



CLASSIQUES
GARNIER

CAIOZZO (Anna), « Musique et magie. Quelques évocations folkloriques d'après la culture visuelle de l'Orient médiéval », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes / Journal of Medieval and Humanistic Studies*, n° 39, 2020 – 1, p. 347-366

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-10742-2.p.0347](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10742-2.p.0347)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2020. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

CAIOZZO (Anna), « Musique et magie. Quelques évocations folkloriques d'après la culture visuelle de l'Orient médiéval »

RÉSUMÉ – La culture visuelle de l'Orient médiéval permet de mieux comprendre, par certains aspects, le fonctionnement de la magie et les procédés des magiciens. Toutefois, il en est un que les miniaturistes ont davantage de mal à mettre en scène : le lien entre magie et musique. Il est offert par quelques contes fameux du monde arabe et persan, qui montrent comment les sons envoûtent les cœurs ou les âmes et influent jusque sur la prise de décision des princes.

MOTS-CLÉS – Automate, Azādeh, Barbād, luth, sorcière

CAIOZZO (Anna), « Music and magic. Some folkloric evocations from the visual culture of the medieval East »

ABSTRACT – The visual culture of the medieval Islamic world can help us to better understand certain aspects of magic and of the practices of magicians. However, one of these practises is difficult to find both in the visual arts, and that is the connection between magic and music. We find it, however, in certain famous tales from the Arab and Persian worlds. These show how musical sounds exert power on hearts or souls in everyday life, going so far as to as to influence the decisions of princes.

KEYWORDS – Automata, Azādeh, Barbād, 'ūd, sorcerer

MUSIQUE ET MAGIE

Quelques évocations folkloriques d'après la culture visuelle de l'Orient médiéval

Dans le monde musulman médiéval, les musiciens et les chanteurs participent du protocole de cour et animent par leur présence les fêtes données par les grands ou les souverains¹, faisant de la musique l'un des arts présents dans l'éducation des princes, et ce dès l'époque sassanide².

Les musiciens et leur grande variété d'instruments participent du *bazm*, l'art du banquet, et on compte ainsi, parmi les plus anciens instruments de la Perse³, ceux que l'on peut observer sur les bas-reliefs de Tāq-i Bustān⁴ (IV^e-VI^e siècle), mais aussi dans l'argenterie sassanide⁵. Dans les textes littéraires célébrant l'époque préislamique⁶, poésie, épopée, la musique est omniprésente : départ à la guerre, festivités, repos et halte,

- 1 J. Wiesehöfer, « King, Court and Royal Representation in the Sasanian Empire », *The Court and Court Society in Ancient Monarchies*, éd. A. J. S. Spawforth, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 58-81, ici p. 58.
- 2 S. Azarnouche (éd., trad.), *Husrav ī Kawādān ud Rēdag-ē. Khosrow fils de Kawād et un page, texte pelevi*, Paris, AAEI, 2013.
- 3 B. Lawergren, « Music History in Pre-Islamic Iran », *Encyclopædia Iranica, online edition*, 2016, disponible en ligne sous forme numérisée. Parmi les instruments à l'honneur, dont certains survécurent dans les miniatures du monde musulman médiéval, le joueur de harpe (*čang-srāy*), le joueur de vina (*win-srāy*), la flûte à long col (*winkannār-srāy*), la flûte de pan (*sūr-pīk-srāy*), le joueur de cithare (*tambūr-srāy*), le joueur de lyre (*barbut-srāy*), le joueur de flûte (*nāy-srāy*), et le joueur de percussions (*dumbalag-srāy*). Les femmes qui avaient une jolie voix (*xwāš āwāz*) chantaient en s'accompagnant de la harpe (*čang-srāy-kanīg*) ou du luth *vīmā*.
- 4 H. G. Farmer, « The Instruments of Music on the Tāq-i Bustān Bas-Reliefs », *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain & Ireland*, 3, July 1938, p. 397-412 ; T. Daryaei, *Sasanian Persia : The Rise and Fall of an Empire*, Londres, I. B. Tauris, 2009, p. 50.
- 5 P. O. Harper, *Silver Vessels of the Sasanian Period. Volume one : Royal Imagery*, New York, The Metropolitan Museum of Art / Princeton University Press, 1981 ; *id.*, *In Search of a Cultural Identity : Monuments and Artifacts of the Sasanian Near East, 3rd to 7th Century A. D.*, New York, Bibliotheca Persica, 2006.
- 6 La poésie de Nizāmī ou de Firdawsī entre autres.

fêtes, repas solitaire ou convivial, etc. ; pas une activité quotidienne n'est signalée sans la présence de musiciens ou de chanteurs.

De ce fait, dans la tradition à la fois gréco-romaine et sassanide, les arts visuels célèbrent fréquemment les musiciens, tout comme à l'époque des califats omeyyades (661-749), où les arts sont en partie hérités de la basse antiquité, comme on le voit, par exemple, dans la fresque du palais omeyyade de Qaṣr al-Ḥayr⁷. L'influence musicale grecque, en particulier, se retrouve également à l'époque suivante, sous les Abbassides (750-1258), chez le philosophe al-Fārābī qui écrivit plusieurs traités musicaux dédiés au calife al-Rāḍī (m. 940)⁸⁹.

¹⁰La musique participe aussi des plaisirs et réjouissances populaires lors des fêtes, *dīwāns* entre amis ou dans les lieux publics comme la taverne, comme le mettent en scène les miniatures des *Maqāmāt* de Ḥarīrī illustrées au XIII^e siècle¹¹.

Festivités, distractions, banquets et boissons lui sont liés comme la danse qui souvent l'accompagne. Mais, selon le mythe orphique bien connu, la musique est aussi directement associée à une autre activité : la magie. Elle envoûte les cœurs et les âmes et peut devenir un moyen de persuader ou d'influencer le jugement en dehors de son registre habituel, l'agrément. Le musicien ou le chanteur peut influencer de façon maléfique ou bénéfique et user de son art pour semer le chaos ou, en revanche, pour apporter ordre, harmonie et espoir, et parfois même pour protéger les hommes. Ces différents aspects sont illustrés dans les miniatures des XIV^e et XV^e siècles dans l'épopée des rois de Perse de Firdawsī de Ṭūs (m. vers 1020) ou chez Nizāmī (m. 1209) dans sa *Khamsa* (Cinq contes), par quelques exemples emblématiques qui retracent chacun de ces cas de figure, la plupart étant liés aux mythes du monde iranien préislamique.

7 Dans un bel article sont retracés les types d'occurrences des musiciens dans les arts de l'islam : W. Denny, « Music and Musicians in Islamic Art », *Asian Music*, 17/1, 1985, p. 37-68.

8 *Kitāb al-Mūsīqā al-kabīr* (« grand livre de la musique »), *Kitāb al-Īqā'āt* (« livre des rythmes ») et *Kitāb Iḥṣā' al-Īqā'āt* (« livre pour la compréhension élémentaire des rythmes »); voir H. G. Farmer, « Greek Theorists of Music in Arabic Translation », *Isis*, 13/2, 1930, p. 325-333, réimpr. dans *Studies in Oriental Music*, éd. E. Neubauer, Francfort, 1986, vol. 1, p. 411-419.

