



Anna Caiozzo

Majnûn ou l'écho du désert comme paysage sublimé dans les manuscrits de la *Khamsa* de Nizâmî

MAJNÛN OR THE DESERT ECHO AS SPIRITUAL
LANDSCAPE IN MANUSCRIPT COPIES OF
NIZÂMÎ'S *KHAMSÂ*

ABSTRACT

The five tales of Nizami describe the spiritual journey that should lead to wisdom the main heroes and bring them closer to the divine. Majnun and Layla's tale depicts a love story between two young Bedouin; upset, the young man loses his mind and takes refuge in madness in the desert. The desert then becomes the place of salvation, a privileged landscape just like a paradise where wild beasts lived peacefully. The desert separates Majnun from the civilized world and changes the nature of the young man: he will thus lose his human features, becoming a kind of intermediary creature without material needs.

KEYWORDS

Majnûn and Layla; Desert; *Khamsa*; Nizâmî; Landscape; Paradise; Snake.

ANNA CAIOZZO

Université Diderot-Paris 7, France
anna.caiozzo@univ-paris-diderot.fr

En Orient, le paysage n'apparaît comme une entité indépendante qu'assez tardivement dans la miniature de l'école de Shiraz, dans la première moitié du XIV^e siècle¹. Il va occuper à partir de cette époque une part importante de l'espace et remplir un rôle à la fois stylistique, symbolique, voire mystique. Si l'on retient ces trois distinctions², le paysage relèverait alors du décor, mais aussi de l'iconographie comme élément à part entière des illustrations, et enfin de l'imaginaire. Par ailleurs au cours du XV^e siècle, la peinture timouride, dans sa distribution compartimentée de l'espace, attribue une place supplémentaire au paysage qui devient un des éléments actifs de la scène, sorte d'ancrage du réel au sein du monde imaginaire du héros. La montagne et les rochers tout particulièrement acquièrent une vigueur particulière par leur ampleur et augmentent la dimension dramatique de la scène telle qu'on la voit, par exemple, dans une miniature évoquant le transport de Rustom par le *dîv* où les rochers, par leur caractère hostile, font office de double du démon portant le héros³. De même, dans le même manuscrit, dans la scène dédiée à la chute de la cité d'airain au cœur de laquelle Isfandiyâr réussit à terrasser le tyran Arjâsp, la cité paraît s'élever vers les cieux, inaccessible, cernée par d'infranchissables montagnes, soulignant ainsi la dimension de



l'exploit⁴. On peut observer que le paysage (rochers, arbres) dépasse souvent la limite ou le cadre imparti à la miniature pour faire irruption dans les marges comme une sorte d'intrusion de la nature dans le monde réel, réalisant un lien visible entre le héros et le lecteur. À la fin du XV^e siècle, dans les miniatures de l'école de Herat, le paysage libère un message fort traduisant le sentiment dominant de la miniature. Ainsi, les rochers tourmentés qui entourent la demeure du dragon traqué par Bahram Gûr annoncent le corps tortueux de l'animal et ses ruses retorses⁵; de même, dans une scène représentant Alexandre le Grand visitant un ermite assis sous un arbre devant sa grotte, le paysage massif de montagnes séparant la cité fortifiée habitée des hommes du monde de l'ascète traduit la distance ontologique séparant les guerriers brutaux du saint homme qui doit aider par ses prières à prendre la ville⁶.

Parfois, le paysage « anthropomorphisé » devient l'un des protagonistes de la miniature : c'est le cas des rochers et montagnes, des sources zoomorphes qui font leur apparition au XIV^e siècle dans les cosmographies de Qazwîni, les épopées, etc. Ces derniers, sous forme humaine ou animale, observent le sujet principal comme autant de témoins vivants focalisant l'attention du lecteur sur le héros de la scène, en augmentant par leur présence inquiétante les dangers qui le cernent. La nature enchantée vibre alors aux côtés du héros⁷. Au demeurant, aucun ouvrage ne reproduit les paysages de façon réaliste, conformément à la nature, pas même les encyclopédies illustrées, même si les espèces végétales se veulent le reflet de la flore et que le lecteur peut parfois les identifier. Le jardin acquiert d'ailleurs une importance grandissante, composante culturelle de l'univers aristocratique timouride⁸.

Mais le paysage revêt également une connotation religieuse et mystique certaine.

