Andia Abaï-Ringgenberg, Patrick Ringgenberg

La lumière dans les romans arthuriens et le *Livre des rois* de Ferdowsi

Résumé : L'étude comparée des textes épiques de l'Occident et de l'Iran médiévaux demeure embryonnaire, alors même qu'une communauté de thèmes et de procédés, souvent d'origine indo-européenne, offre matière à d'intéressants rapprochements et d'utiles confrontations. Cette étude propose une approche croisée de l'emploi littéraire, esthétique et symbolique de la lumière dans les romans chevaleresques du Moyen Âge occidental (romans arthuriens du XII^e–XIII^e siècle) et dans l'épopée iranienne du *Livre des rois* de Ferdowsi (début du XI^e siècle). Lumière clarté, brillance, rayonnement : cette étude aimerait évoquer la manière dont ces motifs se déclinent dans des registres sacrés, royaux et chevaleresques, et comment le recours à des métaphores de lumière, dans le discours de textes situés dans des espaces culturels éloignés (Occident chrétien et Iran islamique), débouche sur des fonctions narratives et symboliques somme toute analogue, mettant en évidence une universalité de la lumière comme motif et la parenté culturelle des textes épiques.

Mots clés : Ferdowsi, *Livre des rois*, *Shâhnâmeh*, romans arthuriens, chansons de geste, lumière, royauté, épopée.

1 Un motif universel dans un contexte épique

Sans lumière, rien ne serait visible, c'est-à-dire : rien ne serait. C'est la lumière qui fait voir et fait vivre ; sans elle, sans le soleil surtout, tout serait plongé dans une nuit sans fin. Rien d'étonnant à ce que la lumière ait partout symbolisé l'Existence même et qu'elle soit, d'un point de vue philosophique, l'expression la plus directe de l'Être divin. La place et le symbolisme de la lumière dans les religions a été abondamment étudié (Ries et Ternes 2002) ; il l'a moins été, en revanche, dans les textes épiques du Moyen Âge, et encore moins en termes comparatistes, dans la confrontation de la *Chanson de Roland* (fin du XI^e siècle) et des romans arthuriens des XII^e–XIII^e siècle, et du *Livre des rois* (*Shâhnâmeh*) de Ferdowsi (début du XI^e siècle), œuvre fondatrice de l'épopée iranienne, et plus généralement de la littérature de langue persane (Ringgenberg 2009b). Dans ces textes, qui peuvent occasionnellement et à divers degrés participer d'une vision religieuse, la lumière est plus qu'une clarté : elle relève de catégories esthétique (la beauté est lumière) ou morale (le bien rayonne), elle est la signature de réalités surnaturelles et mys-

tiques (Dieu, les anges sont lumière), elle forme avec l'obscurité un contraste qui modèle puissamment le monde héroïque et la dramaturgie des êtres.

Nous allons tenter de différencier les différents usages de la lumière dans les textes arthurien et iranien, afin de mettre en évidence une communauté d'usages et de signes. Les études comparatives entre les romans arthuriens et le *Livre des rois* (*Shâhnâmeh*) demeurent rares, alors même que, en dépit de leur différence de genèse et de contextes culturels, ces deux traditions littéraires présentent entre elles des points de convergences et des analogies suffisamment nombreux pour que leur comparaison gagne en pertinence, soit au point de l'étude du genre épique, soit au point de vue des motifs indo-européens en présence dans ces récits¹, soit encore au point de vue de l'articulation entre ces textes et les sociétés en lesquelles ils sont apparus et ont prospéré.

Pour notre propos, et pour resserrer la problématique, nous avons catégorisé les différents usages de la lumière en niveau ou registre de signification : esthétique (la lumière comme signe et critère de beauté), héroïque (la lumière dans les aventures, les exploits, les épreuves des héros), royal et cosmique (la lumière comme attribut de la souveraineté, et son influence sur le royaume, voire le cosmos), surnaturel (en lien avec une réalité magique, sacrée ou transcendante).

2 La beauté comme lumière

Pour Ferdowsi, la beauté de l'univers s'exprime essentiellement par la lumière, les couleurs, les femmes, le printemps, les parfums. Ferdowsi décrit ainsi Rudâbeh, épouse de Zâl et mère du héros Rostam : son corps est de l'ivoire, son visage est plus beau que le soleil, son cou est d'argent, « sa bouche est comme la fleur du grenadier, ses lèvres sont comme des cerises, et de son buste d'argent s'élèvent deux pommes de grenade » (Ferdowsi I, 243–245)². Bref, elle « est un paradis orné de toutes parts » (Ferdowsi I, 245)³.

Cette association de la clarté et de la beauté est également un schème récurrent et structurant des œuvres médiévales : « Si le portrait idéal relève au Moyen

1 La question des influences indo-européennes a été soulevée par Andia Abaï dans sa thèse de doctorat consacrée aux thèmes de la lumière et aux destins croisés de Key Khosrow et de Perceval dans le *Livre des rois* et les romans arthuriens (Abaï 2010), et plus récemment par Shahla Nosrat à propos des traditions occidentale de Tristan et Yseult et iranienne de Wis et Râmin (Nosrat 2014).

2 دهانش چو گلنار و لب ناروان / ز سیمین برش رسته دو نارदान (Ferdowsi I, 242–244).

3 پر آرایش و رامش و خواسته / بهشتی است سرتاسر آراسته (Ferdowsi I, 244).

Âge d'une esthétique de la proportion, il se rattache aussi, non moins que le paysage idéal, à une esthétique de la lumière. En effet la perfection de la beauté n'allait pas sans la blondeur ; une héroïne de roman se devait d'être blonde. [...] Autre élément lumineux de beauté, en harmonie avec les cheveux blonds : la blancheur et l'éclat du teint. » (Frappier 1968, 111–112).

Si la beauté est lumière, c'est que, selon une conception médiévale marquée par le néoplatonisme, toute beauté terrestre et visible est l'effet d'un rayonnement de Dieu, la réfraction – certes atténuée et épaissie par la matière – de la Beauté divine, qui est Lumière. Le « Que la lumière soit » de la Genèse (I, 3), la conception d'un Verbe qui est « vraie lumière » (saint Jean I, 9), fondent une esthétique de la beauté, enracinée dans une métaphysique, qui presque naturellement s'exprime en termes de luminosité et de carté. La déclinaison royale, héroïque ou sacrée de la lumière semble ainsi exprimer différentes intensités de manifestation, ou différents degrés de signification phénoménale, de la Beauté-Lumière divine. Dans le contexte iranien également, la beauté-lumière participe d'une vision métaphysique, nourrie à l'époque islamique par le néoplatonisme, mais qui, dans le *Livre des rois*, reprend également des notions mazdéennes ou zoroastriennes, dont le système cosmologique et métaphysique, sans être aussi fortement dualiste que le manichéisme (III^e siècle), reposait largement sur une dialectique lumière-ténèbres.

3 Lumière royale

C'est surtout dans le *Livre des rois* que l'on trouve développée une symbolique de lumière attachée au roi et à la royauté (Ringgenberg 2009b, 92–96). Le poème épique de Ferdowsi se fait en effet l'écho d'une notion présente dans l'Iran antique, essentielle dans la cosmologie du zoroastrisme/mazdéisme, illustrée dans les bas-reliefs d'époque sassanide (224–651), par exemple Naqsh-e Rostam et à Bishâpur, représentant l'investiture divine du roi, et qui, dans l'Orient islamisé et iranisé, a inspiré nombre de royautés du monde musulman, depuis les Abbassides (750–1258) jusqu'aux empereurs de l'Inde moghole.

Dans le mazdéisme, ancienne religion de l'Iran apportée par les Indo-Européens entre le II^e et le I^{er} millénaire avant notre ère, le caractère sacré de la royauté est exprimé par l'idée de « gloire », nommée *khvarnah* en vieux perse et *farr* en persan moderne et dans le *Livre des rois* (Gnoli 1999). Dans le mazdéisme, cette lumière appartient au dieu suprême Ahura Mazda : le *farr* est la force de rayonnement de Dieu, par laquelle celui-ci crée le monde, sanctifie les hommes, donne le pouvoir aux rois, accorde la sagesse, le bonheur, la santé et la prospérité. Au

farr on peut attacher les concepts de gloire, d'éclat, de splendeur, de souveraineté rayonnante, de majesté flamboyante, d'illumination.