9 Denny, « Music and Musicians ».

10 Le Caire, Dar al-Kutub, Farsi 579, premier tiers du XIII^e siècle, frontispice.

11 Ḥarīrī, *Maqāmāt*, Paris, BnF, Arabe 3929, fol. 165^v; *Maqāma* 24, Paris, BnF, Arabe 6094, Mésopotamie, 1220, fol. 75^v; Paris, BnF, Arabe 5847, fol. 33^r, la taverne d'Anah.

LA MUSIQUE OU L'ENVOÛTEMENT DES CŒURS

VÉNUS ET LA MUSIQUE

Mais auparavant, rappelons en effet que l'archétype de la musicienne, patronne des instruments de musique mais aussi de la beauté, des arts, et de l'amour est en astrologie la planète Vénus-Zuhra, « le petit bonheur » des astrologues. La planète Vénus, dès ses premières occurrences dans les objets d'art du monde musulman comme dans les descriptions des astrologues, est dotée, du XI^e au XIII^e siècle, d'une iconographie quasi immuable¹² : assise, jambes croisées, elle joue du luth ('ūd) de la main droite, comme on le voit dans la cosmographie de Qazwīnī conservée à Munich¹³.

Cette étrange fonction de musicienne qui la distingue de ses images antiques est héritée de la Mésopotamie archaïque lorsque Ishtar-Vénus était la parèdre du dieu planétaire Bêl-Jupiter, et qu'on la nommait Sarpanitūm, la brillante¹⁴. Cette dernière était servie par une suivante musicienne, joueuse de luth¹⁵. S'il est admis qu'Ishtar était à la fois déesse de l'amour, des plaisirs et de la guerre, on ne connaît pas de représentation d'Ishtar jouant d'un instrument ; en revanche, une influence indienne hindouiste est possible pour la joueuse d'instrument, à la manière de la déesse Saravastī, joueuse de *vīnā*, représentée assise sur un lion (comme la déesse Anāhita en Asie centrale)¹⁶.

12 Sur l'iconographie de Vénus, voir A. Caiozzo, *Images du ciel d'Orient au Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2003, p. 174-176.

13 Munich, BSB, codex 464, Bagdad, 1280, fol. 14^r. Accessible en ligne.

14 Ibn al-Nadīm, *The Fibrst of al-Nadim : A Tenth-Century Survey of Muslim Culture*, éd. et trad. B. Dodge, New York-Londres, Columbia University Press, 1970, vol. 2, p. 761 : « En Kānūn al-'Awwal avait lieu la fête de Balthā (Belit) qui est Zuharah (Vénus), la déesse flamboyante, qu'ils appellent al-Shahmīyah, la Rayonnante. »

15 W. Eilers, *Sinn und Herkunft der Planetennamen*, Munich, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1976, p. 64.

16 A. Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhara*, Paris, Imprimerie Nationale, 1918, vol. 2, p. 66 et fig. 340 ; A. Getty, *The Gods of Northern Buddhism : Their History, Iconography and Progressive Evolution Through the Northern Buddhist Countries*, Tokyo-Rutland, Ch. E. Tuttle Cie, 1962, p. 127 ; A. Daniélou, *Mythes et dieux de l'Inde. Le polythéisme hindou*, Paris, Flammarion, 1992, p. 398 ; D. Pingree, *The Yavanajātaka of Sphujidvaja*, Cambridge (Mas.)-Londres, Harvard Oriental Series 48, 1978, vol. 2, p. 126-127.

La personnalité de Vénus-Zuhra en astrologie arabo-musulmane est celle d'une courtisane distrayant le prince, munie d'un luth dans le monde arabe (Planche 1), ou encore d'une harpe dans le monde persan¹⁷, instruments à cordes des cours orientales¹⁸, qu'elle patronne plus spécifiquement selon l'astrologue Abū Ma'shar al-Balkhī¹⁹. La harpe est fort appréciée dans les cours persanes médiévales et notons que, dans un certain nombre de scènes du conte *Shīrīn wa Khusraw* de Nizāmī²⁰ – dont celle où Shīrīn tombe amoureuse, comme envoûtée par le portrait du prince Khusraw²¹ –, une harpiste est souvent présente dans le cercle des femmes participant par son art à l'ambiance festive, mais aussi à l'emprise que les arts (peinture, musique) peuvent parfois exercer sur les âmes²². Et, de fait, Vénus patronne à la fois l'amour et la musique comme maîtresse des plaisirs et des arts en astrologie, comme le montrent deux contes très différents, l'un arabe et l'autre persan.

Le premier est un conte oriental en langue arabe, le *Ḥadīth Bayāḍ wa Riyāḍ*, dont le cadre géographique serait la Syrie et le Tartar, un bassin de réception affluent de l'Oronte. Un jeune homme, fils d'un marchand, Bayāḍ, tombe amoureux de l'esclave favorite d'un vizir, Riyāḍ. Le fleuve est le cadre des amours des jeunes gens, et la musique

17 Eilers, *Sinn und Herkunft der Planetennamen*.

18 Tha'alībī, *Histoire des rois de Perse*, trad. H. Zotenberg, Paris, 1900, rééd. Amsterdam, 1979, p. 709.

19 Abū Ma'shar, *Madkhal*, Paris, BnF, Arabe 5902, fol. 121^v.

20 Nizāmī, *Khamsa*, Istanbul, Topkapı Sarayı Library, Ms. H. 781, Khusraw festoyant avec Shīrīn dans un jardin, fol. 48^r; Yūsuf al-Jami pour Ismat al-Dunya, épouse de Muhammad Jūki Ibn Shāh Rūkh, et illustré par Khwaja 'Alī al-Tābrizī, Herāt, 849H. / 1445-1446, dans Th. W. Lentz et G. D. Lowry, *Timur and the Princely Vision, Persian Art and Culture in the Fifteenth Century*, Los Angeles County Museum of Art, Smithsonian Institution Press, 1989, p. 163, Cat. n° 32; Assar, *Mibr wa Mushtarī*, Sotheby, 13-12-1972, Ex Ardashir Collection, Mihr à la fête du roi, fol. 150^v; Shirwān, 2 Sha'ban 860H. / 6 juillet 1456, Shamaka province de Shirwān, 9,5×6,5 cm, illustration dans B. W. Robinson, E. J. Grube, G. M. Meredith-Owens, R. W. Skelton, *Islamic Painting and the Arts of the Book*, Londres, Faber & Faber, 1976, p. 156 et illustration Pl. 34/III. n° 123.

21 Shīrīn devant le portrait de Khusraw, Nizāmī, *Khamsa*, Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Orientabteilung, *Diez Album*, fol. 73; S. 76, # 2, Herāt, 1425/1430, dans Lentz, *Timur*, p. 176, Cat. n° 64; Londres, The British Library, Ms. Or. 6810, Herāt (?), 900H. / 1494-1495, 23×17 cm, fol. 39^v, illustrations dans Lentz, *Timur*, p. 277, Cat. n° 140.