Dans les monuments funéraires timourides, le paysage est une image sublimée de l'au-delà, en particulier par les variations de l'arbre de vie sur les carreaux de faïences⁹. Proche de l'arbre et souvent confondue avec lui, la montagne est, quant à elle, dans l'imaginaire musulman, associée au mont Qâf, l'axe cosmique du monde, celui qui mène droit au paradis des bienheureux où pousse l'un de ses rameaux, l'arbre d'éternité, le *Sidrât al-muntahâ* (jubilier de l'extrême limite) variété de l'arbre de vie selon ibn 'Arabî. Dans ses implications eschatologiques la montagne est également associée au retour du *mahdî*, l'imâm sauveur. Elle revêt une importance particulière dans le *Shâh Nâmah* associée à la légende de Zâl, l'enfant albinos sauvé par la *sîmurgh*¹⁰, oiseau fabuleux que les poètes mystiques, tel 'Attâr dans *Le dialogue des oiseaux*, associent à l'esprit saint¹¹. De la même façon, puits naturels, grottes possèdent d'indéniables connotations eschatologiques, telle la grotte où disparut le roi Bahram Gûr.

La géographie, celle de la terre toute entière dans sa distribution astrologique, en *keshvars*, les sept régions du monde, reflet des sept cieus, peut devenir « visionnaire » lorsque le paysage, comme l'expriment certaines miniatures de l'école de Shirâz¹², transcende la réalité pour devenir un lieu d'épiphanie (ou de manifestation du divin) où la lumière de gloire, le *khvarnah* se manifesterait aux hommes¹³.

Ces dimensions du paysage sont présentes dans l'un des contes les plus célèbres de la littérature orientale dans laquelle serait évoquée l'histoire d'un poète arabe, Qays b. al-Molawwah b. Mozâhem de la tribu des Banu Âmer b. Sa'sa'a, qui tomba amoureux d'une jeune fille d'un clan bédouin adverse. Les imaginaires y voient une sorte de Roméo et Juliette à l'orientale comme l'était déjà *Varqa et Gulshâh*, autre conte ayant pour cadre l'Arabie préislamique ; bon



nombre de poètes s'essayèrent à des variations sur la version de Nizâmî de Ganja¹⁴, Jâmi¹⁵, puis Khusraw Dihlâvî¹⁶, parmi les plus fameux. L'œuvre eut un succès que l'on mesure aux nombreuses études menées par les spécialistes de littérature persane¹⁷.

Chez Nizâmî, *Majnûn et Layla* est l'un des cinq contes de sa *Khamsa* dont l'herméneutique repose généralement sur le parcours initiatique d'un héros, Iskandar-Alexandre le Grand, Khusraw Parvîz ou Bahrâm Gûr, le chasseur d'onagre. Les premières miniatures datent du XIV^e siècle¹⁸, mais l'œuvre connaît un franc succès à partir des Timourides, puis des Turkmènes, des Safavides et aussi dans le monde ottoman¹⁹.

Le conte *Majnûn et Layla* est d'une grande richesse, alimenté par une tragédie amoureuse, celle de deux enfants dont les parents, qui appartiennent à des clans bédouins ennemis, refusent l'union. Le jeune homme n'a pas d'autre alternative que de se résigner ou de perdre la raison. C'est le choix qu'il fait résolument, adoptant la marginalité, car il refuse de renoncer à la jeune fille, et, hanté par cet amour interdit, il préfère fuir la société des hommes qui lui refusent le bonheur pour choisir le désert et pour toute compagnie celle des bêtes.

Le choix du désert est déterminant pour classer l'homme dans la catégorie des marginaux car, dans le désert, ne vivent que des créatures mauvaises – en théorie – et l'espace lui-même, dans les imaginaires, les mythes, et les pratiques sociales est dévolu aux temps probatoires de l'initiation des chasseurs noirs. Le choix du désert est donc assimilé à de la folie, Majnûn le fou, ou celui qui est habité par les *jinn*s²⁰. L'examen des différents corpus de miniatures permet d'appréhender la place du désert, milieu originel du conte, et ses modalités picturales, mais le désert ne se révèle toutefois que lorsque le personnage de Majnûn apparaît. Et, c'est là que le désert change de nature et de vocation.

I. Le désert et ses implications sociales et symboliques

Le désert est le milieu originel du conte, celui où se déroule en théorie toute l'action, dans le Najd, en Arabie, mais, dans les faits, le paysage décrit par Nizâmî évoque le désert aride, les rochers, les grottes, la montagne, les cours d'eau, bref des espaces naturels plus diversifiés qu'il n'y paraît²¹. D'ailleurs, en fait de désert, l'espace est non seulement peuplé par les Bédouins et leurs campements composés de tentes, mais aussi animé par leurs guerres tribales que mettent en scène la plupart des copies montrant Majnûn à l'arrière-plan, à demi-vêtu, caché derrière un arbre²². D'ailleurs, la solitude de Majnûn est relative : on le présente visité par son père, par Nawfal, par Salam, par l'envoyé de sa tribu, un Noir, par des chasseurs, etc. Et, dans le pire des cas, ce sont les animaux qui l'entourent. Le désert est donc un cadre permettant une certaine sociabilité, loin d'être connoté négativement du fait de la présence humaine ou animale. C'est avec la figure de Majnûn que le lecteur associe la toile de fond du paysage au désert défini comme un espace refuge, une volonté de s'écarter du monde car lieu réputé en apparence inhospitalier, où le héros sait que peu de gens viendront l'importuner.

