

Atlantide



17 | 2026

Echanges culturels  
sur les Routes de la soie

sous la direction de

Philippe Postel



PHILIPPE POSTEL.....	2
Avant-propos	

### **Partie 1 - Échanges intellectuels**

TRISTAN MAUFFREY.....	10
À l'autre bout de la Route de la soie : imaginaires croisés de cultures éloignées (empire Han et empire romain)	
PAUL-ANDRÉ CLAUDEL.....	26
Islamologie et utopie en Égypte au début du XX <sup>e</sup> siècle : le journal <i>Il Convito / al-Nādī</i> (Le Caire, 1904-1912)	

### **Partie 2 - Échanges littéraires**

NICOLAS CORRÉARD.....	45
Venise 1550 : (ré-)importation des fables orientales	
PHILIPPE POSTEL.....	66
Arcade Hoange ou Huang Jialüe : entre aliénation et acculturation	
NINA SOLEYMANI MAJD.....	108
La miniature persane comme carrefour d'influences : l'épisode du roi-dragon dans le <i>Livre des Rois</i> de Ferdowsi	

### **Partie 3 - Échanges artistiques**

VÉRONIQUE ALEXANDRE JOURNEAU.....	131
La notation pour luth découverte à Dunhuang	
NA ZHANG.....	144
Revitalisation de la notation chiffrée de Jean-Jacques Rousseau en Chine	
YUKIE NAKAO.....	159
Le <i>Shōsō-in</i> et la Route de la soie	



Nina Soleymani Majd

## La miniature persane comme carrefour d'influences : l'épisode du roi-dragon dans le *Livre des Rois* de Ferdowsi



*Résumé* : La légende du roi-dragon Zahhâk, tirée de la monumentale épopée persane composée par Ferdowsi au tournant des X<sup>e</sup> et XI<sup>e</sup> siècles de notre ère, permet de suivre au fil des siècles les jeux d'échanges culturels qui font de l'épisode un reflet du véritable carrefour d'influences que fut la littérature persane classique puis la peinture illustrative des manuscrits enluminés. De la mythologie indo-iranienne à la légende salomonique, de l'eschatologie mazdéenne à l'imaginaire du pouvoir turco-mongol, cette scène n'a cessé d'être ré-écrite et illustrée jusqu'au XXI<sup>e</sup> siècle. Elle témoigne également de convergences esthétiques tout à fait singulières à travers la rencontre entre peinture persane, indienne et chinoise, puis occidentale, pour ne citer qu'elles. Nous nous placerons ainsi dans le sillage de la recherche actuelle qui tend à ne plus se limiter à la perspective indo-européaniste, mais à privilégier plutôt la dimension de zone d'échanges intenses que fut le plateau iranien de l'Antiquité jusqu'à nos jours. L'approche intermédiaire et la prise en compte des transferts culturels conduisent à un élargissement du champ interprétatif dans lequel l'épisode avait été inscrit jusqu'à présent.

*Mots-clés* : miniature persane, épopées, *Shâh-Nâmeh*, Asie, études aréales, Routes de la soie

*Title & Abstract*: The Persian Miniature as a Crossroads of Influences: the Episode of the Dragon-king in the *Book of the kings* by Ferdowsi — The legend of the dragon-king Zahhak, taken from the great Persian epic written by Ferdowsi at the turn of the tenth and eleventh centuries AD, is a testimony of the role played by classical Persian literature, and later on by manuscript painting, as a crossroads of influences on the Asian continent. From Indo-Iranian mythology to the Solomonic legends, from Mazdean eschatology to the Turko-Mongol self-representations of power, this scene has been continuously rewritten and illustrated until the 21st century. It also testifies to quite singular aesthetic convergences through the encounter between Persian, Indian and Chinese painting, and later on, Western painting, to name but a few. This paper will follow the current research trend that no longer limits itself to the Indo-Europeanist perspective but rather acknowledges the intense exchanges that have taken place on the Iranian plateau since High Antiquity until today. Taking into account intermediality and the cultural transfers at stake in this region leads to a widening of the interpretative field in which the episode had been inscribed until now.

*Keywords*: persian miniature painting, epics poetry, Shahnameh/Shahnama, Asian studies, area studies, Silk Roads

COMME y invite la problématique de ce volume, l'idée d'une Route de la soie unique, ainsi que celle de circulations toujours réparties selon un modèle longiligne, ou bien de l'orient vers l'occident, ou bien de l'occident vers l'orient, doit être remise en cause – sans compter l'effet d'arbitraire auquel ces notions vagues conduisent. Les échanges qui ont eu cours le long de ces Routes de la soie plurielles, tant au niveau littéraire qu'artistique, dessinent un vaste réseau de routes matérielles et immatérielles empruntées en tous sens, et entrecoupées de chemins de traverse rendant vaine toute quête de l'origine ou de la direction première de ces échanges, dans un sens ou bien dans l'autre. Ce faisant, si l'on remet en cause l'idée d'une route unique, et d'une direction double sinon simple, force est de revenir également sur les notions d'est et d'ouest, suivant en cela un mouvement de pensée post-orientaliste (Dubost & Gasquet, 2013). Dans l'épopée de Ferdowsi, de même que dans maintes autres mythologies, l'Iran se pense comme le centre du monde, entouré par les Turco-Mongols, l'Inde et la Chine à l'est, et Byzance à l'ouest : l'Iran est-il donc à placer en orient ou en occident ? Byzance présente le même dilemme, occidentale qu'elle est pour le peuple iranien, mais orientale pour l'Europe. Une fois abattus ces cadres de pensée figés, peut advenir la littérature-monde (Casanova, 1999 ; Damrosh, 2003/2023), bouillonnement multiforme et global, nourri d'échanges qui ne suivent pas de parcours historique ou géographique unique, mais qui répondent plutôt à une logique rhizomatique.

Nous nous proposons d'examiner ce mouvement à partir des illustrations d'un épisode de l'épopée persane, celui du roi-dragon nommé Zakhāk<sup>1</sup>, qui se laisse séduire par le diable et se retrouve affublé de deux serpents sur les épaules qu'il doit apaiser quotidiennement en les nourrissant de cervelle humaine. Les illustrations de ce roi tyrannique sur son trône, et de son vainqueur Fereydoun, ont essaimé dans une grande partie de l'Asie, et ont, plus largement, fait jouer un réseau d'échanges complexes entre traditions artistiques et littéraires faisant se rejoindre, par des « Routes de la soie », aussi bien l'Italie ou les Pays-Bas d'un côté (Sakkal, 2017), que la Chine (Grube & Sims, 1985) ou le Japon de l'autre (Brunner, 2008). Nous considérerons ces miniatures comme autant de réécritures de l'épisode et étudierons dans quelle mesure elles font résonner ensemble plusieurs cultures en dépit de leur éloignement.

Nous avons choisi l'épisode de Zakhāk car il a la particularité de présenter une longévité exceptionnelle, depuis les sources textuelles les plus anciennes, issues de l'Avesta, jusqu'aux adaptations et illustrations des plateformes numériques du XXI<sup>e</sup> siècle. Par son origine avestique, et par le dualisme original qui le caractérise, il possède un noyau narratif simple – sujet ensuite, évidemment, à toutes sortes de ramifications et de complexifications – qui lui permet d'être réutilisé à l'envi : quel que soit le contexte concerné, on fait toujours de ce roi démoniaque l'ennemi par rapport auquel on veut se distinguer, toujours on lui fait incarner celui que l'on a vaincu, que ce soit sur un plan métaphysique comme dans le zoroastrisme, ou sur un plan géo-politique, comme on le verra dans de nombreuses miniatures. Zakhāk est devenu une figure syncrétique grâce à toutes les lectures qui ont été faites de lui sur un plan diachronique, mais aussi, parfois, synchronique. Chaque époque conserve les couches précédentes et en ajoute d'autres – il est certain que quelques-unes se perdent au fur et à mesure ; cependant, leur accumulation successive a donné une épaisseur au personnage que l'on ressent encore, quelque confusément que ce soit.

Les sources diverses de l'épisode permettent d'effectuer des comparaisons avec d'autres mythologies, à la fois en contexte indo-européen et au-delà. L'épopée de Ferdowsi s'est nourrie de ces ferments, et a en retour suscité nombre de continuations littéraires ou d'adaptations dans la culture visuelle. Ainsi, cet épisode, riche d'un important substrat mythologique et politico-historique, a acquis une nouvelle dimension encore à travers les miniatures illustratives qui ont accompagné les différentes copies du poème aux siècles ultérieurs. Elles proposent une forme de réécriture, et ajoutent des éléments venus d'imaginaires propres aux peuples et dynasties s'étant

<sup>1</sup> Les normes de la revue ne permettant pas l'usage des diacritiques, nous utiliserons des transcriptions simplifiées des noms persans et des mots issus d'autres langues.

ainsi réapproprié l'œuvre de Ferdowsi. Nous souhaiterions montrer que ces illustrations opèrent bien souvent une forme de synthèse entre tous les matériaux qui sous-tendent l'épisode.

