the India Office*. 2 vols. Oxford: Printed for the India Office by H. Hart, 1903.

Grube, Ernst J. "Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated Kalilah wa Dimnah Manuscripts." *Islamic Art* 4 (1991): 301–481.

Khandalavala, Karl and Kalpana Desai. "Indian Illustrated Manuscripts of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, and Iyār-i Dānish." In *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun Nameh*, edited by Ernst J. Grube, 128–144. Mumbai: Marg Publications, 1991.

Krishnadasa, Ray. *Anwar-e-Suhaili* (*Iyar-i-Danish*). Varanasi: Bharat Kala Bhavan, Banaras Hindu University, reprinted in 1999.

Leach, Linda York. *Mughal and Other Indian Paintings from the Chester Beatty Library*. 2 vols. London: Scorpion Cavendish, 1995.

Lefèvre, Corinne. "In the Name of the Fathers: Mughal Genealogical Strategies from Bābur to Shāh Jahān." *Religions of South Asia* 5, no. 1–2 (2011): 409–442.

Losensky, Paul E. *Welcoming Fighânî: Imitation and Poetic Individuality in the Safavid-Mughal Ghazal*. Costa Mesa, CA: Mazda Publishers, 1998.

Naim, Choudhri Mohammed. "Appendix C." In *Tūtī-nāma: Tales of a Parrot = das Papageienbuch: vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Handschrift aus dem Besitz des Cleveland Museum of Art = Complete Colour Facsimile Edition*

in Original Size of the Manuscript in Possession of the Cleveland Museum of Art. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1976.

Natif, Mika. "The Generative Garden: Sensuality, Male Intimacy, and Eternity in Govardhan's Illustration of Saʿdī's Gulistān." In *Eros and Sexuality in Islamic Art*, edited by Francesca Leoni and Mika Natif, 43–64. Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate Publishing, 2013.

Necipoğlu, Gülru. *The Topkapi Scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. Santa Monica, CA: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1995.

O'Kane, Bernard. *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*. London: I.B. Tauris Publishers; Cairo: AUC Press, 2003.

Pgachenkova, Galina and Olimpiada Galerkina. *Miniatiury Sredneĭ Azii: v izbrannykh obraztsakh: iz sovetskikh i zarubezhnykh sobranii*. Moscow: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1979.

Rieu, Charles. *Catalogue of the Persian Manuscripts in the British Museum*. London: British Museum, 1879–83.

Rizvi, Saiyid Athar Abbas. *Religious and Intellectual History of the Muslims in Akbar's Reign, with Special Reference to Abu'l Fazl (1556–1605)*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1975.

Ruymbeke, Christine van. "Authorship, Ownership and Rewriting: Vāʿiz Kāshifī and Abū'l-Fazl b. Mobārak within the Noble Hereditary Line of Kalīla wa-Dimna Authors." *Jerusalem Studies in Arabic and Islam* 45 (2018): 181–210.

Ruymbeke, Christine van. *Kashefi's Anvar-e Sohayli: Rewriting Kalila and Dimna in Timurid Herat*. Leiden: Brill, 2016.

Sachau, Eduard, ed. and trans. *Alberuni's India*. London, 1888; reprint, London: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., 1910.

Schmitz, Barbara and Ziyaud-Din A. Desai. *Mughal and Persian Paintings and Illustrated Manuscripts in the Raza Library, Rampur*. New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2006.

Semenov, Aleksandr A., ed. *Sobranie Vostochnykh Rukopisei Akademii nauk Uzbekskoi SSR*. Tashkent: Izd-vo Akademii nauk UzSSR, 1952.

Sims, Eleanor. "16th-Century Persian and Turkish Manuscripts of Animal Fables in Persia, Transoxiana, and Ottoman Turkey." In *A Mirror for Princes from India: Illustrated Versions of the Kalilah wa Dimnah, Anvar-i Suhayli, Iyar-i Danish, and Humayun nameh*, edited by Ernst J. Grube, 98–123. Mumbai: Marg Publications, 1991.

Verma, Som Prakash. "Anvar-i Suhayli – an Illustrated Manuscript of Akbar's Court in the Collection of Bharat Kala Bhavan, Varanasi." *Roopa-Lekha* 44, no. 1–2 (1977): 17–22.

Wade, Bonnie C. *Imaging sound: an ethnomusicological study of music, art, and culture in Mughal India*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

Wright, Elaine. *Muraqqaʿ: Imperial Mughal Albums from the Chester Beatty Library, Dublin*. Alexandria, VA: Art Services International; Hanover: Distributed by University Press of New England, 2008.

Catalogue des manuscrits illustrés de *Kalīla wa-Dimna* et textes apparentés / Catalog of Illustrated *Kalīla wa-Dimna* Manuscripts and Related Texts

Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*

Ville	Collection	Cote	Lieu de copie	Date de la copie	Copiste	Illustrations	Bibliographie
Paris	Bibliothèque nationale de France	Arabe 3465	Égypte ou Syrie	c.1220		98 (dont 8 ajoutées postérieurement)	De Slane 1883, 603 ; Buchtal 1943 ; de Blois 1990, P13, 70 ; Grube 1990-91, n° 1, 374 ; O'Kane 2003, n° 1, 38-39, 218 ; https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc31361k
Rabat	Bibliothèque nationale du Royaume du Maroc	Ms 3655	Bagdad ?	Fin XIII^e^ ?		122	Barrucand 1986 ; Grube 1990-91, n° 2, 374 ; O'Kane 2003, n° 2, 39, 218-221
Riyad	King Faysal Center for Research and Islamic Studies for Research and Islamic Studies	2536	Égypte ou Syrie	26 *ṣafar* 747H / 18 juin 1346	Muḥammad b. ʿAlī b. Sālim b. Aḥmad al-Ḥanafī	65 (postérieures ?)	Bin Junayd 2007 ; O'Kane (sous presse)
Oxford	Bodleian Library	Pococke 400	Égypte ou Syrie	25 *rabīʿ* II 755H / 19 mai 1354	Muḥammad b. Aḥmad b. Sāfī b. Qāsim b. ʿAbd al-Raḥmān al-Ṣūfī connu sous le nom d'Ibn al-Ghazūlī	78	Walzer 1959 ; Haldane 1978, 85-88 ; Atıl 1981 ; de Blois 1990, O1, 66 ; Grube 1990-91, n° 5, 375-376 ; 6 ; O'Kane 2003, n° 6, 39, 222

© KONINKLIJKE BRILL NV, LEIDEN, 2022 | DOI:10.1163/9789004498143_015

Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* (*cont.*)

Ville	Collection	Cote	Lieu de copie	Date de la copie	Copiste	Illustrations	Bibliographie
Cambridge	Parker Library	MS Ar.578	Égypte ou Syrie	23 *jumādā* II 791H / juin 1388 ?		120	Walzer 1959 ; Haldane 1978, 44-45 ; Grube 1990-91, n° 7, 376-377 ; O'Kane 2003, n° 8, 40, 224-225
Paris	Bibliothèque nationale de France	Arabe 3466	Égypte ou Syrie	Avant 854H/1450[a]		103 espaces libres	De Slane 1883, 603 ; de Blois 1990, P1, 67 ; https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc31362t
Cambridge	University Library	T-S Ar.51.60	Égypte ou Syrie	Début XIVe ?		1 fol.	Walzer 1957 ; Grube 1990-91, n° 6, 376 ; O'Kane 2003, n° 3, 39-40, 221
Paris	Bibliothèque nationale de France	Arabe 3467	Égypte ou Syrie	XIVe		50 (dont 3 ajoutées postérieurement)	De Slane 1883, 603 ; Walzer 1959 ; Haldane 1978, 95-96 ; de Blois 1990, P14, 70 ; Grube 1990-91, n° 3, 375 ; O'Kane 2003, n° 5, 39, 222 ; https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc313632
Munich	Bayerische Staatsbibliothek	Cod.arab.616	Égypte ou Syrie	XIVe		73	Walzer 1959 ; Haldane 1978, 81-82 ; Bothmer 1981 ; Grube 1990-91, n° 4, 375 ; O'Kane 2003, n° 4, 39, 221 ; https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV022475865

a Marque de lecteur fournissant un *terminus ante quem*, p. 345.

Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* (*cont.*)

Ville	Collection	Cote	Lieu de copie	Date de la copie	Copiste	Illustrations	Bibliographie
Londres	British Library	Add.24350	Égypte ?	XIV^e^		90 espaces libres	de Blois 1990, L6, 69 ; Grube 1990-91, n° 5A, 376 ; O'Kane 2003, n° 7, 39, 222-224
Cambridge	University Library	T-S Ar.40.9	Égypte ou Syrie	Fin XIV^e^ ?		1 fol.	O'Kane 2003, n° 9, 40-41, 225
Manchester	The John Rylands Library	MS Ar. 486		23 *shaʿbān* 1040H/27 mars 1631	Sālim b. al-Ḥājj Munsī b. ʿUmar al-Gharyānī	75	Mingana, 1934, 814-815 ; Grube 1990-91, n° 77, 399
Munich	Bayerische Staatsbibliothek	Cod.arab.618	Égypte ?	12 *jumāda* II 1044H/ 3 décembre 1634		127 espaces libres	Aumer 1883, 269-270 ; https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV040213063
Montréal	McGill University	Arabic 94	Égypte ?	*Rabīʿ* II 1055H/ mai 1645		95	Grube 1990-91, n°77A, 399-400, Gacek 1991, n° 95, 80-83
Oxford	Bodleian Library	Marsh 673		7 *jumāda* I 1063H/3 avril 1653		102	de Blois 1990, O2, 67-68 ; Grube 1990-91, n° 78, 400
Paris	Bibliothèque nationale de France	Arabe 3472	Syrie ?	3 *muḥarram* 1080H/3 juin 1669		33	De Slane 1883, 603-604 ; de Blois 1990, P5, 68 ; Grube 1990-91, n° 81, 400 ; https://archiveset-manuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc313688
Collection privée			Égypte	10 *jumāda* I 1082H/ 14 septembre 1671	Abū al-Minā b. Nasīm al-Naqqāsh	87	Christie's 2003, 91-95

Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* (*cont.*)

Ville	Collection	Cote	Lieu de copie	Date de la copie	Copiste	Illustrations	Bibliographie
Manchester	The John Rylands Library	MS Ar. 487	Égypte ?	1 *shaʿbān* 1083H/ 22 novembre 1672		113	Mingana 1934, 816-817 ; Grube 1990-91, n° 79, 400 ; O'Kane 2003, 295
Paris	Bibliothèque nationale de France	Arabe 5881		Fin *rabīʿ* II 1092H/ mai 1681		98	de Blois 1990, P6, 68 ; Grube 1990-91, n° 83, 400 ; https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc32910g
Riyad	King Faysal Center for Research and Islamic Studies	2407		1103H/1691	Al-Khūrī Mikhāʿil al- Naqqāsh	99 espaces libres	
Paris	Bibliothèque nationale de France	Arabe 3475	Égypte ?	13 *rabīʿ* I 1175H/12 octobre 1761	ʿAbd al-Rawf al-Sanjalafī	180	De Slane 1883, 604 ; de Blois 1990, P10, 69 ; Grube 1990-91, n° 82, 400 ; Barrucand 1991 ; https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc31371s
Oxford	Bodleian Library	Arab. 253		1227H/1812		16	https://www.fihrist.org.uk/catalog/manuscript_10262
Le Caire	Awqāf Library	1169		1290H/1873		96	
Dublin	Chester Beatty	4201 (ms. incomplet)		XVII^{e} ?		27	Arberry 1956, 63-64
Chicago	Oriental Institute	A 12101 (ms. incomplet)		XVII^{e} ?		79	Krek 1961, n° 86, 34

Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* (*cont.*)

Ville	Collection	Cote	Lieu de copie	Date de la copie	Copiste	Illustrations	Bibliographie
Munich	Bayerische Staatsbibliothek	Cod.arab.615	Égypte ?	XVII^e ?		102	Grube 1990-91, n° 76, 399 ; https://opacplus.bsb-muenchen.de/title/BV040213061
New York	Metropolitan Museum of Art	1981.373	Provinces otto-manes ?	Début XVII^e ?		75	Grube 1990-91, n° 74, 399 ; Grube 1995
Alep	Fondation Mathilde et George Salm	Salem Ar. 406 (Sbath 1231)		XVII^e ?		Espaces libres	Sbath 1934, 3, 71 ; del Río Sánchez 2008, 227
Londres	British Library	Or. 4044 (ff.1-135)	Syrie ?	XVII^e ?		76	Rieu 1894, n° 1156, 731-732 ; de Blois 1990, L5, 69 ; Grube 1990-91, n° 75, 399
Oxford	Bodleian Library	E.D.Clarke. Or.9	Égypte ?	XVII^e ?		97	de Blois 1990, O3, 72 ; Grube 1990-91, n° 6A, 376 ; O'Kane 2003, 218
Paris	Bibliothèque nationale de France	Arabe 3470	Égypte ?	XVII^e ?		79	De Slane 1883, 603 ; de Blois 1990, P16, 71 ; Grube 1990-91, n° 80, 400 ; https://archivesetma-nuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc31366s
Paris	Bibliothèque nationale de France	Arabe 3469	Égypte ?	XVII^e ?		67 espaces libres	De Slane 1883, 603 ; de Blois 1990, P15, 71 ; https://archive setmanuscrits. bnf.fr/ark:/12148/ cc31365j

Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* (*cont.*)

Ville	Collection	Cote	Lieu de copie	Date de la copie	Copiste	Illustrations	Bibliographie
Paris	Bibliothèque nationale de France	Arabe 3478	Égypte ?	XVIII^e ?		109 espaces libres	De Slane 1883, 604 ; de Blois 1990, P18, 72 ; https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc31374h
Istanbul	İstanbul Arkeoloji Müzesi	MS EY 344		XVIII^e ?		104	Ettinghausen 1962, 81
Riyad	King Faysal Center for Research and Islamic Studies	12965 (ms. incomplet)				3	https://makhtota.ksu.edu.sa/makhtota/7483/11#.YBQE2OhKjIW
Riyad	King Saud University Library	7053	Maghreb ?	Milieu de *jumāda* I	Muḥammad b. al-Raḥman ?	12 (34 espaces libres)	
Paris	Musée du Louvre	MAO 590[b]				1 fol.	
Beyrouth ?			Informations inconnues				Grube 1990-91, 359

b Authenticité douteuse.

Textes apparentés

Ville	Collection	Cote	Lieu de copie	Date de la copie	Copiste	Illustrations	Bibliographie
Ibn Ẓafar, *Sulwān al-Muṭāʿ fi ʿUdwān al-Atbāʿ*							
Doha	Musée d'Art islamique	MS 27.1999	Syrie ?	XIV^e		26	Melikian-Chirvani 1985 ; Grube 1990-91, 401-2
Washington	Freer Gallery of Art	F1954.1 et F1954.2	Syrie ?	XIV^e		2	Melikian-Chirvani 1985
Toronto	Aga Khan Museum	AKM12	Syrie ?	XIV^e		1	Melikian-Chirvani 1985

Textes apparentés (*cont.*)

Ville	Collection	Cote	Lieu de copie	Date de la copie	Copiste	Illustrations	Bibliographie
Londres	British Library	Or.4044 (ff.136-207)	Syrie ?	XVII^e ?		7	Rieu 1894, n° 1156, 732 ; de Blois 1990, L5, 69
San Lorenzo del Escorial	Biblioteca Real	n° 528	Espagne	XVII^e ?		47	Derenbourg 1884, 355-58 ; Arié 1969
Paris	Bibliothèque nationale de France	Arabe 3511	Syrie ?	XVII^e ?		58 peintures (34 espaces libres)	De Slane 1883, 609
			Anthologie poétique				
Collection privée			Damas ?	1537	Badr al-Dīn Muḥammad b. al-Ghazzī al-ʿĀmirī	130	Kraus 1981, 83 ; Grube 1990-91, n° 40, 391
Berlin	Museum für Islamische Kunst	I. 6940	Damas ?	1537	Badr al-Dīn Muḥammad b. al-Ghazzī al-ʿĀmirī	1 fol.	Aslanapa 1971, 313 ; Rührdanz 1984, n° 39, 122-124
			Les fables de Lūqman				
Saint-Pétersbourg	Institute of Oriental Manuscripts	A-448 (ff.56v-74v)	Syrie ?	XVII^e ?		36	Akimuškin, Khalidov, et Rezvan 1994, n° 52, 256-257

Légende
En gris foncé, manuscrits dont les figures n'ont pas été exécutées.

Bibliographie

Akimuškin, Oleg F., Anas B. Khalidov, et Efim A. Rezvan. *De Bagdad à Ispahan : manuscrits islamiques de la Filiale de Saint-Pétersbourg de l'Institut d'études orientales, Académie des sciences de Russie*. Paris : Paris-Musées, 1994.

Arberry, Arthur J. *The Chester Beatty Library. A Handlist of the Arabic Manuscripts, Volume 2, Mss. 3251 to 3500*. Dublin : E. Walker, 1956.

Arié, Rachel. *Miniatures hispano-musulmanes : recherches sur un manuscrit arabe illustré de l'Escurial*. Leiden : Brill, 1969.

Aslanapa, Oktay. *Turkish Art and Architecture*. Londres : Faber and Faber, 1971.