D'autres contes usent du désert comme toile de fond, mais de façon différente. C'est le cas de l'histoire d'amour *Varqa et Gulshâh* d'Ayyûqî²³, ou chez Nizâmî, de Mahân attiré par les *dîvs* dans le *Haft Paykar*, ou encore de l'épisode narrant la folie de Farhâd dans *Khusraw et Shîrîn*. Les miniaturistes se doivent donc de représenter le désert, mais comment l'expriment-ils visuellement ?

Lorsque le conte débute, il se déroule en théorie dans une école du campement



bédouin ; or, les miniaturistes persans représentent régulièrement l'école dans une pièce construite, en fait une madrasa, où des élèves s'adonnent à des activités d'apprentissage autour d'un maître coiffé d'un turban²⁴. À l'époque turkmène, la scène scolaire se déroule davantage en extérieur dans une prairie²⁵. Lieu non habité ou mal habité, le désert ne peut visiblement servir de cadre à des activités culturelles dans l'univers iranien sédentarisé.

Dans la littérature et le folklore, le désert, milieu natif des bédouins, est néanmoins associé au danger. Les cosmographies mettent en scène les démons qui le peuplent, les *ghûls* aux pieds d'âne ou de chameaux, la *sil'ât* qui attire les hommes, le *dilhât* qui les poursuit sur une autruche pour les dévorer, le *ghaddâr* qui les surprend et les viole. Toutes ces figures sont décrites et peintes pour que le voyageur puisse s'en prémunir²⁶.

Pourtant, la plus fameuse évocation du désert est celle des célèbres albums dits *Siyâh Qalam* ou « Plume noire²⁷ » que l'on attribue à des peintres de Tabriz au XV^e siècle, offrant une panoplie de créatures du désert représentées sur un fond neutre, le support papier²⁸. Ces sortes de démons au corps noir et plissé vêtus de pagnes noirs ou de couleurs, aux oreilles pointues et aux cornes dentelées ou aiguës s'adonnent à une intense activité sociale : ils dansent, vivent, devisent, se battent mais sont, somme toute, peu éloignés des autres personnages de ces albums, des derviches, des nomades dans leur campement, avec lesquels ils partagent ces espaces suggérés mais non peints. Le désert est donc suggéré par ses habitants ce qui le place encore une fois dans le champ de la sociabilité.

Enfin, le désert est, dans la littérature épique, un espace d'initiation comme l'atteste *Le Livre des rois de Perse* de Firdawsî où tous les héros, lors de leur temps de

probation, effectuent des exploits aux confins du royaume, tel Rustam qui, après avoir traversé le désert, trouve une source où il peut prendre enfin quelque repos²⁹. De la même façon, le prince sassanide Bahrâm Gûr est conventionnellement représenté dans le désert de Hîra, royaume arabe gouverné par ses parrains, les Lakhmides, qui l'ont formé aux arts équestres et à la chasse où il excelle, monté à dos de dromadaire³⁰. Le désert, comme limite, frontière, de façon analogue à la montagne, devient dans tous ces cas, le cadre des exploits cynégétiques et guerriers. Enfin, on peut se rappeler que le héros Farîdûn, dans le *Shâh Nâma* de Firdawsî, envoya ses trois fils au royaume du Yémen pour en rapporter des épouses, mais aussi pour y subir des épreuves initiatiques, affronter le roi sorcier ou le dragon dont il avait revêtu l'aspect³¹.

Le désert indique donc un lieu sauvage mais non dépeuplé, présenté comme périphérique, lointain, désorganisé, non productif, par opposition aux centres urbains qui, avec leurs jardins fermés, leurs palais symbolisent l'ordre, l'harmonie, le pouvoir. Livré aux jeunes chasseurs noirs, le désert est par excellence l'espace de probation parce que l'espace du danger, des bêtes sauvages et nuisibles, en somme une sorte de palier où le héros est transporté de l'humain vers l'animal, de la culture vers la nature, mais aussi vers des entités qui relèvent d'un autre monde et qui s'y manifestent alors. Le désert peut alors apparaître comme un lieu de passage d'un monde vers un autre.