22 C'est le cas de Farhād tombant amoureux de la belle Shīrīn, qui perce et sculpte la montagne pour elle; voir A. Caiozzo, « Des femmes, des héros et des peintres. La fabrique du héros dans les manuscrits enluminés de la *Khamsa* de Nizāmī », *Les courtisanes, les inspiratrices et la culture dans les sociétés orientales, Journal Asiatique*, 303/2, 2015, p. 247-258.

les accompagnes : l'une des suivantes/domestiques, Shumūl, joue du luth, puis c'est le tour de Riyāḍ (fol. 9^r), puis enfin de Bayāḍ (fol. 10^r), qui se déclarent indirectement leur passion devant la maîtresse de maison, fille du ḥajīb²³. Le manuscrit peint et copié en Espagne au XIII^e siècle évoque stylistiquement les berges du Guadalquivir²⁴, où le jeune homme s'évanouit de douleur. Les seuls moyens de communiquer, organisés par une vieille femme, substitut de la nourrice entremetteuse habituelle, sont les séances de poésie mise en musique ou les courriers clandestins. L'issue est inconnue en raison de folios manquants dans le manuscrit.

Un second conte, qui se déroule dans le monde persan cette fois mais au V^e siècle de notre ère sous les Sassanides, évoque le destin d'une jeune musicienne dont la beauté et le talent musical en firent la concubine d'un futur roi de Perse historique, le prince Bahrām Gūr, célèbre pour ses exploits amoureux et cynégétiques.

LE DESTIN D'AZĀDA DANS LE CONTE PERSAN BAHRĀM GŪR ET AZĀDA

D'après Eva Baer, les vaisselles du monde musulman des XII^e et XIII^e siècles sont décorées de trois thèmes : les cycles dits princiers, les cycles astrologiques et les cycles amoureux ou de méditation. Un des thèmes très prisé au moins contrevient à cette classification, celui de Bahrām Gūr et Azāda, où la chasse, la musique et l'amour se conjuguent, accompagnés d'autres thèmes liés au pouvoir et peut-être aux croyances²⁵.

Il s'agit de l'une des histoires d'amour les plus tragiques rapportée par les vaisselles sassanides²⁶ puis racontée à la fois par le poète Firdawsī

23 Sur la romance, voir l'étude récente d'A. D'Ottone, *La storia di Bayād e Riyād* (Vat. Ar. 368). *Una nuova edizione e traduzione*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2013 ; C. Robinson, *Medieval Andalusian Courtly Culture in the Mediterranean. Ḥadīṭ Bayāḍ wa Riyāḍ*, Londres-New York, Routledge, 2007, p. 27-28.

24 Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. ar. 368, XII^e-XIII^e siècles. Sur ce manuscrit, voir Robinson, *Medieval Andalusian Courtly Culture*, p. 15-69 ; A. D'Ottone, « Il manoscritto Vaticano arabo 368, Ḥadīṭ Bayāḍ wa Riyāḍ. Il codice, il testo, le immagini », *Rivista di Storia della Miniatura*, 14, 2010, p. 35-70.

25 E. Baer, « A Brass Vessel from the Tomb of Sayyid Baṭṭāl Ghāzī. Notes on the Interpretation of Thirteenth-Century Islamic Imagery », *Artibus Asiae*, 39, 3/4, 1977, p. 299-335.

26 Voir Harper, *Silver Vessels*, Shāpūr II tirant à l'arc sur des sangliers, Freer Gallery of Art, acc. 3423 ; P. x : Yazdagird tuant un cerf à l'aide d'une lance, New York, The Metropolitan Museum of Art, acc. 1970.6 ; P. xi : Qavādh I^{er} chassant les bœliers sauvages, New York, The Metropolitan Museum of Art, acc. 34.33 ; P. xii : Plat d'Urfa et roi chassant des capridés, Ermitage, acc. S297 ; P. xiii : Roi tuant à l'épée un léopard, Ermitage, acc. S42 ; P. xv : Chasse au lion, fig. 46-47, p. 140-141, Ermitage, S247, S13 ; *Lost Treasures of Persia* :

dans son *Shāh nāma* et par Niẓāmī dans sa *Khamsa*²⁷. Elle se déroule dans l'ancien royaume lakhmide de Ḥīra où le prince sassanide Bahrām Gūr²⁸ (420-438) fut confié par son père, le roi de Perse Yazdagird I^{er}, à ses vassaux Nuṣmān et Mundhir, pour y apprendre entre autres à chasser, ainsi que son futur métier de roi²⁹. Ce prince historique est bien connu des sources arabes³⁰, mais son histoire avec Azāda est surtout racontée par Firdawsī, Thaḥlibī puis Niẓāmī.

Le prince Bahrām, bien que comblé et bien éduqué (il venait de recevoir deux magnifiques chevaux), demande à son tuteur Mundhir davantage de liberté et d'intimité et une femme pour l'accompagner dans sa formation. Les arguments du jeune homme sont convaincants : les femmes doivent guider leur aimé vers Dieu et le bien, et leur donner un héritier³¹. Il choisit donc parmi 40 jeunes filles *roumies*, c'est-à-dire byzantines, deux jeunes filles qui se distinguaient par leur beauté et l'une d'entre elles, pour ses qualités de musicienne³². Cette dernière, prénommée Azāda (ou Fitna selon les auteurs), l'accompagnait à la chasse montée sur un dromadaire qu'il fit couvrir de brocart, une scène fréquente dans l'argenterie sassanide³³.

Si l'histoire se limite ici à une seule chanteuse, dans la plupart des cours princières ou aristocratiques officiaient des dizaines voire des centaines de musiciens et musiciennes ; en outre, dans toutes les familles aristocratiques, les jeunes filles chantaient et jouaient de la harpe, preuve de l'importance de la musique mais aussi des voix de femmes, davantage prisées que celles des hommes³⁴.

Pour en revenir au conte persan, un jour, alors que le couple partait à la chasse, le jeune homme demanda laquelle des gazelles abattre et

Persian Art in the Hermitage Museum, éd. V. Loukonine et A. Ivanov, trad. M. Molnar, Washington D.C., Mage, 1996, cat. 71, Bol, v^e siècle, inv. N° S-252, deux autres bols sont décorés du même thème, un à l'Ermitage, l'autre au MET.

27 Niẓāmī, *Le pavillon des sept princesses*, traduit du persan par M. Barry, Paris, Gallimard, 2000.

28 O. Klima, « Bahrām V », *Encyclopaedia Iranica*, online.

29 *Shāh Nāma* : Firdawsī, *Livre des rois de Perse*, éd. et trad. J. Mohl, Paris, Jean Maisonneuve, 1976 [reprint 1838-1878], vol. 5, p. 498-499.

30 C. Canova, art. « Bahrām, romance of », *Encyclopedia of Arabic Literature*, éd. J. Scott Meisami et P. Starkey, Londres-New York, Routledge, 1998, vol. 1, p. 128.

31 Firdawsī, *Livre des rois*, vol. 5, p. 504-505.

32 *Ibid.*

33 New York, MET, Met 1994.402, v^e siècle.

34 D. Khaleghi Motlagh, *Women in the Shāhnāmah : Their History and Social Status Within the Framework of Ancient and Medieval Sources*, Mazda, Costa Mesa, 2012, p. 81-84.

