

Arts Asiatiques

Tome 64 - 2009
Sommaire / Contents

Articles

- 3 FRANCESCA TAGLIATESTA
Les représentations iconographiques
du IV^e apologue de la légende de Barlaam
et Josaphat dans le Moyen Âge italien
- xx NALINI BALBIR
Le monde médian :
une peinture cosmologique jaina sur tissu
déposée au musée Guimet
- xx ERNELLE BERLIET
L'architecture religieuse de Myingun,
une ville « satellite » de Pagan (XI^e-XIII^e s.)
- xx VALERIE ZALESKI
La tour octogonale du Wat Mahathat à Ayuthya :
un témoin des liens entre Ayuthya et le Lan Na
et d'un courant de dévotion à Metteyya ?
- xx MICHAEL LUCKEN
Une esthétique de la réplique
ou comment les fantômes sont à l'œuvre —
la peinture de Kishida Ryūsei (1891-1929)
- xx Activités du musée national
des Arts asiatiques Guimet
- xx Activités du musée Cernuschi

Conférences Iéna

- xx RICHARD O'CONNOR
Place, Power and People:
Southeast Asia's Temple Tradition
- xx PASCAL ROYÈRE
L'art du bâtisseur au XI^e siècle à Angkor :
échecs et innovations
- xx JOHN MIKSIC
Nail of the World: Mandalas and Axes

Comptes rendus d'ouvrages

- xx BENODE BEHARI MUKHERJEE
Chitrakar (Claude Basu)
- xx SAMTEN G. KARMAY & JEFF WATT (éds.)
Bon. The Magic Word.
The Indigenous Religion of Tibet (Anne Chayet)
- xx ANTHONY J. BARBIERI-LOW
Artisans in Early Imperial China
(Michèle Pirazzoli-t'Serstevens)
- xx ANNE KERLAN-STEPHENS,
MICHÈLE PIRAZZOLI-T'SERSTEVENS
Autour des collections d'art en Chine
au XVIII^e siècle (Frances Wood)
- xx XIAOBING TANG
Origins of the Chinese Avant-Garde,
The Modern Woodcut Movement (Anne Kerlan)
- xx NATASHA REICHLÉ
Violence and Serenity: Late Buddhist sculpture
from Indonesia (Marijke J. Klokke)

Direction

École française d'Extrême-Orient
22, avenue du Président Wilson
75116 Paris
Tél. 01 53 70 18 60
direction@efeo.net

Comité de direction

Jacques Giès,
Président directeur du musée Guimet

Marie-Christine Labourdette,
Directrice des Musées de France

Franciscus Verellen,
Membre de l'Institut
Directeur de l'École française d'Extrême-Orient

Rédaction en chef

Pierre Baptiste
Corinne Debaine-Francfort
Lothar von Falkenhausen
Charlotte Schmid

Comité de rédaction

Gilles Béguin
Kamaleswar Bhattacharya
Bruno Dagens
Catherine Delacour
Jean-Pierre Drège
Henri-Paul Francfort
François Gros
Jean-François Jarrige
Marijke Klokke
Lothar Ledderose
Amina Okada
Édith Parlier-Renault
Michèle Pirazzoli-t'Serstevens
Priscilla Soucek
Alain Thote
Léon Vandermeersch

Rédaction

Pour les instructions aux auteurs et le calendrier de parution :
<http://www.efeo.fr/publications/AA-instructions-aux-auteurs.pdf>
Ou contacter :

Didier Davin
Secrétaire de rédaction d'*Arts Asiatiques*
Musée Guimet
6 place d'Iéna
75116 Paris
Tél. + 33 (0)1 55 73 31 77
arts.asiatiques@efeo.net

Résumés en français, anglais et japonais.
(Trad. en japonais par Michiko Ishiguro)

Diffusion – Distribution

Pour les commandes et abonnements, s'adresser à :

Pierre Harry
EFEO Diffusion
22, avenue du Président Wilson
75116 Paris
Tél. +33 (0)1 53 70 18 37
Fax +33 (0)1 53 70 18 38
efeo-diffusion@efeo.fr

Arts Asiatiques est disponible à :

- la librairie du musée Guimet
- la librairie du musée du Louvre
- EFEO Diffusion

Production

Conception et réalisation graphique, photogravure
Ductus

Impression : Lerévérend
Papier : Triple Star Satin Blanc

Les représentations iconographiques du IV^e apologue de la légende de Barlaam et Josaphat dans le Moyen Âge italien

Résumé

La légende de Barlaam et Josaphat est un motif bien connu dans la littérature et l'iconographie médiévale occidentale et orientale. Le présent article s'est attaché à l'étude du IV^e apologue de la légende et en particulier à ses représentations iconographiques dans l'art du Moyen Âge italien.

Après une présentation chronologique des différents réseaux textuels par lesquels le récit s'est transmis depuis l'Inde (son lieu d'origine) jusqu'en Italie, l'enquête se concentre sur le répertoire des images de l'apologue élaborées entre le XI^e et le XIV^e siècle. Chaque représentation est présentée dans le contexte culturel où elle a été produite et, quand cela a été possible, un rapprochement avec une source textuelle a été proposé. Cette enquête systématique a

donné lieu à une série de comparaisons et de correspondances dont l'évolution thématique, formelle et, dans certains cas les motivations qui ont suggéré l'adoption d'un tel sujet, ont été étudiées.

Les artistes qui ont réalisé les images inspirées de l'apologue ont donné des interprétations qui correspondent à différents choix iconographiques. Cependant, certains détails se retrouvent de façon constante, comme les scènes qui flanquent régulièrement la représentation de l'apologue et qui ont pour fonction d'exalter le discours éthique du récit. L'image de l'homme attiré par la douceur du miel, souligne le désir inutile des humains devant les attraits de ce monde et par-là, doit rappeler la vacuité et l'impermanence de la vie.

Abstract

The iconographic representations of the fourth apologue of the Barlaam and Josaphat legend in the Italian middle age

The legend of Barlaam and Josaphat is a well-known motif within the mediaeval literature and iconography of East and West. The present essay deals with an examination of the 4th apologue of the story and particularly with its iconographical representation in mediaeval art of Italy.

After a chronological presentation of the different textual branches by means of which the story has been spread from India (the origin) to Italy, the enquiry goes into details of images-repertoire connected to the apologue and elaborated in the time of XIth and XIVth centuries. Each representation is displayed in the cultural context in which has been shaped and, if that's the case, in its relationship with a textual source. Such a thoroughly examination suggested a lot of comparisons and correspondences from which some thematic and formal developments have been studied, including their reasons in adopting a particular feature.

The artists engaged in making the images inspired by the apologue have given some interpretations corresponding to particular choices in iconography. Nevertheless, some features are recurrent topics, like the scenes constantly flanking the representations of the apologue and whose intention is to emphasize the moral traits of the story. The man in the well, enchanted by the honey, symbolizes the human addiction to earthly goods and the vacuity of life as well.