Le premier roi mythique, Kyumars, fondateur de la royauté, « était beau sur le trône comme le soleil⁴ », et le monde était alors « rempli de splendeur, d'ordre et de lumière » (Ferdowsi I, 29) : c'est là, dans le *Livre des rois*, la première expression d'un rayonnement royal, de nature quasi surnaturelle, et qui symbolise un charisme de pouvoir et de sagesse qui s'enracine ultimement en Dieu et prend des proportions cosmiques. Une autre évocation du *farr* comme lumière rayonnante se trouve dans un épisode concernant Tahmuras, le troisième des quatre rois mythiques dont l'histoire occupe la première et la plus courte des trois parties du *Livre des rois*. Ferdowsi écrit que ce roi, devant une assemblée de prêtres, affirma vouloir enlever le mal du monde. Il choisit un maître spirituel, en la personne de Shidâsp, être pur qui lui montre le chemin du bien. Tahmuras conseille les gens, leur enseigne à prier Dieu, et Ferdowsi d'écrire que le roi était tellement purifié que le *farr* rayonnait de lui sous forme de lumière (Ferdowsi I, 45). Le poète utilise le verbe « *tâbidan* » qui signifie « rayonner », comme l'on dit du soleil qu'il rayonne, indiquant par là que le *farr* est une lumière surnaturelle qui transfigure l'être et rayonne de et autour de sa personne.

Ferdowsi évoque également le *farr* comme rayonnement lumineux à propos de Djamshid, quatrième roi mythique. Il régna longtemps, comme un roi juste et bon. Pendant longtemps, le *farr* (Ferdowsi dit le « *farr keyanide* ») rayonnait de sa personne. Ferdowsi écrit en substance que le monde était paisible et ordonné et Djamshid recevait régulièrement des messages de Dieu. Toutefois, Djamshid devint orgueilleux, oublia Dieu et se prit lui-même pour un dieu : dès lors son *farr* lumineux diminua de plus en plus et le jour devint obscur pour lui (Ferdowsi I, 53–55), car si la divinité investit le roi du *farr*, ce dernier, pour conserver son charisme, se doit de suivre une norme à la fois spirituelle et royale de comportement.

Un autre passage, cette fois emprunté à la partie héroïque du *Livre des rois*, parle également de ce rayonnement. Il s'insère dans un épisode dans lequel Giv part à la recherche du roi Key Khosrow. Il le découvre et le reconnaît grâce à la lumière qui émane de sa personne :

Le héros qui était à la recherche du roi parcourait tristement la forêt,
lorsqu'il vit de loin une fontaine brillante, et à côté un jeune homme d'une taille de cyprès,
et dont la vue calmait l'âme.
Il tenait en main une coupe remplie de vin, et portait sur la tête un bouquet de fleurs de
toutes couleurs.

4 به گیتی درون سال سی شاه بود / به خوبی چو خورشید برگاه بود (Ferdowsi I, 28).

Sa taille était empreinte de cette majesté que donne la grâce de Dieu, son visage annonçait l'intelligence d'un sage. (Ferdowsi II, 487)⁵

Jules Mohl traduit par « empreinte de cette majesté que donne la grâce de Dieu » un vers qui, traduit littéralement, dit ceci : « de son corps le *farr* divin ». Aucun verbe n'est mentionné, mais l'idée de rayonnement, de visibilité, d'éclat, est néanmoins sous-entendue, puisque Giv reconnaît immédiatement Key Khosrow à l'éclat de son apparence physique.

Cette symbolique lumineuse de la royauté est en revanche absente des romans arthuriens, dont les récits se concentrent sur les aventures des héros, même si la symbolique royale médiévale, bien avant le « Roi Soleil », a abondamment recouru au symbolisme solaire et lumineux (Boudet 2004). Il y aurait, à ce propos, une étude comparative pertinente à effectuer sur les rapports et fonctions dialectiques et symboliques entre le roi Arthur et ses chevaliers, et les rois iraniens et les héros du *Livre des rois*. Philippe Walter relève que le roi Arthur, en dépit du symbolisme axial et polaire qu'on peut lui attribuer, a « un rôle très effacé » : « Les actions d'éclat sont reportées sur les chevaliers qui donnent généralement leur nom à l'œuvre et qui se trouvent au cœur d'aventures d'exception auxquelles Arthur ne participe jamais. » (Walter 2002, 43–44). Le Roi Pêcheur, gardien du Graal, ne fait pas non plus l'objet d'une symbolique de lumière, si ce n'est d'une manière occasionnelle, et qui tient sans doute plus au rayonnement du Graal : dans la *Seconde Continuation*, Perceval, dans une forêt plongée dans une nuit d'encre, voit une « clarté intense qui se multiplie, se dilate et s'élargit jusqu'aux étoiles », et qui, il l'apprendra plus tard, « émanait d'un être de lumière, du Roi Pêcheur qui [...] avait passé la nuit dans la forêt de l'autre côté de la rivière en compagnie du Graal. » (Dubost 1991, 330). Au contraire, ce roi infirme, mélancolique, « possède tous les traits du tempérament saturnien : solitude, exil, adonné à la souffrance, mais possesseur de secrets douloureux et indicibles. » (Walter 2014, 339). Dans les romans arthuriens, c'est le Graal, dès le roman de Chrétien de Troyes, qui assume une symbolique de lumière, au caractère surnaturel et merveilleux plus ou moins explicite et accentué.

Bref, si dans le *Livre des rois*, les souverains constituent comme le pôle et l'axe de lumière qui polarise les événements, établit une relation entre ciel et terre, lie le présent à l'âge d'or des rois mythiques, dans les romans arthuriens, c'est le

همی گشت شه را شده خواستار / سری پر ز غم گرد آن مرغزار 5
یکی سرو بالا دل آرام پور / یکی چشمه ای دید تابان ز دور
یکی جام می برگرفته بچنگ / بسر بر زده دسته رنگ رنگ
(Ferdowsi II, 486). ز بالای او فره ایزدی / بیدار او رایت بخردی

rayonnement du Graal qui régit la vie de quête et d'aventures des chevaliers, qui organise une géographie des désirs et des trajectoires qui – avec la christianisation du Graal, coupe de la Cène et réceptacle du sang christique – relie le temps des chevaliers à l'Incarnation du Verbe et à l'éternité divine.

4 Lumière héroïque

De la lumière qui est attachée aux actions héroïques des chevaliers et des rois, trois aspects principaux peuvent être mis en évidence : d'abord, l'éclat des armes dans les batailles, qui semble concentrer – à la fois littérairement et symboliquement – les notions de bravoure et de gloire ; ensuite, la lumière opposée aux ténèbres, et dont la victoire manifeste, à la fois physiquement et métaphoriquement, une victoire initiatique du bien sur le mal ; enfin, la lumière des chevaliers, leur beauté, la brillance de leurs arme et armure, qui magnifie un idéal chevaleresque.