Azāda lui lança un double défi qui, s'il le remportait, lui permettrait d'« être sa lumière du monde » : « Convertis avec tes flèches cette femelle en mâle et fais que ce vieux mâle devienne une femelle » ; puis elle demanda qu'une gazelle puisse avoir le pied cloué à sa tête par une flèche après avoir été chatouillée³⁵.

Bahrām Gūr réalisa les trois exploits. Mais la jeune fille, atterrée par ce qu'elle venait de provoquer, et consciente de la cruauté exercée sur les gazelles, jeta à la face du prince qu'il était un *dīv* (démon)! Surpris de se voir insulté de la sorte alors que son honneur d'habile chasseur était en jeu, il fit chuter la musicienne sous les sabots du dromadaire et la piétina à mort³⁶ (Planche 2). Après cet incident, le prince se confondit en exploits cynégétiques devant ses tuteurs qui firent réaliser une soie peinte commémorative pour l'envoyer à la cour du roi Yazdagird³⁷.

Ce conte a été diversement interprété, dans le sens du mithriacisme ésotérique par David Bivar³⁸, mais aussi simplement comme une façon de traduire la colère de l'orgueil outragé d'un prince tombé sous la coupe d'une belle musicienne, comme envoûté par sa beauté, ses chants et sa musique.

La raison de la colère, et de cette mort terrible, outre l'orgueil blessé, pourrait être l'offense faite au dieu tutélaire et éponyme du jeune homme, Verethragna/Bahrām, ou Mars dans l'astrologie orientale, planète des guerriers et des chasseurs. Comme le dit Elena Cassin³⁹, le chasseur est un personnage ambigu, vivant à la fois parmi les hommes et sur les confins parmi les fauves, et, par analogie, il développe, pour les besoins de la chasse, des qualités similaires à celle des proies qu'il poursuit. C'est le cas sans conteste de l'archétype du chasseur, Rustam, mais aussi de

35 Firdawsī, *Livre des rois*, vol. 5, p. 506-509.

36 Ibn al-Faqīh, *Abrégé des merveilles*, trad. H. Massé, Damas, IFEAD, 1973, p. 310, dit que le roi, blessé par le désir d'une femme, égorga la chanteuse et il lui fit néanmoins construire un beau mausolée. Niẓāmī propose une autre fin à l'histoire en nommant la jeune femme *Fitna*, c'est à dire « discorde » ; elle est épargnée par l'officier qui devait la mettre à mort et, chaque jour, elle s'entraîne à porter un veau devenu taureau sur ses épaules jusqu'au toit d'un pavillon ; un jour, en la voyant, Bahrām Gūr comprend que son exploit fut bien réalisé par l'habitude, l'entraînement, et qu'il fut injuste avec sa concubine ; voir *Le pavillon des sept princesses*, trad. M. Barry, p. 152-159 et p. 607-611.

37 Firdawsī, *Shāh Nāma*, éd. et trad. J. Mohl, vol. 5, p. 510-511.

38 A. D. H. Bivar, « The Royal Hunter and the Hunter God : Esoteric Mithraism under the Sasanians ? », *Au carrefour des religions : mélanges offerts à Philippe Gignoux*, éd. R. Gyselen, *Res orientales*, 7, 1995, p. 29-38, ici p. 33.

39 E. Cassin, « Le roi et le lion », *Revue de l'Histoire des Religions*, 198/4, 1981, p. 355-401.

Bahrām Gūr, qui est fort, habile, et surtout cruel. Et c'est bien, en effet, par mimétisme que le roi devient aussi lion, à savoir l'animal sauvage qu'il chasse, ou tigre, etc. On peut alors comprendre la valeur qualifiante de la chasse pour développer les aptitudes guerrières.

L'art islamique assura la promotion de ce motif singulier alliant la violence, les arts et l'amour⁴⁰ dès l'époque saljoukide sur les céramiques *mina'i*⁴¹ qui continuent de représenter le couple chasseur-musicienne, plusieurs déroulant le drame sur une même vaisselle : la chasse en dromadaire, les exploits cynégétiques et l'issue fatale⁴². Puis la miniature s'en empara au ^{XIV} siècle avec les petits *Shāh Nāma* et, jusqu'aux époques contemporaines, le couple est représenté dans deux situations : la course dans le désert et le drame. Les copies timourides montrent Azāda en harpiste jouant sur la croupe du dromadaire⁴³, parfois observant l'exploit⁴⁴, parfois absente⁴⁵. Toutefois, alors qu'au ^{XIV} siècle les scènes ne représentent que le drame de la mort d'Azāda, les miniatures du ^{XV} siècle l'évoquent précédée de la chasse⁴⁶.

LE HÉROS MUSICIEN ET LA SORCIÈRE DANS LE LIVRE DES ROIS

Dans un tout autre registre, uniquement propre à un épisode de l'épopée des rois de Perse de Firdawsī de Ṭūs⁴⁷, la musique rencontre la magie lorsque les deux principaux héros des temps mythiques, Rustam

40 Ce thème est fort ancien dans l'iconographie et il perdure jusqu'à l'époque islamique ; voir T. W. Arnold, « The Survival of Sasanian Motifs in Persian Painting », *Studien zur Kunst des Ostens. Josef Strzygowski zum sechzigsten Geburtstag von seinen Freunden und Schülern*, Vienne-Hellerau, Avalun-Verlag, 1923, p. 95-97.

41 Comme le dit Eva Baer, sur les 17 observés, seulement deux sont signalés.

42 Bahrām Gur et Azāda, bol minai, Iran, ^{XI}^e-^{XIII}^e siècles, New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund and Gift of The Schiff Foundation, 1957, Accession Number : 57.36.1.

43 Oxford, Bodleian Library, Ouseley Add. 176, Shiraz, 1430, fol 337^v ; Saint-Pétersbourg, National Library of Russia, Dorn 332, Shiraz, 1460, fol. 161^r.

44 Leyde, University Library, Or 494, Shiraz, 1437, fol. 385^r ; Téhéran, Majlis Library, 1096, Iran, 1446, fol. 402^v.

45 Istanbul, TIEM, ms. 1945, 1451, Yazd, fol. 376^r.

46 M. V. Fontana, « Re Bahrām e la sua Schiava nei Manoscritti d'Epoca Timuride », *Quaderni del Seminario di Iranistica, Uralo-Altaistica e Caucologia dell'Università degli Studi di Venezia*, 8, 1980, p. 92-112 ; ead., *La Leggenda di Bahrām Gur e Azāda. Materiale per la storia di una tipologia figurativa delle origini al XIV secolo*, Naples, 1986.

47 Sur l'épopée, voir l'édition de Ġalāl Ḥālīqī Muṭṭlaq, *Šābnāmah = The Shabnameh (The Book of Kings) / Abū al-Qāsim Firdawsī*, Californie, New York, Mazda Pub., 1997, et celle bilingue de Jules Mohl, Firdousi, *Le livre des rois*, éd. et trad. J. Mohl, 1838-1878, Paris, Jean Maisonneuve, 1976.

et Isfandiyār, au cours de leur parcours initiatique, croisent des entités intermédiaires attirées par le chant ou la musique des héros⁴⁸.