要約

イタリアの中世における「バルラームとホサファト」伝説の第四の寓話の図像学的表象

「バルラームとホサファト」伝説は、西洋、東洋の中世における文学と図像学の中で、非常によく知られたモチーフである。本論考は伝説の第四の寓話に関する研究、とりわけイタリア中世美術におけるその図像表現に専念した。

(発祥の地である)インドからイタリアにまでこの物語が伝えられることとなった様々な文献の交流を時系列で紹介したのち、12世紀から14世紀の間に良く練り上げられていく寓話イメージの総覧に焦点を当てる。各表象を、その表象が生み出された文化的コンテキストの中で紹介し、可能な限り典拠となる文献との関連付けも行なった。体系的な本研究で、一連の比較と照会を行い、そのテーマと形式的発展、また幾つかのケースでは、ある特定の主題の採用を連想させる誘因についても検討している。寓話にインスピレーションを得た図像を制作した芸術家達は、それぞれに異なる図像的選択に対応した解釈を行なっている。しかしながら、寓話表象の側面を確固なものとする型通りの場面や、物語の道徳的ディスクールを強める機能を有したシーンなど、いくつかのディテールは、常に変わらない状態で見出される。蜂蜜の甘さに心奪われた人間のイメージは、この世の魅惑の数々を前にした人間の、無為な欲望を強調し、そこから人生の空虚と変転を想起させるに違いない。



Fig. 1 : Cathédrale d'Otrante – échiquier

Le quatrième apologue du Roman de Barlaam et Josaphat est un thème iconographique, d'origine indienne, qui a connu une diffusion importante en Italie durant le Moyen Âge. Le Roman fut connu en Occident à partir du XII^e siècle dans une version chrétienne très évoluée par rapport au récit bouddhique qui est à sa source. En effet, au noyau original se sont ajoutés des éléments hétérogènes provenant d'autres traditions orientales ; ils se sont combinés avec les transformations subies par le récit lors de son adaptation aux différents contextes culturels qu'il avait rencontrés dans son voyage de l'Inde vers l'Europe.

La version chrétienne confère, en outre, un relief tout particulier à l'exaltation de la vie ascétique et à toutes les vertus qu'on acquiert par un style de vie monacal. Quant à son exploitation iconographique, elle met en avant la mise en garde adressée à tous ceux qui attachent trop d'attention aux plaisirs mondains, vains et éphémères.

Du récit indien au Roman chrétien et aux contes arabes

Les premières traces du récit du IV^e apologue apparaissent visiblement dans des sources indiennes. Une version est attestée dans l'épopée du *Mahābhārata* (XI.56)¹, et il est probable qu'une histoire similaire soit présente dans des textes bouddhiques². L'apologue fut apparemment transmis à l'Occident par l'entremise de deux textes aux racines en partie indiennes : le Roman de Barlaam et Josaphat, et le *Kalīla et Dimna*. Mon propos sera de rapporter brièvement, dans un premier temps, comment ces textes se sont propagés de l'Orient à l'Occident.

1. SUKTHANKAR et BELVALKAR 1956, p. 19-24.

2. Le récit n'est pas attesté dans les *Jātaka* mais dans le *Tripitaka* chinois. Voir CHAVANNES 1910-1935, vol. II, p. 83 (n° 205), vol. III, p. 257-258 (n° 469), vol. IV, p. 158, 235-238 ; GREY 1990, p. 254-255.



Fig. 2 : Cathédrale d'Otrante – éléphants

C'est dans le *Lalita-vistara*, composé entre les III^e et IV^e siècles mais contenant également des interpolations plus tardives, que se trouve le récit de la vie du Bouddha jusqu'à l'Éveil qui va fournir le thème du Roman de Barlaam et Josaphat. Mais il existe des récits parallèles parfois antérieurs comme le *Buddhacarita* (« Les aventures du Bouddha »), composé par Āśvaghoṣa probablement au II^e siècle et traduit en chinois au V^e siècle et en tibétain au VII^e ou VIII^e siècles³ ; on trouve également des éléments dans le *Mahāvastu* et dans les *Jātaka* (« récits des vies antérieures »)⁴.

La légende christianisée suit pour une part les textes bouddhiques et peut être ainsi résumée : un roi nommé Avenir vit en Inde où il persécute les nombreux chrétiens qui y habitent. À la naissance de son fils Josaphat, une prédiction l'informe que ce dernier pratiquera la religion chrétienne. Pour tenter d'échapper à la parole de l'astrologue, le roi maintient son fils enfermé dans un palais à l'écart du monde extérieur. Mais un moine nommé Barlaam parvient à s'introduire auprès du prince et par divers récits lui enseigne les différentes vertus à suivre la religion chrétienne.

Parallèlement, l'histoire chrétienne diffère du récit original indien sous différents aspects. Dans la tradition bouddhique l'image de Barlaam (Balahvar, Bilauhar) est absente et la figure centrale du récit est le futur Bouddha, le Bodhisattva (nom d'où découle celui de Josaphat). Dans le Roman christianisé, Barlaam a un rôle aussi important que Josaphat.

Dans la version latine du quatrième apologue, le moine Barlaam montre au jeune prince Josaphat la vanité des choses mondaines : une licorne (la mort) poursuit un homme qui, en fuyant, tombe dans une crevasse (le monde). Il saisit la branche d'un arbre (la vie) dont les racines sont, toutefois, rongées par deux souris, l'une blanche (le jour) l'autre noire (la nuit). Au fond de la crevasse se trouvent un dragon (l'enfer)

3. PASSI 2000.

4. D'ONZA CHIODO 2007.



Fig. 3 : Cathédrale d'Otrante – licorne



Fig. 4 : Cathédrale d'Otrante – homme agrippé à une branche

et quatre serpents (les éléments du corps humain en équilibre instable). L'homme oublie pourtant sa terrible situation, en se concentrant sur quelques gouttes de miel (plaisirs de la vie mondaine) qui coulent de l'arbre.

Les questions qui se posent à propos de la transmission du récit au monde chrétien sont multiples et on rappellera simplement quelques éléments du problème en renvoyant pour le détail aux différents auteurs qui se sont intéressés à la question⁵.

La thèse d'une transmission directe de la légende de l'Inde à la chrétienté, à travers l'ouvrage du traducteur Jean Damascène, n'apparaît plus défendable⁶.

Les expéditions archéologiques des premières années du ^{xx}^e siècle dans l'oasis de Tourfan, dans le Xinjiang (Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften avec Grünwedel et von Le Coq, la mission russe dirigée par Kozlov, la mission française dirigée par Pelliot, la mission hongroise dirigée par Stein et la mission japonaise dirigée par Ōtani), ont permis la découverte de manuscrits manichéens contenant des fragments de l'histoire de Barlaam et Josaphat. Ceci constitue la preuve que la légende était diffusée en Asie centrale et, selon des spécialistes qui font autorité (Asmussen, Henning, Burkitt, Le Coq, Lang), que les manichéens l'auraient transmise en Occident⁷.

5. À ce propos voir : LANG 1960, vol. I, p. 1251-1254 et ASMUSSEN 1989, vol. III, p. 801. L'excellent article de M. Tardieu mérite une considération particulière. Il examine non seulement l'histoire controversée de la genèse du Roman de Barlaam mais retrace aussi le genre littéraire auquel il appartient. TARDIEU 2000, p. 547-560.

6. Un certain débat a été suggéré par la question relative à l'attribution de la version grecque du Roman à Saint Jean Damascène. Selon Zotenberg, celui-ci en serait l'auteur, cependant dans la version grecque le moine de Saint Saba paraît être celui qui amena le Roman à Jérusalem. Marr, Peeters et Wolff, d'après le manuscrit n° 137 de la Bibliothèque Marciana de Venise et le manuscrit n° 1771 de la Bibliothèque Nationale de France, font remonter la version grecque au Géorgien Euthymius, abbé du monastère d'Iviron sur le Mont Athos. WOLFF 1937, p. 233-247. Voir aussi : GIMARET 1971a, p. 3-8.