Atıl, Esin. *Kalila wa Dimna: Fables from a Fourteenth-Century Arabic Manuscript*. Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press, 1981.

Aumer, Joseph. *Die arabischen Handschriften der K. Hof-und Staatsbibliothek in München*. Munich : Palm, 1866.

Barrucand, Marianne. « Le Kalila wa Dimna de la Bibliothèque royale de Rabat : un manuscrit illustré il-khanide ». *Revue des études islamiques, numéro spécial en l'honneur de Dominique Sourdel* 54 (1986) : 17-51.

Barrucand, Marianne. « Un manuscrit arabe illustré de Kalila wa Dimna du XIII^e^ siècle et sa copie ottomane ». *Archéologie islamique*, n° 2 (1991) : 81-95.

Bin Junaid, Yahya. « Kalila wa Dimna ». *Ḥadīth al-Dār / Hadeeth ad-Dar: the Journal of Dar al-Athar al-Islamiyyah* 24 (2007) : 32-36.

Blois, François de. *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalīlah wa Dimnah*. Londres : Royal Asiatic Society, 1990.

Bothmer, Hans-Caspar. *Kalila und Dimna: Ibn al-Muqaffa'ʿs Fabelbuch in einer mittelalterlichen Bilderhandschrift: Cod. arab. 616 der Bayerischen München, Staatsbibliothek*. Wiesbaden : Reichert, 1981.

Buchthal, Hugo. « "Hellenistic" Miniatures in Early Islamic Manuscripts ». *Ars Islamica* 7, n° 2 (1940) : 125-150.

Derenbourg, Hartwig. *Les manuscrits arabes de l'Escurial*. Vol. 1. Paris : E. Leroux, 1884.

Ettinghausen, Richard. *La peinture arabe*. Genève : Skira, 1962.

Gacek, Adam. *Arabic Manuscripts in the Libraries of McGill University. Union catalogue*. Montréal : McGill University Libraries, 1991.

Grube, Ernst J. « Prolegomena for a Corpus Publication of Illustrated Kalilah wa Dimna Manuscripts ». *Islamic Art* 4 (1990-91) : 301-481.

Grube, Ernst J. « Some Observations Concerning the Ottoman Illustrated Manuscripts of the Kalilah wa Dimnah ». In *Milletlerarası Türk sanatları kongresi*, II : 195-205. Ankara : Kültür Bakanlığı, 1995.

Haldane, Duncan. *Mamluk Painting*. Warminster : Aris & Phillips, 1978.

Islamic Art and Manuscripts: sale LILAC-6713 : auction, Christie's, Tuesday 29 April 2003. Londres : Christie's, 2003.

Kraus, Hans P. *Illuminated Manuscripts from the Eleventh to the Eighteenth Centuries*. New York : H.P. Kraus, 1981.

Krek, Miroslav. *A Catalogue of Arabic Manuscripts in the Oriental Institute of Chicago*. New Haven : American Oriental Society, 1961.

Mac Guckin de Slane, William. *Catalogue des manuscrits arabes / Bibliothèque nationale*. Paris : Imprimerie nationale, 1883-1895.

Melikian-Chirvani, Assadulah S. *Sulwān al-muṭāʿ fī ʿudwān al-atbāʿ: A Rediscovered Masterpiece of Arab Literature and Painting*. Kuwait : Tri Publishing, 1985.

Mingana, Alphonse. *Catalogue of the Arabic manuscripts in the John Rylands Library, Manchester*. Manchester : Manchester University Press, 1934.

O'Kane, Bernard. *Early Persian Painting: Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*. Londres : I.B. Tauris, 2003.

O'Kane, Bernard. « Mamluk Illustrated Kalila and Dimnas and the Riyadh Manuscript ». In *Arts and Culture of the Book in the Islamic World*. Edité par Serpil Bağcı et Aslıhan Erkmen. Sous presse.

Rieu, Charles. *Supplement to the Catalogue of the Arabic Manuscripts in the British Museum*. Londres : Longmans, 1894.

Rührdanz, Karin, éd. *Orientalische illustrierte Handschriften: aus Museen und Bibliotheken der Deutschen Demokratischen Republik Ausstellung im Museum, Islamischen der Staatlichen Museen zu Berlin, Hauptstadt der DDR*. Berlin : Staatliche Museen zu Berlin, 1984.

Río Sánchez, Francisco del. *Catalogue des manuscrits de la fondation Georges et Mathilde Salem* (*Alep, Syrie*). Wiesbaden : Reichert, 2008.

Sbath, Paul. *Bibliothèque de manuscrits Paul Sbath, prêtre syrien d'Alep*. Vol. 3. Le Caire : H. Friedrich et Co., 1934.

Walzer, Sofie. « An Illustrated Leaf from a Lost Mamluk Kalilah wa Dimnah Manuscript ». *Ars Orientalis* 2 (1957) : 503-505.

Walzer, Sofie. « The Mamlûk Illuminated Manuscript of Kalîla wa-Dimna ». *In Aus der Welt der islamischen Kunst: Festschrift für Ernst Kühnel zum 75 Geburstag am 26-10-1957*. Édité par Richard Ettinghausen, 195-206. Berlin: Gebr. Mann, 1959.

Manuscrits en ligne

Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library

Mss 578 : https://parker.stanford.edu/parker/catalog/yg734tn1217.

Cambridge, University Library

T-S Ar.40.9 : http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-TS-AR-00040-00009/1.

New York, Metropolitan Museum of Art

1981.373 : https://www.metmuseum.org/art/collection/search#! ?q=kalila%20wa%20dimna.

Montréal, McGill Library

Arabic 94 : https://archive.org/details/McGillLibrary-117953-1402.

Munich, Bayerische Staatsbibliothek

Cod.arab.615 : https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0007/bsb00077202/images/.

Cod.arab.616 : https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0004/bsb00045958/images/.

Cod.arab.618 : https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0013/bsb00130222/images/.

Paris, Bibliothèque nationale de France

Arabe 3465 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188.

Arabe 3466 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10329769c.

Arabe 3467 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84152188.

Arabe 3469 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10510992c.

Arabe 3470 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10536274g.

Arabe 3472 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8453971j.

Arabe 3475 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84539771.

Arabe 3478 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10510991x.

Arabe 3511 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84582619.

Arabe 5881 : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84539756.

Oxford, Bodleian Library

Pococke 400 : https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/8face4cc-d7dc-4ec6-8315-64b8c171dd76.

Riyad, The King Saud Library

https://makhtota.ksu.edu.sa/makhtota/7483/11#.YBQE2OhKjIW.

Toronto, Aga Khan Museum

AKM12 : https://www.agakhanmuseum.org/collection/artifact/frontispiece-akm12.

Washington, Freer Gallery of Art

F1954.1 : https://asia.si.edu/object/F1954.1/.

F1954.2 : https://asia.si.edu/object/F1954.2/.

Index des manuscrits / Index of Manuscripts

En gras la cote uniformisée, à côté entre parenthèses les formes non uniformisées

Par titre / By Title

ʿAjāʾib al-makhlūqāt wa gharāʾib al-mawjūdāt, al-Qazwīnī
Doha, Museum of Islamic Art, **Ms. 647** 118
Munich, Bayerische Staatsbibliothek, **Cod.arab. 464** 106
Akbar et un derviche
Toronto, Aga Khan Museum, **AKM14** (page isolée) 383, 384f
Akbarnāma, Abū'l Faẓl
Dublin, Chester Beatty Library, **Ms. 3** 383, 385f
Anvār-i Suhaylī, Kāshifī
Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, **Ayasofya 4215** 357
Londres, British Library, **Add. MS 18579** 380f, 383
Londres, SOAS Special Collection Library, **MS 10102** 110, 111f
Tashkent, Uzbek Academy of Sciences, **MS 9109** 386, 387f

Beyān-i menāzil-i sefer-i Irākeyn-i Sultān Süleymān Hān, Matrakçı Nasuh
Istanbul, Istanbul University Library, **Mss 5964** 346–347
Bible
Le Caire, Coptic Museum, **MS Bibl. 90** 122
La Haye, Bibliothèque nationale des Pays-Bas, **M10 B23** 228n33
Sarayı Müzesi Kütüphanesi, **Ahmet III 3519** 122n86
Paris, BnF, **Copte 13** 107f, 108, 115, 116f, 131
Paris, Institut catholique, **Copte-arabe 1** 117

Coran
Dublin, Chester Beatty Library, **Ms. 1479** 119n83
Londres, British Library, **Add. 22406** à **Add. 22412** 119n83
Londres, Khalili Collection, **QUR 807** 120f, 122