Ainsi, lorsque Rustam, après avoir combattu contre un dragon, aperçoit en entrant dans le pays des magiciens un repas tout préparé (un argali rôti et du vin) et une lyre, il se met à chanter ses propres exploits⁴⁹. Une sorcière lui apparaît alors sous les traits d'une belle femme ; mais, en l'entendant prononcer le nom de Dieu, elle change d'aspect et noircit. Voyant la sorcière, Rustam la ligote de son lacet puis la tranche en deux⁵⁰.

Isfandiyār⁵¹, autre héros renommé et fils du roi Gushtāsp, accomplit lors de son parcours initiatique la troisième épreuve du dragon, qu'il terrasse. Il se lave, revêt une nouvelle tenue et apprend de son guide et prisonnier Gugsār, qu'il va traverser le territoire d'une puissante magicienne. Pour la piéger, il s'installe dans la forêt et l'attire en chantant et en jouant d'un instrument à cordes, et en priant les péris (fées) de venir le retrouver. Une fois arrivée à ses côtés, après l'avoir fait boire, il lui passe autour du cou une chaîne que Zoroastre avait naguère rapportée du paradis, et la neutralise⁵².

Ce sont donc les voix enchanteresses des héros qui charment les sorcières, ou *zān-ī-jādū*, dans le premier cas de façon fortuite, et dans l'autre intentionnellement, car le jeune homme est conscient du pouvoir performatif de sa voix et de l'œuvre de sa musique pour séduire son ennemie. On peut se souvenir que pour extraire Ṭahmūrath des entrailles du diable, l'ange Sraosha donna à son frère Jamshīd un conseil : séduire le diable par le chant et le sexe⁵³...

Dans tous les exemples ici présentés, c'est visiblement par l'alliance de la voix à un instrument à cordes que s'effectue l'emprise sur l'être à séduire. Comme le dit Seyed-Gohrab, le terme *jādū* est d'ailleurs indistinctement utilisé pour les sorcières-magiciennes ou pour les êtres

48 A. A. Seyed-Gohrab, « Magic in Classical Persian Amatory Literature », *Iranian Studies*, 32/1, 1999, p. 71-97, ici p. 74.

49 Firdawsī, *Livre des rois*, éd. et trad. J. Mohl, vol. 1, p. 520-521.

50 *Ibid.*, p. 522-523.

51 Sur les deux héros, voir M. E. Maguire, « The Haft Khvân of Rustam and Isfandiyâr », *Studies in Art and Literature of the Near East, in Honor of Richard Ettinghausen*, éd. P. J. Chelkowski, New York, 1974, p. 137-147.

52 Firdawsī, *Livre des rois*, vol. 4, p. 504-507.

53 *Rivāyāt parsīe*, dans A. Christensen, *Les types du premier homme et du premier roi dans l'histoire légendaire des Iraniens*, Leyde, 1934, vol. 2, p. 187.

aimés qui vous ensorcellent dans ce processus d'emprise que constitue l'amour⁵⁴. D'ailleurs, le terme « zand », en sogdien, selon Harold Bailey, signifie « chanter », comme chanter une incantation, ou enchanter⁵⁵. Certaines femmes, il est vrai, usent intentionnellement de la magie pour susciter le sentiment amoureux. C'est le cas de Sudāba, la jeune épouse yéménite du roi Kay Kāwūs, qui utilise la magie et les magiciennes pour contrôler à la fois son époux et son beau-fils. La musique constitue ainsi l'un des moyens permettant à la séduction d'exercer son effet, par l'entremise des sons ou de la voix.

FAIRE DE LA MUSIQUE À LA COUR OU COMMENT INFLUER SUR LES CHOIX DU ROI

Conscient de ce pouvoir comme Isfandiyār lui-même, certains musiciens professionnels approchent le souverain pour exercer sur lui leur art et leur pouvoir, comme en témoignent deux autres contes.

Comme on l'a dit, la musique est liée à l'art aulique dans les traditions orientales ; la présence de musiciens accompagne les scènes d'intronisation et de majesté, ainsi que les scènes de banquet. D'ailleurs, comme le dit Firdawsī, même l'apothéose de la royauté et de l'investiture royale par les dieux, le *nawrūz* ou nouveau jour, se célébrait en musique sous le roi Jamshīd. À son époque, la musique résonne à la cour comme une forme de triomphe de la royauté et de couronnement de l'ordre du monde sous la direction d'un roi sage et puissant :

Ainsi s'étaient passés trois cents ans, pendant lesquels la mort était inconnue parmi les hommes. Les hommes ne connaissaient ni la peine, ni le malheur, et les Divs étaient ceints comme des esclaves. Les hommes étaient attentifs aux ordres de Djemschid, et les doux sons de la musique remplissaient le monde⁵⁶.

54 Il cite par exemple le cas de Tahmīna qui séduit Rustam naturellement parce qu'elle ne semble pas être un être terrestre ; Seyed-Gohrab, « Magic in Classical Persian Amatory Literature », p. 72.

55 H. W. Bailey, « Arya IV », *Bulletin of the School of African and Oriental Studies*, 26/1, 1963, p. 81. Bailey précise que le mot *zandīk*, sectaires, vient de *zand*, sorcier. Dans le *Vidēvdād* 18/55, on associe *zand* et *jādū*.

56 Firdawsī, *Livre des rois*, vol. 1, p. 52-53.

Mais la musique peut aussi être la voix de la corruption de l'âme royale lorsqu'elle est au service de la magie, que ce soit par le chant ou par les instruments eux-mêmes. Deux passages du *Livre des rois* de Firdawsī évoquent différemment le pouvoir de la musique, l'un comme perversion du bon sens royal, l'autre pour démontrer la puissance de la musique sur l'esprit du roi.

LE DĪV MUSICIEN

Le roi Kay Kāwūs est l'un des rois kayānides dont le règne apparaît comme l'un des plus controversés en raison d'un défaut majeur dans l'exercice de la royauté : l'hybris. Le roi entreprend des guerres ou se lance dans des entreprises hasardeuses du seul fait de certains mauvais conseillers qui flattent son orgueil. La première des guerres qu'il entreprend contre le pays du Mazandéran gouverné par les *dīvs* est suscitée par un envoûtement musical⁵⁷.

Un jour que le roi récemment couronné étonnait ses conseillers par ses propos prétentieux sur la grandeur de son règne, un *dīv* déguisé en chanteur ambulant demanda au chambellan de l'introduire auprès du roi ; il est à noter que le chambellan lui-même avait été séduit par la lyre et la voix douce du *dīv*, qu'il introduisit sans méfiance auprès du roi. Il s'agit pour le poète de signaler non seulement le pouvoir de la musique mais aussi celui des ménestrels qui se déplaçaient de cour en cour pour chanter les épopées et divertir les grands, peut-être un clin d'œil du poète sur sa propre condition à la cour de Maḥmūd, comme sur la façon de collecter les épopées et de les diffuser⁵⁸.