7. HENNING 1962, p. 89-104. LE COQ 1911, Abh. VI, p. 1-61. BURKITT 1925, p. 97-98. Pour une récente étude du fragment ouïgour (T II D 176) et les rapports entre les différentes versions de la Légende de Barlaam et Josaphat voir l'article TONGERLOO 2008, p. 244-257.

L'importance de la culture indienne dans le manichéisme remonte à la vie même de Mani qui, au ^{III}^e siècle, entreprend son premier voyage missionnaire vers l'Inde par la route maritime du Golfe jusqu'au Dêb, sur le delta de l'Indus. Ayant atteint ensuite le royaume de Tūrān (actuel Bélouchistan), il y convertit le souverain qui était de religion bouddhiste et qui loua Mani pour sa sagesse, en le nommant Bouddha⁸.

Après la mort de Mani, ses disciples, chargés de diffuser son enseignement vers l'Orient et l'Occident, utilisèrent, dans un but missionnaire, différents genres littéraires indiens et bouddhiques et en particulier des récits provenant du cycle du *Pañcatantra* ou bien encore de la légende du Bouddha, transmise, probablement en Occident, par les manichéens. De cette version manichéenne dont le titre original était vraisemblablement *Bilawhar ud Bôdîsaf* ont été conservés quelques fragments édités et étudiés par Henning⁹. Il s'agit d'une version poétique en néo-persan en écriture manichéenne cursive¹⁰.

Du moyen-persan manichéen, l'histoire fut traduite en arabe¹¹. Cette traduction, malheureusement perdue, a cependant donné lieu à d'autres versions arabes, dont certaines abrégées, parmi lesquelles on compte la célèbre édition de Bombay¹².

Vers la fin du ^{XIX}^e siècle, on a découvert trois rédactions différentes en arabe qui remontent à des documents appa-

8. Sur cet argument et pour l'analyse des probables éléments bouddhiques dans le manichéisme voir SUNDERMANN 1986, p. 11-19.

9. HENNING 1962, p. 91-98.

10. Pour la capacité narrative des manichéens et pour leur rôle de médiateurs littéraires entre Orient et Occident, voir surtout : ASMUSSEN 1966. À propos de l'utilisation des matériaux littéraires, pas seulement orientaux, mais aussi occidentaux (grecs et latins), voir : HENRICHS 1979. Le problème des différentes versions du Roman de Barlaam (les éléments bouddhiques, non bouddhiques et manichéens) a été récemment abordé dans le travail de DE BLOIS 2009, p. 7-26.

11. ASMUSSEN 1966, p. 801.

12. En particulier la version arabe ismaélienne, *Kitāb Bilawhar wa Būdāsf* (version de Bombay 1888-89), qui a été étudiée et commentée par GIMARET 1971a. Du même auteur, on peut également consulter : « Bouddha et les bouddhistes dans la tradition musulmane » *Journal Asiatique*, 1969, n° 267, p. 272-316.



Fig. 5 : Cathédrale d'Otrante – dragon et serpent



Fig. 6 : Cathédrale d'Otrante – chat chaussé de bottes

rus dans la deuxième moitié du VIII^e siècle¹³. À ce propos, Muhammad Ibn al-Nadīm al-Baghdādī dans son *Fihrist* (traité bibliographique composé en 987) mentionne trois textes, traduits du persan en arabe, liés directement ou indirectement à la légende du Bouddha. Il s'agit du *Kitāb al-Budd* (Livre du Bouddha), du *Kitāb Bilawhar wa-Yūdāsaf* (Livre de Balawhar et Būdāsaf) et du *Kitāb Būdāsaf mufrad* (Livre de Būdāsaf seul).

Ibn al-Nadīm dans son *Fihrist* décrit aussi la Bagdad de la période abbasside comme un centre cosmopolite et comme la principale ville de l'église manichéenne occidentale. En outre, il nous parle du traducteur Ibn al-Muqaffa' en relation avec le *Kitāb Bilawhar wa-Yūdāsaf*¹⁴ et Peeters identifie le livre *Kitāb Būdāsaf mufrad* à un écrit attribué à Ibn al-Muqaffa'. Pour ce qui concerne le *Kitāb al-Budd*, son texte original n'a pas été retrouvé ; cependant, selon Mahé, il en est fait mention dans l'édition de Bombay¹⁵.

De l'arabe, l'histoire a été traduite en judéo-persan par Elisha Ben Samuel, et également en géorgien au IX^e siècle. Il existe deux versions géorgiennes de la vie de Barlaam et Josaphat, l'une longue et l'autre brève. Selon M. Tarchnisvili, toutes deux descendraient indépendamment d'un prototype géorgien perdu, contrairement à ce que pensait Lang pour qui la version brève était un simple résumé de la rédaction longue¹⁶. À l'appui de cette idée d'une source différente de la forme longue pour la rédaction brève, Mahé montre que dans cette dernière apparaît une phraséologie moins chrétienne que celle de la version longue. Par contre, celle-ci reproduit, plus fidèlement, le texte géorgien primitif. Mahé s'accorde avec Lang sur le fait que ce texte plus ancien remonte au IX^e

siècle et constitue une forme plus christianisée de la légende¹⁷. La rédaction brève intitulée « *La sagesse de Balahvar* » a été transmise par six manuscrits datés du XII^e au XVIII^e siècles, tandis que la version longue, dont le titre est *Balavariani*, est conservée dans un seul manuscrit du XI^e siècle, découvert à Jérusalem.

Dans le IV^e apologue (intitulé « L'homme, l'éléphant et le dragon ») de la rédaction géorgienne brève traduite par Mahé, « le monde est semblable à un homme poursuivi par un éléphant furieux, qui l'accule dans un gouffre effroyable. L'homme aperçut un arbre, sur lequel il monta. Il vit en outre deux souris, l'une noire et l'autre blanche, qui rongeaient les racines de l'arbre sur lequel il était monté. Il jeta les yeux vers le fond du gouffre, et vit un dragon, gueule ouverte, prêt à l'engloutir. Il leva les yeux vers le haut et vit un peu de miel coulant le long de l'arbre, et il se mit à le lécher. Les souris coupèrent l'arbre en le rongant. L'homme tomba. L'éléphant l'enleva et le lança au dragon. Or, l'éléphant est l'image de la mort poursuivant les fils des hommes. L'arbre est ce monde passager ; les souris, les jours et les nuits ; et le miel, la douceur de ce monde passager. La saveur de l'instant attire l'homme. Les jours et les nuits passent. La mort l'emporte et le dragon l'engloutit en enfer. Telle est la vie des hommes ! »¹⁸.

À partir de la version géorgienne une traduction grecque a été faite vers l'an 1000, attribuée à Saint Euthymius, un moine géorgien du Mont Athos. De ce dernier texte dérivent les traductions latines et dans les principales langues slaves, la version arménienne, celle arabo-chrétienne et pour terminer celle éthiopienne.

Dans le texte grec un homme fuit une licorne furieuse et tombe dans un ravin. Dans sa chute il arrive à saisir un arbuste et à trouver un appui pour ses pieds. De cette position, il voit deux souris, une blanche l'autre noire, rongant les

13. MAHÉ 1993, p. 27-28.

14. Voir : ASMUSSEN 1966, p. 801. Ibn al Muqaffa' est l'auteur du *Kalīla Dimna* où apparaît sous le titre « l'homme, le dragon, les serpents et les deux rats » une histoire analogue au IV^e apologue. Ibn al Muqaffa' est né à Basra en 721 et fut condamné à mort en 757 par le pouvoir abbasside.