## 1. De l'explication indo-européenne à l'intégration d'un plus vaste réseau d'échanges

L'explication indo-européenne (Dumézil, 1969) n'est plus une clef de lecture unique et incontestée, loin s'en faut (Demoule, 2014). Le structuralisme et l'universalité de l'imaginaire ont été une autre piste largement exploitée pour interpréter la récurrence d'un motif littéraire ou artistique (pour un ouvrage fondamental, se reporter à Durand, 1960 ; à propos de la figure du dragon en particulier, voir Sun & Durand, 1996/2021). En nous référant à ces travaux dans un premier temps, nous privilégierons dans un deuxième temps une perspective aréale, qui permet de mettre en avant le réseau d'échanges à l'œuvre dans un continent ou une région donnée, et de prendre en compte les contacts et les apports réciproques, même entre peuples issus de groupes linguistiques et culturels différents.

### 1.1. Un mythe indo-européen

Des comparaisons du mythe de Zakhhâk avec d'autres mythes indo-européens ont déjà été proposées. Parmi les sources les plus anciennes figurent l'Avesta en Iran et le *Rg Veda* en Inde. L'ancêtre avestique de Zakhhâk est appelé Azhi Dahâka<sup>2</sup>, et a été comparé à Vishvarûpa dans le mythe védique. Tandis que ces deux créatures sont des monstres tricéphales, le Zakhhâk de Ferdowsi est devenu un roi humain, dont les serpents sur les deux épaules sont des calamités envoyées par le diable. Fereydoun, le vainqueur de Zakhhâk dans le *Châhnâmeh*, dérive du Thraêtaona avestique (sur Thraêtaona, voir Lincoln, 1981, p. 104-105), rapproché de Trita dans le *Rg Veda*.

Cette première strate est complétée par une série de récits gréco-latins : Héraklès et Géryon chez Hésiode (Hésiode, *Théogonie*, v. 287-294 ; Lincoln, 1981, p. 110-112), et, suivant ce modèle hésiodique, Hercule et Cacus chez Properce, Ovide et Virgile (Lincoln, 1981, p. 112-113). Dans ces récits, Géryon et Cacus jouent le même rôle que Zakhhâk, et sont affublés de trois têtes tout comme lui. À Rome le motif trouve également une autre déclinaison dans l'histoire des Horaces et des Curiaces telle qu'elle apparaît chez Tite-Live (Dumézil, 1942 ; Dumézil, 1969). Un peu plus tard en Macédoine enfin, des récits tirés de l'expédition d'Alexandre sont rapportés par Arrien et Strabon, à propos d'une grotte de la région des Parapamisades qui aurait abrité le supplice de Prométhée. Frantz Grenet propose d'y voir la grotte où Zakhhâk était supposé avoir été enchaîné, car la légende de Zakhhâk était parvenue jusqu'à ces régions, comme le confirment diverses preuves archéologiques (Grenet, 2016, p. 220-221).

Parmi les autres versions indo-européennes du mythe examinées par Bruce Lincoln figure une version arménienne (Lincoln, 1981, p. 106-107), une version germanique issue des *Eddas* (*ibid.*, p. 113-117), et une version hittite (*ibid.*, p. 117-122), faisant de ce motif du combat contre un monstre ophidien tricéphale un mythe bien représenté chez toutes sortes de peuples indo-européens.

<sup>2</sup> Il partage en outre avec cet ancêtre avestique un lien étymologique, Zakhhâk étant dérivé de *Dahâka*. L'étymologie de Aži Dahâka rapproche ce personnage du mot qui signifie « dragon » en persan ; en effet Dehkhodâ (1946) voit le mot *دژل*, *až-dahâ* (« dragon »), comme une contraction de *Aži-Dahâka*. La première partie de ce nom est issue de l'avestique *aži*, qui signifiait seulement « serpent » à l'origine, et qui est antérieur à *mār*, « serpent », venu le remplacer après pour des raisons de « tabou linguistique », comme le signale Prods Oktor Skjærvø (1987) en renvoyant à Manfred Mayrhofer. Quand on consulte le dictionnaire étymologique du sanscrit composé par ce dernier, à l'entrée « *āhī* », on lit de plus que cet avestique *aži*, ou *ažiš*, « serpent », est de la même famille que le latin *anguis* et que le grec *ἄχις* et *ὄφις* (Mayrhofer 1956-1976, vol. I, p. 68). Pluralité linguistique et mythologique se font donc écho. Quant à Dahâka, ce nom dériverait soit d'un mot signifiant « homme » ou « semblable à un homme » (Skjærvø, 1987), soit de *\*dâsa-* qui désigne les habitants autochtones des territoires envahis par les Indo-Européens (Lincoln, 1981, p. 107-108 ; Skjærvø, 1987), augmenté du diminutif péjoratif *-ka* (Lincoln, 1981, p. 108).

## 1.2. Convergences avec des motifs chamito-sémitiques

La comparaison avec des récits similaires dans un cadre indo-européen doit être complétée par des influences venant de la région proche-orientale et mésopotamienne, dans une perspective aréale. Il n'est plus question alors de rendre compte de rapprochements justifiés par la reconstitution d'un modèle originel proto-indo-européen, mais de faire état d'emprunts mutuels entre des populations qui ne partagent *a priori* aucun lien ethnique ni linguistique, c'est-à-dire auxquelles il faut conserver toutes leurs spécificités et, partant, toute leur altérité. Des congruences ont ainsi été repérées entre le mythe de Zahhâk et des motifs sémitiques, notamment babyloniens. Le point intéressant de cette comparaison est qu'à Babylone, les dragons étaient des animaux positifs, remplissant une fonction apotropaïque, comme le signale Anna Caiozzo (2018, p. 62). Certaines divinités babyloniennes étaient même représentées avec des dragons et des flammes sur les épaules, exactement comme le roi Zahhâk de l'épopée de Ferdowsi. Cependant, notons qu'en s'inspirant de l'iconographie mésopotamienne, l'épopée iranienne en a renversé la symbolique – faisant passer cet hybride humain-dragon pour l'incarnation du mal sur terre – peut-être par goût de la distinction, et par désir de rejet d'autres divinités que celles vénérées par le zoroastrisme puis par l'Islam<sup>3</sup>.

D'autres parallèles peuvent être dressés avec la culture suméro-sémitique, en l'occurrence la multiplicité des têtes du dragon, en général au nombre de sept dans ces traditions – Skjærvø compare à ces dragons suméro-sémitiques Azhi Sruuara, un autre dragon (« azhi ») de la mythologie avestique (Skjærvø, 1987). Encore plus ancien, un sceau cylindrique accadien figure des divinités affrontant un dragon à sept têtes, dès le III<sup>e</sup> millénaire avant J.-C. (Hintze, 1999, n. 62 p. 86). La dimension cosmique de ces dragons à sept têtes se retrouve dans un vers mentionné par Djalâl Khâleghi-Motlagh (1987) du poète persan Labibi, qui a vécu au onzième siècle de l'ère chrétienne, et qui est donc légèrement postérieur à Ferdowsi, mais dont presque toute l'œuvre a été perdue. Le vers en question fait des sept têtes du dragon un symbole des sept sphères de l'univers, lui conférant une valeur englobante de toutes les strates qui composent le monde, dimension qui rejoint peut-être le statut de divinité majeure que possèdent les dragons et humains aux épaules serpentes de Babylone. La tradition sémitique du dragon à sept têtes est donc bien ancrée dans la poésie persane, et elle entretient l'ambivalence entre positivité ou au contraire nocivité du dragon – de la même façon que le Zahhâk de Ferdowsi symbolise à la fois le mal absolu, mais aussi l'exécuteur d'un dessein divin (sur ce rôle joué par Zahhâk, voir Soleymani Majd, 2021).

Quelques érudits ont prolongé la comparaison par des similitudes avec des motifs chamitiques notamment égyptiens, très tôt dans l'étude du folklore lié aux dragons (Ingersoll, 1928, p. 16-48), et jusque récemment dans une démarche herméneutique de la littérature et de l'art iranien (Barry, 2012/2013). L'opposition entre un monstre chtonien incarné par Zahhâk et son adversaire Fereydoun protégé par un halo céleste a été glosée par des rapprochements avec le culte de l'oiseau solaire égyptien, que les miniaturistes reprennent des siècles plus tard en figurant leur combat par une lutte entre le dragon et l'oiseau fabuleux Simorgh.

Un cas intéressant de circulation en sens inverse est fourni par le rapprochement qu'opère Almut Hintze entre les dragons du judaïsme et des premiers écrits chrétiens d'une part, et Azhi Dahâka d'autre part (Hintze, 1999). Il est probable qu'une source babylonienne commune ait présidé aux motifs ophidiens de ces mythes ; en revanche, l'usage simultané de ces combats contre un dragon dans un cadre eschatologique, pour restaurer l'harmonie du monde après une mainmise des forces apocalyptiques sur la terre appelle l'attention. Almut Hintze y voit le signe que l'image zoroastrienne d'un dragon démoniaque défait par un rédempteur a été reprise en milieu judéo-chrétien à époque hellénistique et romaine pour fonder leur propre mythe eschatologique centré autour de la figure du Messie, qu'il met en parallèle avec le « soldat » ou « messager » de

<sup>3</sup> Michael Barry note un phénomène similaire à propos des divinités issues de l'hindouisme, déformées par les peintres de l'Iran islamisé pour représenter les démons de la miniature persane, de même que les chrétiens détournèrent l'imagerie gréco-romaine du dieu Pan aux pattes de bouc pour donner ses traits au diable (Barry, 2004, p. 364).