4.1 L'éclat des armes dans le tumulte des batailles

Dans le *Livre des rois*, comme dans les chansons de geste et les romans arthuriens, un contraste est récurrent : dans des batailles aux proportions parfois cosmiques, où la terre semble participer aux événements par ses convulsions ou par le jeu de la météorologie, ou constituer l'écrin terrible ou dramatique des enjeux des batailles, les armes brillent, même dans l'obscurité. Dans le *Livre des rois*, alors que les guerriers iraniens affrontent des démons (les *div*), Ferdowsi écrit : « l'air s'obscurcit, la terre devint noire, le feu des épées et des massues rayonnait comme la foudre qui sort d'un nuage sombre » (Ferdowsi I, 559)⁶. Lors d'une bataille menée par Goshtâsp contre les Turâniens (Turcs d'Asie centrale) :

La voix des timbales se fit entendre des deux côtés, la terre était couverte de fer, le ciel était couleur d'ébène ;
on aurait dit que la voûte du ciel s'envolerait, que la terre se briserait sous le poids des armées ;

برآمد ز هر دو سپه بوق و کوس / هوا نیلگون شد زمین آبوس 6
(Ferdowsi I, 558) همی آتش افروخت از گرز و تیغ / چو برق درخشنده از تیره میغ

les rochers cachaient leurs cimes, frappés de terreur par le hennissement des chevaux et les coups des haches d'armes ; [...]. (Ferdowsi IV, 457)⁷

Parfois, Ferdowsi associe étroitement la lumière et l'obscurité : lors d'une bataille livrée sous le règne de Key Khosrow, « l'air ressemblait à la nuit, et les épées à des flambeaux » (Ferdowsi III, 33). En évoquant l'armée du roi Key Kâvus et du héros Rostam, il écrit que « l'armée avançait de station en station ; le monde devint obscur comme la nuit, la terre devint noire, et les lances et les javelots brillèrent au milieu de la poussière comme le feu brille derrière un rideau sombre » (Ferdowsi II, 125)⁸. Si le contraste obscurité-lumière permet aux poètes de dynamiser ces descriptions, il permet également de mettre en valeur des oppositions cosmiques fondamentales aux multiples résonances, de « suggérer l'ambiguïté des guerres, à la fois sources de malheurs (obscurité) et occasions de gloire pour les héros (lumière). » (Ringgenberg 2009b, 26).

Cette clarté des armes apparaît fréquemment dans la *Chanson de Roland*, rédigée quelques décennies après le *Livre des rois*, et constituant la plus ancienne chanson de geste de la littérature française. Le poète aime décrire – autant du côté des chrétiens, héros de la chanson de geste, que de leurs ennemis sarrasins – le resplendissement des armures dans la clarté du jour et la beauté du soleil (*Chanson de Roland* 1990, 93)⁹, la brillance des heaumes « aux gemmes montées sur l'or » dans les plaines grandes et dégagées (*Chanson de Roland* 1990, 235)¹⁰. L'épée d'un héros, Olivier, s'appelle d'ailleurs « Hauteclaire » (*Halteclere*), sa garde est d'or et son pommeau de cristal (*Chanson de Roland* 1990, 116–117), et Roland tient ce discours à son épée, Durendal : « Eh ! Durendal, comme tu es claire et brillante !/ Comme tu flamboies et resplendis au soleil ! » (*Chanson de Roland* 1990, 175)¹¹. Même en fin de journée, la lumière illumine encore l'exploit des héros : « Le soir est clair, le jour reste radieux,/ et au soleil les armes

7 زمین آهنین شد هوا آبنوس / برآمد ز هر دو سپه بانگ کوس
تو گفتی که گردن ببرد همی / زمین از گرانی بدرد همی
(Ferdowsi IV, 456).
8 جهان چون شب و روز گشته سیاه / همی رفت منزل به منزل سپاه
9 « Clers fut li jurz e bels fut li soleilz : / N'unt guarnement que tut ne reflambeit. » [1002–1003]

(*Chanson de Roland* 1990, 92).
10 « Grant est la plaigne e large la cuntree./ Luisent cil elme as perres d'or gemmees,/ E cez escuz e cez bronies safrees,/ E cez espiez, cez enseignes fermees. » [3305–3308] (*Chanson de Roland* 1990, 234).

11 « 'E ! Durendal, cum es e clere e blanche !/ Cuntre soleill si luses e reflambes ! » [2316–2317] (*Chanson de Roland* 1990, 174).

resplendissent,/ hauberts et heaumes étincelles et flamboient/ et les écus bien peints à fleurons,/ et les épieux, les gonfanons dorés. » (*Chanson de Roland* 1990, 145)¹². La nuit aussi peut être claire et la lune brillante (*Chanson de Roland* 1990, 187)¹³. Si l'obscurité menace, c'est alors le moment d'un miracle : pour l'empereur Charlemagne, « Dieu fit un grand miracle,/ car le soleil s'est arrêté, immobile » (*Chanson de Roland* 1990, 185)¹⁴, afin que les chrétiens puissent continuer la poursuite de leurs ennemis. L'obscurcissement de la terre est également, dans la *Chanson de Roland*, un moyen de souligner la tragédie : le cosmos entier fait le deuil de Roland, car « dès midi, le jour s'obscurcit » (*Chanson de Roland* 1990, 121)¹⁵. Le contraste noir/blancheur sert également à désigner les camps du bien et du mal, bien que comme le remarque Jean Frappier « l'opposition des chrétiens et des païens, du Bien et du Mal [...] n'est pas ou n'est guère marquée par l'antithèse de la lumière et des ténèbres, du jour et de la nuit » (Frappier 1968, 109) : les Sarasins ont beau avoir des armes qui luisent au soleil, leur navire illuminer la nuit et la mer par les lanternes et les escarboucles (*Chanson de Roland* 1990, 195), ils sont « plus noirs que l'encre », n'ayant de blanc que les dents (*Chanson de Roland* 1990, 153)¹⁶.

C'est dans un autre registre métaphorique de la lumière que nous verrons celle-ci s'affirmer comme un clair symbole du vrai et du bien.

4.2 La lumière comme symbole de victoire

Le poème de Ferdowsi est tissé de contrastes puissants : lumière et couleurs s'opposent à l'obscurité et à la décoloration.

Ces contrastes ont des correspondances morales : la lumière et les couleurs, ce sont la gloire des rois, l'âme heureuse, le cœur pur, le bien et la justice, le paradis ; les ténèbres et la décoloration, ce sont la perte de fortune et de gloire, l'âme triste, le cœur mauvais, le mal et l'injustice, l'enfer. (Ringgenberg 2009b, 27)

12 « Esclargiz est li vespres e li jurz ;/ Cuntre soleil reluisent cil adub,/ Osbercs e helmes i getent grant flambur,/ E cil escuz ki ben sunt peinz a flurs,/ E cil espiez, cil orêt gunfanun. » [1807–1811] (*Chanson de Roland* 1990, 144).

13 « Clere est la noit e la lune luisant » [2512] (*Chanson de Roland* 1990, 186).

14 « Pur Karlemagne fist Deus vertuz mult granz,/ Car li soleilz est remés en estant. » [2458–2459] (*Chanson de Roland* 1990, 184).

15 « Cuntre midi tenebres i ad granz » [1431] (*Chanson de Roland* 1990, 120).

16 « Quant Rollant veit la contredite gent/ Ki plus sunt neirs que n'en est arrement,/ Ne n'unt de blanc ne mais que sul les denz » [1932–1934] (*Chanson de Roland* 1990, 152).

Cette dualité lumière-obscurité est zoroastrienne : dans le *Dênkart*, une encyclopédie mazdéenne rédigée en pehlevi au X^e siècle, la lumière est associée à l'espoir, à la béatitude, à l'accroissement, à la santé, à la véracité, alors que les ténèbres correspondent à la peur, aux tourments, à l'impuissance, à la dégénérescence, au mensonge (*Troisième livre du Dênkart* 1972, 331).

De fait, dans le *Livre des rois*, la victoire héroïque se présente naturellement comme une victoire de la lumière sur les ténèbres, c'est-à-dire du bien sur le mal, du spirituel sur les maléfices, du droit sur l'injustice. Un épisode célèbre l'illustre bien. Avec une grande armée, le roi Key Khosrow assiège le château de Bahman, maléfique et imprenable, dépourvu de porte, sis dans une terre à la chaleur infernale (Ferdowsi II, 547). Le roi fait écrire une lettre, en laquelle il dit vouloir vaincre les sorciers au nom de sa splendeur royale (*farr*) et par la grâce de Dieu qu'il détient. Attachée à une lance, la lettre est apposée sur le mur de la citadelle, qui se fend alors par la grâce du pouvoir spirituel de la lettre, porteuse du *farr* du roi (Ferdowsi II, 551). Les guerriers iraniens tuent nombre de démons (*div*) par des flèches, puis

une grande lumière apparut, et les ténèbres se dissipèrent ;
un vent bienfaisant se fit sentir, l'air et la face de la terre semblaient sourire ;
le monde brillait comme la lune, et les Divs partirent sur l'ordre de Khosrow.
La porte du château devint visible, et la poussière qui avait enveloppé l'armée tomba.
Le roi des Iraniens franchit la porte des remparts avec Goudarz fils de Keshvâd,
et trouva qu'ils renfermaient une grande ville remplie de jardin, de palais, de places
publiques et de maisons.