15. MAHÉ 1993, p.28.

16. *idem*, p. 23-24.

17. À ce propos voir : LANG 1957a, p. 49 et Lang 1957b.

18. MAHÉ 1993, p. 76-77.



Fig. 7 : Cathédrale d'Otrante – souris



Fig. 8 : Cathédrale d'Otrante – saisons (mars)

racines de l'arbuste et, tout au fond du précipice, un dragon crachant du feu, tandis que près de ses pieds il aperçoit les têtes de quatre aspics. Cependant, l'homme oublie le danger en se concentrant sur quelques gouttes de miel qui suintaient de l'arbre¹⁹. Soulignons ici une variation importante sur laquelle je reviendrai dans mon développement sur l'iconographie du motif : dans le texte géorgien, c'est un éléphant qui poursuit l'homme, dans la version grecque, c'est une licorne.

La traduction latine de la Légende remonte à 1048²⁰ et, selon Peeters, son auteur serait le Normand Argyros. Envoyé d'Italie à Constantinople à la cour de Constantin Monomaque, il avait gagné le titre de conseiller de l'empereur après avoir apaisé une révolte. L'original grec lui aurait été remis par un certain Léon²¹. De la traduction d'Argyros dérivent toutes les versions occidentales à l'exception de celle d'un anonyme français, tirée du grec dans la première moitié du XIII^e siècle.

Cependant, selon Paolo Chiesa²², le traducteur serait arrivé à Constantinople en 1016 et non pas en 1045, date donnée pour Argyros²³. Pour cet auteur, il serait même impossible de faire remonter la traduction latine à un seul codex grec : l'examen philologique du manuscrit napolitain montrerait que la légende telle qu'elle y est présentée dériverait de traductions latines plus anciennes ou même, directement, d'ouvrages latins (ou bien traduites du grec au latin) de provenances variées²⁴. Le traducteur de la première version latine du Roman de Barlaam et Josaphat serait dans ce cas un moine latin – peut-être

originnaire de l'Italie du Sud – qui aurait achevé son ouvrage à Constantinople en 1047²⁵. Les traducteurs latins du XI^e siècle dans les territoires de l'Empire byzantin étaient Léon, moine amalfitain d'Athos ; Jean, connu sous le nom « d'Amalfitain » et le cardinal Umberto, envoyé par le pape en Orient²⁶.

La parabole de l'homme dans un puits est également présente dans un autre ouvrage, *Kalila et Dimna*²⁷, traduction arabe du texte sanscrit du *Pañcatantra*. Comme le Roman de Barlaam et Josaphat, le *Pañcatantra* indien (un livre de sagesse pour les rois) qui a été écrit vers le IV^e siècle de notre ère, a connu une grande diffusion de l'Inde vers l'Occident.

Une première version en pehlevi, aujourd'hui perdue, datant d'un peu avant 570, fut traduite par Burzuyeh, un médecin perse. Cet ouvrage a été ensuite traduit en syriaque et en plusieurs versions arabes, parmi lesquelles on compte une version due à Ibn al-Muqaffa' (datant de 750) qui porte le titre de *Kalila wa-Dimna* emprunté aux noms sanscrits de deux chacals présents au début du *Pañcatantra*, Karataka et Damanaka. De cette version dérivent une traduction syriaque (X^e ou XI^e siècle) ainsi qu'une en grec (XI^e siècle)²⁸.

Les relations entre la parabole de l'homme dans le puits de *Kalila et Dimna* et la même histoire présente dans *Bilawhar*

19. RONCHEY et CASARETTI 1980, p. 108-109.

20. Dans le prologue du manuscrit latin VIII B 10, conservé à la Bibliothèque Nationale de Naples, est indiquée la date de commencement du travail : les douze mois qui suivirent le 11 juin de 1048. Avant cette date, la Légende n'avait jamais été traduite en latin.

21. Léon était le frère du prince de Benavente. Il faisait probablement partie d'un groupe de moines latins, connu sous le nom d'« Amalfitains », présents sur le mont Athos. Alors qu'il se trouvait à Constantinople en 1048, il fit traduire la Légende en latin.

22. En particulier CHIESA 1983.

23. *idem*, p. 526.

24. *ibid.*, p. 530.

25. La seule installation monastique occidentale à Constantinople est attestée en 1063 et était située dans la zone septentrionale de la ville, sur la Corne d'or. Elle était probablement liée au monastère amalfitain d'Athos. *ibid.*, p. 542.

26. *ibid.*, p. 533.

27. L'histoire de la genèse du *Kalila et Dimna* est autant controversée que celle du Roman de Barlaam et Josaphat et, comme dans le cas du Roman de Barlaam, les recensions manuscrites ont couvert une très grande aire de diffusion. En ce qui concerne la traduction grecque, qui nous intéresse ici, elle a été rédigée vers la fin du XI^e siècle à partir d'un manuscrit arabe qui contenait le chapitre du roi des souris et de ses ministres. *A contrario* toutes les traductions en langues d'Europe occidentale, sauf les modernes, dérivent du texte de Jean de Capoue qui traduisit en latin la version de Rabbi Jō'el pour le cardinal Ursinus, entre 1263 et 1278, sous le titre *Directorium vitae humanae, Liber Kalilae et Dimnae*. Sur l'argument, voir : BROCKELMANN 1973.

28. LANCEREAU 1965, p. 20-21.

wa Būdhāsaf ont fait l'objet de plusieurs études, dont la plus récente est celle de François de Blois²⁹.

En définitive, pour ce qui concerne la filiation de la parabole, le débat se concentre autour de trois possibilités : Ibn al-Muqaffa', l'histoire étant dérivée du texte arabe *Bilawhar wa Būdhāsaf*, thèse soutenue par Gimaret³⁰ ; l'auteur de *Bilawhar wa Būdhāsaf* aurait emprunté la parabole à la version arabe de *Kalilah wa Dimnah* ; ou enfin le *Kalilah wa Dimnah* et le *Bilawhar wa Būdhāsaf* auraient puisé à une source commune.

De Blois de son côté soutient la deuxième thèse et met en évidence les doutes que les autres soulèvent. D'un point de vue littéraire, il observe que dans *Bilawhar wa Būdhāsaf* la parabole de l'homme dans le puits se trouve dans la partie du Roman qui raconte la prédication de Bilawhar. Or, la personne de Bilawhar, le maître du prince, est assez étrangère à la légende indienne, car le Bouddha n'a pas de maître. En bref, l'analyse de certains passages du récit arabe a conduit De Blois à écarter la possibilité qu'ils soient d'origine indienne et à leur supposer au contraire une origine arabe³¹. La seule exception serait la parabole de l'homme dans le puits, le seul passage qui dans le Roman arabe révèle une origine purement indienne.

A contrario, Burzuyeh, l'auteur de *Karīrak ud Damanak*, connaissait un certain nombre de livres en sanscrit, comme le *Pañcatantra* et certaines histoires présentes dans le *Mahābhārata*, parmi lesquelles la parabole de l'homme dans le puits. Néanmoins, selon De Blois, étant donné les connaissances de Burzuyeh en sanscrit, il ne faut pas exclure la possibilité qu'il ait trouvé cette parabole dans des sources indiennes autres que le *Mahābhārata* car l'histoire en question était attestée bien au-delà de la littérature brahmanique.