Dieu (Ahurâ Mazdâ) adversaire du dragon dans les textes avestiques (Hintze, 1999, p. 72 ; 76 ; 85-86).

### 1.3. Diffusion et étendue du motif au sein du monde iranisé

À ces croisements issus de différentes traditions culturelles, il faut ajouter la circulation du récit et l'adaptation des motifs au sein même du monde iranisé, au sens large qui inclut à la fois l'Iran et les peuples rattachés au groupe iranien, installés de la Mésopotamie à l'Asie centrale. Frantz Grenet répertorie plusieurs artefacts qui en témoignent, notamment dans le domaine de la sigillographie. Un sceau magique sassanide reprend ainsi l'affrontement entre Fereydoun et Zahhâk, tout en dépeignant la nature anthropophage de ce dernier (Grenet, 2016, p. 217). Une peinture murale d'un temple de Pendjikent, ville de Sogdiane située dans l'actuel Tadjikistan, retrace également l'histoire de Zahhâk, s'étendant du faîte de sa royauté jusqu'à sa chute (Grenet, 2016, p. 221). Une nouvelle peinture vient même d'être récemment adjointe à ce dossier, prélevée sur le site de Kouh-e Khwâdjah, mais accessible uniquement par une photographie publiée en 1928 jusqu'à nouvel ordre (Grenet, 2023). Datée du VI<sup>e</sup> voire du V<sup>e</sup> siècle ap. J.-C., cette peinture semblerait contenir des détails de la légende de Zahhâk présents uniquement dans la version de Ferdowsi, alors même qu'elle lui est très antérieure. Cela nous paraît plaider en faveur de l'utilisation de sources orales par Ferdowsi, en complément des sources écrites qui étaient à sa disposition : il a ainsi pu s'inspirer d'éléments venus d'Asie centrale, écrivant pour sa part depuis le Khorâssân (sur le débat entre sources orales et écrites du *Châhnâmeh*, voir Ghafouri, 2016 ; Rubanovich, 2013). Frantz Grenet conclut ce panorama en insistant sur l'abondance en Asie centrale des témoignages iconographiques de la présence de créatures démoniaques habituellement rejetées par le zoroastrisme, ainsi que sur « l'éclectisme » des modèles empruntés (Grenet, 2016, p. 222) – ce qui ne fait que confirmer l'extrême fécondité du mythe de Zahhâk, entre autres, tout comme la multiplicité culturelle des sources auxquelles il a puisé.

## 2. L'épisode de Zahhâk dans la miniature persane et ses jeux d'influences réciproques

On a vu les influences diverses qui ont présidé à l'élaboration de la légende de Zahhâk, depuis les temps les plus anciens non seulement sous forme de version proto-indo-européenne, qui se décline en Inde par les mythes védiques et en Iran par les récits avestiques, mais aussi par l'entremise d'emprunts à des cultures chamito-sémitiques, dont la civilisation babylonienne – le mythe avestique ainsi formé étant venu influencer en retour la pensée juive et chrétienne de l'eschatologie. Ce réseau d'échanges multiculturels est doublé de circulations du motif au sein de l'aire iranisée, pour aboutir finalement à la forme que lui donne Ferdowsi à la fin du X<sup>e</sup> siècle de notre ère. Ce parcours géographique se construit donc en synchronie, mais également en diachronie.

Dans les siècles qui ont suivi l'empire sassanide et avec lui l'apogée du zoroastrisme, le jeu d'influences réciproques s'est poursuivi, dont le récit du roi-dragon est un témoin privilégié. Pour en retracer la logique, il faut remonter en arrière, comme y invite Michael Barry qui reconstitue le parcours suivant : la civilisation iranienne a fait maints emprunts à la civilisation babylonienne, dont l'écriture cunéiforme, ou encore à la civilisation assyrienne, notamment la représentation des lions ailés (sur les taureaux et lions ailés assyriens, voir Danrey, 2004) ; puis, avec le développement de la pensée zoroastrienne, d'autres théologies sont venues puiser dans la mythologie iranienne (Barry, 2012/2013). La culture juive a ainsi repris de nombreux éléments du dualisme mazdéen pour fonder sa vision d'un combat primordial entre des forces angéliques et des créatures des ténèbres. De même, elle a représenté le roi Salomon sous les traits d'un roi iranien, avec pour modèle la royauté achéménide puis sassanide. Un parallèle peut notamment être dressé entre le roi Yima de l'Avesta, plus tard devenu Djamchid chez Ferdowsi, et le roi Salomon. Djamchid est en effet le souverain iranien qui a commis un péché d'orgueil en s'estimant l'égal du Créateur, et

qui est ensuite renversé par Zakhhâk, parce qu'il a perdu la gloire divine. Salomon commet lui aussi un péché d'orgueil et est déchu de la royauté pendant un temps, tandis qu'un usurpateur satanique le remplace. Cependant, alors que Salomon en personne parvient à reprendre son pouvoir, et à purifier son âme, Djamchid est tué et un autre roi émerge en la personne de Fereydoun, qui ne commettra pas les mêmes erreurs que Djmachid, et sera capable de détrôner définitivement Zakhhâk. Avec l'arrivée de l'Islam en Iran à partir du VII<sup>e</sup> siècle, la représentation des rois et des démons dans la littérature et l'art iranien ré-empruntent à la culture judéo-islamique ce que celle-ci avait pris à la mythologie zoroastrienne. Entre-temps, les musulmans ont donné au démon qui usurpe le trône de Salomon dans la tradition juive le nom de Sakhr, qui signifie la « roche ». Les illustrations du *Châhnâmeh* qui représentent Zakhhâk à partir de ce moment-là reprennent presque toutes le jeu de mots entre « démon » et « roche », en le ré-associant à la symbolique mazdéenne du démon chtonien. Ainsi, chez Ferdowsi, Zakhhâk n'est pas tué par Fereydoun, contrairement à Azhi Dahâka qui dans l'Avesta périssait de la main de Thraêtaona ; mais il est enfermé dans la roche, sous le mont Damâvand, le plus haut sommet d'Iran. Michael Barry résume ainsi ces différents mouvements : « Islamized Persian culture received back this Persianized Jewish Solomon » (Barry, 2012/2013, p. 420). Il montre à quel point Ferdowsi opère une synthèse de toutes les sources que nous avons vues jusqu'à présent, puisqu'il ne reprend pas la légende zoroastrienne telle quelle, mais l'augmente de divers éléments puisés à ces civilisations différentes (Barry, 2012/2013, p. 423).

L'histoire de la miniature persane illustrative de manuscrits ne débute véritablement qu'à l'aube du XIV<sup>e</sup> siècle, en raison de divers phénomènes étudiés par Ada Adamova dans la reconfiguration qu'elle propose de l'histoire de la miniature persane. Elle montre comment des changements progressifs ayant affecté la hiérarchie entre les arts picturaux ont peu à peu conduit l'enluminure à se placer au sommet de cette hiérarchie des arts figuratifs (Adamova, 2008, p. 30). On ne trouve guère de manuscrits illustrés du *Livre des Rois* avant cette période-là. L'un des plus anciens à avoir été conservé est appelé le premier petit *Châhnâmeh*, en raison de sa petite taille (fig. 1). De façon générale, les illustrations des manuscrits du *Livre des Rois* qui représentent le personnage de Zakhhâk privilégient les scènes où le roi, assis en majesté, tient sa cour et rend ses décrets tyranniques, ou bien la scène finale du châtiment qui lui est infligé par le héros Fereydoun sur le mont Damâvand. Zakhhâk est alors peint dans la position du supplicé, pendant qu'un ou plusieurs forgerons l'enchaînent à la montagne, symbolisant le rôle crucial du forgeron Kâveh dans le renversement du tyran tel qu'il est narré chez Ferdowsi. Cette scène a connu une fortune considérable dans la tradition illustrative de l'œuvre, et est déjà présente dans le premier petit *Châhnâmeh* (fig. 1).

On y voit Zakhhâk vêtu de blanc, une couleur qui évoque ici la perte de tous les privilèges liés à la royauté, car ce blanc se confond avec celui de l'arrière-plan du décor non peint, s'assimilant ainsi à une absence de couleur, pour mieux signifier la privation de toute possession et surtout de toute protection divine – protection qui investit habituellement les rois. Par contraste, les autres personnages sont parés de brocarts aux riches couleurs (bleu, mauve, rouge et jaune), tandis que le nouveau roi Fereydoun est entièrement vêtu d'or et porte de surcroît une couronne d'or, une massue d'or à tête de taureau, et une selle en or pour sa monture – à noter que des feuilles d'or étaient utilisées par les miniaturistes ; l'or n'est donc pas seulement figuré, mais il est réellement employé en tant que matériau pour renvoyer à la somptuosité aurifère de la tenue des rois dépeints.