II. Peindre le désert

Lorsque l'on s'interroge sur l'adéquation des miniatures à la réalité, on ne peut qu'invariablement invoquer le concept de convention que souligne pour sa part Eleanor Sims : les couleurs sont pâles et des touffes ou points semblent « semés » (en français), les collines et rochers sont distribués aux alentours, les arbres se tiennent au fond de la miniature, et la rivière est d'argent et le ciel est d'or. Selon les manuscrits, les peintres privilégient le violet, le rose, le vert. Ces couleurs étranges avaient en 1937, à l'occasion d'une exposition d'art persan, attiré l'attention des visiteurs surpris par les couleurs roses ou saumons des collines, lilas des rochers et de s'écrier que ces couleurs n'étaient pas naturelles³².

On peut certes noter que le paysage est loin d'être significatif, l'arrière-fond où se trouve Majnûn pouvant servir à n'importe quelle autre scène, ou presque, des autres contes. Les paysages du désert restitués par le pinceau des miniaturistes dans les corpus hétérogènes de *Majnûn et Layla* montrent une grande diversité de tons, violacés de l'anthologie d'Iskandar Sultan³³, à ceux dorés de la copie de l'Ermitage³⁴ en passant par les nuances verdâtres des copies parisiennes³⁵, chaque enlumineur restitue le paysage à sa façon. La copie de la British Library datant de 1490 (Add. 25900)³⁶ est cependant l'une des plus belles pour peindre la montagne, le plateau pierreux et le milieu dans son ensemble.

Pourtant, toutes ces couleurs en apparence d'imagination, bleutées, violacées, verdâtres, jaunes, renvoient aussi aux reflets de la lumière aux divers moments de la journée dans des milieux topographiquement contrastés, mais aussi à la texture des roches et de la végétation (sable, herbe et fleurs aux printemps).

Et, en effet, dans la littérature persane étudiée par Charles-Henri de Fouchécour,

les poètes Onsoni, Manutchehri évoquent le désert de façon vivante et détaillée, marqué par sa dimension dualiste qui domine : chez Farrokhî, on l'appelle *bâdiye/qêfar*, chez Onsonî, *biyâbân* et tous deux expliquent qu'il se couvre de tulipes au printemps³⁷. On décrit aussi des déserts comme celui de Qazne vers l'Inde où les hommes se perdent menacés par des serpents à deux têtes, des épines, des pierres, des piquants et des herbes hautes. Lorsque les poètes parlent du *dasht*, la plaine, ils évoquent parfois le désert ; les piémonts des montagnes du Fars par exemple, qui au printemps deviennent rouge et blanc comme la soie, se couvrant de tulipes et de violettes. Les poètes parlent alors de cet espace présenté comme édénique où vivent autruches et onagres³⁸. Pourtant, le désert est également présenté comme un lieu difficile, où l'on peut perdre la raison, un lieu sombre, noir, dangereux ; il y fait froid ou très chaud, un vent brûlant, le *samun*, y souffle³⁹. Ce sont exactement les traits ambivalents du désert restitués chez Nizâmî. Mais, d'un point de vue pictural, on mesure le chemin parcouru depuis les manuscrits des *Maqâmât* (*Séances* de Harîrî) au début du XIII^e siècle, où le paysage signalé sous forme de cailloux, monticules, bouquets de fleurs, touffes d'herbes ou d'arbres isolés, parfois de façon régulière, forme un papier peint dont les traits figés perdurent augmentés d'innovations stylistiques chinoises dans la miniature jalayride (mongole) à la fin du XIV^e et surtout mamelouke (Syrie ou Égypte) au XV^e siècle⁴⁰.

Certes, la peinture du désert peut paraître surprenante, mais le personnage qui l'habite est Majnûn, celui qui lui donne résonance et tonalité particulière.



III. Majnûn, entre figure marginalisée et roi du désert ?

Majnûn a été étudié par d'éminents chercheurs, Michael Dols au premier chef, qui ont vu en lui, l'archétype du fou ou du marginal. Majnûn a été présenté comme rejetant les valeurs sociales, adoptant le désert, un lieu sauvage où le jeune homme peut se cacher de la vue des autres hommes, dans des grottes sombres notamment ; son surnom montre qu'il n'est pas en possession de ses moyens, signe d'un état dépressif, et symptôme de la folie⁴¹.