Le puits est un lieu inaccessible, obscur, qui souligne l'impuissance de l'homme qui est tombé dedans et qui n'arrivera jamais à en sortir tout seul. Déjà dans le *Mahābhārata* (I, 78, 13), suite à une querelle, Śarniṣṭhā, la fille du roi des démons, précipite Devayānī, la fille du chapelain, dans un puits (*kūpa*) pour se débarrasser d'elle. Defourny, à propos de l'épisode du puits, insiste sur l'étymologie du terme *kūpa* qui est éclairée aussi par Yāska³². Les deux explications que l'étymologiste indien fournit marquent justement la complexité, due à la profondeur de l'endroit, soit qu'on interprète *kūpa* comme un composé du préfixe *ku*, difficulté, et de *pāna* au sens de « soif », ou comme un dérivé de la racine verbale *kup*, qui signifie « s'irriter, se mettre en colère ». La première interprétation met l'accent sur le puits comme lieu inaccessible lorsqu'il s'agit

d'apaiser la soif, la deuxième souligne la colère de l'homme qui provient de la difficulté de puiser de l'eau à un puits³³.

À l'origine donc de la diffusion du IV^e apologue en Europe, on trouve deux textes arabes : le livre de *Bilawhar wa Būdhāsaf* et *Kalilah wa Dimnah*. Ces deux textes contiennent la même parabole, racontée selon des détails différents reportés par les artistes qui l'ont représentée au cours du Moyen Âge.

Les nombreuses traductions du Roman de Barlaam et Josaphat ont inspiré plusieurs nouvelles. De la traduction latine du texte grec dérivent d'innombrables versions tant en latin qu'en langues vulgaires européennes. Un abrégé du récit figure dans le *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais et dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine³⁴. Dans cette dernière, le IV^e apologue est raconté avec force détails. Le récit, comme le précise l'auteur, est une synthèse de tout ce qu'a raconté Jean Damascène. Les aventures du puissant roi Avenir qui persécute les chrétiens et les moines, et dont le fils Josaphat, contrevenant aux aspirations paternelles, devient un adepte de la religion chrétienne par l'intermédiaire du moine Barlaam, servent de toile de fond au IV^e apologue.

En Toscane, on trouve aussi un écho de la légende chez Boccace, lequel, dans l'introduction de son *Decameron*, à la IV^e journée, met en scène un Filippo Balducci, qui n'est autre que le bien connu Barlaam. Ce Balducci impose à son fils unique, qui ignore tout plaisir, un style de vie marqué par une exaltation de l'ascèse menée loin des plaisirs mondains, dans un lieu isolé, et dans un contexte d'oraisons et d'aumônes. Une existence ascétique n'empêchera pas cependant le jeune homme d'entrer en contact avec la société corrompue et, surtout, avec les femmes. Désignées comme des « oies » par Boccace, les femmes ne sont plus les « démons » de la légende³⁵.

À partir du XIV^e siècle, un récit qui dérive de la 'vulgate', dont est tirée la rédaction en langue vulgaire de Neri Pagliaresi de Sienne, se répand en Italie³⁶.

Pour ce qui concerne les manuscrits illustrés de la légende ils commencent à circuler à partir du XI^e siècle dans les versions grecques³⁷. En Italie, l'apologue figure dans plusieurs codex, psautiers, livres d'heures et manuscrits³⁸. Comme souligne Donato, il n'y a pas d'étude systématique des illustrations des versions occidentales du Roman³⁹. Cependant, il est possible de déterminer une séquence narrative presque constante

29. DE BLOIS 1990, p. 34-37.

30. GIMARET 1971b.

31. DE BLOIS 1990, p. 34-35.

32. VARMA 1953.

33. DEFOURNY 1978, p. 114-115.

34. VORAGINE 1967.

35. BOCCACCIO 1991, p. 459-470.

36. DONATO 1992, vol. II, p. 99.

37. À ce propos voir : DER NERSESSIAN 1937.

38. Ce genre de littérature didactique morale et spirituelle a été analysé par Antonio Muñoz, MUÑOZ 1909, p. 20-46, et par Jürgen Werinhard Einhorn, EINHORN 1972.

39. DONATO 1992, p. 99-102.

et qui, à grands traits, se rattache à certaines versions du Roman.

Certaines variantes iconographiques, tenant compte d'exigences d'ordre matériel et d'espace, ont simplifié le contenu de l'image en faveur de certains détails et d'un schéma figuratif bien déterminé, oscillant entre l'arbre, l'homme, les souris, ou bien, l'homme, l'arbre, le dragon et les souris et, parfois, la licorne, qui peuvent indiquer la filiation de l'iconographie illustrée à une source précise.

À tout cela, il faut cependant ajouter que, à côté du Roman dit de Barlaam et Josaphat et de tous ses dérivés qui ont sans doute influencé plusieurs représentations de l'apologue, il existe un autre récit, qui a connu la même diffusion que le Roman de Barlaam et qui se trouve dans *Kalīla et Dimna* qui a influencé, comme on le verra ensuite, au moins deux exemples iconographiques parmi ceux que nous avons analysés ici.

Les différentes versions du récit, transmises par le *Mahābhārata*, les textes arabes, *Kalīla et Dimna* et par tous les ouvrages occidentaux, mentionnent généralement un homme qui tombe dans un puits ou dans une crevasse et qui est, miraculeusement, retenu par des arbustes. Les versions divergent cependant dans l'explication des causes de la chute. Le conte du *Mahābhārata* a pour protagoniste un brahmane qui tombe dans un puits par peur d'être dévoré par les bêtes carnivores et terrifiantes qui hantent la forêt dans laquelle il s'est égaré. L'homme de l'apologue de *Kalīla et Dimna* tombe dans le puits par crainte d'une chose qui n'est pas spécifiée (on suppose la fuite du temps, le vieillissement, la souffrance, etc.). Dans toutes les versions occidentales, l'homme tombe dans un puits en fuyant une licorne qui représente la mort. L'animal fantastique est, au contraire, absent dans les œuvres transmises par les recensions indiennes, arabes et géorgiennes et à sa place y figure un éléphant⁴⁰.

Dans les récits occidentaux, l'arbre est un arbuste qui dans toutes les illustrations devient un véritable arbre, avec du feuillage. Dans le conte du *Kalīla et Dimna*, l'homme s'accroche à deux arbustes tandis que dans le *Mahābhārata* le puits est couvert d'arbres et de lianes qui retiennent l'homme suspendu. Dans l'iconographie médiévale, l'individu est souvent représenté debout, plus rarement étendu sur l'arbre. Les plaisirs de la vie mondaine, symbolisés par le miel dans le Roman, sont, pour des raisons pratiques de représentations, figurés par des fruits.

40. Les versions orientales révèlent différents animaux à l'origine de la fuite ou de la chute de l'homme dans le puits, comme on le voit clairement dans l'article de MATSUBARA 1973.



Fig. 9 : Baptistère de Parme – IV^e apologue



Fig. 10 : Baptistère de Parme – licornes



Fig. 11 : Baptistère de Parme – les sept âges de la vie



Fig. 12 : Basilique de Saint Marc à Venise – IV^e apologue



Fig. 13 : Basilique de Saint Marc à Venise – satire

Les images

En Italie, les premières images inspirées du IV^e apologue sont visibles sur différents édifices et sous différentes formes : dallage en mosaïque de la Cathédrale d'Otrante, portail de la Chapelle de Saint Isidore de la Basilique de Saint Marc à Venise ou du Baptistère de Parme, chaire de la Cathédrale à Ferrare, fresques de l'abbaye des Trois Fontaines à Rome ou du Palais Corboli à Asciano près de Sienne.