Fereydoun n'est pas le seul à être paré d'or ; c'est aussi le cas du forgeron situé à droite de l'image. D'autres illustrations mettent en scène un seul forgeron, alors qu'il y en a deux ici ; on peut y voir une trace de l'importance des chaînes et des liens dans la mythologie iranienne (à ce sujet, voir Afchar Nadéri, 2018, et les nombreux renvois qu'il fait aux travaux des mythographes). Le fait qu'un seul de ces deux forgerons porte une tenue dorée renvoie au rôle primordial d'un forgeron en particulier dans la destitution de Zakhhâk, le forgeron Kâveh.

Figure 1 - Le châtimement de Zahhâk



Premier petit Châhnâmeh, c. 1300, encre, pigments et or sur papier, 23,6 x 22,0 cm, Folio n° Per 104.3, Dublin, Chester Beatty Library, Creative Commons, [https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Per\\_104\\_3/1/](https://viewer.cbl.ie/viewer/image/Per_104_3/1/)

La tunique d'or rehausse la stature de ce dernier, qui se trouve debout contrairement à l'autre forgeron (représentant, quant à lui, de la corporatation dans son ensemble), et elle a également le mérite de le placer presque au même niveau que le roi Fereydoun, le seul à être habillé d'or de la tête aux pieds lui aussi – si ce n'est que son costume est orné de broderies bleues, et qu'il est à cheval et porte les insignes de la royauté, massue et couronne. Cette symétrie entre leurs deux tenues vestimentaires souligne une dimension saisissante de l'épopée de Ferdowsi, dans la mesure où un homme du peuple y accomplit un acte comparable à celui d'un roi, reflet de l'harmonie restaurée entre les classes sociales.

La massue de Fereydoun, l'un des insignes royaux peints en or, reprend la symbolique zoroastrienne du taureau venant déclencher la foudre libératrice des pluies, associées aux génisses

ou aux deux sœurs épousées de force par le tyran (les sœurs Chahrnâz et Arnavâz chez Ferdowsi). La tête de taureau qui surmonte cette massue est placée au même niveau que celle des deux dragons, jouant la victoire du dieu porteur de la foudre sur le démon ophidien gardant les eaux prisonnières des nuages. Le décor rappelle lui aussi cette lutte cosmique : maîtrisés par l'astre solaire dont les rayons irradient à l'image de la couleur d'or des vêtements du roi, les nuages sont réduits à une taille infime et intégrés à l'harmonie du monde par des couleurs similaires à celles des tenues des dignitaires de la cour. La végétation se joint à ce triomphe de la lumière, pour dire la renaissance qui suit la défaite de la mort face à la vie, et de l'hiver face au printemps, autre sens à donner à cet affrontement céleste contre le dragon des forces chtoniennes, infernales et hivernales. La fête de Norouz, littéralement « le jour nouveau », célèbre cette victoire et l'arrivée de la saison des fleurs, peintes ici en bleu et en rose, en miroir de la couleur des nuages.

Alors que dans les miniatures ultérieures, les deux têtes animales greffées sur les épaules de Zakhkâk ont tendance à être représentées comme des serpents très fins qui sont parfois à peine décelables sur les épaules du roi (voir par exemple fig. 4), elles ont ici la particularité d'illustrer pleinement le nom de « dragon » (*ezhdehâ* en persan) que l'on donne à Zakhkâk. Possédant une crête et des dents acérées, ces deux dragons se regardent l'un l'autre, la gueule béante, comme prêts à dévorer la cervelle de leur maître, qui lève les yeux vers eux dans la souffrance incommensurable que lui inflige la faim dévorante de ces dragons désormais privés de leurs victimes humaines quotidiennes. La taille de ces deux têtes est la même que celle de la tête humaine de Zakhkâk, rappelant avec précision le motif avestique du monstre tricéphale Azhi Dahâka.

L'illustration du châtiment de Zakhkâk de l'époque il-khanide mêle donc des éléments repris à la mythologie zoroastrienne, avec des influences de la peinture chinoise comme les petits nuages (Grabar, 1999, chap. III), ainsi que des valeurs propres à la royauté mongole (pour une étude détaillée de ces valeurs, voir Caiozzo, 2018).

Le jeu des influences est un peu différent dans le cas de l'illustration tirée du *Châhnâmeh* produit par l'école timouride de Chirâz au début du XV<sup>e</sup> siècle (fig. 2), qui marque l'ouverture d'une période florissante pour l'art de la miniature persane.

Le décor est beaucoup plus dépouillé que dans la miniature précédente, et met en avant l'élément de la roche qui occupe la majeure partie de l'espace. La symbolique liée au démon Sakhr se fait très fortement ressentir ici, mais les références à la mythologie mazdéenne ne sont pas absentes : l'hiver est figuré par l'arbre nu et comme mort qui constitue le seul élément végétal du décor ; de plus, Fereydoun monte une étrange monture hybride, un taureau à une bosse, comme un dromadaire, qui évoque d'une part une tradition visuelle indépendante dans laquelle Zakhkâk est transporté à dos de chameau (Brend, 2010, p. 109), et d'autre part la massue à tête de taureau du mythe originel. Barbara Brend émet en outre l'hypothèse selon laquelle le peintre aurait vu des scènes dépeignant la crucifixion du Christ qui auraient atteint la ville de Chirâz<sup>4</sup>, et s'en serait inspiré pour représenter le supplice de Zakhkâk, dont l'expression de douleur sur le visage est saisissante (Brend, 2010, p. 109). Si c'est le cas, Zakhkâk ferait figure d'antéchrist car lié au mal et à l'élément tellurique infernal, en raison de l'importance du décor manifestée par la similarité de couleur entre la roche et les serpents des épaules du roi déchu. La montagne dépasse le cadre de la miniature, suggérant que le mal ne peut jamais être totalement éradiqué, mais qu'il ne peut être maîtrisé que temporairement, sans aucune garantie qu'il puisse être contenu de façon durable. À ces possibles influences venues de l'ouest de l'Iran viennent s'adjoindre des ajouts orientaux au sens où les visages demeurent d'inspiration mongole, excepté celui de Fereydoun qui a probablement été refait en Inde à une époque ultérieure (Brend, 2010, p. 109).

<sup>4</sup> Notons que, dans certains cas, une circulation inverse s'est produite : ainsi le halo des saints de l'iconographie byzantine est-il inspiré du *farr* divin des rois persans. Sur les rapports entre la Chine, Byzance et l'Iran le long des Routes de la soie, voir Lieu (2000). D'autres cas d'utilisation du motif du *farr* iranien peuvent être relevés, comme dans l'art arabe à l'époque du califat omeyyade (Ettinghausen, 1972, p. 39).

Figure 2 - Zahhâk cloué à la montagne



سخن ماند از توست پادکار  
 فریدون فرخ فرشته نبود  
 بد او در مشقت آن کیستی  
 فریدون ز کار می کرد از روی  
 ایلی پیشتر بند ضعی ک نمود  
 و دیگر که خون بدر باز خواست  
 سه و یک که کسی ز نماند خردان  
 همانا چه بد هم بود کوسری  
 که کن کجا آفسر بدون کرد  
 بد در جهان با پند سیال شاه

سخن این چنین خوار ماید مدار  
 ز مسکت و ز غنچه سر شسته نبود  
 نود و دو دست کن فریدون بی  
 نخت این جهان را پشت از بدی  
 که بید او کرد و تا پاک نمود  
 جهان ازیره بر خویش تن کرد است  
 سالوده بستند ز دست بدان  
 که خود بشت کرانی خود پروری  
 که از سر ضعی ک شست سخی برد  
 با خسر شده ماند از و تا بجاگاه

Châhnâmeh d'Ebrâhim Soltân, Chirâz, c. 1430, gouache, encre et or sur papier, 24,6 x 24,9 cm, Oxford, Bodleian Library, Ms Ouseley Add. 176, fol. 30r, <https://shahnameh.fitzmuseum.cam.ac.uk/explore/objects/no-33-zahhak-pinned-to-mount-demavend>

Ce manuscrit, en dépit des retouches faites en Inde, relève du style de Chirâz, un style reconnaissable qui se développa notamment sous l'égide du prince Ebrâhim Soltân, et auquel ressemble en partie seulement le style de l'autre école d'époque timouride qui se développa à Hérât (Caiozzo, 2018, p. 24-25). Cette école de Hérât produisit une somptueuse version illustrée du *Livre des Rois*, commanditée par le gouverneur Bâysonghor, le frère d'Ebrâhim Soltân (fig. 3). Robert Hillenbrand explique qu'un changement radical a eu lieu dans la façon de concevoir et de considérer les manuscrits illustrés au début du XV<sup>e</sup> siècle, qui entraîna une revalorisation des artistes en même temps que de l'art du livre, dont la richesse et la minutie dans la composition des illustrations devint exponentielle et fit, du même coup, augmenter la valeur des manuscrits ainsi enluminés (Hillenbrand, 2010, p. 97-98). Le *Châhnâmeh* d'Ebrâhim Soltân est concerné (sur ce manuscrit, voir aussi Abdullaeva & Melville, 2008), mais aussi et surtout celui de Bâysonghor.