Daʿwat al-aṭibbāʾ, Ibn Buṭlān
Jérusalem, L.A. Mayer Museum of Islamic Art, **ms. 39–69** 118
Déploration de la mort d'Abaqa Khan
Toronto, Aga Khan Museum, **M.220** (page isolée) 322n57
Dilsīznāma, al-Tabrīzī
Oxford, Bodleian Library, **Ouseley 133** (ms. Ouseley 133) 345
Dīvān, Ḥāfiẓ
New Delhi, National Museum, **Akhlaq 508** (dépôt de l'Asafiya Library d'Hyderabad) 64
Dīwān, Ibn Makānis
Paris, BnF, **Arabe 3210** 332n33
Dīvān, Navāʾī
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, **Revan 804** 359

Les fables de Lūqman
Saint Petersbourg, Institute of Oriental Manuscripts, **A-448** 119
al-Faraj baʿda l-shidda, al-Tanūkhī
Beyrouth, Bibliothèque de l'Université Saint Joseph, **00022** 6n16, 32n65, 34n73

Ḥayāt al-ḥayawān al-kubrā, al-Damīrī
Paris, BnF, **Arabe 2789** 32n65
Ḥilyat al-kubarāʾ wa-baḥjat al-nudamāʾ, Ibn ʿAbd al-ʿĪd al-Mālikī
Paris, BnF, **Arabe 3476** 32n65
Hümayūnnāme, ʿAlā al-Dīn Sālihzādeh
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
Hazine 359 359
Revan 843 358
Londres, British Library, **Add. 15153** 358
Paris, BULAC
Turc 111 (Ms. turc 111) 358
Turc 112 358
Turc 114 358

Inventaire des manuscrits de la bibliothèque d'Asselin de Cherville, en arabe et en français
Paris, BnF, **Arabe 4481** 143n52
İskendernāma, Aḥmadī
Venise, Biblioteca Nazionale Marciana, **Inv. Cod. Marc. Or. 90 (=57)** (Cod. Or. XC = 57) 344n74
Iyār-i Dānish, Abū'l-Faẓl
Londres, British Library, **Add 4945** (MS Add 4945) 372n3
Varanasi (ou Benares), Hindu University of Benares, Bharat Kala Bhavan, **Ms. 9069** 374–379, 381–383, 386

Jalʿād wa-Shimās
Riyad, King Faysal Center for Research and Islamic Studies for Research and Islamic Studies, **2407** 32n65
Jāmiʿ al-tavārīkh, Rashīd al-Dīn
Londres, Khalili Collection, **MSS 727** 322
Paris, BnF, **Supplément persan 1113** 305, 322
Tashkent, Bibliothèque A. Biruni, **N°1620** 310n38

Kalīla va-Dimna, Naṣrallāh Munshī
Le Caire, Dār al-Kutub, **Adab Farsi 61** 156n72
Istanbul, Istanbul University Library, **F.1422** 342, 344
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, **Hazine 363** 319n48, 342nn.(68–69)
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, **Revan 1022** 361
Kalīla va-Dimna, version turque ottomane anonyme
Paris, BnF, **Supplément turc 1243** 361, 365–371
Paris, BULAC, **Turc 205** 359–364, 366, 371

Kalīla wa-Dimna, Ibn al-Muqaffaʿ
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, **Wetzstein II 672** 6n16, 7, 13t, 23, 40n76
Le Caire, al-Maktabat l-Markaziyya li-l-Makhṭūṭāt al-Islamiyya, **1169** 6n16, 33n72
Cambridge, Cambridge University Library, **T-S Ar.51.60** (TS-AR-051-060) 218–220t, 242, 340n60
Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library, **MS Ar.578** (MS 578) 117n70, 118, 120f, 136n35, 164n80, 218–220t, 340–342
Chicago, Oriental Institute, **A 11991** 5n12
Collection privée, **Vente Christie's, avril 2003, vente 6713, lot 93** 169
Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi
Ayasofia 4095 (A4095) 6, 10–17, 19n33, 20t, 21, 23–25
Ayasofia 4213 (A4213) 5n12, 17n32
Ayasofia 4214 (A4214) 6n16, 30n59, 33n72
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, **Ahmet III 3015** (Sultan Ahmet III 3015) 34n74
Londres, British Library
Add. 23466 32n65
Or. 3900 (L3900) 34n74
Or. 4044 (L4044) 7, 9–24, 27–29, 32–33, 39f, 40n76
Or. 8571 (L8571) 7, 13–21, 23–24, 29, 32n65
Manchester, The John Rylands Library, **MS Ar. 487** (Arabic MSS 487 [537]) 139n, 147f, 154n72
Montreal, McGill University Library, **Arabic 94** (117953) 6n16
Munich, Bayerische Staatsbibliothek
Cod.arab.615 (Cod.Ar.615) 6n16, 169
Cod.arab.616 (Cod.Ar.616/ Cod. Arab.616/ Cod Arab 616) 17n32, 74n66, 97, 99, 102–104f, 109–113, 118, 218–220t, 237, 245f, 253, 260–262, 264–265, 340n62, 341n67, 344n72
New Delhi, National Museum, **Akhlaq 508** (dépôt de l'Asafiya Library d'Hyderabad) 64
New York, Metropolitan Museum of Art, **1981.373.51**/ **MMA, 1981.373.51** 13t, 233–243, 247–250, 253, 255–261, 263–266
Oxford, Bodleian Library
E.D. Clarke.Or. 09 (Or. 9) 139n, 143, 146–150, 153–154, 156–162t, 164–165, 167t, 169
Pococke 400 17n32, 19n32, 30n60, 34nn.(74–75), 99, 109, 111–114, 118–119, 123n92, 164n80, 218–220t, 242, 246–254, 258, 260–261, 264–265, 340n62, 341n67, 344n72
Paris, BnF
Arabe 2789 32n65
Arabe 3465 (P3465/A3465) 6–7, 10–24, 34n75, 97–98, 106–109, 111–118, 130–145, 150–151, 154–170, 218–220t, 268–283, 285f, 287–289, 291–296, 338nn.(46, 48), 340nn.(61–62), 341nn.(64, 67), 342n68, 344
Arabe 3466 (P3466) 6n16, 7, 9–21, 23–24, 26–29, 31–33, 37–38f
Arabe 3467 (A3467) 60–89, 109, 118, 164n80, 218–220t, 237, 244f, 253, 269, 271–277, 281–283, 285f, 289–291, 338nn.(46, 48), 339, 340nn.(60, 62)
Arabe 3470 (A3470) 142–145, 152f, 154–165, 168–170, 270, 272–276, 281–282, 285f, 291, 293–294
Arabe 3472 (A3472) 269, 271–276, 280, 282–283, 285, 291–293, 338n48
Arabe 3473 (P3473) 6n16, 7, 10–21, 23–24, 29
Arabe 3475 (A3475) 5n12, 6n16, 13t, 172–188, 192–193, 195–201, 270–276, 280–282, 285, 291–293, 338nn.(46, 48)
Arabe 3476 32n65
Arabe 3478 7, 29
Arabe 3593 6n14
Arabe 5881 (P5881/A5881) 6n16, 7, 9n30, 10–19, 21, 24–27, 29–33, 30n59, 33n72, 35–36f, 269–276, 280–282, 285, 291–293
Rabat, Bibliothèque nationale du Royaume du Maroc, **Ms. 3655** (BRR3665/Rabat 3655/BRR 3655) 5n12, 6n16, 32n67, 34n75, 172–200, 218–220t, 270n16, 301–323, 341n67
Riyad, King Faysal Center for Research and Islamic Studies for Research and Islamic Studies
2407 6n16, 32n65
2536 (King Fayṣal 2536) 13t, 17n32, 34n74, 164n80, 218–220t
Tunis, Bibliothèque Nationale de Tunisie, **2281** 6n16
Khamsa, Niẓāmī
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, **Hazine 761** (H. 761) 172n2
Kırk vezir hikāyesi
Istanbul, Istanbul University Library, **Ms T.7415** 359n13
Kitāb al-diryāq, Pseudo-Galien
Paris, BnF, **Arabe 2964** 106
Kitāb al-ḥashā'ish fī hayūlā 'ilāj al-ṭibb, Dioscoride
Bologne, Biblioteca universitaria, **Cod. Arab. 2954** 106, 107f
Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, **Ayasofia 3703** 105
Kitāb al-ḥayawān, al-Jāḥiẓ
Milan, Ambrosiana Library, **Ar. 140 Inf.** 118, 124
Kitāb al-ḥiyal, Banū Mūsā
Doha, Museum of Islamic Art, **Ms.683.2001** (MS.683.2001) 209n20
Kitāb al-raml
Paris, BnF, **Arabe 2731** 65
Kitāb-i fālnāma, Jaʿfar al-Ṣādiq
Genève, Musée d'Art et d'Histoire, **Pozzi Collection, 1971-107/121** 64
Kitāb manāfiʿ al-ḥayāwān, Ibn Bakhtīshūʿ
Paris, BnF, **Arabe 2782** 118–119
San Lorenzo del Escorial, Biblioteca Real, **Ar. 898** 114, 119, 121–122, 124, 220n25, 225, 228, 230n40
Kitāb naʿt al-ḥayawān, Ibn Bakhtīshū
Londres, British Library, **Or. 2784** 105–107, 114, 115, 221n25

al-Laṭā'im wa-l-ashnāf, Ibn Makānis
Collection privée 326–351
Law'at al-shākī, Pseudo-Ṣafadī
Londres, British Library, **Add. 23466** 32n65
Lectionnaire des dimanches de carême
Paris, BnF, **Copte 114** 281
Lettres et Actes des Apôtres
Saint Petersbourg, Academy of Science, **D228** 119