Le sujet n'est pas toujours représenté dans tous ses détails. Il se limite parfois à ses éléments caractéristiques, l'arbre de vie et l'homme qui s'y agrippe ; d'autres fois, il est facilement identifiable puisqu'il suit l'intrigue du récit. Les différents choix iconographiques pourraient révéler distinctement la parenté avec un récit spécifique, cependant il faut aussi penser que, souvent, les variantes et les simplifications iconographiques sont liées à la nécessité de rendre le message visuel plus clair.

La Cathédrale d'Otrante

Le dallage en mosaïque de la Cathédrale d'Otrante, qui a été réalisé entre 1163 et 1166 par le frère Pataleone, connu aussi comme « *Presbyter* », se développe autour de différentes scènes narratives soutenues par un symbolisme qui reçoit sa plus grande inspiration de l'Ancien Testament, des ouvrages patristiques, des textes classiques et du *Physiologus*⁴¹.

41. Les noms du commanditaire et de l'artiste qui réalisa la mosaïque sont indiqués à l'entrée de la cathédrale: « *Ex Ionath(e) donis / per dexteram Pantaleonis / hoc opus insigne / est superans impendia digne* ». Après la troisième colonne, à partir de l'entrée principale, il y a une autre inscription où sont mentionnés l'auteur et le commanditaire: « *Humilis servus Ch(rist)i Ionathas hydruntinus archiep(iscopu)s iussit hoc op(us) fieri p(er) manus Pantaleonis p(res)b(yte)ri* ». La troisième inscription fournit la date et le nom du souverain régnant: « *Anno ab incarnatio(n)e D(omi)ni n(ostri) Iesu Christi MCLXV i(n)dictio(n)e XIII regnante*

Toutefois, l'origine de certains symboles – peut-être les plus éloquentes pour comprendre le discours sotériologique du cycle de la mosaïque en entier – est indienne ; ainsi pour l'échiquier (fig. 1), placé à proximité du portail d'entrée, ou les éléphants, appuyés aux racines de l'arbre (fig. 2), ou encore la licorne (fig. 3). Mais le lien avec l'Inde ne se réduit pas uniquement à ces symboles dont la signification peut paraître énigmatique. Il va se manifester aussi par l'emprunt d'un élément narratif tiré du IV^e apologue de la Légende de Barlaam et Josaphat⁴².

La scène occupe la partie du panneau, placé à gauche du portail d'entrée, dans le deuxième entrecolonnement de la nef centrale. Un homme est agrippé à une branche de l'arbre (fig. 4), qui couvre le dallage central de la Cathédrale, pendant qu'au-dessous se tient un dragon saisissant entre ses crocs un serpent (fig. 5) et qu'un chat, chaussé de bottes (fig. 6), ainsi qu'une souris (fig. 7) rongent les racines⁴³.

Les douze mois de l'année sont représentés un peu plus loin, à l'intérieur de douze *rotae*, inscrites entre le cinquième et le sixième entrecolonnement : le tronc de l'« arbre-guide » les répartit en deux groupes de six *rotae*, de sorte que l'on a à droite du tronc, janvier, février, mai, juin, septembre, octobre – autrement dit l'hiver, le printemps, l'été, et l'automne – et à gauche, mars, avril, juillet, août, novembre, décembre – c'est-à-dire le printemps, l'été, l'automne et l'hiver –. L'alternance des saisons ainsi illustrée exprime l'incessant et l'inexorable passage du temps (fig. 8).

D(omi)ni n(ostro) W(illelmo) rege magnifico et t(r)iu(m)fatore humilis se(rvus) Christi Ionat(has) ». Dans la quatrième inscription, placée à proximité du maître-autel, sont indiqués une date, antérieure aux autres, et les noms des rois et de l'évêque: « *(Anno) ab (incarnatio)n(e) D(omi)ni nos(t)ri Iesu Ch(rist)i MCLXIII i(n) dictio(n)e XI regn(ante) felicit(er) D(omi)no n(ostro) W(illelmo) rege magnifico et t(r)iu(m)fatore humilis se(rvus) Christi Ionat(has)* ». Cette disposition démontre que la mosaïque a été réalisée progressivement de l'autel à l'entrée principale.

42. GIANFREDA 1999.

43. Ces rongeurs symbolisent le jour et la nuit, donc le temps qui passe. À la place des deux souris, on trouve aussi un chat et une souris.



Fig. 14 : Basilique de Saint Marc à Venise – homme avec un écu



Fig. 15 : Basilique de Saint Marc à Venise – homme avec un sac

Le Baptistère de Parme

Le début des travaux de la décoration des portails du Baptistère de Parme, selon le projet de Benedetto Antelami, est commémoré par une inscription sur l'architrave de l'entrée principale⁴⁴.

Les portails sont au nombre de trois, identiques dans leur structure et leurs dimensions, mais différents par la décoration. Les arcs en plein cintre sont soutenus par des colonnes⁴⁵, tandis que deux montants soutiennent une architrave double sur laquelle s'appuie un tympan en plein cintre sculpté. Un arc intermédiaire partage en deux le tympan en créant ainsi deux niveaux séparés et distincts.

Le portail sud du Baptistère a été exécuté par Benedetto Antelami au XII^e siècle⁴⁶. Le tympan de l'architrave est divisé en trois panneaux au décor sculpté en bas-relief. Au centre est figurée une scène tirée du IV^e apologue : un homme s'accroche à un arbre, sur lequel se trouve une ruche, dont les racines sont grignotées par deux rongeurs et sous lequel se trouve un dragon crachant du feu (fig. 9). Le tympan supérieur est décoré de volutes végétales enrichies de feuilles et de fleurs.

Sur le panneau de droite, à l'intérieur d'une *rota*, un homme, qui, à en juger par le croissant de lune entourant sa tête, représente la nuit, conduit un char tiré par des bœufs. Tout autour de la *rota*, quatre figures humaines – deux nues, les autres vêtues – font, peut-être, allusion, aux deux saisons froides et aux deux saisons chaudes. Située à l'extrémité supérieure du panneau, on trouve une autre *rota* à l'intérieure de

laquelle a été sculpté un demi-buste, muni d'un couvre-chef en forme de demi-lune, flanqué d'un taureau.

Le panneau de gauche est constitué par deux *rotæ* : sur celle du bas – de dimension plus grande – a été sculptée l'image d'un char tiré par deux chevaux, dont le conducteur a la tête entourée par un soleil à huit rayons ; celle du haut, qui se juxtapose en partie à l'autre, présente l'image d'un demi-buste avec un couvre-chef en forme de rayons solaires, flanqué d'une tête de cheval ; il s'agit naturellement d'une représentation du jour, symétrique à celle de la nuit que l'on a sur le panneau droit.

L'architrave inférieure est décorée par trois médaillons : à l'intérieur du médaillon central se trouve un Christ qui, de la main droite fait le geste de la bénédiction tandis que de la main gauche il soutient un livre dans lequel a été écrit : « *Ego sum alpha et omega* ». Dans le médaillon placé à gauche est représenté Saint Jean-Baptiste montrant l'inscription : « *Ecce agnus Dei* ». Dans le médaillon placé à droite un agneau est sculpté.

La licorne, qui est normalement présente dans les représentations du IV^e apologue, se trouve dans la frise qui entoure le Baptistère mais près du portail nord, donc, sans aucun lien direct avec la scène représentée sur le portail sud. Plus précisément, on observe deux licornes, présentes dans deux *rotæ* séparées par une autre *rota* où est sculptée une figure féminine assise (fig. 10).