Figure 3 - Zakhâk crucifié dans la grotte du mont Damâvand



Hérât, 1430, 38 x 26 cm (page), Téhéran, Musée du Palais du Golestan, Ms 716, fol. 040, © Golestan Palace Museum, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zakhak\\_bound\\_on\\_mount\\_Damavand.\\_Bay\\_sungur%27s\\_Shahnama,\\_1430\\_The\\_Gulistan\\_Palace\\_Museum,\\_Tehran.f040.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zakhak_bound_on_mount_Damavand._Bay_sungur%27s_Shahnama,_1430_The_Gulistan_Palace_Museum,_Tehran.f040.jpg)

Cette illustration fait encore moins de place à la magie et au surnaturel que la précédente, qui en comportait une trace à travers la créature hybride fabuleuse montée par Fereydoun. Elle témoigne d'une vision plus « rationaliste » typique de l'époque timouride, pour reprendre l'expression d'Anna Caiozzo (2018, p. 23). Celle-ci insiste, à l'inverse, sur la place « du merveilleux, de l'étrange et du divin » dans les miniatures il-khanides (Caiozzo, 2018, p. 23) ; nous y voyons un rapprochement possible avec la taille des dragons des épaules du roi, que nous avons commentée précédemment sur la première miniature dans le sens d'une présence forte du surnaturel (fig. 1).

La valeur d'épreuve initiatique relevée par Anna Caiozzo (2018, p. 74) nous semble particulièrement présente dans cette illustration, si l'on reprend l'analyse que font Leili Anvar et Michael Barry d'une autre scène comparable, celle du roi recevant les leçons d'un sage dans une grotte qui rappelle la cavité dans laquelle est enfermé Zakhâk. Sur l'illustration qu'elle et il commentent (Anvar & Barry, 2012/2013, p. 99 et p. 110), se trouvent deux montures côte à côte dont celle du roi, exactement comme ici l'alezan de Fereydoun se trouve à côté de celle à la robe grise de son conseiller. Le cheval de Fereydoun est en alerte, les jambes en mouvement en raison du combat que son maître vient de mener, et il lève les yeux au ciel dans une compréhension de l'importance cosmique de l'événement qui est en train d'advenir. Au contraire, la monture du conseiller est au repos, le regard fixé sur le forgeron en face de lui, et ressemble davantage à une mule en raison de ses longues oreilles. Son cavalier n'a pas pu accéder au même degré d'initiation que son maître Fereydoun, qui a remporté la victoire en combat singulier sur son adversaire, et qui a reçu un message de l'ange Sorouch en personne lui ordonnant d'enfermer Zakhâk au plus profond de la montagne.

Les oiseaux et la végétation luxuriante célèbrent la victoire du printemps sur l'hiver, comme dans le premier petit *Châhnâmeh* (fig. 1). Le *Châhnâmeh* d'Ebrâhim Soltân mettait au contraire l'accent sur la désolation causée par Zakhâk dans un monde où l'hiver et la mort régnaient en maîtres (fig. 2). Ici, l'aspect infernal est surtout figuré par le contraste entre l'obscurité de la caverne et le corps blanc de Zakhâk, qui ne doit pas être confondu avec une couleur lumineuse, car la lumière solaire est bien davantage du côté de la robe émeraude brodée d'or de Fereydoun, mais qui doit plutôt être rapprochée d'un blanc du démon tel que celui du Div Blanc que combat Rostam au pays du Mâzandarân un peu plus loin dans le *Châhnâmeh*. Les visages humains et animaux qui se dissimulent dans la pierre font le lien avec la thématique du démon-rocher Sakhr, si bien que là aussi, l'élément minéral représenté a pour fonction de renvoyer à l'univers infernal de Zakhâk, synonyme d'immobilité, de mort et de ténèbres.

Le dénuement qui frappe désormais Zakhâk est suggéré par sa quasi-nudité, lui qui se trouve dépouillé de tous ses biens voire de son intégrité physique. Cependant, le contraste est frappant entre l'attitude hiératique des personnages de cette miniature (fig. 3)<sup>5</sup>, et au contraire le visage déformé par la peine de l'illustration contemporaine de Chirâz (fig. 2). Robert Hillenbrand interprète cela en termes de tension entre l'être humain et la nature (Hillenbrand, 2010, p. 121) : la nature libre et en mouvement, comme en témoignent les couples d'oiseaux en plein vol et la végétation qui dépasse du cadre, s'oppose à l'humanité asservie, prisonnière du mal et qui le sera toujours.

Cette miniature fait donc résonner ensemble les thématiques mazdéennes (opposition ombre et lumière, printemps et hiver, etc.) et salomoniques (démon-roche, dénuement du roi déchu, etc.). Ce mouvement se poursuit dans les représentations ultérieures. Les échos avec la légende de Salomon se manifestent avec le plus d'évidence dans la miniature tirée du *Châhnâmeh* de Châh Tahmâsp (fig. 4). En effet, les rochers en forme de visage humain deviennent innombrables : on en discerne sur toute la hauteur de la montagne, et jusqu'à un crâne présent dans la roche à gauche de la tête de Zakhâk, symbole de la vanité de ce monde – le thème de la fortune

<sup>5</sup> Robert Hillenbrand écrit à ce sujet : « The figures are transfixed like butterflies on a board », et parle d'une série de « painstakingly constructed frozen tableaux », impropres à suggérer l'action et le mouvement, en dépit ou à cause de leur raffinement extrême (Hillenbrand, 2010, p. 126).

changeante est un des plus répandus chez Ferdowsi – et symbole de la mort emprisonnée dans l'élément tellurique selon un sort semblable à celui qui se prépare pour Zahhâk.

Figure 4 - Fereydoun enchaîne Zahhâk dans une grotte



c. 1535, aquarelle, encre et or sur papier, 46,8 x 32,3 cm, folio 37v, Toronto, Aga Khan Museum, © The Aga Khan Museum, <https://collections.agakhanmuseum.org/collection/artifact/the-death-of-zahhak-akm155>

L'arrière-plan mazdéen est toujours présent également, et s'entrecroise avec les motifs salomoniques comme c'est le cas de la royauté triomphante incarnée par Fereydoun paré de la même couleur de tunique vert émeraude brodée d'or que dans la miniature de Hérât (fig. 3). Il représente le roi juste de nouveau à même d'occuper le trône, mais s'inspire aussi de la royauté zoroastrienne en ce qu'il tient à la main la massue à tête de taureau comme dans la miniature d'époque il-khanide et dans celle de Chirâz (fig. 1 & 2).

Parmi les thématiques mazdéennes, on retrouve encore celle de la victoire du printemps, augmentée de la présence de la musique avec le musicien au bas de la miniature, et de celle de la chasse à cause de l'arc que tient le personnage qui partage un regard complice avec ce musicien, et du fauconnier debout au-dessus d'eux : l'abondance du gibier marque la renaissance de la nouvelle saison, et la gaieté dénotant une ambiance de fête fait signe du côté de la célébration de Norouz. Celle-ci est confirmée par la quantité de fleurs sauvages et l'eau de la source, qui s'écoule doucement depuis l'escarpement de la montagne jusqu'à la prairie verdoyante en contrebas, constituant un modèle de *locus amoenus* à la persane. La beauté de l'eau est rendue par l'usage d'une poudre d'argent scintillant, d'apparence noire sur les reproductions, mais visible dans tout son éclat lorsqu'elle réfléchit la lumière sur les manuscrits originaux.

Les entrelacs culturels de cette illustration tirée du *Châhnâmeh* de Châh Tahmâsp sont également perceptibles au niveau du style. Le manuscrit réalise en effet une synthèse entre le style turkmène et le style timouride (Leoni, 2000/2008 ; Canby, 2014, p. 16) – le style turkmène s'étant développé à Tabriz et Chirâz une fois que ces villes furent passées aux mains des tribus turkmènes des Moutons Noirs Qara Quyunlu et des Moutons blancs Aq Quyunlu, dans les années 1490 ap. J.-C.<sup>6</sup>, tandis que le style timouride demeurerait l'apanage de la ville de Hérât, où Châh Tahmâsp passa son enfance avant de s'installer à Tabriz. Cet afflux de nouvelles esthétiques se traduit dans la peinture persane par l'ajout d'éléments turkmènes venant encore enrichir le panel des apports et innovations successives visibles dans les illustrations de la scène du châtiment de Zahhâk. À l'époque safavide, le *Châhnâmeh* de Châh Tahmâsp réunit ces tendances disparates en un style englobant voire totalisant, qui se traduit par des miniatures d'une richesse et d'une densité presque jamais atteintes auparavant<sup>7</sup>.

La miniature qui met en scène le châtiment de Zahhâk illustre cette synthèse (sur la complexité narrative de cette miniature, voir Toghan, Attari, Taghavinezhad, Yazdanpanah & Abasi, 2022). Les nuages en forme de spirale munis d'une traîne ondulée, ainsi que le feuillage au centre vert foncé et aux bordures jaunes de l'arbre en haut à gauche de la miniature correspondent à des éléments turkmènes que Sheila Canby relève à propos d'autres miniatures du même manuscrit (Canby, 2014, p. 17), tandis que le goût pour l'agencement géométrique se rapporte au style timouride de Hérât.