Mahābhārata, traduction, Fayẓī
Londres, British Library, **IO Islamic 761** 381n31
Manāfi'-i ḥayavān, al-Marāghī
New York, The Pierpont Morgan Library, **S M.500** (Mss 500) 199n29
Manṭiq al-ṭayr, 'Aṭṭār
New Delhi, National Museum, **Akhlaq 508** (dépôt de l'Asafiya Library d'Hyderabad) 64
al-Maqāmāt, al-Ḥarīrī
Londres, British Library
Add. 7293 118
Or. 9718 118, 119, 229n36
Oxford, Bodleian Library, **Marsh 458** 119, 121f, 230n40
Paris, BnF
Arabe 3929 132n26
Arabe 5847 132n26, 289n62
Arabe 6094 (A6094) 117, 131, 132n26, 268, 270–276, 282, 284–289, 338n48
Vienne, Nationalbibliothek, **A. F. 9** 119, 121–122, 124, 225, 230n40
Miftāḥ al-fiṭna fī naẓm Kalīla wa-Dimna, Jalāl al-Dīn al-Naqqāsh
Collection privée 326–351
Mille et une Nuits
Manchester, The John Rylands Library, **MS Ar. 646** (Arabic 646 (706)/ Arabic MSS 646 [706]/ MSS Arabic 646) 140–141, 165, 169
Paris, BnF, **Arabe 3612**, (Paris BnF 3612) 32n65
Tübingen, Universitätsbibliothek, **M.a VI.32** 140–142, 165, 169
Muḍāhāt Kalīla wa-Dimna, al-Yamanī
Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana, **Vat. Ar. 1177** 2, 10–12t, 24
Mukhtār al-ḥikam wa maḥāsin al-kalim, al-Mubashshir
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, **Ahmet III, 3206** 315
al-Muwaṭṭā', Mālik b. Anas
Paris, BnF, **Arabe 675** 281

Nuzhat al-mushtāq fī ikhtirāq al-āfāq, al-Idrīsī
Paris, BnF, **Arabe 2221** 281

Rasā'il Ikhwān al-Ṣafā', Ikhwān al-Ṣafā'
Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, **Esad Efendi 3638** 302, 315, 319n47
Rashḥ adhwāq al-ḥikma al-rabbāniyya fī sharḥ awfāq al-lum'a al-nūrāniyya, al-Bisṭāmī
Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi, **Kadizade Mehmed 333** 74n65
Risālat al-Ṣūfī fī al-kawākib, Ibn al-Ṣūfī (?)
Téhéran, Reza Abbasi Museum, **M. 570** 105

al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim, Ibn al-Habbāriyya
Le Caire, Bibliothèque al-Azhar, **ms. 323 262** 332n33
Collection privée 326–351
Londres, British Library, **Or. 8571** (L8571) 7, 32n65
Selīmnāma, Shūkri Bitlisī
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, **Hazine 1597/98** (H. 1597/98) 349–350
Jérusalem, National Library of Israel, **Yahuda Ms.Ar.1116** 344, 345f
Shāhnāma-i Türkī, Ḥusayn b. Ḥasan Sharīf
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, **Hazine 1519** (H. 1519) 346
Shahnāme-i Selim Hān, Seyyid Lokman
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, **A. 3595** 366
Sīrat al-Iskandar Dhū-l-Qarnayn
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, **Ms. Or. fol. 2195** (Ms Or Fol 2195) 164n80
Siyār-i Nabī, Darīr
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, **Hazine 1221-1223** 366
Sulwān al-muṭā' fī 'udwān al-atbā', Ibn Ẓafar
Doha, Museum of Islamic Art, **Ms. 27.1999** 119, 121–125, 205–230
Kuwait, al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah, **LNS 104 MS** 104, 119n81, 207n11, 208, 215t
Londres, British Library, **Or. 4044** (L4044) 7, 32
Paris, BnF, **Arabe 3511** 150f, 156
San Lorenzo del Escorial, Biblioteca Real, **Ar. 528** (n° 528/ Ms. arabe 528) 211n23
Toronto, Aga Khan Museum, **AKM12** 119n81, 207n11, 208, 212t
Washington, Freer Gallery of Art
F1954.1 119n81, 207n11, 208, 213t, 223n26
F1954.2 119n81, 207nn.(11, 13), 208, 215t

al-Tabṣira fī al-ḥurūb, al-Ṭarsūsī
Oxford, Bodleian Library, **Huntington 264** (Ms. Huntington 264) 118
Tarīkh-i Jahān gushāy-i Juvaynī, al-Juvaynī
Paris, BnF, **Supplément persan 205** 310, 319n45
Tarjuma-i Kalīla va-Dimna [traduction de Kāshifī, *Anvār-i Suhaylī*]
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, **Ms. Or. oct. 2507** (ms. Or. Oct. 2507) 366
Texte de géomancie attribué à Muḥammad 'Imrān al-Munajjim al-Jabsūyī al-Faylasūf
Paris, BULAC, **ms. 579** 62f
Traité de géomancie, Pseudo-Idrīs
Paris, BnF, **Arabe 2631** 69

Par ville et institution / By City and Institution

Berlin, Museum für islamischen Kunst
I.6940 (même manuscrit que collection privée), feuillet isolé 331
Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin
Ms. or. fol. 2195 (Ms Or Fol 2195), *Sīrat al-Iskandar Dhū-l-Qarnayn* 164n80
Ms. or. oct. 2507 (ms. or. Oct. 2507), *Tarjuma-i Kalīla va-Dimna* [traduction de Kāshifī, *Anvār-i Suhaylī*] 366
Wetzstein II 672, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 6n16, 7, 13t, 23, 40n76
Beyrouth, Bibliothèque de l'Université Saint Joseph
00022, al-Tanūkhī, *al-Faraj baʿda l-shidda* 6n16, 32n65, 34n73
Bologne, Biblioteca universitaria
Cod. Arab. 2954, Dioscoride, *Kitāb al-ḥashāʾish fī hayūlā ʿilāj al-ṭibb* 106, 107f

Le Caire, al-Maktabat l-Markaziyya li-l-Makhṭūṭāt al-Islamiyya
1169, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 6n16, 33n72
Le Caire, Bibliothèque al-Azhar
ms. 323 262, Ibn al-Habbāriya, *al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim* 332n33
Le Caire, Coptic Museum
MS Bibl. 90, Bible 122
Le Caire, Dār al-Kutub
Adab Farsi 61, Naṣrallāh Munshī, *Kalīla va-Dimna* 156n72
Cambridge, Cambridge University Library
T-S Ar.51.60 (TS-AR-051-060), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna,* feuillet isolé 218–220t, 242, 340n60
Cambridge, Corpus Christi College, Parker Library
MS Ar.578 (MS 578), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 117n70, 118, 120f, 136n35, 164n80, 218–220t, 340–342
Chicago, Oriental Institute
A 11991, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 5n12
Collections privées
Anthologie poétique : Jalāl al-Dīn al-Naqqāsh, *Miftāḥ al-fiṭna fī naẓm Kalīla wa-Dimna*, Ibn al-Habbāriya, *al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim,* Ibn Makānis, *al-Laṭāʾim wa-l-ashnāf* 326–351
Vente Christie's, avril 2003, vente 6713, lot 93, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 169

Doha, Museum of Islamic Art
Ms. 27.1999, Ibn Ẓafar, *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* 119, 121–125, 205–230
Ms. 647, al-Qazwīnī, *ʿAjāʾib al-makhlūqāt wa gharāʾib al-mawjūdāt* 118
Ms.683.2001 (MS.683.2001), Banū Mūsā, *Kitāb al-ḥiyal* 209n20

Dublin, Chester Beatty Library
Ms. 3, Abūʾl Faẓl, *Akbarnāma* 383, 385f
Ms. 1479, Coran 119n83