Sur le montant droit du portail occidental sont représentés les sept âges de la vie : la petite enfance, l'enfance, l'adolescence, la puberté, la jeunesse, la maturité et la vieillesse ; il s'agit d'une curieuse correspondance, comme on le verra ensuite, avec la scène qui représente également les sept âges de l'homme, à côté de la scène de l'apologue, dans l'Abbaye des Trois Fontaines à Rome (fig. 11).

L'aspect spécifiquement doctrinaire est l'objectif premier du commanditaire du travail décoratif des portails du Baptistère.

44. Il s'agit du portail septentrional, qui se trouve vers la place de la Cathédrale. L'épigraphie rapporte l'incise suivante : « *bis binis demptis in(c)epit dictus / annis de mille opus hoc scultor / ducentis Benedictus /* ».

45. Orientées à l'ouest, au nord et au sud.

46. Dans les portails ouest et nord sont présentes quatre colonnes de grandes dimensions et quatre colonnes de dimensions plus petites, alors que, dans le portail sud, les colonnes sont au nombre de six.

Le message a été formulé à travers l'apologue, qui a la même fonction qu'une sentence morale : le temps passe vite sur le jour, la nuit, les saisons, sur la vie de l'homme⁴⁷.

La Basilique de Saint Marc à Venise

Sur le soubassement, juste sous les montants de droite et de gauche du portail d'entrée de la Chapelle de Saint Isidore dans l'Église Saint Marc de Venise, courent deux frises, divisées de chaque côté en deux panneaux par l'angle des montants. Les panneaux sont taillés dans une pierre blanche s'appuyant sur une dalle de marbre rouge veiné de blanc (dit marbre « iassense »).

Le panneau orienté vers le nord-est porte un bas-relief figurant la même scène du IV^e apologue que précédemment : un arbre de vie sur lequel est étendu un homme, tandis que ses racines sont rongées par deux souris (fig. 12).

En revanche, l'image sculptée sur le panneau orienté vers le sud semble ne pas avoir de rapport avec le Roman de Barlaam et Josaphat : on y voit un satyre en train de jouer du luth (fig. 13). Il en est de même pour les deux panneaux sculptés sous le montant de gauche du portail ; y sont présents deux personnages : un homme avec un écu (fig. 14) et un second personnage qui saisit de la main gauche ce qui semble être un sac avec des pièces de monnaies (fig. 15).

La Chapelle de Saint Isidore se trouve à l'intérieur de la Basilique de Saint Marc, à côté du transept nord, et a été édifiée sous le doge Andrea Dandolo, vers la deuxième moitié du xiv^e siècle. Les panneaux sculptés en question faisaient sûrement partie des matériaux de récupération souvent utilisés pendant le chantier d'édification de la Basilique. Malheureusement, pour l'instant, il est impossible de déterminer avec certitude leur provenance et surtout, aucune hypothèse n'a été formulée à propos de leur origine.

Néanmoins, il apparaît certain que les panneaux appliqués sous le montant du portail d'entrée de la Chapelle remontent à une époque plus ancienne que celle d'édification de la Chapelle de Saint Isidore⁴⁸.

On peut néanmoins formuler une hypothèse à propos de la motivation de leur utilisation dans ce contexte. En effet, la Chapelle fut dédiée à Saint Isidore de Chio, un martyr chrétien tué à Chio, parce qu'il avait refusé de se convertir au paganisme. Isidore s'était ainsi distingué dans sa vie, en choisissant la bonne voie, la conduite juste, c'est-à-dire la doctrine juste, celle expliquée par Barlaam à Josaphat.

47. Muñoz 1909, p. 40.

48. À ce propos il faut signaler que Muñoz et Einhorn proposent la même date pour le relief, à savoir la fin du xiv^e siècle. Muñoz 1909, p. 40 et EINHORN 1972, p. 412.

Le Dôme de Ferrare

Le relief de Ferrare qui représente le IV^e apologue de Barlaam et Josaphat (fig. 16) est actuellement exposé dans le musée de la Cathédrale (ex-église et cloître de Saint Romain) à côté d'autres reliefs avec lesquels il ornait, au xvi^e siècle, la chaire du Dôme de Ferrare⁴⁹. En effet, selon les documents historiques, en 1515, le notaire Baldassare Diani prenait à sa charge les frais d'édification de cette chaire du dôme située au-dessous de la cinquième arcade, à droite de la nef centrale de la Cathédrale. Les marbres sculptés utilisés pour le décor, dont faisait partie la scène tirée du IV^e apologue, provenaient d'un ancien ambon c'est-à-dire du lieu près de la nef majeure où logeait le clergé⁵⁰.

Geza De Francovich et Francesco Gandolfo datent ce relief du milieu du xiii^e siècle⁵¹, tandis que les scènes qui le flanquaient dans le décor de la chaire étaient très probablement sans aucun lien direct avec le relief de l'apologue. En 1716, la chaire a été détruite et les reliefs ont alors été déplacés ailleurs.

Bien que la scène de l'apologue se trouve maintenant loin de son contexte original et qu'il soit impossible d'établir avec certitude sa position et son rôle dans la Cathédrale, la présence d'un thème comme celui du cycle des mois de l'année, dans le même contexte, mérite une attention particulière.

Le portail sud de la Cathédrale, aujourd'hui non utilisé, était connu comme « Porte des Pèlerins » ou « Guidocenea ». En effet, le portail constituait l'entrée réservée au flux des pèlerins qui atteignaient Ferrare par l'Orient⁵². Au xiii^e siècle, le sculpteur dit « Maître des Mois » y sculptait les représentations des travaux de chaque mois de l'année⁵³. Ce portail fut détruit entre 1717 et 1736 et les panneaux où étaient sculptés les mois de l'année ont été, les uns, conservés à l'extérieur, toujours du côté méridional de la Cathédrale et, les autres, utilisés comme dallage dans l'*atrium* de la Cathédrale. En 1931, lors des travaux de restauration de la Cathédrale, les panneaux ont été retrouvés puis transportés et conservés au Musée de la Cathédrale. Les personnages des mois (fig. 17) semblent très proches de ceux que l'on voit dans l'image de

49. À partir d'un dessin de l'ancienne chaire de la Cathédrale par Nicolò Baruffaldi daté de 1716, on déduit que la chaire était structurée d'un point de vue architectural sur deux plans avec une partie centrale saillante. Dans la partie supérieure, à partir de la gauche, étaient représentés : la présentation au temple, la croix avec la tête du Rédempteur, un lys, un agneau mystique, la crucifixion, la Vierge avec l'enfant, encore un lys, la croix et l'apologue. Dans la partie inférieure il y avait, successivement : à gauche un paysan et un guerrier, au centre des décorations florales, à droite une scène de vendange. Sur ce sujet voir : GIOVANNUCCI VIGI 1989, p. 22-25.

50. *idem*, p. 22.

51. DE FRANCOVICH 1952 et GANDOLFO 1987, p. 348.

52. Sur l'argument, voir : GIOVANNUCCI VIGI et SASSU 2007, p. 101.

53. Il semble que les panneaux étaient situés dans l'intrados de la voûte du prothyron. GIOVANNUCCI VIGI et SASSU 2007, p. 113-114.



Fig. 16 : Dôme de Ferrare – IV^e apologue



Fig. 17 : Dôme de Ferrare – particulier du mois d'août

l'apologue, notamment la chevelure et les oreilles de l'homme s'agrippant à l'arbre sont stylistiquement similaires⁵⁴.