En fait, cette perte de la raison face aux normes sociales imposées par son clan est un choix délibéré ou, plutôt, Majnûn ne possède pas d'autre choix que le refuge dans la marginalité. Si Majnûn a compris que persister dans son amour pour Layla lui attirait mépris et colère de la société de son temps, il pratique une retraite volontaire pour s'affranchir de tous les codes, voire les inverser. De l'obéissance due aux parents, au refus du port de vêtements décents, ou de s'alimenter, de se laver, de vivre dans un habitat commun aux hommes.

Ce choix est nié par la société qui ne peut l'admettre ; sa folie est associée à la possession par les *jinn*s, des démons qui contrôlèrent son esprit. La longue analyse de Seyed Gohrab⁴² sur Majnûn qui ressemblerait à un serpent rampant dans le désert, invisible, adapté à son environnement, évoque surtout une mutation ontologique de l'individu qui est progressivement devenu, sinon une créature du désert, une métaphore du désert lui-même.

En effet, le plus intéressant est l'analogie qui se crée progressivement entre Majnûn et le désert : comme le désert périphérique à la société et à la civilisation, Majnûn est éloigné des hommes, mais comme le

Anna Caiozzo

désert omniprésent dans le monde oriental, en Arabie ou en Iran, Majnûn est la figure centrale du conte et des illustrations. On le repère immédiatement dans toutes les miniatures à ses traits émaciés, à sa carnation foncée.

Majnûn vit en dehors du monde, et ce choix de la marginalité, il l'assume par divers traits qui résonnent avec ceux du milieu. Le jeune homme en porte en effet les stigmates : squelettique, il ne mange plus, et il dit qu'il n'en éprouve plus le besoin, et d'ailleurs quelle ressource le désert lui donnerait-il puisqu'il ne mange pas les animaux ? Il n'a pas de quoi respecter l'hygiène ou les codes sociaux ; on le dépeint noir, parce que sale de poussière et brûlé par le soleil, mais il est plus marginal que le bédouin noir de carnation qui vient lui délivrer un message, enturbanné et vêtu, alors que lui demeure pratiquement nu comme les animaux, sa seule société⁴³.

Toutefois, le choix du désert n'apparaît pas comme celui de la folie mais d'une âme en quête de Dieu. En effet, le délabrement du corps est inversement proportionnel à l'exultation de l'âme : Majnûn conserve une faculté imaginative, il compose des poèmes, les confie à la nature, au vent, aux nuages, aux corbeaux, aux animaux pour qu'ils les portent à Layla. Une symbiose s'instaure entre le monde et lui par le biais de la création et du verbe. La dimension religieuse est présente dans un premier temps lorsque le père de Qays/Majnûn veut guérir son fils de sa folie en implorant Dieu lors du *hajj*, le pèlerinage à La Mecque. Les miniaturistes présentent cette scène où les pèlerins sont revêtus de l'*ihram*, cet habit blanc non cousu que Majnûn semble avoir conservé par la suite dans certaines miniatures, mais en loques⁴⁴. Le séjour à la Ka'ba est malheureusement inefficace car Majnûn persiste dans ses sentiments.

Son retrait au désert évoque invariablement la démarche des mystiques chrétiens



puis musulmans. Nizâmî lui-même prêche la voie de l'ascétisme dans la première de ses nouvelles, *Le Trésor des secrets*⁴⁵. Le mystique devient l'un des personnages essentiels de la piété au XV^e siècle ; dans les miniatures d'époque timouride et celle de l'école de Behzâd en premier lieu, les souverains consultent des ermites qui prient pour leur victoire ou leur livrent des secrets sur leur futur. Les Timourides d'Hérât eux-mêmes consultent les *qalandars*, ces soufis errants, pour leurs conseils et leurs visions. Le personnage de Majnûn, en s'affranchissant de tous les besoins humains, devient une sorte de saint qui vit en symbiose avec la nature et les bêtes⁴⁶. Il existe certes une similitude entre le comportement de l'amoureux et celui du mystique, en particulier le contrôle de l'appétit, car l'estomac est le siège des pulsions charnelles⁴⁷. La viande en particulier est évitée, car associée à la glotonnerie ; les plantes, les légumes, comme l'expriment les philosophes indiens à Alexandre ou le roi de l'Inde dans l'*Iskandar nâma* de Tarsûsî, sont bons pour le corps et l'âme. Ce dégoût de la viande se retrouve dans la scène où Majnûn donne ses vêtements contre la vie des deux gazelles piégées par le chasseur. Dans le chapitre 54, il rencontre le poète Salam al-Baghdadi et explicite son émancipation totale de la nourriture.