Genève, Musée d'Art et d'Histoire, Pozzi Collection
1971-107/121, Jaʿfar al-Ṣādiq, *Kitāb-i fālnāma* 64

La Haye, Bibliothèque nationale des Pays-Bas
M10 B23, Bible 228n33

Istanbul, Istanbul University Library
F.1422, Naṣrallāh Munshī, *Kalīla va-Dimna* 342, 344
Mss 5964, Matrakçı Nasuh, *Beyān-i menāzil-i sefer-i Irākeyn-i Sultān Süleymān Hān* 346–347
Ms T.7415, *Kırk vezir Hikāyesi* 359n13
Istanbul, Süleymaniye Kütüphanesi
Ayasofia 3703, Dioscoride, *Kitāb al-ḥashāʾish fī hayūlā ʿilāj al-ṭibb* 105
Ayasofia 4095 (A4095), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 6, 10–17, 19n33, 20t, 21, 23–25
Ayasofia 4213 (A4213), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 5n12, 17n32
Ayasofia 4214 (A4214), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 6n16, 30n59, 33n72
Ayasofya 4215, Kāshifī, *Anvār-i Suhaylī* 357
Esad Efendi 3638, Ikhwān al-Ṣafāʾ, *Rasāʾil Ikhwān al-Ṣafāʾ* 302, 315, 319n47
Kadizade Mehmed 333, al-Bisṭāmī, *Rashḥ adhwāq al-ḥikma al-rabbāniyya fī sharḥ awfāq al-lumʿa al-nūrāniyya* 74n65
Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi
A. 3595, Seyyid Lokman, *Shahnāme-i Selīm Hān* 366
Ahmet III 3015 (Sultan Ahmet III 3015), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 34n74
Ahmet III 3206, al-Mubashshir, *Mukhtār al-ḥikam wa maḥāsin al-kalim* 315
Ahmet III 3519, Bible 122n86
Hazine 359, ʿAlā al-Dīn Sālihzādeh, *Hümayūnnāme* 359
Hazine 363, Naṣrallāh Munshī, *Kalīla va-Dimna* 319n48, 342nn.(68–69)
Hazine 761 (H. 761), Niẓāmī, *Khamsa* 172n2
Hazine 1221-1223, Darīr, *Siyār-i Nabī* 366
Hazine 1519 (H. 1519), Ḥusayn b. Ḥasan Sharīf, *Shāhnāma-i Türkī* 346
Hazine 1597/98 (H. 1597/98), Shūkri Bitlisī, *Selīmnāma* 349–350
Revan 804, Navāʾī, *Dīvān* 359
Revan 843, ʿAlā al-Dīn Sālihzādeh, *Hümayūnnāme* 358

Jérusalem, L.A. Mayer Museum of Islamic Art
ms. 39–69, Ibn Buṭlān, *Daʿwat al-aṭibbāʾ* 118
Jérusalem, National Library of Israel
Yahuda Ms.Ar.1116, Shūkri Bitlisī, *Selīmnāma* 344, 345f

Kuwait, al-Sabah Collection, Dar al-Athar al-Islamiyyah
LNS 104 MS, Ibn Ẓafar, *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* 104, 119n81, 207n11, 208, 215t

Londres, British Library
Add 4945 (MS Add 4945), Abū'l-Faẓl, *Iyār-i Dānish* 372n3
Add. 7293, al-Ḥarīrī, *al-Maqāmāt* 118
Add. 15153, ʿAlā al-Dīn Sālihzādeh, *Hümayūnnāma* 358
Add. 22406 à **Add. 22412**, Coran 119n83
Add. 23466, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* (ff. 1-70), Pseudo-Ṣafadī, *Lawʿat al-shākī* 32n65
Add. MS 18579, Kāshifī, *Anvār-i Suhaylī* 380f, 383
IO Islamic 761, Fayẓī, Traduction du *Mahābhārata* 381n31
Or. 2784, Ibn Bakhtīshū, *Kitāb naʿt al-Ḥayawān* 105–107, 114, 115, 221n25
Or. 3900 (L3900), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 34n74
Or. 4044 (L4044), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* (ff.1-135), Ibn Ẓafar, *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* (ff.136-207) 7, 9–24, 27–29, 32–33, 39f, 40n76
Or. 8571 (L8571), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, Ibn al-Habbāriya, *al-Ṣādiḥ wa-l-bāghim* 7, 13–21, 23, 24, 29, 32n65
Or. 9718, al-Ḥarīrī, *al-Maqāmāt* 118, 119, 229n36
Londres, Khalili Collection
MSS 727, Rashīd al-Dīn, *Jāmiʿ al-tavārīkh* 322
QUR 807, Coran 120f, 122
Londres, SOAS Special Collection Library
MS 10102, Kāshifī, *Anvār-i Suhaylī* 110, 111f

Manchester, The John Rylands Library
MS Ar. 487 (Arabic MSS 487 [537]), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 139n, 147f, 154n72
MS Ar. 646 (Arabic 646 (706)/ Arabic MSS 646 [706]/ MSS Arabic 646), *Mille et une Nuits* : les aventures de Khailakhān (ff. 24-45) ; le roi de Perse et deux vieillards (ff.46-56) ; l'histoire du roi Nuʿmān (ff.57-263) 140–141, 165, 169
Milan, Ambrosiana Library
Ar. 140 Inf., al-Jāḥiẓ, *Kitāb al-ḥayawān* 118, 124
Montreal, McGill University Library
Arabic 94 (117953), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 6n16
Munich, Bayerische Staatsbibliothek
Cod.arab.464, al-Qazwīnī, *ʿAjāʾib al-makhlūqāt wa gharāʾib al-mawjūdāt* 106
Cod.arab.615 (Cod.Ar.615), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 6n16, 169
Cod.arab.616 (Cod.Ar.616/ Cod. Arab.616/ Cod Arab 616) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 17n32, 74n66, 97, 99, 102–104f, 109–113, 118, 218–220t, 237, 245f, 253, 260–262, 264–265, 340n62, 341n67, 344n72

New Delhi, National Museum
Akhlaq 508 (dépôt de l'Asafiya Library d'Hyderabad), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna*, ʿAṭṭār, *Manṭiq al-ṭayr* et Ḥāfiẓ, *Dīvān* 64
New York, Metropolitan Museum of Art
1981.373.51/ MMA, 1981.373.51, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 13t, 233–243, 247–250, 253, 255–261, 263–266
New York, The Pierpont Morgan Library
S M.500, (Mss 500) al-Marāghī, *Manāfiʿ-i Ḥayavān* 199n29

Oxford, Bodleian Library
E.D. Clarke.Or.09 (Or.9), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 139n, 143, 146–150, 153–154, 156–162t, 164–165, 167t, 169
Huntington 264 (Ms. Huntington 264), al-Ṭarsūsī, *al-Tabṣira fi al-ḥurūb* 118
Marsh 458, al-Ḥarīrī, *al-Maqāmāt* 119, 121f, 230n40
Ouseley 133 (ms. Ouseley 133), al-Tabrīzī, *Dilsīznāma* 345
Pococke 400, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 17n32, 19n32, 30n60, 34nn.(74–75), 99, 109, 111–114, 118–119, 123n92, 164n80, 218–220t, 242, 246–254, 258, 260–261, 264–265, 340n62, 341n67, 344n72

Paris, BnF
Arabe 675, Mālik b. Anas, *al-Muwaṭṭāʾ* 281
Arabe 2221, al-Idrīsī, *Nuzhat al-mushtāq fī ikhtirāq al-āfāq* 281
Arabe 2631, Pseudo-Idrīs, Traité de géomancie 69
Arabe 2731, Anonyme, *Kitāb al-raml* 65
Arabe 2782, Ibn Bakhtīshūʿ, *Kitāb manāfiʿ al-ḥayāwān* 118–119
Arabe 2789, al-Damīrī, *Ḥayāt al-ḥayawān al-kubrā* (ff.1-148), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* (ff. 150v-242) 32n65
Arabe 2964, Pseudo-Galien, *Kitāb al-diryāq* 106
Arabe 3210, Ibn Makānis, *Diwān* 332n33
Arabe 3465 (P3465/A3465), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 6–7, 10–24, 34n75, 97–98, 106–109, 111–118, 130–145, 150–151, 154–170, 218–220t, 268–283, 285f, 287–289, 291–296, 338nn.(46, 48), 340nn.(61–62), 341nn.(64, 67), 342n68, 344
Arabe 3466 (P3466), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 6n16, 7, 9–21, 23–24, 26–29, 31–33, 37–38f
Arabe 3467, (A3467) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 60–89, 109, 118, 164n80, 218–220t, 237, 244f, 253, 269, 271–277, 281–283, 285f, 289–291, 338nn.(46, 48), 339, 340nn.(60, 62)
Arabe 3470 (A3470), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 142–145, 152f, 154–165, 168–170, 270, 272–276, 281–282, 285f, 291, 293–294
Arabe 3472 (A3472), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 269, 271–276, 280, 282–283, 285, 291–293, 338n48