À l'endroit où la lumière brillante avait paru, on trouva le rempart escarpé détruit,
et le roi ordonna d'y bâtir un temple surmonté d'une coupole dont la cime touchât au ciel ;
[...].

Key Khosrow l'acheva et y plaça le feu d'Azargoshâsp,
assigna les chambres qui entouraient l'édifice à des Mobeds, à des astrologues et à des sages,
et resta dans la ville jusqu'à ce qu'il eût revêtu le temple du feu de toute sa splendeur. (Ferdowsi II, 551-553)¹⁷

از آن پس یکی روشنی بردمید / شد آن تیرگی سرپس ناپدید 17
برآمد یکی باد با آفرین / هوا گشت خندان و روی زمین
جهان شد بکردار تابنده ماه / برفتند دیوان بفرمان شاه
در دژ پدید آمد آنجایگاه / فرود آمد آن گرد لشکر پناه
بدژ رفت آن شاه از ادگان / ابا پیر گودرز کشو ادگان
یکی شهر دید اندر آن دژ فراخ / پر از باغ و ایوان و میدان و کاخ
بدانجاء که آن روشنی بردمید / سر باره تیز شد ناپدید
...بفرمود خسرو بدان جایگاه / یکی گنبدی سر به ابر سیاه
ز بیرون چو نیم از تگ تازی اسپ / برآورد و بنهاد آذرگشسپ
نشستند گرد اندرش موبدان / ستاره شناسان و هم بخردان
(Ferdowsi II, 550-552). در آن شارسان کرد چندان درنگ / که آتشگده گشت با بوی و رنگ

Ce temple, que l'on peut identifier au site sassanide de Takht-e Suleymân dans l'Azerbaïdjan iranien (Melikian-Chirvani 1991), est un lieu particulièrement sacré dans l'épopée (Key Khosrow y prie et adore Dieu) et le récit de sa fondation constitue l'archétype de la conquête d'un lieu maléfique puis de sa transmutation en lieu spirituel.

Dans *La troisième continuation du Conte du Graal*, le récit de la Chapelle de la Main Noire présente une typologie analogue : un lieu maléfice est vaincu par la spiritualité, et le caractère infernal de l'endroit laisse la place à un lieu purifié et illuminé. La Main Noire de la Chapelle tuait chaque jour un chevalier, et personne n'avait pu vaincre cette Main. Perceval entra dans la Chapelle après sa deuxième visite au château du Graal. Il invoqua Dieu, se signa et « levant les yeux, aperçut un grand diable tout environné de flammes,/ qui avait le bras plus sombre/ et plus noir que charbon éteint. » (Manessier 2004, 341)¹⁸. Perceval essaie de prendre le voile que le Roi Pêcheur lui avait dit de prendre et de l'étendre sur l'autel, mais il en est empêché par le diable. Perceval se signe encore : le diable saute en arrière et la Chapelle prend feu. Perceval lutte avec son épée et se signe une troisième fois : le diable s'enfuit vaincu.

[...] mais celui qui avait confiance en Dieu
fit sans tarder le signe de croix
sur son visage avec son épée
pour que le diable ne lui fasse plus de mal.
Aussitôt la Main se retire
et, en même temps, un éclair jaillit
et le tonnerre tombe du ciel
ainsi qu'une foudre terrible,
si horrible et si extraordinaire
que jamais on n'en vit de si violente. (Manessier 2004, 347)¹⁹

Dans ces épisodes du *Livre des rois* et de la *Troisième continuation du Conte du Graal*, la séquence des événements est analogue : un lieu maléfique, invincible par les armes, est vaincu par des moyens spirituels, qui purifient l'endroit, soudain transfiguré par la lumière. Les éléments métaphoriques utilisés sont également analogues, voire identiques : chaleur et feu infernaux pour l'évocation

18 « Adonc Percevaux s'aperçut,/ Qui contremont vet regardant,/ Un grant deable tot ardent/ De feu, et ot lou bras plus taint/ Et plus noir que charbon estaint. » (Manessier 2004, 340).

19 « Mais cil qui an Dieu ot fience/ De l'espee sanz demorance/ Fist de la croiz signe an sa face,/ Que l'anemi mau ne li face,/ Si tost com il ot la croiz faite,/ S'est la main arieres reetre./ Et maintenant lieve un espart/ Et dou ciel un tonoirre part,/ Et une foudre perilleuse,/ Si orrible et si merveilleuse,/ C'onques si grant ne fu veüe. » (Manessier 204, 346).

des maléfices (diable, démon), gestuelle rituelle et prière pour vaincre, lumière et clarté scellant le triomphe sur un maléfice.

4.3 La lumière des héros

Dans le *Livre des rois*, c'est le roi qui concentre une symbolique de lumière, et pour lequel donc le poète a eu recours aux métaphores de clarté, de radiance, de charisme. Les descriptions du héros Rostam, le plus grand héros de la partie héroïque de l'épopée qui raconte les conflits entre Iraniens et Turcs, insiste sur la force du héros, l'étendue de son art de combattre, sa sagesse et sa capacité de ruses, son pouvoir magico-spirituel de lier et de délier, sa spiritualité même, mais non sur sa luminosité, qui appartient aux rois en raison du *farr*. Même si les héros – et en premier lieu Rostam – sauvent les rois, font briller leur trône et leur pouvoir, ce sont néanmoins les rois qui concentrent la gloire divine.

Dans les romans arthuriens, en revanche, les héros participent volontiers de métaphores de lumière, exaltant l'idéal chevaleresque (Walter 2004a ; 2004b ; 2013). Plus haut, on relevait la récurrence des métaphores de brillance par lesquels, souvent, les chevaliers se présentent et sont présentés. Dans le *Conte du Graal* de Chrétien, un épisode exemplaire est la première rencontre de Perceval, jeune garçon ignorant vivant hors du monde, avec des chevaliers. Dès qu'il les aperçoit en entier, sortant des bois, Perceval

vit les hauberts étincelants
et les heaumes clairs et luisants,
et les lances et les écus
qu'il n'avait encore jamais vus,
avec des couleurs vertes et vermeilles
brillant sous le soleil,
et l'or, l'azur et l'argent,
tout cela lui parut très beau et séduisant.
Il dit alors : « Ah ! Seigneur Dieu, pardon !
Ce sont des anges que j'aperçois ici. [...] » (Chrétien de Troyes 2009, 688)²⁰

Dans son *Parzival*, Wolfram von Eschenbach décrit certains personnages en des termes identiques à ceux employés par Ferdowsi pour évoquer certains rois : celui

²⁰ « Que del bois furent descovert,/ Et vit les hauberts fremïanz/ Et les hiaumes clers et luisanz,/ Et les lances et les escuz/ Que onques mes n'avit veüz/ Et vit le vert et le vermoil/ Reluire contre le soloil,/ Et l'or et l'azur et l'argent,/ Se li fu mout et bel et gent./ Lors dist : "Ha ! sire Dex, merci !/ Ce sont ange que je voi ci./ [...]". » [128–138] (Chrétien de Troyes 2009, 688).

d'un rayonnement solaire, qui émane de leur personne avec une évidence éclatante, et qui signale leur qualité intérieure, royale ou héroïque. Ainsi, il écrit à propos de Parzival dans le château du Graal : « Il leur sembla à tous, jeunes et vieux, qu'il resplendissait comme le jour qui se lève. » (Wolfram von Eschenbach 2010, 321)²¹. Plus loin, toujours dans l'épisode où Parzival assiste au cortège du Graal, Wolfram décrit de manière semblable la reine : « Son visage rayonnait d'un tel éclat que tous crurent que le jour se levait. » (Wolfram von Eschenbach 2010, 326)²².