En fait, ce choix de la marginalité, du renoncement aux biens matériels, s'accompagne dans le même temps d'une promotion de cette figure étrange que les miniaturistes peignent en renvoyant implicitement à des modèles remarquables, notamment connus des lecteurs cultivés. C'est ainsi qu'il se retire ou s'exile comme Kay Khusraw ; et on le représente à la marge de la montagne, à la lisière du désert, en position médiane entre le désert lui-même et l'eau car il a choisi de s'installer près d'une source émeraude. Les miniaturistes le placent au centre du paysage, sous un arbre comme un

souverain. La solitude est exprimée par la présence des seuls animaux du désert, gazelles, lions, chacals. Pour les lecteurs persans, l'analogie est frappante avec le roi Qay Qubâdh, fondateur de la dynastie des Kayânides que Rustam découvrit aux bords d'une source aux pieds d'une montagne. Par ailleurs, l'eau, dans les mythes iraniens, est le lieu où est conservée la gloire des rois, celle qui parachève une investiture comme bénédiction divine.

Majnûn est donc promu, visuellement tout au moins, roi du désert dont les sujets sont les bêtes sauvages pacifiques entre elles, car Nizâmî explique que ces animaux ne se chassent pas. Dans les miniatures, une forte analogie visuelle d'établit alors entre Majnûn et Gayûmarth dans le *Shâh Nâma*, premier homme et premier roi vêtu de peaux de bêtes, roi de la montagne, ou encore Salomon avec sa cour d'animaux.

Majnûn, par ailleurs, est régulièrement comparé à un ressuscité ; son propre père lui dit en le voyant qu'il semble sortir de la tombe par sa maigreur et son apparence de mort vivant. Or, le jeune homme, en sacrifiant son humanité, s'ouvre à une nouvelle naissance, ne vivant que par et pour l'amour, tout comme les mystiques s'anéantissant dans la lumière de Dieu, qui pour lui est celle de Layla. Ainsi s'impose l'image d'un nouvel Adam, ami du désert comme paradis retrouvé, celui de l'absence compensée par l'omniprésence de l'Aimé(e).

Majnûn apparaît donc comme le modèle d'une souveraineté rénovée : il a triomphé de son humanité et le désert apparaît comme un espace d'attente voire de régénération spirituelle. Majnûn incarne donc une autre vision du désert comme voie de l'épreuve selon la tradition de la poésie persane, mais aussi comme hypostase du paradis terrestre. D'ailleurs, le poète 'Attâr, dans son *Dialogue des oiseaux*, ne choisit-il pas le désert pour le périple de la gent ailée



cherchant désespérément
leur roi, la *sîmurgh* ?

Anna Caiozzo

Notes

Claire Kappler évoquait pour les héros de l'épopée iranienne, tels Alexandre et Kay Khusraw, un parcours initiatique marqué par la métamorphose alchimique de la mort⁴⁸. Majnûn subit lui aussi une métamorphose : il fait de son corps un désert anéantissant sa condition première d'homme, pour se transmuier en un nouvel Adam vivant en symbiose avec la nature et en communion avec le divin.

Cette voie est celle que l'on peut déceler dans d'autres contes, lorsque Nizâmî file la métaphore alchimique pour évoquer le parcours initiatique du héros. Le myste se voit délivrer des secrets occultes (astrologiques, magiques, alchimiques) tels Bahrâm Gûr et Iskandar, suivant chacun une voie où les femmes, sortes d'archontes, d'anges ou d'agents déclencheurs et déstructurant, jouent un rôle majeur aux côtés des éléments (eau, air, terre, feu), ici le désert⁴⁹. Dans le conte des *Sept princesses*, l'un des plus emblématiques du parcours alchimique⁵⁰, la première étape débute au pavillon noir de la princesse indienne et la dernière s'achève au pavillon blanc de la princesse d'Arabie, terre patronnée par Vénus tutélaire du vendredi jour de la prière en islam et symbolisant le mariage mystique entre Bahrâm Gûr et la divinité. Identiquement, Majnûn, en cherchant Layla, littéralement sa « nuit », au fond du Najd d'Arabie, parvient à trouver la paix et la lumière dans le désert, avant de s'anéantir sur la tombe de Layla, comme les oiseaux d'Attâr dans la lumière de Dieu.

¹ Basil Gray, *La peinture persane*, Genève, 1977, p. 68. Alvan C. Eastman, « Landscape in Persian miniatures », *Parnassus*, 9/i, 1937, p. 24-25.

² Jean-Jacques Wunenberger, *La vie des images*, Grenoble, PUG, 2002.

³ Firdawsî, *Shâh nâma*, Royal Asiatic Society, 239, 1440, fol. 165v.