Parmi les autres influences on note encore, comme aux époques précédentes, celle de la porcelaine et de la soie chinoise qui étaient notamment ornées des motifs du phénix et du dragon chinois. En effet, les nuages qui surplombent la scène dessinent un dragon et une simorgh qui figurent sur le plan symbolique le combat entre les forces célestes incarnées par Fereydoun et les forces telluriques maîtresses des eaux primordiales du dragon Zahhâk (fig. 4 bis).

Michael Barry (2012/2013, p. 31-32) retrace le parcours géographique qu'ont suivi ces motifs, depuis le faucon égyptien repris par les Achéménides, puis transformé en Saêna-Meregha, une aigle seigneuresse des cieux et protectrice des rois iraniens qui perdura sous l'empire sassanide sous le nom de Sênmorv puis Simorgh, ainsi que l'appelle Ferdowsi et les autres poètes classiques. Les représentations sassanides de cette aigle solaire, qui s'inspiraient également de

<sup>6</sup> Il est à noter que les *Châhnâmeh* illustrés produits à cette époque furent exportés en Turquie et en Inde et influencèrent les artistes locaux (Canby, 2014, p. 14) : le champ de circulation de l'œuvre, et de ses illustrations, est donc déjà très large, tout comme par conséquent les influences réciproques qui en résultent.

<sup>7</sup> Sheila R. Canby décrit ce manuscrit comme « the most opulent and exquisitely illustrated of all *Shahnama* manuscripts » (Canby, 2014, p. 15-16), Francesca Leoni comme « the most luxuriously illustrated copy of Firdausi's epic ever produced in the history of Persian painting » (Leoni, 2000/2008).

l'oiseau mythique iranien Vâragna, voyagèrent le long des Routes de la soie jusqu'en Chine où les artistes continuèrent à enrichir sa représentation sous les traits d'un oiseau au long plumage flamboyant.

Figure 4 bis - Combat de Simorgh et du dragon



Agrandissement de la figure 4

Ce phénix, *fêng-huang*, fut au cours des siècles transfiguré par l'art et la pensée chinoise notamment bouddhiste et taoïste, puis voyagea de nouveau en sens inverse au gré des échanges marchands, inspirant en retour les artistes iraniens avant même l'invasion mongole, et encore davantage après. L'emprunt se fit cependant uniquement sur un plan esthétique, et non pas philosophique, les artistes iraniens ayant ignoré la portée métaphysique du *fêng-huang* au niveau symbolique. Ils réacclimatèrent plutôt la figure de Simorgh en la reliant à la notion abstraite d'intellect telle qu'elle fut développée dans la pensée néo-platonicienne puis byzantine chrétienne (Barry, 2012/2013, p. 37 ; sur les relations entre Byzance et l'Iran sassanide puis musulman, voir aussi Ettinghausen, 1972). Un sort comparable a affecté le dragon chinois ou *lông* (sur le dragon chinois, voir Sun & Durand, 1996/2021 ; sur les dragons et autres motifs peints sur les porcelaines chinoises ayant inspiré les miniaturistes iraniens, voir Grube & Sims, 1985 ; sur le dragon et Simorgh, voir Caiozzo, 2013).

Le *Châhnâme* de Châh Tahmâsp exerça durant tout le XVI<sup>e</sup> siècle une influence sur les peintres d'Iran, mais aussi de l'Inde moghole, où, comme le rappelle Sheila Canby, « des artistes de la cour de Tahmâsp fondèrent une école royale de peinture et forgèrent le nouveau style moghol » (traduit de Canby, 2014, p. 18). Les modèles développés à l'époque safavide s'exportèrent

donc à nouveau vers une nouvelle cour, où ils acquièrent une patine indienne et où de nombreux manuscrits somptueux furent composés. Parallèlement, des illustrations continuèrent d'être produites en Iran.

Une page isolée d'un manuscrit daté de 1560 à 1580, et probablement réalisé à Chirâz, atteste ainsi de la fortune de l'épisode de Zahrâk dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle (fig. 5).

Figure 5 - Le tyran Zahrâk enfermé dans une grotte du mont Damâvand



Page isolée, 1560 / 1580 (2<sup>e</sup> moitié du XVI<sup>e</sup> siècle), encre, couleurs et or sur papier, 34,6 x 22,8 cm (page) ; 23,8 x 18 cm (peinture), MAO 2273/1 Recto, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts de l'Islam, © 2014 Musée du Louvre / Harry Bréjat, <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010319854>

La dimension spirituelle y est moins marquée que dans le manuscrit de Châh Tahmâsp. Zakhkâ n'est plus enchaîné au sommet de la montagne par un Fereydoun s'étant élevé matériellement et intérieurement au rang de restaurateur de la lumière et du bien. En outre, dans le manuscrit précédent (fig. 4), la montagne occupait tout l'espace de la miniature et reprenait le modèle de la montagne Qâf, une arabisation du nom du Caucase qui en est venue à désigner toute montagne sacrée située aux confins du monde et permettant l'ascension mystique vers le paradis céleste (Barry, 2012/2013, p. 38), en l'occurrence appliquée au plus haut sommet d'Iran, le mont Damâvand, complétant ainsi la perspective spirituelle de la quête du nouveau roi. Dans cette miniature au contraire (fig. 5), la montagne est réduite à une cavité en contrebas, dans laquelle Zakhkâ est placé comme s'il était renvoyé aux régions souterraines infernales d'où ses serpents sont issus. La symbolique de Simorgh et du dragon n'est pas incluse non plus, et le forgeron est remplacé par un guerrier casqué et portant fourreau, tandis que Zakhkâ n'est plus enchaîné, mais plutôt descendu au bout d'une corde qui renvoie davantage à une scène de pendaison que de crucifixion ou de châtiment prométhéen, et qui rappelle l'emprisonnement de Bijan dans la grotte<sup>8</sup>. L'événement est ainsi montré sous un angle politique et militaire, et l'accent est mis sur la dimension humaine, à travers les nombreux courtisans et guerriers assemblés autour du roi, ainsi que l'expression de douleur affichée par Zakhkâ – qui a seulement perdu couronne, mais est encore vêtu d'une robe royale aux mêmes couleurs que celle de Fereydoun, bien que moins ornée. La royauté est moins un signe d'élection divine qu'une fonction susceptible de passer d'un camp à un autre, illustrant la nature changeante de la fortune, un thème cher à Ferdowsi.

Deux des *Châhnâmeh* illustrés du XVII<sup>e</sup> siècle renouent avec les modèles d'époque timouride, et en particulier avec les miniatures du *Châhnâmeh* de Bâysonghor (Sims, 2007, p. 214) : il s'agit des manuscrits communément appelés le *Châhnâmeh* de Windsor, et le *Châhnâmeh Rachidâ* (sur l'attribution douteuse de ce manuscrit au calligraphe Abdol Rachid Deilami, voir Pakzad & Fadavi, 2012). Il convient de les envisager ensemble, tant ils semblent avoir été composés dans une logique similaire (fig. 6 et 7). L'illustration du châtiment de Zakhkâ en est une preuve flagrante, et a souvent été étudiée dans cette optique (sur les différences stylistiques de représentation de cette scène dans ces deux *Châhnâmeh*, voir notamment Moghimi & Ashouri, 2023).

Commençons par celle que contient le *Châhnâmeh* de Windsor (fig. 6). Dans sa présentation de ce manuscrit, Eleanor Sims cite l'exemple de la mise aux fers de Zakhkâ à l'appui de l'affirmation selon laquelle ce *Châhnâmeh* s'inspire de nombreuses miniatures du *Châhnâmeh* de Bâysonghor. Elle souligne que la composition de la scène est semblable dans les deux manuscrits (voir fig. 3 et 6), et l'on peut en effet repérer la même position de Zakhkâ dans la partie gauche ou centrale de la miniature, le visage et le corps tournés vers la droite. De plus, le forgeron de gauche a le bras levé dans les deux cas, tandis que le forgeron de droite a le visage penché sur son ouvrage. On peut ajouter que les éléments zoroastriens ont également été repris, à une tradition encore antérieure cette fois-ci (voir fig. 1 ; 2 ; 4) ; c'est le cas notamment de la massue à tête de taureau de Fereydoun, de couleur dorée à cause de la foudre qu'elle peut traditionnellement déclencher, et à l'unisson avec la couleur céleste de la lumière solaire symbole du soutien d'Ahurâ Mazdâ (fig. 6). Notons que les nuages sont également peints en or, en harmonie avec le rayonnement de la protection divine. En outre, la position contorsionnée du corps de Fereydoun met en valeur l'usage qu'il a fait de cette massue cosmique à tête de taureau, en même temps qu'elle rappelle le rôle qu'il a joué dans l'emprisonnement de Zakhkâ sous le mont Damâvand. Cependant, comme dans le *Châhnâmeh* du musée du Louvre (fig. 5), la place prépondérante prise par les soldats, au détriment ou en supplément de l'alliance entre la figure royale et le peuple incarné par les forgerons, est notable : le *Châhnâmeh* de Windsor en fait figurer cinq (contre trois, casqués de même, dans le *Châhnâmeh* du musée du Louvre).