Les armes, armures et écus apparaissent ainsi comme les signes génériques, moins sans doute de tel ou tel chevalier (qui se différencient par leurs noms et couleurs héraldiques), que du chevalier comme idéal et comme voie. Les expressions de luminosité et de brillance, les métaux précieux, la flamboyance des couleurs, sont à la fois des éléments concrets et des métaphores par lesquels le poète magnifie les chevaliers, donne éclats à leurs actions et destinées, embellit les valeurs et qualités chevaleresques, mais également les expressions symboliques d'une fonction rayonnante et d'une vie d'aventures dont le cœur battant, dès le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes, est le Graal, source de lumière et de vision.

5 Lumière surnaturelle et spirituelle

Dans les religions, la lumière est à la fois la manifestation, la réalité visionnaire et le symbole privilégié du sacré, du numineux, de la Révélation. De fait, dans les récits épiques, certaines manifestations de lumière se rattachent directement à une symbolique transcendantale abondamment exprimée dans les textes et arts sacrés. On a vu que dans le *Livre des rois*, la notion mazdéenne de *farr* concentre une bonne part de la lumière surnaturelle et spirituelle, dans la mesure même où Ferdowsi s'est fait l'écho d'une notion cardinale de l'antique religion zoroastrienne, connectée à une métaphysique de la lumière qui inspira même plusieurs philosophes et mystiques musulmans, tel Shihâbôddîn Yahyâ Sohravardî (1155–1191), auteur d'une philosophie à connotation mystique et universaliste qui entendait unir l'islam, la philosophie grecque et le mazdéisme (Corbin 1971).

Certes, hormis le *farr*, plusieurs passages évoquent incidemment une lumière qui, on le comprend, ressort plus du monde spirituel que du monde physique. Le héros Tus rêve ainsi une nuit de Syâvush, prince martyr, qu'il voit assis sur

²¹ « alt und junge wänden/ daz von im ander tag erschine. » [V, 228] (Wolfram von Eschenbach 1998, 232).

²² « ir antlütze gap den schîn,/ si wänden alle ez wolde tagen. » [V, 235] (Wolfram von Eschenbach 1998, 239).

un trône d'ivoire au milieu de la lumière, au paradis (Ferdowsi III, 71). La ville de Syâvushgerd, fondée par Syâvush dans le Turân (Ferdowsi II, 351, 355), est décrite comme une cité de lumière, avec des jardins, des palais et de l'eau vive, et cette cité a, dans l'épopée, un caractère paradisiaque, constituant même peut-être l'expression terrestre d'une cité céleste (Bahâr 1978), en sorte que sa luminosité renvoie à une lumière surnaturelle. Toutefois, redisons-le, dans l'économie narrative et symbolique du *Livre des rois*, c'est le roi qui est porteur de lumière, dans la mesure où, réceptacle de la gloire divine, il manifeste la royauté, l'ordre et la norme divins dans ce monde. On ne saurait comparer les rois auréolés de *farr* de Ferdowsi au rayonnement du Graal des romans arthuriens ; néanmoins, ils présentent en commun le fait de polariser et de diffuser la lumière du Divin dans le monde épique et de constituer les pôles structurants et référentiels soit des royaumes et de leur protection (*Livre des rois*) soit de la quête des chevaliers (romans arthuriens).

Dans le *Conte du Graal*, dans lequel le Graal fait sa première apparition littéraire, Chrétien de Troyes le décrit déjà dans un contexte cérémoniel de procession avec chandeliers, et au moyen de métaphores de lumière qui révèlent son mystère spirituel, radiant et immaculé.

Mais alors deux autres jeunes gens arrivèrent,
tenant dans leurs mains des chandeliers
en or fin décorés d'émaux.
Ces jeunes gens étaient très beaux,
avec les chandeliers dont ils étaient porteurs.
Sur chaque chandelier brillaient
au moins dix chandeliers.
Puis venait un graal tenu à deux mains
par une demoiselle
qui s'avance avec les jeunes gens,
belle, élégante et parée avec goût.
Quand elle fut entrée dans la salle
en tenant le graal,
une si grande clarté se répandit
que les chandeliers perdirent
leur clarté comme font les étoiles
quand le soleil se lève ou la lune. (Chrétien de Troyes 2009, 765)²³

23 « Et lors dui autre vaslet vindrent/ Qui chandeliers an lor mains tindrent/ De fin or, ovrez a neel/ Li vaslet estoient mout bel,/ Cil qui les chandeliers portoient./ An chascun chandelier ardoient/ Dis chandoiles a tot le mains/ Un graal entre ses deus mains/ Une dameisele tenoit/ Et avec les vaslez venoit,/ Bele et jointe et bien acesmee./ Quant ele fu leanz antree/ A tot le graal qu'ele tint,/ Une si granz clartez an vint/ Ausi perdirent les chandoiles/ Lor clarté come les estoiles/ Qant li solauz lieve, et la lune. » [3213–3229] (Chrétien de Troyes 2009, 765).

Ces manifestations de lumière autour du Graal sont récurrentes dans les textes ultérieurs. Dans le *Roman de l'histoire du Graal* de Robert de Boron (vers 1200), qui amorça une christianisation du Graal, celui-ci est le récipient utilisé par Jésus lors de la Cène, et dans lequel Joseph recueillit le sang du Sauveur crucifié. En prison, Joseph fut visité par Jésus-Christ qui lui apporta le récipient : le vase entoura Joseph « d'une vive clarté, / à tel point qu'il illumina la prison. » (Lachet 2012, 77)²⁴. Dans la *Deuxième continuation* de Manessier, une lumière intense surgit entre Perceval et Hector : « À cause de cette lumière ils ouvrirent les yeux / et virent au milieu de cette lumière / un ange royal, tout seul, / qui tenait le Graal dans ses mains. » (Lachet 2012, 189)²⁵. Dans le *Lancelot*, on lit qu'au « moment où le saint homme enleva le tissu recouvrant le saint Graal, il advint qu'une lumière si forte se répandit à l'intérieur de la pièce que Bohort eut l'impression qu'un rayon de soleil l'avait frappé en plein dans les yeux. » (Lachet 2012, 267)²⁶. Ce motif de la clarté, qui précède ou accompagne l'apparition du Graal, se rencontre à plusieurs reprises dans *La Quête du Saint Graal*, où l'auteur recourt à la métaphore du soleil, qui rendit la salle où se réunit la cour d'Arthur « sept fois plus étincelante » (Lachet 2012, 279), et Lancelot voit le Graal dans une chambre dans laquelle une lumière si éclatante illumine la maison « comme si tous les cierges du monde y brûlaient. » (Lachet 2012, 287).

Il est aisé aux comparatistes de rattacher ces propriétés du Graal à des objets et réalités sacrales plus ou moins éloignés de la culture celtique ou médiévale occidentale. À propos de la lumière dans *Le conte du Graal*, Philippe Walter, qui s'est employé à retracer l'origine mythologique celtique des récits et personnages arthuriens, écrit :

Dans le récit de Chrétien, des éclats de lumière irisent les objets. Ce rôle tenu par la lumière n'est sans doute pas l'effet du hasard. Dans le royaume hyperboréen du Roi Pêcheur, cette lumière apparaît comme le noyau absolu de l'énergie cosmique. Elle est le principe originel de toute irradiation lumineuse. (Walter 2004, 166)

À propos du Graal chez Wolfram von Eschenbach, que le poète allemand décrit comme une pierre – « *lapsit exillis* » – aux propriétés miraculeuses (Wolfram von Eschenbach 2010, 495), Hannah Closs écrit :

²⁴ « A lui dedenz la prison vint / Et son veissel porta, qu'il tint, / Qui grant clarté seur lui gita, / Si que la chartre enlumina ; » [717–720] (Lachet 2012, 76).