La chanson vante les mérites du Mazandéran, un pays fabuleux par ses paysages, la beauté des filles et par sa richesse, ce qui achève de convaincre le roi qu'il se devait de mener des combats victorieux pour secouer la paresse de ses troupes et parvenir à « la possession du monde⁵⁹ ». La cour, consciente de l'envoûtement, tente de dissuader le roi, tout comme les conseils du sage Zāl, mais en vain⁶⁰. Le roi partit

57 Firsawsī, *Livre des rois*, vol. 1, p. 488-489.

58 Leur rôle a été souligné par K. Yamamoto, *The Oral Background of Persian Epics : Storytelling and Poetry*, Leyde-Boston, Brill, 2003, et par M. Boyce, « The Parthian Gōsān and the Iranian Minstrel Tradition », *The Journal of the Royal Asiatic Society*, 89/1-2, 1957, p. 10-45.

59 Firsawsī, *Livre des rois*, éd. et trad. J. Mohl, vol. 1, p. 490-491.

60 Firsawsī, *Livre des rois*, p. 494-495.

en guerre mais fut immédiatement immobilisé avec ses soldats par des nuées aveuglantes envoyées par le *dīw* blanc, commandant en chef des *dīws*, et il tomba ainsi dans leurs mains⁶¹. Ce fut le héros Rustam, fils de Zāl, qui dut libérer le roi et lui restituer la vue en lui apportant le foie du *dīw* blanc comme seul remède à la cécité⁶².

La scène de l'envoûtement du roi par le *dīw* est assez peu reproduite. Dans les petits *Shāh Nāma*, dont celui d'Istanbul⁶³ où le chanteur jouant du luth est aux pieds du roi, on notera que les traits du *dīw* sont foncés (gris), comme dans la copie timouride de Bāysunghur Mirza⁶⁴, où le roi festoie entouré de ses gardes, serviteurs et musiciens. Dans un autre manuscrit timouride, un musicien joue du luth alors qu'un jeune homme semble s'adresser au roi⁶⁵. Dans ce cas précisément, la voix comme la musique du *dīw* ont fait perdre la raison au roi en flattant son orgueil, alors que ses proches et courtisans n'étaient visiblement pas sous l'emprise du charme.

BĀRBAD L'ENCHANTEUR

Dans le second cas, c'est l'un des musiciens de la cour, Bārbad, que l'on retrouve également dans les corpus illustrés de la *Khamsa* de Niẓāmī⁶⁶, qui va user de subterfuges pour approcher le roi Khusraw Parvīz, car le roi est jalousement surveillé par le musicien attiré. En effet, à la vingt-huitième année du règne de Parvīz, le bruit courant que le roi préférerait les musiciens aux grands, Bārbad voulut supplanter le musicien officiel en quittant son pays. Ce dernier, aux portes du palais, l'entendit jouer et chanter ; il prit peur pour sa fonction et demanda qu'on lui interdise l'accès au roi⁶⁷. Mais Bārbad devint l'ami du gardien du jardin où le roi célébrait les grandes fêtes du nouvel an.

61 Firsawsī, *Livre des rois*, p. 502-507.

62 Firsawsī, *Livre des rois*, vol. 2, p. 538-539 ; H. Borjjan et M. Borjjan, « The Story of Rostam and the White Demon in Māzandarāni », *Nāme-ye Irān-e Bastān*, 5/1-2, 2005-2006, p. 107-116.

63 TSL, H 1479, 1330, Shiraz, fol. 29^r, et la miniature de l'ex-Pozzi Collection dans *Islamic Painting and the Arts of the Book*, n° 129, fig. 16, style Turkman 1494, p. 159-160.

64 Téhéran, Gulistan Palace, ms. 716, 1430, fol. 92^r.

65 Khuda Bakhsh, OPL, HL 3787-3788, 1440, fol. 67^r.

66 Bārbad jouant de la musique à Khusraw et Shīrīn, Ex-Schulz-Goloubew-Kofler Truniger Collections, *Khamsa*, Niẓāmī, Ispahān, 863H. / 1463, taille : 9,5×13,5 cm, illustration dans *Islamic Painting and The Arts of the Book*, Pl. 37/III, n° 132.

67 Firdawsī, *Livre des rois*, vol. 7, p. 314-315.

Apprenant la venue du roi, il décida de se vêtir de vert et de se cacher dans un cyprès près duquel le roi s'assiérait. L'entendant jouer, le roi fut subjugué par le troisième morceau dont l'air se nommait « *Sebz der sebz* (vert sur vert), et dont on se sert pour les incantations et la magie⁶⁸ ». Bārbad, révélé et honoré pour son talent, devint ainsi un des grands de la cour (Planche 3).

Les deux exemples révèlent l'audience des artistes dans les cours princières médiévales, ces musiciens et poètes qui pouvaient à l'occasion retenir l'attention du roi en exerçant une influence visible sur le souverain.

De façon plus générale, on peut ici observer qu'Azāda, le *dīv* musicien, et Bārbad sont des étrangers, la première est arménienne et chrétienne et les deux autres seraient des musiciens errants qui se présentent à la cour où ils sont à peu près sûrs d'être reçus, sauf si l'un des courtisans leur en ferme l'accès intentionnellement. Ce trait est intéressant car il montre le rôle de ces fameux *Gōsāns*, ou ménestrels, que Mary Boyce analysait, et dont l'émergence est forte à l'époque des Parthes Arsacides⁶⁹. On connaît aujourd'hui le rôle de ces personnages dans la construction et la diffusion de l'épopée des rois de Perse et de ses différentes inclusions non iraniennes, dont l'épopée des Sakas⁷⁰, dans la construction d'une identité et d'une histoire nationale.

La musique associée au chant semble agir comme une sorte de processus d'envoûtement, à la façon d'un *nērang-sāzi*⁷¹ en quelque sorte, qu'il soit dispensé par une créature bonne ou démoniaque, malgré l'affirmation de Firdawsī que les *dīvs* sont incapables de bien chanter⁷² : l'effet est identique et subjugue.

La parole chantée renvoie directement au processus habituel de la parole efficace ou magique. Le chant, la rime sont d'ailleurs en Orient les attributs des poètes inspirés qu'ils soient issus du monde arabe comme les *kāhīn*, poètes et devins⁷³, ou du monde persan, comme les

68 Firdawsī, *Livre des rois*, vol. 7, p. 318-319, l. 3774-3775.

69 Boyce, « The Parthian Gōsān and Iranian Minstrel Tradition ».

70 Voir *supra*, note 55.

71 T. Fahd, art. « Nīrandj », *Encyclopaedia iranica online*.

72 Néanmoins, si l'on ne peut déterminer la destination de l'envoûtement par l'usage des instruments de musique (bonne ou mauvaise magie), en revanche l'usage du chant ou de la voix est déterminant, car, d'après Firdawsī, les *dīvs* sont incapables de chanter juste. Firdawsī, *Livre des rois*, vol. 7, p. 318-319, l. 3777 : « Sans doute, c'est un ange, qui doit être composé de musc et d'ambre, si c'était un *dīv*, il n'aurait pas chanté. »

73 E. Douттé, *Magie et religion dans l'Afrique du Nord*, Paris, 1984 [1^{re} éd. 1909], p. 104-109.

magés cette fois, puisque l’Avesta, le texte sacré des Zoroastriens, était essentiellement oral et chanté⁷⁴.