Arabe 3473 (P3473), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 6n16, 7, 10–21, 23–24, 29
Arabe 3475 (A3475), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 5n12, 6n16, 13t, 172–188, 192–193, 195–201, 270–276, 280–282, 285, 291–293, 338nn.(46, 48)
Arabe 3476, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* (ff.1-253), Ibn ʿAbd al-ʿĪd al-Mālikī's, *Ḥilyat al-kubarāʾ wa-bahjat al-nudamāʾ* (ff.255-340) 32n65
Arabe 3478, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 7, 29
Arabe 3511, Ibn Ẓafar, *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* 150f, 156
Arabe 3593, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 6n14
Arabe 3612, (Paris BnF 3612) *Mille et Une Nuits* 32n65
Arabe 3929, al-Ḥarīrī, *al-Maqāmāt* 132n26
Arabe 4481 : Inventaire des manuscrits de la bibliothèque d'Asselin de Cherville, en arabe et en français 143n52
Arabe 5847, al-Ḥarīrī, *al-Maqāmāt* 132n26, 289n62
Arabe 5881 (P5881/A5881), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 6n16, 7, 9n30, 10–19, 21, 24–27, 29–33, 30n59, 33n72, 35–36f, 269–276, 280–282, 285, 291–293
Arabe 6094 (A6094), al-Ḥarīrī, *al-Maqāmāt* 117, 131, 132n26, 268, 270–276, 282, 284–289, 338n48
Copte 13, Bible 107f, 108, 115, 116f, 131
Copte 114, Lectionnaire des dimanches de carême 281
Supplément persan 205, al-Juvaynī, *Tarīkh-i Jahāngushāy-i Juvaynī* 310, 319n45
Supplément persan 1113, Rashīd al-Dīn, *Jāmiʿ al-tavārīkh* 305, 322
Supplément turc 1243, Version turque ottomane de *Kalīla va-Dimna* 361, 365–371
Paris, BULAC
ms. 579, Muḥammad ʿImrān al-Munajjim al-Jabsūyī al-Faylasūf (attribué à), Texte de géomancie 62f
Turc 111, (Ms. turc 111), ʿAlā al-Dīn Sālihzādeh, *Hümayūnnāme* 358
Turc 112, ʿAlā al-Dīn Sālihzādeh, *Hümayūnnāme* 358
Turc 114, ʿAlā al-Dīn Sālihzādeh, *Hümayūnnāme* 358
Turc 205, version turque ottomane de *Kalīla va-Dimna* 359–364, 366, 371
Paris, Institut catholique
Copte-arabe 1, Bible 117

Rabat, Bibliothèque nationale du Royaume du Maroc
Ms. 3655 (BRR3665/Rabat 3655/BRR 3655), Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 5n12, 6n16, 32n67, 34n75, 172–200, 218–220t, 270n16, 301–323, 341n67
Rampur, Raza Library
MS 2982, Naṣrullāh Munshī, *Kalīla va-Dimna* 111, 113f
Riyad, King Faysal Center for Research and Islamic Studies for Research and Islamic Studies
2407, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* (ff.1-146v), *Jalʿād wa-Shimās* (ff.150-215) 6n16, 32n65
2536 (King Fayṣal 2536) Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 13t, 17n32, 34n74, 164n80, 218–220t

Saint Petersbourg, Academy of Science
D228, Lettres et Actes des Apôtres 119
San Lorenzo del Escorial, Biblioteca Real
Ar. 528 (n° 528/ Ms. arabe 528), Ibn Ẓafar, *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* 211n23
Ar. 898, Ibn Bakhtīshūʿ, *Kitāb manāfiʿ al-ḥayāwān* 114, 119, 121–122, 124, 220n25, 225, 228, 230n40

Tashkent, Bibliothèque A. Biruni
N°1620, Rashīd al-Dīn, *Jāmiʿ al-tavārīkh* 310n38
Tashkent, Uzbek Academy of Sciences
MS 9109, Kāshifī, *Anvār-i Suhaylī* 386, 387f
Téhéran, Reza Abbasi Museum
M. 570, Ibn al-Ṣūfī (?), *Risālat al-Ṣūfī fī al-kawākib* 105
Toronto, Aga Khan Museum
AKM12, Ibn Ẓafar, *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* 119n81, 207n11, 208, 212t
AKM14, *Akbar et un derviche*, feuillet isolé 383, 384f
M.220, *Déploration de la mort d'Abaqa Khan,* feuillet isolé 322n57
Tübingen, Universitätsbibliothek
M.a VI.32, *Mille et une Nuits,* Histoire du roi Nuʿmān 140–142, 165, 169
Tunis, Bibliothèque Nationale de Tunisie
2281, Ibn al-Muqaffaʿ, *Kalīla wa-Dimna* 6n16

Varanasi (ou Benares), Hindu University of Benares, Bharat Kala Bhavan
Ms. 9069, Abū l-Faẓl, *Iyār-i Dānish* 374–379, 381–383, 386
Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana
Vat. Ar. 1177, al-Yamanī, *Muḍāhāt Kalīla wa-Dimna,* ff.25r-52v 2, 10–12t, 24
Venise, Biblioteca Nazionale Marciana
Inv. Cod. Marc. Or. 90 (=57) (Cod. Or.XC = 57), Aḥmadī, *İskendernāma* 344n74
Vienne, Nationalbibliothek
A. F. 9, al-Ḥarīrī, *al-Maqāmāt* 119, 121–122, 124, 225, 230n40

Washington, Freer Gallery of Art
F1954.1, Ibn Ẓafar, *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* 119n81, 207n11, 208, 213t, 223n26
F1954.2, Ibn Ẓafar, *Sulwān al-muṭāʿ fi ʿudwān al-atbāʿ* 119n81, 207nn.(11, 13), 208, 215t

Index des noms propres / Index of Names

Les noms sont classés selon l'alphabet latin. L'article al- n'est pas pris en compte dans le classement. Les personnages et auteurs connus sont listés sous leur appellation la plus commune. En raison de sa forte prévalence au sein du volume, le nom d'Ibn al-Muqaffaʿ n'est pas indexé.

Abaqā Khān 310
ʿAbdallāh b. al-Faḍl 105
ʿAbd al-Ḥamīd b. Yaḥyā 205
Abu-'l-Fatḥ Maḥmūd 106
Abū'l Faẓl b. Mubārak 44n4, 101, 372–376, 381–383, 385–386, 388
Abū Maʿshar 74n65, 77n78, 78n79, 80n82, 82n87, 84n92
Abū al-Minā b. Nasīm al-Naqqāsh 169
Abū Muḥammad ʿImrān al-Munajjim al-Jabsūyī al-Faylasūf 62f
Aesop 96, 101–102, 147
Akbar, empereur 110, 322, 357, 372, 376–379, 381, 383–386, 388
ʿAlī b. ʿAbd al-Laṭīf 358
ʿAlī b. Abī Ṭālib 144n57
ʿAlī b. Shāh / ʿAlī b. al-Shāh 4n5, 31, 37f, 131, 139, 158t, 164
Allāhvardī Khān 358
al-Anṣārī, Muḥammad b. ʿAbd al-Qādir Muḥy al-Dīn 105
al-Ansārī, Zakariyyā 331
ʿAṭṭār 64
Aydughdī b. ʿAbdallāh 119

Bahrām Shāh, sultan 45, 106, 379n28, 381, 383, 386
al-Bakrī, al-Aṣamm (al-Aṣamm al-Bukayr) 134
Balʿamī 43n4
Bayezid II, sultan 326n6, 345
Bayqarā Ḥusayn, sultan (Ḥusayn Mirzā) 44, 357, 381, 386
Baysunghur, sultan 361
Baysunghurī, Shams al-Dīn 361
Bellini, Gentile 349n100
Bellini, Giovanni 348–349
al-Bisṭāmī 74
al-Bukayr, al-Aṣamm (al-Aṣamm al-Bakrī) 134
al-Bukhārī, Muḥammad b. ʿAbd Allāh 44n4, 101
al-Bukhārī, Muḥammad b. Ismāʿīl 63
al-Būnī 73

Camboust, Henri-Charles du 70
Cherville, Asselin de 143
Clarke, Edward Daniel 147, 154, 156

al-Damīrī 32n65
Dawlat 383
Diez, Heinrich Friedrich von 265
al-Dimashqī, Ghāzī b. ʿAbd al-Raḥmān 119
al-Dimashqī, Muḥammad b. Aḥmad Sakīkū 207n14
al-Dimashqī, Muḥammad b. ʿAlī 106
Dioscorides / Dioscoride 105–107, 320n51
Ducaurroy, Antoine 358