⁴ *Ibid.*, fol. 278, Thomas Lentz, Glenn Lowry, *Timur and the Princely Vision*, Washington, 1989, p. 136.

⁵ Nizâmî, *Khamsa*, Londres, Add. 25900, Iran, 1490, fol. 161a, Priscilla P. Soucek, W. Watson, « The role of landscape in Iranian painting to the 15th century », *Landscape style in Asia. Colloquies on Art & Archaeology in Asia*, London: Percival David Foundation, 1979, p.86-110.

⁶ *Khamsa*, Nizâmî, Iran, 1494, Londres, British Library, Or. 6810, fol. 273, p. 250.

⁷ Barbara Brend, W. Watson, « Rocks in Persian Miniature Painting, *Landscape style in Asia. Colloquies on Art & Archaeology in Asia*, London: Percival David Foundation, 1979, p.111-137. B. O'Kane, « Rock faces and rock figures in Persian painting », *Islamic Art*, 4 / 1990-1991, p.219-246.

⁸ Voir le numéro de la revue *Res Orientales, Jardin d'Orient*, vol. 3, 1991, Bures-sur-Yvette. N. M. Titley, *Plants and Gardens in Persian, Mughal and Turkish Art*, Londres, British Library, 1079, Lisa Golombek, « The Gardens of Timur: New Perspectives », *Muqarnas*, 12, 1995, p. 137-147.

⁹ Lisa Golombek, « The Paysage as Funerary Imagery in the Timurid Period », *Muqarnas*, 10, 1993, p.241-252.

¹⁰ Firdawsî, *Shâh Nâme*, Londres, Royal Asiatic Society, ms. 239, Iran, 1444.

¹¹ Lentz, *Timur*, p. 158.

¹² *Anthologie*, Istanbul, Musée des Arts Turcs et Islamiques, Shirâz, 1398.

¹³ Henry Corbin, « Imago Terrae Mazdénne »,



dans *Corps spirituel et Terre céleste, de l'Iran mazdéen à l'Iran shî'ite*, Buchet-Chastel, Paris, 1079-205, p. 31-81. Mehmet Aga-Oglu, « The landscape miniatures of an anthology manuscript of the year 1398 A.D. », *Ars islamica*, 3, 1936, p.77-98.

¹⁴ D'un point de vue de l'histoire de l'art, Karin Adhal, *A Khamsa of Nizami of 1439: origin of the miniatures: a presentation and analysis*, (Acta universitatis Upsaliensis Figura, nova series).

¹⁵ Marc Toutant, *La culture des derniers Timourides : études des pratiques d'imitation à travers l'exemple de la Khamsa de Mîr 'Alî Shîr Nawâ'î (1441-1501)*, doctorat sous la direction de Nathalie Clayer, EHESS, Paris, 2013.

¹⁶ Barbara Brend, *Perspectives on Persian Painting: illustrations to Amîr Khusrau's Khamsah*, Londres, Routledge, 2003.

¹⁷ Ali A. Seyed-Gohrab, *Laylî and Majnûn: love, madness and mystic longing in Nizâmî's epic romance*, Leyde, Boston, Brill, 2003, *A Key to the Treasure of the Hakîm: Artistic and Humanistic Aspects of Nizâmî Ganjavî's Khamsa*, (éd.) Johan Christoph Bürgel and Christine van Ruymbeke, Leyde University Press, 2011.

¹⁸ Londres, British Library Khamsa, or. 13297, 1386 voir dans Norah M. Tittley, « A Khamsa of Nizâmî dated Herat, 1421 », *The British Library Journal*, IV/2, 1978, p. 164-165.

¹⁹ Francis Richard, *Les cinq poèmes de Nezâmî : chef-d'œuvre persan du XVII^e siècle* ; B. Brend, *The Emperor Akbar's « Khamsa » of Nizâmî*, Londres, 1995.

²⁰ Michael W. Dols, *Majnun: The Madman in Medieval Islamic Society*, Oxford, Imish, 1992.

²¹ Voir les différentes versions, en arabe, *Majnûn, le fou de Laylâ*, trad. A. Miquel, Paris, Sindbad, 2003, Nizami, *The Story of*

Layla and Majnun, trad. R. Gelpke, Z. Inayat Khan, O. Safi, New York, 1996, 1997, 2011.

²² Londres, Add. 27261, Shirâz, 1410, fol. 109, et Paris, BnF, sup. Persan 1112, 1450, fol. 104.

²³ A. Souren Melikian-Chirvani, *Le Roman de Varqe et Golšâh par 'Ayyûqî ; trad. du persan précédé d'un Essai sur les rapports de l'esthétique littéraire et de l'esthétique plastique dans l'Iran pré-mongol*, Paris, Arts asiatiques, 1970.