LA MUSIQUE POUR ÉLOIGNER OU SOUMETTRE LE MAL

Le pouvoir sacré de la parole dans le contexte zoroastrien a été longuement analysé par Antonio Panaino, notamment celui des Gathas ou du Yasna chantés⁷⁵. Il montre que le pouvoir des mots en est démultiplié selon le mode de récitation et la précision donnée, et que la performativité permet alors la guérison ; par exemple dans le *Videvdad* 7, 44, ce serait la divinité Sraosha qui aurait eu le privilège de chanter la première fois les Gathas⁷⁶ !

Cette action de la parole en contexte musical renvoie également aux pratiques religieuses des Manichéens et de leurs chanteurs d’hymnes, ou *mabrsarārayān*, qui étaient accompagnées d’un instrument à cordes, le *zīb*⁷⁷. Les paroles sacrées sont donc mises en musique ou en chant, et remplissent dans certains cas, comme le montre Kori Pekala, le rôle d’invocations magiques et apotropaiques⁷⁸.

Dans le monde musulman médiéval, ces pratiques semblent se perpétuer, comme le dit le voyageur maghrébin Ibn Baṭṭūta : voyageant de l’Occident à l’Inde, il raconte qu’arrivé à la cour des Ilkhāns, il fut hébergé dans une demeure où on lui envoya des musiciens « fakirs » pour qu’ils dansent et prient pour la santé du fils du sultan⁷⁹. Toutefois, dans le monde

74 Voir note 77.

75 A. Panaino, *Rites, paroles et pensées dans l’Avesta ancien et récent. Quatre leçons au Collège de France (Paris, 7, 14, 21, 28 mai 2001)*, éd. V. Sadovski, Vienne, 2004, p. 53-66, notamment p. 60 : « [...] les chanter (les Gathas et le Yasna Haptanhāiti) était la forme la plus sublime du sacrifice ».

76 Panaino, *Rites, paroles et pensées dans l’Avesta ancien et récent*, p. 61.

77 Ch. J. Brunner, « Liturgical Chant and Hymnody among the Manicheans of Central Asia », *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 130/2, 1980, p. 342-368.

78 K. Pekala, *Evil and How to Combat Evil. Magic, Spells, and Curses in the Avesta*, Ph.D., Harvard University, Cambridge (Mass.), 2000, chap. III, p. 80-83 : les magés ou *maubadhān* sont d’ailleurs les principaux exorcistes ou « magiciens » qu’il identifie.

79 Ibn Baṭṭūta, *Voyages, I. De l’Afrique du Nord à La Mecque*, trad. de l’arabe de C. Defremery et B. R. Sanguinetti (1858), introduction et notes de S. Yérasimos et F. Maspero, Paris,

musulman, les procédés utilisés par les conteurs et chanteurs qui usaient de facéties et d'artifices étaient condamnés à l'intérieur des mosquées⁸⁰.

D'autres moyens musicaux sont toutefois utilisés à titre apotropaïque dans les légendes et les récits relatifs aux croyances relatifs au monde musulman, comme on va le voir maintenant.

AUTOMATES MUSICIENS

La musique et les musiciens participent aux rituels d'affirmation de l'autorité dans les villes, surtout à l'époque des dynasties turques au service des Saljoukides puis des Mamelouks, où les orchestres militaires connurent un plein succès. Ainsi, Ibn Baṭṭūṭa raconte encore qu'arrivé à Tripoli, il observe l'habitude vespérale de faire jouer de la musique militaire près de la maison des principaux émirs⁸¹. De la même façon, lorsqu'il arrive à Najaf (Mashshad 'Alī), il observe que le *sayyīd* (prince de la famille de 'Alī), qui gouverne la ville, « fait jouer l'orchestre et, quand il voyage [. . .], la musique militaire joue à sa porte soir et matin⁸² ». L'attachement des Turcs à la musique se mesure encore aux cérémonies mameloukes du Caire le long des remparts où jouait le *tablkhaneh* du sultan, une tradition qu'un automate fameux retrace depuis le début du XIII^e siècle : le portique de l'horloge à eau d'al-Jazārī.

Le portique fait partie de l'ensemble des automates élaborés par l'ingénieur al-Jazārī au service des Artouquides de Jazīra⁸³, et représente une entrée de ville, une porte triomphale à la gloire de l'émir artouquide dont les aigles sont frappés sur chacun des piliers de l'arche ; le fronton abrite les douze signes du zodiaque qui se partagent les saisons, et chacun des douze vantaux laisse sortir un personnage une fois par heure du jour ou de la nuit ; à chaque heure, une bille tombe d'un des vantaux dans un vase et met en branle un mécanisme de musiciens automates qui jouent alors⁸⁴.

Collection FM/La Découverte, 1997, vol. 1, p. 325.

80 M. Omidsalar, « Storytellers in Classical Persian Texts », *The Journal of American Folklore*, 97, 384, 1984, p. 204-212, ici p. 206-207.

81 Ibn Baṭṭūṭa, *Voyages*, vol. 1, p. 141.

82 Ibn Baṭṭūṭa, *Voyages*, vol. 1, p. 301.

83 Al-Jazārī, *Kitāb fī ma'rifaṭ al-Hilal al-Handasiyya*, trad. D. R. Hill, *The Book of Knowledge of Ingenious Mechanical Devices*, Boston-Dordrecht, D. Reidel Publishing Cie, 1974.

84 Voir la miniature de la clepsydre de 1354, Boston, MFA, 14533 (Accessible sur le site du Museum of Fine Arts).

Le portique de Jazarī, dans sa connotation cosmologique, est aussi une façon de promouvoir le prince comme *cosmocrator* et organisateur de l'ordre universel sur terre comme dans le ciel, une sorte de substitut au trône cosmique qu'Alexandre le Grand détruisit, que Khusraw Parvīz fit reconstruire, et dont Firdawsī donne une belle description⁸⁵. Les automates musiciens pouvaient en effet apparaître comme des gardiens de substitution et, dans certains cas, comme de véritable *apotropaia* capables de protéger le monde dans son ensemble⁸⁶.

NEUTRALISER PAR LE BRUIT OU LA MUSIQUE

Le bruit renvoie à la légende selon laquelle le tyran Dhahhak, emprisonné par Farīdūn dans le mont Damāwand jusqu'à la fin des temps, est neutralisé par les forgerons⁸⁷ de la région qui tapent sur leurs enclumes pour empêcher les liens qui le clouent à la paroi montagneuse de sa grotte de se défaire⁸⁸. Le pouvoir apotropaïque repose sur le rôle de l'airain utilisé comme métal magique mais aussi sur le bruit ou la musique.

A fortiori, les *apotropaia* musicales exercent un pouvoir similaire, et les plus célèbres, doit-on le rappeler, sont celles qui se dressent sur la barrière d'airain construite par Alexandre le Grand pour empêcher les populations Gog et Magog de déferler sur le monde. Ces automates musiciens sont parfaitement visibles dans la miniature la plus ancienne, celle du manuscrit Persan 174 (1272, Aksaray, fol. 100^r) qui les met en scène sur le haut de la muraille, jouant d'une longue trompe analogue à un cor⁸⁹.