Firdawsī 99–100

Galland, Antoine 358n6
Gaulmin, Gilbert 4n5, 357
al-Ghanawī, Saʿd 134
al-Ghawrī, sultan 346, 348
Ghāzān Khān 319
al-Ghazzī, Badr al-Dīn 326, 331–332, 350

Ḥāfiẓ 63–65, 89
Hamīdī, Mahmūd 366
al-Ḥarīrī 101, 117–119, 121–122, 131, 206, 268–269, 272t, 302, 315, 320
Ḥasan walad Abī Ḥasan 207n14
al-Hindī, Ṭumṭum 60–61
Hülegü Khān 310
Ḥusayn Mirzā, sultan (Bayqarā Ḥusayn) 44, 357, 381, 386

Ibn ʿAbd al-ʿĪd al-Mālikī 32n65
Ibn Abū al-Minā (Nasīm b. Yuḥannā b. Abū al-Minā) 141, 169
Ibn Bakhtīshūʿ 105–107, 114, 115f, 118–119, 121f, 122
Ibn Buṭlān 118
Ibn al-Dumayna 134
Ibn al-Durayhim al-Mawṣilī 122
Ibn al-Habbāriyya 7, 32n65, 327, 331
Ibn Ḥajar, Abu'l-Qāsim b. Ḥammūd 206
Ibn al-Ḥātim 72
Ibn Makānis 327, 331, 332n33
Ibn al-Nadīm 45, 100–101
Ibn al-Ṣūfī 105
Ibn Ẓafar al-Ṣiqillī 7, 32, 115n65, 119, 121–123, 150f, 205–208, 212t
al-Idrīsī 281
Ikhwān al-Ṣafāʾ 56n34, 108n55

Jahāngīr, empereur (prince Salīm) 378, 383
al-Jāḥiẓ 118, 124
Juvaynī, ʿAṭā Malik 310, 319n25, 320

Kamāli Chela 322
Kara Memi 359

Kāshifī 43n1, 44–49, 52, 55, 57–58, 101, 110–111, 357, 372, 380, 383, 386–387
al-Kawākibī, Aḥmad 207n14
Kesu Kālān 322
Khālid b. Barmak 172
Kınalızade ʿAli 350–351
Kraus, Hans Peter 327, 330
Kubilaï Khān 304, 322

La Fontaine, Jean de 4

Maillet, Benoît de 131, 142n46, 150
al-Malik al-Ashraf, sultan 105
al-Manṣūr, calife 45, 172, 379
Maslama al-Qurṭubī (pseudo-Abū al-Qāsim Maslama b. Aḥmad al-Faraḍī al-Majrīṭī) 74nn.(63–64), 77n78, 78, 79n82, 82nn.(86–87), 84n93, 87
al-Masʿūdī 99
Matrakçı Nasuh 346
Maurepas, comte de 131
Meḥmet Çelebī b. Mustafā Çelebī 358
al-Mubashshir 315
Muḥammad b. Mubādir 119
Mustafā b. Ḥusāmī 366
Mustafā b. Ibrāhīm 358
al-Mutanabbī 144n57

al-Naqqāsh, Jalāl al-Dīn al-Ḥasan b. Aḥmad 326, 327n15, 331–333
Nasīm b. Yuḥannā b. Abū al-Minā (Ibn Abū al-Minā) 141, 169
al-Nāṣir, calife 105
Naṣrallāh Munshī 34n74, 43n4, 44–46, 55, 101, 111, 113f, 319n48, 372–373, 374n16, 379n28, 383, 386
Naṣr II b. Aḥmad, émir 106
Naṣūḥ Pasha 207, 208n14
Navāʾī 359

Pococke, Edward 261
Polo, Marco 323
Pseudo-Idrīs 69n23
Pseudo-Ṣafadī 32n65

Qāniʿī, Aḥmad b. Maḥmud al-Ṭusi 44n4
al-Qazwīnī, Zakariyā b. Muḥammad 72–73, 106, 118

al-Rabbāṭ, Aḥmad 142, 154
al-Rabbāṭ, Ḥasan 4
Rashīd al-Dīn 302, 305, 320, 322
Rūdakī 43n4, 45–46, 106, 379n28
Rūmī 322
al-Ruqayyāt, ʿAbd Allāh b. Qays 134

Sacy, Silvestre de 5, 50n22, 131, 206n8, 358n6
al-Ṣādiq, Jaʿfar 61n6, 64
Sahid, David 357
Saladin, sultan 118
Ṣalāḥ al-Dīn 207n14
Sālihzādeh, ʿAlā al-Dīn 357–358, 366
Salīm, prince (empereur Jahāngīr) 378, 383
Salīm Aghā 207n14
Ṣandal 119
al-Sanjalafī, ʿAbd al-Raʿūf / ʿAbd al-Rawf 270
Sayyid Lokman 361
Selīm I^er^, sultan 325, 327, 347–348
Soliman / Süleyman, sultan 332, 344, 347, 357, 359, 366
Sūryāl b. Abū al-Minā 169
al-Suyūtī 331

al-Ṭabarī 108, 130n2, 172
Tabbagh, George 331
al-Tabrīzī, Badīʿ al-Dīn 345
Talikizāde 361
al-Tanūkhī 32n65, 34n73
Ṭūsī, Abū Manṣūr Aḥmad b. ʿAlī Asadī 43n4

al-ʿUmarī, ʿAbdallāh b. Muḥammad 6

Vansleb, Johann Michael 169
Varsy, Jean-Georges 140–141

al-Wāsiṭī, Yahyā b. Maḥmūd 187, 199–201

al-Yamanī, Abū ʿAbdallāh Muḥammad b. al-Ḥusayn b. ʿUmar 8, 9n30, 34, 50n22, 105n38, 144n58, 334
al-Yaʿqūbī 30n60

al-Zanātī, Muḥammad 61, 65

Index des lieux / Index of Places

Afghanistan 280
Alep / Aleppo 123– 124, 205, 207, 228, 230, 261, 265, 269, 348, 358
Anatolie 351
Ashrafiyya, bibliothèque 105, 334, 348

Badakhshan 280
Bagdad / Baghdad 105, 107f, 115f, 118, 172–173, 201, 302, 315, 319–320
Basra 100, 328
Bengale / Bengal 103, 104
Bukhara 106, 110n58, 386n44

Le Caire / Cairo 61, 98n19, 119, 169, 264, 331, 346–350
Chaldiran 347
Chine / China 198, 276, 304–305, 322
Chiraz 344
Constantinople (Istanbul) 147, 261, 265, 345, 347–348, 358, 366

Damas / Damascus 118, 123, 228, 230, 326, 331, 334, 336, 347–351
Damietta / Damiette 107–108, 115–116, 131
Diyarbekir 118

Edirne 345, 366
Égypte / Egypt 118–119, 131–133, 140, 143–144, 147, 150, 164, 169, 205, 228, 264–274, 280, 325–329, 337, 339, 347–348

Florence 101–102

Hama 205
Hérat / Herat 44–45, 111, 113f, 305, 357, 361, 371
Hindustan 374, 376, 382

Ifrīqiyya 205
Inde / India / Inde des sultanats 31, 57, 96, 100, 111n59, 139, 174t, 234, 264, 322, 357, 372–388
Iran 45, 64, 172, 372, 374
Iraq 310, 347
Isfahan / Ispahan 357n1
Istanbul (Constantinople) 147, 261, 265, 345, 347–348, 358, 366
Iznik 359

Karnataka 103–104
Kuwait / Koweït 122f

Lahore 373, 375f, 377f, 379f, 386

Maghreb 230, 280, 329
al-Maḥmūdiyya, madrasa 348
Mallikarjuna, temple 104f
Mantai 103
Mathura 103, 111, 113f
Minufiyya 187t
Mosquée du Sultan al-Ghawrī 348
Mosul 118
al-Muʿayyadiyya, madrasa 348
Mürādiya, madrasa 366

Paharpur 103–104
Palestine 280
Pattadakal 104f
Pendjikent / Penjikent / Panjikent 102–103, 114, 130
Perse / Persia 100, 172, 221–222

Qazvin 357n1

al-Raydānniyya 325

Samarkand / Samarcande 106, 230n44
Sanjalaf 187t
al-Ṣarjatmichiyya, madrasa 348
Sicile / Sicily 7n20, 115n65, 205, 206, 230
Smyrne 358
Sogdia / Sogdiana 102
Sri Lanka 103
Subiaco 322
Syrie / Syria 118–119, 122–123, 131, 164, 205, 208, 228, 261, 264–274, 328n18, 329, 339, 347–348

Tabriz 342n70, 359n16

Wasit 106