<sup>8</sup> Dans le *Châhnâmeh*, le guerrier iranien Bijan, pour avoir été surpris dans les appartements de la princesse touranienne Manijeh, est enfermé dans une cavité où il survit grâce à Manijeh jusqu'à sa libération par Rostam.

Figure 6 - Zahhâk enchaîné au mont Damâvand



1648, gouache et pigments métalliques, 45,5 x 28,5 cm (dimensions de la page), rcin 1005014.c, f. 33v, Windsor, Royal Library, Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023

Figure 7 - Zahhâk enchaîné au mont Damâvand



Rachidâ Châhnâmeh, sans date, probablement XVII<sup>e</sup> siècle, Ms 2239, fol. 42, Téhéran, Musée du Palais du Golestan, © Golestan Palace Museum, <http://www.golestanpalace.ir/>

Ce rôle joué par la frange militaire de la société est aussi souligné dans le *Châhnâmeh Rachidâ*, où le roi Fereydoun, brillant des attributs de sa royauté – la couronne et la massue à tête de taureau – a la tête tournée vers un général d’armée. Néanmoins la dimension magique et rituelle n’est pas absente non plus en raison de la massue à tête de taureau tenue vers le ciel par le roi, soulignée par l’or et en contraste avec le mouvement tourmenté des rochers de couleur bleu sombre et vert glauque habités par des *div* maléfiques – renouant ainsi avec la plus ancienne tradition illustrative des *Châhnâmeh* d’époque mongole. Parallèlement, une imagerie chrétienne réadaptée semble réapparaître puisque l’un des éléments les plus frappants de cette miniature par rapport aux autres illustrations de la scène est le corps et la robe de Zakhâk maculée de stigmates nombreux et profonds. Les stigmates du Christ seraient ici démultipliés pour suggérer la violence du châtiment, proportionnelle au mal engendré sur terre par le roi anthropophage. On pourrait aussi songer à la tradition chiite du martyr de l’Imam Hossein, dont plusieurs représentations picturales font figurer des blessures similaires sur le corps de Hossein, de son cheval blanc et de ceux de ses alliés (notamment, bien que très postérieures : une peinture de maison de thé, première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, Geroyani & Zargham, 2014 ; une lithographie de 1851 représentant Hossein le corps percé de flèches, et comparée au style illustratif du *Châhnâmeh* par Linda Komaroff, 2018, p. 207). Certaines représentations de *div* tués par des héros du *Châhnâmeh* présentent également ce type de blessures, une comparaison en accord avec la nature démoniaque de Zakhâk.

La tradition de l’illustration du *Châhnâmeh* a perduré au cours des siècles suivants. Parmi les derniers manuscrits illustrés et calligraphiés selon la coutume ancestrale on trouve le *Châhnâmeh* de Dâvari, ainsi que le *Châhnâmeh* d’Emâd al-Kottâb, tous deux désignés du nom de leur scribe respectif. Ils sont d’époque qadjar et puisent à diverses sources d’inspiration. Leur format respecte en profondeur la tradition des *Châhnâmeh* illustrés des siècles passés, tandis que le style des illustrations relève d’influences diverses – dans un mouvement similaire à celui que nous avons déjà observé à propos des miniatures précédentes. On y retrouve ainsi des tendances d’époque safavide (Simpson, 2009 ; Assemi, 2022, p. 276), mais la nouveauté majeure est l’impact grandissant des modèles venus d’Europe. Massoumeh Assemi relève les éléments précis se rattachant à l’une ou l’autre tendance : l’idéal artistique et littéraire de la beauté à l’iranienne est toujours présent, avec les sourcils en forme d’arc et les lèvres minces (Assemi, 2022, p. 281), et la tradition safavide se retrouve également dans le style de la calligraphie (Assemi, 2022, p. 276). À l’inverse, les techniques européennes de la perspective, du ténébrisme (Assemi, 2022, p. 279) et du clair-obscur (Assemi, 2022, p. 281), entre autres, sont utilisées, et maîtrisées diversement par les différents artistes. Marianna Shreve Simpson (2009) postule quant à elle que les influences décelables dans le *Châhnâmeh* de Dâvari pourraient venir soit d’Europe soit d’Inde, précision intéressante car elle est le signe que la circulation des motifs reposait encore sur des logiques régionales à cette époque.

### 3. La survie du mythe de Zakhâk dans l’iconographie moderne

La postérité du mythe de Zakhâk illustré s’est confirmée au-delà de la fin de l’art des manuscrits enluminés. Elle a survécu à l’arrivée de l’imprimerie, puis, plus tard, de l’outil numérique. Un exemple du XX<sup>e</sup> siècle tiré de la propagande britannique menée durant la Seconde Guerre mondiale le confirme. Pour tenter de faire évoluer l’opinion publique iranienne, qui penchait en faveur de l’Allemagne en raison du poids qu’avait fait peser sur le pays la domination anglaise et russe, le gouvernement britannique fit réaliser des affiches pro-alliées sur la base de la légende de Zakhâk (voir Komaroff, 2018, p. 164 ; Gonnella & Rauch, 2011 ; Wynn, 2010). Ces six affiches, produites en 1942, furent rééditées sous forme de cartes postales à l’occasion de la Conférence de Téhéran en novembre 1943, comme moyen de prouver à l’Iran que les Alliés s’engageaient à garantir son indépendance à l’issue de la guerre (sur la propagande britannique, voir Welch, 2016). La conception de ces affiches-cartes postales fut le résultat du travail conjoint d’Arthur Arberry,

professeur à Cambridge, du professeur Modjtabâ Minovi, à qui il demanda conseil et qui eut l'idée d'exploiter la légende de Zakhâk, et enfin de Kimon Evan Marengo dit Kem, l'artiste gréco-égyptien qui les confectionna (Holman, 2002). Les six affiches suivent le déroulement de l'histoire de Zakhâk, depuis sa tyrannie sanguinaire exercée à l'encontre du peuple iranien jusqu'à sa défaite face à un Fereydoun remplacé par trois cavaliers qui ne sont autres que Churchill, Staline et Roosevelt. Zakhâk lui-même est dépeint sous les traits de Hitler, et les deux serpents sur ses épaules figurent respectivement l'allié italien et japonais de l'Allemagne, en la personne de Mussolini et du général Tôjô.

Sur le plan esthétique, il est notable que le style imité soit bien celui des miniatures anciennes, et non pas celui des plus récentes : l'évolution qu'a suivie l'art de la miniature jusqu'à l'époque qadjar n'est pas prise en compte. En effet, il s'agissait de faire appel à des éléments de culture proprement persans, c'est pourquoi l'on se trouve ici face à un cas d'œuvre réalisée en Europe, mais qui s'inspire de codes venus d'Iran, dans une logique inverse de celle que l'on a observée dans la miniature safavide ou qadjar, qui reprenait des éléments venus d'Europe. Bien sûr, cet usage est fait dans un objectif de propagande ; sa portée artistique n'est donc pas la visée principale. Mais cet objectif propagandiste lui-même n'est pas étranger aux grands commanditaires des miniatures persanes du passé iranien. De fait, l'utilisation du *Châhnâmeh* comme outil politique existait déjà à époque ancienne. Anna Caiozzo l'a montré pour les souverains turco-mongols (Caiozzo, 2018, et Caiozzo, 2023), et cela est aussi vrai des dynasties qui ont suivi, notamment les Safavides puis les Qadjars (Assemi, 2022, p. 264). D'une certaine façon donc, l'exploitation du motif du roi-dragon dans les affiches britanniques de la Seconde Guerre mondiale reprend les mêmes codes que ceux qui ont régi ses illustrations par le passé.

Ainsi, plasticité et enrichissement continuels ont assuré la longévité de l'art de la miniature persane, en même temps que la survie du motif du roi-dragon a combiné une unité thématique avec une variété d'interprétations aussi bien en diachronie qu'en synchronie. Le dernier exemple en date en est la publication du livre conçu par Hamid Rahmanian (2017/2023) qui a reconstitué de nouvelles illustrations en prélevant des morceaux de miniatures anciennes et en les ré-agençant dans des combinaisons différentes, conformément au goût du jour pour un public notamment occidental, le livre ayant été publié aux États-Unis puis en Europe. Ce panorama montre qu'à travers toutes ses déclinaisons, l'essence de la miniature persane demeure reconnaissable tout autant qu'adaptable et réceptive aux multiples modèles esthétiques qui se sont offerts à elle au cours de l'histoire.

### Bibliographie

- ABDULLAEVA Firuza & MELVILLE Charles (2008), *The Persian Book of Kings: Ibrahim Sultan's Shahnama*, Oxford, Bodleian Library.
- ADAMOVA Adel Tigranovna (2008), *Mediaeval Persian Painting: The Evolution of an Artistic Vision*, traduction anglaise par John Michael Rogers, New York, Bibliotheca Persica.
- AFCHAR NADERI Reza (2018), *Histoire d'un mythe : le forgeron dans Le livre des rois de Ferdowsi*, Paris, L'Harmattan.
- ANVAR Leili & BARRY Michael (2012/2013), *The Canticle of the Birds by Farîd-ud-Dîn 'Attâr illustrated through Persian and Eastern Islamic Art*, Paris, Diane de Selliers.
- ASSEMI Massoumeh Nahid (2022), « Shahnameh-ye Davari: An Ode to a Dying Art? », *Iran, Journal of the British Institute of Persian Studies*, vol. 60, n° 2, p. 264-293.
- BARRY Michael (2004), *Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Bihzâd of Herât (1465-1535)*, Paris, Flammarion.
- BRUNNER Christopher J. (2008), « Japan and its Relations with Iran. Introduction », *Encyclopædia Iranica*, vol. XIV, fasc. 5, p. 546-547.