Si l'on veut se rappeler l'usage du cor et son pouvoir, le mythe avestique du roi Pishdadien Jamshīd nous enseigne que pour rassembler les meilleurs des humains dans le *var*, cet abri souterrain qui ressemblait au monde, tout en procurant à ceux qui y vivaient l'éternité, il utilisa un instrument à vent analysé par Jacques Duchesne-Guillemain comme

85 Firdawsī, *Livre des rois*, éd. et trad. Mohl, vol. 7, p. 306-315 ; sur les implications idéologiques, voir Caiozzo, *Images du ciel*, p. 103-105.

86 A. Caiozzo, « Entre prouesse technique, cosmologie et magie, l'automate dans l'imaginaire de l'Orient médiéval », *La fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, éd. V. Adam et A. Caiozzo, Grenoble, CNRS-MSH, 2010, p. 43-79, ici p. 62-72.

87 M. Eliade, *Forgerons et alchimistes*, Paris, Champs Flammarion, 1998, p. 24-26.

88 Ibn al-Faqīh, *Abrégé*, p. 332.

89 Voir dans la base *Mandragore* (Paris, BnF) : Qazwīnī, Isrāfīl, Supplément persan 2051, Iran, 1480, fol. 27^r ; Smith-Lesouëf (oriental) 221, Iran, xvii^e siècle, fol. 33^r ; Isrāfīl, Arabe 2178, 1762, fol. 92^r ; Ṭūsī Salmānī, Supplément persan 332, Bagdad, 1388, fol. 12^r.

étant une sorte de cor ou de trompette⁹⁰. Jamshīd est condamné pour une faute commise, mais, dit-on, une faute de la parole, un mensonge (*Yasbt*, 19, 33-34)⁹¹. Roi de troisième fonction, il apporte aux hommes les activités productrices, la prospérité et la santé ; il parachève, d'après Jean Kellens, la création en leur octroyant le bien suprême, l'immortalité dans le *var*, substitut du monde terrestre et mortel, espace protégé et à l'écart. L'appel serait ainsi destiné à rallier comme un berger ses moutons, l'humanité à sauver. Ce qui n'est pas sans évoquer un type de conte illustré par celui du joueur de flûte⁹² de Hamelin entraînant derrière lui les rats et qui montre le pouvoir du souffle reconnu en magie⁹³... Toutefois, les avis sont très partagés sur le sens du mot *sutra*, qui serait pour certains non un cor mais un aiguillon⁹⁴.

Il est un fait que l'ange Isrāfīl, dans l'iconographie du monde musulman médiéval, hérita d'une sorte de trompette, peut-être par ce biais⁹⁵, instrument dont on le voit jouer dans les cosmographies en arabe ou en persan à partir du XIII^e siècle⁹⁶. De ce fait, on comprend le choix du miniaturiste du manuscrit Persan 174 de la Bibliothèque nationale de France d'affecter aux automates de la muraille d'airain un long cor, instrument à vent analogue à la trompette d'Israfil qui sonnera, lui, le

90 J. Duchesne-Guillemin, « Cor de Yima et trompette d'Isrāfīl : de la cosmologie mazdéenne à l'eschatologie musulmane », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 123/3, 1979, p. 539-549.

91 J. Kellens, « Yima, magicien entre les dieux et les hommes », *Acta Iranica, vol. IX : Hommages et Opera Minor, Orientalia J. Duchesne-Guillemin, Emerito Oblata*, Leyde, Brill, 1984, p. 267-282.

92 En Inde, Yama possédait un *nāḍya* (la flûte *nay* en est issue), une flûte : Duchesne-Guillemin, *Cor de Yima*, p. 543, et le *suḅrā*, quant à lui, serait une corne percée ou un cornet, et serait à l'origine du mot arabe *ṣūr*, qui est le mot utilisé pour la trompette du jugement dernier.

93 C. Hamès, « L'usage talismanique du Coran », *Revue de l'Histoire des Religions*, 218/1, 2001, p. 83-95, ici p. 86, « De l'usage du souffle dans les pratiques incantatoires ». Comme le dit Hamès : « Le fait de souffler ou de cracher sur quelque chose relève d'une pratique magique récurrente en milieu musulman, signifiant la décharge de l'influx magique ou de la *baraka*, et son transfert sur quelqu'un ou quelque chose. Ainsi, le prescripteur de talisman souffle toujours sur ce dernier lorsqu'il est achevé. »

94 A. Tzaturian, *Yima. Structure de la pensée religieuse en Iran ancien*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 106-109.

95 Cette trompette, présente dans la Bible comme le *shōfār*, est aussi celle d'un ange connu des chrétiens d'Orient, Suriel, qui sonne de la trompette dans le *Livre d'Hénoch* et dans l'apocryphe *falasba* de la Mort de Moïse. Voir le commentaire d'André Caquot dans Duchesne-Guillemin, « Cor de Yima », p. 549.

96 Munich, BSB, codex arab 464, Irak, 1280, fol. 27^r (Accessible online).

jour du jugement⁹⁷, lorsque les peuples maudits auront déferlé sur le monde ! On peut imaginer que le miniaturiste connaissait l'ange et sa fonction eschatologique, tout comme le rôle de l'instrument dont il jouera.

Le lien entre musique et magie ne s'impose pas d'emblée lorsqu'on pense aux corpus enlumines orientaux. Néanmoins, les légendes du monde persan nous l'enseignent *via* quelques mythes exemplaires, ceux de Kāwūs, d'Azāda, de Barbād, de la muraille d'airain d'Iskandar ou des sorcières, nous rappelant, à l'instar des mythes grecs, le pouvoir de la voix et du chant, de la musique pour séduire, réduire, contraindre ou protéger. La magie, ou pouvoir de contrainte sur la matière et sur les esprits, se nourrit des sens et, avec la vue, l'ouïe est sans aucun doute le sens le plus fragile et corruptible, car passif et directement accessible au pouvoir de la parole efficace ou des sons perturbants l'âme, mettant en action la faculté d'imagination du sujet et sa sujétion directe à une influence extérieure. Le mythe d'Ulysse se bouchant les oreilles avec de la cire pour échapper aux voix des sirènes trouve alors tout son sens, un mythe pourtant oublié du monde musulman⁹⁸.

Anna CAIOZZO
Université Bordeaux Montaigne

97 R. Tottoli, « Isrāfīl », *Encyclopaedia of Islam*³, *online*.

98 Lorsque les sirènes refont leur apparition, cette fois, dans la version persane de l'épopée d'Alexandre, l'*Iskandar nāma*, ce dernier les observe avec curiosité dans la mer de Chine mais sans parler de leur voix enchanteresse contrairement à la tradition grecque. Par exemple, dans l'anthologie d'Iskandar Sulṭān à Londres, British Library, Add. 27261, Shiraz, 1413-1414, fol. 286^r (British Library, Imagesonline).



FIG. 1 – Vénus, la planète musicienne, Abū Mašhar al-Balkhī, *Kitāb al-mawālīd*, Paris, BnF, Arabe 5843, Égypte, xiv^e siècle, fol. 5^v.



FIG. 2 – Bahrām Gūr piétinant Azāda, Firdawsī, *Livre des rois*, Paris, BnF, Supplément persan 1280, Shiraz, vers 1490, fol. 388^r.



FIG. 3 – Le musicien Bārbad caché dans le cyprès, Firdawsī, *Livre des rois*, Paris, BnF, Supplément persan 1493, Shiraz, 1441, fol. 535^r.