²⁵ « Por la clarté les iauz ovrirent / Et enmi cele clarté virent / Trestot seul un ange roial / Qui en ses mains tint le Graal. » [41535–41558] (Lachet 2012, 188).

²⁶ « Au point que li prodom osta le samit de sus le Saint Graal, avint que leanz s'espandi si grant clarté qu'il fu avis a Boorz que an mi les eux l'eust feru .I. raiz de souleil. » (Lachet 2012, 266).

Son Graal est une pierre précieuse, un joyau rayonnant. Mais le joyau n'est-il pas aussi un emblème solaire ? Nous le trouvons sur l'arbre de Vie, l'arbre Soleil illuminé. Nous le trouvons dans les trois joyaux du casque de Vishnou et surtout dans le « padma mani » bouddhique, le joyau dans le cœur du lotus qui est, lui aussi, d'origine solaire. (Closs 1951, 62)

En tant que manifestation d'une transcendance (sans que l'on précise l'intensité, le degré ou l'ampleur de celle-ci), on peut comparer aisément le *farr* qui auréole les rois iraniens et la lumière du Graal, car tous deux – au moins dans les interprétations chrétiennes du Graal – s'enracinent dans la lumière divine et détiennent des qualités appartenant à un domaine surnaturel. C'est pourquoi le *farr* et le Graal exigent la pureté de ceux qui le reçoivent (*farr*) ou le servent (Gaal). Chez Ferdowsi, le *farr* ne rayonne que chez les êtres purs, et disparaît de ceux qui, comme le roi Djamshid succombant à l'orgueil de sa propre gloire et de son génie, tombent dans l'erreur (Ferdowsi I, 53–55). Dans les romans du Graal, le Graal doit être porté par un être purifié du péché. Wolfram von Eschenbach écrit ainsi à propos de la porteuse du Graal, Repanse de Schoye : « La nature du Graal était telle/ qu'il fallait que celle qui en prenait soin/ fût pure :/ elle devait se garder de toute fausseté²⁷. » (Wolfram von Eschenbach 2010, 326–327).

6 Et les astres ?

Jusqu'à présent, nous avons évoqué des lumières à la fois concrètes et surnaturelles, mais peu les sources de lumière elles-mêmes. Si bougies et chandelles sont un élément frappant des apparitions du Graal, bien qu'on les trouve très peu chez Ferdowsi, on constate que les astres pourvoyeurs de lumière, le soleil et la lune, sont finalement assez peu présents et ont une place relativement conditionnée, tant dans la tradition arthurienne que dans le *Livre des rois*. Nous ne pouvons songer à développer ce thème dans toutes ses conséquences, et l'on se contentera des observations suivantes. Dans les œuvres romanesques ou épiques du XIII^e siècle, note Régine Colliot, le soleil, la lune et les étoiles apparaissent rarement, mais leurs apparitions ont presque toujours une fonction « magique » ou « mystique » :

[ils] remplissent alors le rôle de signes ; ils annoncent des situations, des conjonctures romanesques parfois conventionnelles, parfois plus originales : ils s'intègrent alors dans l'action ; ou ils font partie d'un climat amoureux, ils sont les attributs de scènes courtoises ;

27 « der grâl was von sölher art :/ wol muoser kiusche sîn bewart,/ die sîn ze rehte solde pflegn :/ die muose valsches sich bewegn. » [V, 235] (Wolfram von Eschenbach 1998, 239).

ou ils ouvrent un chemin mystique aux héros. Ils remplissent assez rarement un rôle utilitaire, plus rarement un rôle purement esthétique, suscitant la seule émotion artistique chez l'auditeur. (Colliot 1983, 41)

On trouvera un usage analogue des astres chez Ferdowsi, qui évoque d'abord la Lune et le Soleil dans leur contexte astrologique : ils font partie, avec Mercure, Vénus, Mars, Jupiter et Saturne, des sept planètes dont les rotations manifestent les destins (Ferdowsi I, 9). Hors de ce contexte, le soleil est volontiers employé dans des comparaisons soulignant la brillance d'une chose ou d'un être. Les métaphores, comparant un visage ou la beauté générale d'un homme ou d'une femme au soleil ou à la lune, sont fréquentes : elles associent ainsi la beauté, non seulement à la luminosité, mais aussi à une harmonie cosmique et céleste. Décrivant les épouses des trois fils de Feridun, Ferdowsi parle de leurs « joues de soleil » et les dit « semblables aux jardins du printemps, pleines de parfums, d'attraits et de beauté » (Ferdowsi I, 129). Ferdowsi utilise abondamment le soleil dans un registre métaphorique se rapportant aux qualités et au *farr* du roi. Dans la dernière des trois parties en lesquelles on divise généralement l'épopée (mythique, héroïque, historique), le poète dit du roi sassanide Khosrow Anushirvan (règne : 531–579) que son intelligence est pareille au soleil et luit sur tout (Ferdowsi VI, 207) : le roi lui-même « marchait comme le soleil au ciel » (Ferdowsi VI, 221) et son visage rayonnait de splendeur (Ferdowsi VI, 521).

Cette association du roi et du soleil est également présente dans l'Occident médiéval (Boudet 2004), et met en valeur le caractère cosmique de la royauté et le charisme radiant du roi. Comme dans les romans médiévaux, le soleil peut être, dans le *Livre des rois*, le signe indicateur d'un événement pivot. L'exemple sans doute le plus frappant est le récit relatif au roi légendaire Key Khosrow qui, après avoir vaincu le roi démoniaque du Turân, après avoir restauré ordre et lumière dans le royaume, décide de se retirer du monde et part dans les montagnes avec quelques compagnons, à qui il annonce la veille de sa mystérieuse disparition-assomption : « Quand le soleil aura levé son drapeau brillant et couvert d'or liquide la sombre surface de la terre, alors le moment où je dois vous quitter sera venu, et j'espère être en compagnie avec le Sorush [un ange]. » (Ferdowsi IV, 267)²⁸.

Dans tous les cas, nous avons affaire à une utilisation essentiellement symbolique de la lumière et indicative des astres : on peut l'illustrer – au propre et figuré – à travers la peinture et les illustrations qui, en Iran comme dans l'Occident latin, ont enluminé les manuscrits du *Livre des rois* et des romans arthuriens.

28 چو خورشید تابان برآرد درفش / چو زد آب گردد زمین بنفش (Ferdowsi IV, 266).
مرا روزگار جدایی بود / مگر با سروش آشنایی بود

7 Poésie et peinture

Une étude comparative, à la fois de poétique et d'iconographie, entre les peintures sur livre illustrant les récits épiques occidentaux et iraniens dépasse très largement le cadre de cette présentation, mais l'on voudrait signaler ici sa grande richesse. Le *Livre des rois*, à partir de la fin du XIII^e siècle mongol, ainsi que les œuvres médiévales (Walter 2009), ont fait l'objet de somptueux manuscrits illustrés, dont les peintures offrent entre elles de nombreux points communs stylistiques. On signalera des compositions volontiers héraldiques et schématisées, une stylisation générique des figures, une représentation de l'espace en aplat ou structurée par différentes perspectives non académiques et pré-renaissantes, et surtout un art de la couleur qui, contrairement aux clairs-obscur de la peinture de la Renaissance, ignore les contrastes d'ombre et de luminosité. Dans la peinture persane, à la gouache et sur papier, les illustrations du *Livre des rois*, avec ses images de cours, de combats ou de chevaliers, peuvent, « par leur esthétique même – l'absence de clair-obscur et la clarté immanente des couleurs –, évoquer la gloire rayonnante du roi, dont la lumière illumine le royaume, éclaire les âmes, chasse les ténèbres et ordonne le monde comme un jardin printanier. » (Ringgenberg 2009a, 353). Plus largement, ces images instillent un climat de lumière, qui transfigure les scènes dans une clarté idéale, et qui magnifie chaque épisode dans une matrice de beauté-lumière (Canby 2014).