²⁴ Paris, BnF, sup. Persan 1112, 1450-1460, fol. 93. Sur ce manuscrit voir F. Richard, *Splendeurs persanes, manuscrits du XII^e au XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1997, p. 82.

²⁵ Paris, Supplément persan 578, Shiraz, 1504, fol. 195v.

²⁶ Anna Caiozzo, « Anges gardiens et génies familiers dans les manuscrits enluminés de l'Orient médiéval », Actes du colloque *Anges gardiens et démons familiers de Socrate à Tintin, Colloque de l'Université d'Orléans Orléans 9-10 juin 2006*, J.-P. Boudet, P. Faure, C. Renoux (éd.), Rennes, PUR, 2011, p. 97-110

²⁷ Bernard O'Kane, « Siyah Qalam : The Jalayirid Connections », *Oriental Art*, 48/2, 2003a, pp. 2-18

²⁸ Bernad O'Kane, « Siâh-Qalam », www.iranicaonline.org/articles/siah-qalam.

²⁹ New York, MET, Bagdad, 1300, fol. 28 et Londres, BL, add 12688, 1446, Mazandéran, fol. 91v.

³⁰ M. V. Fontana, *La leggenda di Bahram Gur e Azada. Materiale per la storia di una tipologia figurativa dalle origini al XIV secolo*, Naples, 1986.

³¹ Voir l'illustration de la scène sur le site de Cambridge dédié au *Shâh nâma*, <http://shahnama.caret.cam.ac.uk/new/jnama/card/cescene:1422860296>.

³² Eastman, « Landscape », *op.cit.*



- ³³ Anthologie d'Iskandar Sultan, Londres, BL, add 27261, Shiraz, 1410, http://imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=add+27261.
- ³⁴ <http://www.arthermitage.org/Miniatures/-index.html>.
- ³⁵ Adel T. Adamova, « The Hermitage Manuscript of Nizami's Khamseh dated 835 : 1431 », *Islamic Art*, V, 2001, p. 53-132.
- ³⁶ Londres, BL, Add. 25900, Hérat, 1492, http://imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=add+25900.
- ³⁷ Charles-Henri de Fouchécour, *La description de la nature dans la poésie lyrique persane du XIe siècle : inventaire et analyse des thèmes*, Paris, C. Klincksieck, 1969, p. 39.
- ³⁸ *Ibid.*, p. 41-42.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 41.
- ⁴⁰ R. Ettinghausen, *La peinture arabe*, Genève, 1977, p. 82/111/112/116/117.
- ⁴¹ J. Scott Meisami, *Medieval Persian Court Poesy*, Princeton University Press, 1987. p. 160.
- ⁴² Ali. A. S. Ashgar Abû Gohrab, « Majnun's image as a Serpent », in *The Poetry of Nizami Ganjavi, Knowledge, Love and Rhetoric*, (éd.) Talatoff, Clinton, p. 83-96.
- ⁴³ *Ibid.*, p. 334.
- ⁴⁴ Par exemple dans la *Khamse* de l'Ermitage, <http://www.arthermitage.org/The-Khamse-by-Nizami/Layla-in-the-Palm-Grove.html>.
- ⁴⁵ Ali A. Seyed-Gohrab, *Laylî and Majnûn : love, madness and mystic longing in Nizâmî's epic romance*, Brill, 2003, chapitre 5, p. 89 et suivantes.
- ⁴⁶ C'est aussi l'analyse à laquelle se livre Seyed-Gohrab expliquant que le mystique passe par le stade de la servitude 'ubûdiyya en se privant de nourriture, de vêtements, en vivant pauvrement et de privation et *riyâda* la mortification est dominante pour anéantir les désirs de l'âme ou *nafs*.
- ⁴⁷ Seyed-Gohrab, *Laylî and Majnûn*, cip. 93-94.
- ⁴⁸ Claire Kappler, « Métamorphose alchimique de la mort en littérature persane classique : Key Khosrow, Alexandre le Grand et Bahrâm Gûr », in *Alchimies Occident-Orient*, 2006, Paris, L'Harmattan, (Collection Kubaba), p. 249-279.
- ⁴⁹ Voir Johann-Christoph Bürgel, *The feather of Simurgh: the « licit magic » of the arts in medieval Islam*, New York, 1988.
- ⁵⁰ Voir sur ces aspects dans Nizâmî, George Krotkoff, « Colour and Number in the Haft Paykar », in *Logos Islamikos: Studia Islamica in Honorem Georgii Michaelis Wickens*, Toronto, 1988, p. 97-118.