- CAIOZZO Anna (2013), « Entre dragon et sîmurgh, perdre ou sauver son âme », dans Xiaohong Li & Nathalie Beaux-Grimal (éds.), *Créatures mythiques animales, écritures et signes figuratifs*, Paris, You Feng, p. 59-74.
- CAIOZZO Anna (2018), *Le Roi glorieux. Les imaginaires de la royauté d'après les enluminures du Shâh nâma de Firdawsî aux époques timouride et turkmène*, Paris, Geuthner.
- CAIOZZO Anna (2023), « Le manuscrit du Shâh Nâma de Bâsunghur Mîrzâ, entre programme personnel de gouvernement et miroir au prince », *Le Recueil Ouvert*, vol. 9.
- CANBY Sheila R. (2014), *The Shahnama of Shah Tahmasp: The Persian Book of Kings*, New York, Yale University Press, Metropolitan Museum of Art.
- CASANOVA Pascale (1999), *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- DAMROSH David (2003), *What is World Literature?*, Princeton. Traduction française par Sébastien Thiltges & Julien Jeusette : *Qu'est-ce que la littérature mondiale ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023.
- DANREY Virginie (2004), « Le taureau ailé androcéphale dans la sculpture monumentale néo-assyrienne : inventaire et réflexions sur un thème iconographique », dans Olivier Pelon (éd.), *Studia Aegeo-Anatolica*, Lyon, Maison de l'Orient et de la Méditerranée Jean Pouilloux, p. 309-334.
- DEHKHODA Ali Akbar (1946), *Loghat-nâme*, Téhéran, Tchâpkhâneh-ye Madjles.
- DEMOULE Jean-Paul (2014), *Mais où sont passés les Indo-Européens ? Le mythe d'origine de l'Occident*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle ».
- DUBOST Jean-Pierre & GASQUET Axel (dir.), *Les Orient désorientés : déconstruire l'orientalisme*, Paris, Kimé, 2013.
- DUMEZIL Georges (1942), *Horace et les Curiaces*, Paris, « Les Mythes romains ».
- DUMEZIL Georges (1969), *Heur et malheur du guerrier : aspects mythiques de la fonction guerrière chez les Indo-Européens*, Paris, Presses universitaires de France.
- DURAND Gilbert (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Grenoble, Publications de la Faculté des lettres et des sciences humaines.
- ETTINGHAUSEN Richard (1972), *From Byzantium to Sasanian Iran and the Islamic World: Three Modes of Artistic Influence*, Leiden, Brill.
- GEROYANI Farnaz & ZARGHAM Adham (2014), « The Role of Virtue and Vice in Characters of Hosein Ghollar Aghasi's works », *Negareh Journal*, vol. 9, n° 30, p. 5-19.
- GHAFOURI Alireza (2016), « Recherches récentes sur l'épopée persane : la question des sources du *Chahnameh* de Ferdowsi », *Le Recueil Ouvert*, vol. 2.
- GONNELLA Julia & RAUCH Christoph (2011), *Heroische Zeiten: Tausend Jahre Persisches Buch der Könige*, Munich, Minerva.
- GRABAR Oleg (1999), *La Peinture persane : une introduction*, Paris, Presses universitaires de France.
- GRENET Frantz (2016), « Transferts magiques et démoniaques, de l'Orient romain à l'Asie centrale », dans Michel Espagne, Svetlana Gorshenina, Frantz Grenet, Shahin Mustafayev & Claude Rapin (dir.), *Asie centrale. Transferts culturels le long de la Route de la Soie*, Paris, Vendémiaire, p. 199-210.
- GRENET Frantz (2023), « A Preliminary Note on a Painting from Kuh-e Khwâjah in the New Delhi National Museum », *East & West*, vol. 62.
- GRUBE Ernst J. & SIMS Eleanor (1985), *Between China and Iran: Paintings from four Istanbul albums*, New York, The Islamic Art Foundation / Londres, University of London, Percival David Foundation of Chinese Art, School of Oriental and African Studies.
- HILLENBRAND Robert (2010), « Exploring a Neglected Masterpiece: The Gulistan *Shahnama* of Baysunghur », *Iranian Studies*, février, vol. 43, n° 1, p. 97-126.
- HINTZE Almut (1999), « The Saviour and the Dragon in Iranian and Jewish/Christian Eschatology », *Irano-Judaica IV*, Jerusalem, p. 72-90.
- HOLMAN Valerie (2002), « Kem's Cartoons in the Second World War », *History Today*, vol. 52, n° 3.

- INGERSOLL Ernest (1928), *Dragons and Dragon Lore*, New York, Payson & Clarke Ltd.
- KOMAROFF Linda (2018), *In the Fields of Empty Days: The Intersection of Past and Present in Iranian Art*, Los Angeles County Museum of Art, Munich, Londres, New York, DelMonico Books-Prestel.
- LEONI Francesca (2000/2008), « The Shahnama of Shah Tahmasp », *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, [http://www.metmuseum.org/toah/hd/shnm/hd\\_shnm.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/shnm/hd_shnm.htm)
- LIEU Samuel (2000), « Byzantium, Persia and China: Interstate Relations on the Eve of the Islamic Conquest », dans David Christian & Craig Benjamin (éds.), *Realms of the Silk Roads: Ancient and Modern*, Turnhout, Brepols, p. 47-65.
- LINCOLN Bruce (1981), *Priests, Warriors, and Cattle: A Study in the Ecology of Religions*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.
- MAYRHOFER Manfred (1956-1976), *Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch des Altindischen (A Concise Etymological Sanskrit Dictionary)*, Heidelberg, Carl Winter, Universitätsverlag.
- MOGHIMI Zohreh & ASHOURI Mohammad-Taghi (2023), « A Study of Technical Differences between the "Zahak Execution" paintings by Safavi Era painters and Mohammad Ghasem and Mohammad Yousef », *Journal of Islamic Crafts*, vol. 6, n° 2, p. 51 -57.
- PAKZAD Zahra & FADAVI Mohammad (2012), « A Comparative Study on Calligraphy of Rashida Shahnama with Abdul Rashid Dailami's Calligraphy Style », *mars*, vol. 7, n° 21, p. 4-16.
- RAHMANIAN Hamid & ARIZPE Simon (2017/2023), *Zahhâk : la légende du roi-serpent*, Montreuil, Les Rêveurs.
- RUBANOVICH Julia (2013), « The Shâh-nâma and Medieval Orality: Critical Remarks on the 'Oral Poetics' Approach and New Perspectives », *Middle Eastern Literatures*, vol. 16, n° 2, p. 217-226.
- SAKKAL Aya (2017), « L'art du portrait entre l'esthétique occidentale et persane dans l'Iran safavide 1501-1736 », *Recherches germaniques*, hors-série n° 12, p. 9-20.
- SHREVE-SIMPSON Marianna (2009), « Šâh-Nâma iv. Illustrations », *Encyclopædia Iranica*, <https://iranicaonline.org/articles/sah-nama-iv-illustrations>
- SIMS Eleanor (2007), *The Windsor Shahnama of 1648*, Londres, Azimuth Editions.
- SKJÆRVØ Prods Oktor (1987), « Azhdahâ: In Old and Middle Iranian », *Encyclopaedia Iranica*, vol. 3, n° 2, p. 191-205.
- SOLEYMANI MAJD Nina (2021), « De quelques éléments de la symbolique du dragon dans l'épopée byzantine et persane », *Iris*, n° 41.
- SUN Chaoying & DURAND Gilbert (1996/2021), « Renversement européen du dragon asiatique », *Iris*, n° 41.
- TOGHAN Narges Khatoon, ATTARI Alireza Khajeh Ahmad, TAGHAVINEZHAD Bahar, YAZDANPANAHA Hasan & ABASI Saeed (2022), « The Image of to tie up Zahak in Tahmasbi and Rashida Shahnameh based on Gerard Genet's Narratology Approach », *Motaleate Tatbighi Honar*, printemps-été 2022, vol. 12, n° 23.
- WELCH David (2016), *Persuading the People: British Propaganda in World War II*, Londres, The British Library.
- WYNN Antony (2010), « The Shâh-nâme and British Propaganda in Irân in World War II », *Manuscripta Orientalia*, juin, vol. 16, n° 1.

### Nina Soleymani Majd

Maîtresse de conférences en littératures comparées à l'université de la Sorbonne Nouvelle et ancienne élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, Nina Soleymani Majd a enseigné à l'université Grenoble Alpes et à l'université de Nantes. Ses recherches portent sur une lecture réévaluante des personnages féminins de l'épopée médiévale et contemporaine en Europe et en Asie, sur la tradition illustrative de l'épopée persane, et sur les récits de voyage en Iran au XIX<sup>e</sup> et au XX<sup>e</sup> siècle.