Or, les peintures illustrant les manuscrits médiévaux, et qui s'inscrivent comme la peinture sur livre persane dans un cadre de mécénat royal et princier, présentent une esthétique analogue de clarté, et qui peut s'interpréter dans un sens tout à fait analogue comme une expression de la lumière royale, d'un idéal exalté de la chevalerie, d'une normativité esthétique fondé par et sur la lumière. Cet usage pictural de la lumière tend également à éterniser les scènes : c'est le soleil qui mesure le temps, mais en son absence, ou en présence d'un soleil purement indicatif qui n'engendre ni ombres ni contrastes, l'image peinte transfigure les événements représentés en les suspendant dans une lumière immuable, « héraldique ». Associée à une stylisation des personnages, les rois et héros du *Livre des rois* sont ainsi élevés au rang de modèles intemporels, alors que dans les illustrations de la légende arthurienne cette esthétique de la clarté s'accorde avec l'éclat détemporalisé du monde chevaleresque et avec cette volonté – exprimée dans certains manuscrits (Mentré 1986, 240–242) – de réaliser une synthèse symbolique du temps et de l'éternité, de la succession et du présent.

Dans ces deux traditions picturales, le soleil ou la lune sont figurés comme des indices du caractère diurne ou nocturne de la scène, mais leur présence, au contraire de la peinture post-médiévale où la nature directionnelle de la lumière physique modèle la construction, la dramaturgie et le sens de l'image, n'a aucune

incidence sur la représentation, baignée d'une lumière uniforme, sans ombres. À l'image des récits arthuriens ou du *Livre des rois*, les astres sont surtout des signes, des marqueurs symboliques, des objets de métaphore : c'est la lumière, la clarté ou l'éclat en général qui sont essentiels.

On notera que, dans les œuvres tant médiévales qu'iranienne, les auteurs font mention d'œuvres picturales à l'intérieur de certains récits. Les romans arthuriens « décrivent des peintures murales, qui nous renseignent toutefois davantage sur l'écriture de leur auteur que sur les pratiques picturales de son époque » (Aurell 2011, 124) : ces peintures évoquées littérairement sont pour les personnages romanesques des supports de réminiscence et un moyen de révélation. Dans le *Livre des rois*, Ferdowsi décrit le palais des femmes du roi Mihrab : « Le palais ressemblait à un jardin du printemps par ses couleurs, ses parfums et ses peintures de toute espèce. » (Ferdowsi I, 247)²⁹. Rares sont cependant les notations esthétiques : elles sont, de surcroît, toujours de nature très générale et codifiée, mais elles valorisent volontiers les qualités de luminosité et de brillance. Dans le *Livre des rois*, au début de la partie historique mettant en scène Alexandre le Grand, il nous est raconté que le conquérant grec rencontre un homme velu aux grandes oreilles qui lui parle d'une ville située à l'est où, « dans les palais tu trouveras les combats d'Afrâsyâb peints plus brillants que le soleil » (Ferdowsi V, 245)³⁰. On ne peut manquer de faire le rapprochement avec une esthétique de la clarté qui, du temps de Ferdowsi, s'incarnait essentiellement dans les objets en céramique émaillée et dans des peintures murales, le plus souvent disparues, des riches maisons, mais qui plus tard sera caractéristique des peintures sur livres, sans ombres ni clair-obscur, à la luminosité immanente. Dans *Le roman de Thèbes* (milieu du XII^e siècle), adaptation en ancien français d'une épopée en latin (*La Thébaïde* de Stace, écrite au I^{er} siècle), l'auteur y décrit une tente, dans laquelle des « peintures extraordinaires », représentant une mappemonde, sont parsemées de feuilles d'or : « Les émeraudes, les jaspes, les sardoines/ les bérils, les sardes et les calcédoines,/ les hyacinthes et les chrysolithes,/ les topazes et les améthystes/ sont si nombreux dans l'or qu'ils parsèment/ qu'ils resplendissent à la lumière du soleil. » (*Roman de Thèbes* 1995, 299)³¹. Là aussi, ces notations esthétiques, valorisant l'éclat de l'or et des gemmes, renvoient à une esthétique de clarté qu'illustrent bien les manuscrits *enluminés*, les vitraux (qui s'épanouiront

29 بياراسته همچو باغ بهار / سراپای، پربوی و رنگ و نگار (Ferdowsi I, 246).

30 بر ایوانها جنگ افراسیاب / نگاریده روشنتر از آفتاب (Ferdowsi V, 244).

31 « Esmeragdes, jaspes, sardoines,/ berils, sardes et calcidoins/ et jagoines et crisolites,/ et topaïces et amatistes/ ot tant en l'or, qu'il l'avironent,/ contre soleil grante clarté donent. » (*Roman de Thèbes* 1995, 298).

pleinement dans les églises gothiques contemporaines des chefs-d'œuvre arthuriens) et les peintures aux couleurs en aplat, sans ombres ni clair-obscur, enrichies d'or en feuille ou peint.

8 Quelques conclusions

On a pu constater ici de nombreux points communs dans l'emploi thématique, narratif, métaphorique, symbolique de la lumière, nonobstant des différences d'accentuation, de contexte, de narrativité. Une conclusion générale est d'y voir à la fois des parentés explicables par le genre épique des récits, où l'optique royale et chevaleresque prime, ponctuée diversement par des éclairs et des présences de sacralité, et par l'origine indo-européenne de nombreux thèmes qui traversent ces récits d'Orient et d'Occident.

On aimerait conclure en replaçant ces épopées dans le contexte très physique de leur lieu de création – l'Ouest de l'Europe pour les romans arthuriens, l'Est de l'Iran pour le *Livre des rois* – car après tout, toute poésie s'enracine dans des images inspirées d'un lieu, d'un temps et d'une *lumière*. Du point de vue du paysage, de ses couleurs et de sa luminosité, et du point de vue de l'ensoleillement, l'Occident et l'Iran sont évidemment très différents. Le climat plus ensoleillé de l'Iran, ses déserts sans ombres, ses lumières saturées, l'immensité de ses horizons, contrastent fortement avec l'Occident, avec ses forêts abondantes, son climat pluvieux, ses brumes et ses nuages, ses horizons plats ou bouchés par des forêts, ses montagnes couvertes de verdure. L'essentiel du *Livre des rois* se déroule sur le Plateau iranien, montagneux et désertique, ponctué d'oasis, à mille lieux des forêts des romans arthuriens. Un seul paysage, dans l'épopée de Ferdowsi, correspond à un paysage européen : le Mâzandarân, c'est-à-dire le Nord de l'Iran, entre les monts Alborz et la mer Caspienne, où grâce à l'abondance des pluies tout au long de l'année, vallées et plaines sont toujours verdoyantes et l'agriculture prospère ; mais à cause de ses brumes, de ses forêts profondes et denses, le Mâzandarân est, dans le *Livre des rois*, le pays des démons (*div*) habiles dans la magie (Ferdowsi I, 497), et par là un territoire dangereux et inquiétant, où le roi Key Kâvus se fit prendre au piège avec son armée et où le héros Rostam, parti le délivrer, connut ses fameuses sept épreuves (Ferdowsi I, 511–543).

Au point de vue de l'éclairage artificiel, en revanche, ces deux civilisations – médiévale et iranienne – étaient quasiment identiques : les éclairages publics n'existaient pas encore, et seules quelques flammes perçaient la nuit. À propos du Moyen Âge occidental, Alain Labbé écrit que la sensibilité pour la lumière témoigne « d'un temps où la clarté était une valeur esthétique dominante, et aussi

d'un état de civilisation où, les moyens de se protéger contre les dangers et les peurs de l'obscurité étant rares et coûteux, la lumière était signe de richesse et de sécurité » (Labbé 1988, 176) : ces propos pourraient aisément s'appliquer à l'Iran de Ferdowsi.

Il y aurait une étude à faire sur l'influence que le climat et la géographie ont pu avoir, dans les textes épiques que nous venons d'évoquer, sur les métaphores relatives à la lumière, mais également, plus généralement, sur la tonalité épique, sur la mise en scène des paysages, des contrastes lumière/ténèbres, des mesures du temps et de l'espace : elle ferait sans doute mieux apparaître ce qui relève de l'archétype et ce qui relève de l'inscription dans une géographie et un climat météorologique donné. Elle pourrait peut-être aussi rendre compte, à certains points de vue, de l'acoustique culturelle dans laquelle ces textes étaient lus et entendus : car entendre raconter la longue guerre de Key Khosrow sous le ciel iranien, dans sa lumière et son horizon, est une expérience tout à fait différente de ce que l'on peut ressentir dans un paysage européen ; inversement, entendre la découverte du château du Graal par Perceval a des résonances autres dans les paysages verdoyants et denses de la France médiévale que dans ceux, parfois « lunaires », du Plateau iranien. Certes, les romans arthuriens et le *Livre des rois* rapportent des traits universels qui dépassent les frontières, les délimitations culturelles et les géographies humaines, mais si un seul soleil éclaire tout le monde, il existe néanmoins des paysages différents de la lumière, et des manières également diverses de le voir et de le vivre.

Bibliographie

- Abaï, Andia. *Héroïsme et spiritualité dans les romans du Graal et le Shâhnâmeh (Livre des rois) de Ferdowsi*. Thèse de doctorat en Littérature française et comparée. Paris : Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 4 novembre 2010.
- Aurell, Martin. *Le chevalier lettré : savoir et conduite de l'aristocratie aux XII^e et XIII^e siècles*. Paris : Fayard, 2011.
- Bahâr, Mehrdâd. « *Kang Dej va siâvosh ugerd* ». *Shâhnâme shenâssi. Madjmu'eh goftârhâ-ye nokhostin madjma'eh elmi-ye bahs darbâre-ye shâhnâme dar ostân-e Hormozgân*. Bonyâd-e Shâhnâme-ye Ferdowsi, 1978. 261–267.
- Boudet, Jean-Patrice. « Le Roi-Soleil dans la France médiévale ». *Micrologus* XII (2004) : 455–478.
- Canby, Sheila R. *The Shahnâma of Shah Tahmasp: The Persian Book of Kings*. New York : The Metropolitan Museum of Art, 2014.
- La Chanson de Roland. Ian Short (éd. et trad.). Paris : Le Livre de Poche, 1990.
- Chrétien de Troyes. *Œuvres complètes*. Daniel Poirion (dir.). Paris : Gallimard, 2009.
- Closs, Hannah. « Convergence des sources ». *Lumière du Graal. Études et textes*. René Nelli (éd.). Paris : Les Cahiers du Sud, 1951. 50–68.

- Colliot, Régine. « Soleil, lune, étoiles à l'horizon littéraire médiéval, ou les signes de la lumière (Textes du XIII^e siècle) ». *Le soleil, la lune et les étoiles au Moyen Âge*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. *Senefiance* 13 (1983) : 39–52.
- Corbin, Henry. *En Islam iranien : aspects spirituels et philosophiques*. Tome 2. *Sohrawardî et les Platoniciens de Perse*. Paris : Gallimard, 1971.
- Dubost, Francis. « Les couleurs héraldiques du Perlesvaus ». *Les couleurs au Moyen Âge*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. *Senefiance* 24 (1988) : 71–85.
- Dubost, Francis. *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^e – XIII^e siècles) : l'autre, l'ailleurs, l'autrefois*. Genève : Slatkine, 1991.
- Ferdowsi. *Le livre des rois*. Jules Mohl (éd. trad. et comm.). 7 tomes. Paris : Jean Maisonneuve, 1976.
- Frappier, Jean. « Le thème de la lumière, de la “Chanson de Roland” au “Roman de la Rose” ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 20 (1968) : 101–124.
- Gnoli, Gherardo. « Farr(ah) ». *Encyclopaedia Iranica* IX (1999) : 312–319.
- Labbé, Alain. « Couleurs et lumières du palais dans *Girart de Roussillon* ». *Les couleurs au Moyen Âge*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. *Senefiance* 24 (1988) : 171–200.
- Lachet, Claude. *Les métamorphoses du Graal. Anthologie*. Paris : Flammarion, 2012.
- Le Livre du Graal*. Philippe Walter (dir.). 3 tomes. Paris : Gallimard, 2001, 2003, 2009.
- Manessier. *La troisième continuation du conte du Graal*. Édition bilingue. Marie-Noëlle Toury (trad. et prés.). Paris : Champion, 2004.
- Melikian-Chirvani, Assadullah Souren. « Le *Livre des Rois*, miroir du destin. II – Takht-e Solyemân et la symbolique du *Shâh-Nâme* ». *Studia Iranica* XX (1991) : 33–148.
- Mentré, Mireille. « Remarques sur l'iconographie des romans arthuriens ». *Cahiers de civilisation médiévale* 115 (1986) : 231–242.
- Mokri, Mohammad. « La lumière en Iran ancien et dans l'Islam ». *Le thème de la lumière dans le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam*. Marie-Madeleine Davy et al. Paris : Berg International, 1976. 325–376.
- Nosrat, Shahla. *Tristan et Iseut et Wîs et Râmîn. Origines indo-européennes de deux romans médiévaux*. Paris : L'Harmattan, 2014.
- Ries, Julien, et Charles-Marie Ternes (dir.). *Symbolisme et expérience de la lumière dans les grandes religions*. Turnhout : Brepols, 2002.
- Ringgenberg, Patrick. *L'univers symbolique des arts islamiques*. Paris : L'Harmattan, 2009a.
- Ringgenberg, Patrick. *Une introduction au “Livre des rois” (Shâhnâme) de Ferdowsi : la gloire des rois et la sagesse de l'épopée*. Paris : L'Harmattan, 2009b.
- Le Roman de Thèbes*. Francine Mora-Lebrun (trad.). Paris : Le Livre de Poche, 1995.
- Le Troisième livre du Dênkart*. Jean de Menasce (trad. du pehlevi). Paris : Klincksieck, 1972.
- Walter, Philippe. *Arthur : l'ours et le roi*. Paris : Imago, 2002.
- Walter, Philippe. *Galaad : le pommier et le Graal*. Paris : Imago, 2004a.
- Walter, Philippe. *Perceval : le pêcheur et le Graal*. Paris : Imago, 2004b.
- Walter, Philippe. *Album du Graal*. Paris : Gallimard, 2009.
- Walter, Philippe. *Gauvain le chevalier solaire*. Paris : Imago, 2013.
- Walter, Philippe. *Dictionnaire de mythologie arthurienne*. Paris : Imago, 2014.
- Wolfram von Eschenbach. *Parzival*. Karl Lachmann (éd.). Berlin et New York : Walter de Gruyter, 1998.
- Wolfram von Eschenbach. *Parzival*. Danielle Buschinger et Jean-Marc Pastré (trad.). Paris : Honoré Champion, 2010.

Andia Abaï-Ringgenberg is an assistant professor at Shahid Beheshti University (Tehran). She has a Master's degree in French literature and civilization and a Ph.D. in Comparative Literature from Sorbonne Nouvelle (Paris) with a thesis devoted to Ferdowsi's *Shâhnâmeh* and Arthurian romances. She also studied law in Paris (Panthéon-Sorbonne). Her research interests are comparative literature (Persian-Western), translation, literary symbolism, connections between law and literature.

Patrick Ringgenberg is an associate researcher at Lausanne University (Institut d'histoire et anthropologie des religions). He has a Master's degree in Cinema from HEAD (Geneva), a Master's degree in Religious sciences from EPHE (Paris), and a Ph.D. in History from Geneva University. His main research interests are Western esotericism, Islamic arts, Iranology. Among his many publications are *L'univers symbolique des arts islamiques* (2009), *Une introduction au Livre des rois (Shâhnâmeh) de Ferdowsi* (2009), *Diversité et unité des religions chez René Guénon et Frithjof Schuon* (2010), *Les théories de l'art dans la pensée traditionnelle* (2011), *L'ornement dans les arts d'Islam* (2014), *Les coupoles persanes : un art de ciel et de terre* (2016), *Le sanctuaire de l'Imam Rezâ à Mashhad* (2016), *Architectures persanes* (2018), *Mashhad dans le miroir des voyageurs occidentaux* (2018).