Dans le cas de Ferrare, l'homme de la légende, habillé d'une tunique nouée à la taille, s'accroche de la main gauche à un des deux arbustes sur lequel il est miraculeusement tombé. Au-dessus de lui, se trouve une licorne séparée de sa victime par une sorte de bande dans laquelle on lit : « *unicornis istem sequitur animas ominum* », et que l'homme semble montrer de la main droite. La licorne possède une corne torsadée, la tête, le cou et la crinière d'un cheval, tandis que la barbiche et les sabots sont ceux d'une chèvre, comme dans la meilleure tradition du *Physiologus*. La typologie du corps est conforme aussi à celle d'une chèvre. Les deux arbustes sur lequel l'homme appuie ses pieds se croisent et forment une sorte d'arc au-dessous duquel se trouve la gueule d'un dragon crachant du feu. Les racines des deux arbustes sont rongées par des souris placées symétriquement qui, à leur tour, s'appuient sur des arbustes.

L'Abbaye des Trois Fontaines à Rome

Les seules représentations picturales du IV^e apologue du Roman de Barlaam et Josaphat sont des fresques qui se trouvent dans l'Abbaye des Trois Fontaines à Rome et dans le Palais Corboli à Asciano près de Sienne.

L'Abbaye des Trois Fontaines se trouve rue Laurentina, à la hauteur de la rue des Acque Salvie. Cette abbaye est passée en 1140 sous la tutelle des moines cisterciens qui, malgré certaines interdictions⁵⁵, parvinrent à effectuer les décorations *à fresco* dans la sacristie, dans le dortoir et sur le mur extérieur de celui-ci.

Sur le mur est de l'actuelle terrasse – à l'extérieur du dortoir –, on découvre un cycle de fresques défini par M. Mihályi comme un hommage à la « vie humaine »⁵⁶. À l'intérieur de neuf panneaux en forme d'arcs en accolade surmontés par des motifs en coquille, on trouve autant de scènes figurées peintes.

Dans l'ordre, en avançant du sud vers le nord, Mihályi y a reconnu : le travail des ancêtres, l'apologue de Barlaam et Josaphat (fig. 18), l'aigle qui met à l'épreuve ses deux aiglons (fig. 19), un pêcheur (fig. 20), les sens de l'homme (fig. 21), les sept âges de l'homme (fig. 11), la récolte des fruits, un « putto » qui s'approche d'une cage (fig. 22) et deux cages superposées (fig. 23).

54. Toutes les images du cycle des mois sont reproduites dans : GIOVANNUCCI Vigi et Sassu 2007, tav. 7-19.

55. Comme l'interdiction, mentionnée dans le statut de 1289, qui établissait des limites à la magnificence des peintures.

56. MIHÁLYI 1991. Les fresques ont été récemment décrochées du mur extérieur de la salle du dortoir – terrasse du dortoir – et placées dans la salle des conférences.

Le deuxième panneau, en particulier, représente la scène de l'arbre de vie.

La fresque est détériorée et il est difficile d'en donner une description détaillée. On distingue cependant l'arbre au feuillage rouge, sur lequel on aperçoit quelques gouttes de miel, et auquel est agrippé un homme vêtu d'une tunique beige ; un dragon crache du feu rouge et une licorne dotée d'une longue corne blanche apparaît agenouillée ; son museau ressemble à celui d'une chèvre. Les deux rongeurs manquent, mais il est assez probable que ce soit dû à l'état actuel de la fresque qui ne permet pas de les discerner⁵⁷.

La datation de ces fresques et leurs liens avec la tradition posent des problèmes complexes. Bertelli considérerait que l'ensemble peint était le résultat d'une seule campagne décorative, réalisée à partir de 1296 par deux artistes de formation différente⁵⁸.

Mihályi considère aussi que les fresques datent « autour des années proches de 1300 » et qu'elles sont « voisines des recherches picturales entre 1290 et les premières années du xiv^e siècle » ; de plus, elle rattache à la culture française le courant d'inspiration de la scène de l'apologue⁵⁹. Pour elle, il y a une référence très nette au courant artistique du xiii^e siècle vieillissant à Rome.

La représentation iconographique du IV^e apologue de la légende de Barlaam et Josaphat est un avertissement à tous ceux qui s'abandonnent aux illusions terrestres et chacune des scènes concomitantes fait remarquer avec emphase l'enseignement moral référent à l'apologue.

Ainsi, l'étude comparative des traditions iconographiques accomplie par Mihályi permet d'interpréter les scènes figuratives qui entourent celle du récit emprunté au IV^e apologue comme un enseignement éthique. Dans ce sens les ancêtres au travail représentent l'exaltation de l'homme et de la femme pécheurs, rachetés par le travail⁶⁰ ; les aigles, symbolisent probablement l'image de l'homme régénéré par les sources de l'esprit⁶¹ ; le pêcheur, c'est le *piscatur animantium* ; les sens de l'homme au nombre de sept expriment l'union de l'âme et

57. Les moines avant le coucher du soleil, en venant de la campagne, après avoir passé toute la journée à exécuter des travaux agricoles, au fur et à mesure qu'ils s'approchaient de l'abbaye, apercevaient les fresques dont les sujets, probablement, leur suggéraient de réfléchir sur le but de l'existence terrestre.

58. Les fresques de la sacristie ont été réalisées par des ouvriers proches de Torriti, tandis que ceux du dortoir par des artistes liés aux ateliers de Giotto et Cimabue.

59. L'hypothèse a été renforcée par une série de comparaisons repérées par Mihályi dans un livre des heures de la Vierge, dit d'Amiens, réalisé entre 1275 et 1280, dans lequel apparaissent l'arbre – gris et vert – la licorne et le dragon.

60. Une fois le paradis terrestre perdu, Adam et Eve s'efforcent de gagner un paradis éternel. LE GOFF 2000, p. 52.

61. Alors que l'aigle vieillit, sa vue baisse. Pour éviter de la perdre totalement, le rapace vole vers le soleil dont les rayons brûlent le voile qui lui couvre les yeux ; ensuite il se précipite dans l'eau pour remonter à la surface, renouvelé. IMPELLUSO 2003, p. 293.



De haut en bas :

Fig. 18 : Abbaye des Trois Fontaines à Rome – IV^e apologue

Fig. 19 : Abbaye des Trois Fontaines à Rome – aigle et aiglons

Fig. 20 : Abbaye des Trois Fontaines à Rome – pêcheur



De haut en bas :

Fig. 21 : Abbaye des Trois Fontaines à Rome – les sens de l'homme

Fig. 22 : Abbaye des Trois Fontaines à Rome – putto

Fig. 23 : Abbaye des Trois Fontaines à Rome – deux cages superposées

du corps⁶² ; les sept âges de l'homme soulignent l'état instable de l'existence face à la permutation des saisons de la vie ; la récolte des fruits représente peut-être celle des fruits de l'âme ; tandis que le « putto » qui s'approche d'une cage ou les deux cages superposées sont, selon toute probabilité, le symbole de protection contre le danger, l'enfermement des mauvaises passions.

Le Palais Corboli à Asciano près de Sienne

Asciano se trouve au bord du fleuve Ombrone, à environ 25 km de Sienne. Le Palais Corboli a été édifié le long de l'axe routier principal de la ville après 1214, par la riche famille siennoise des Bandinelli, comme en témoignent les blasons présents sur les crépis à faux bossage qui recouvrent les murs des édifices les plus anciens⁶³. Cependant, l'actuel Palais Corboli est le résultat de la réunion de différents bâtiments qui appartenaient à plusieurs groupes familiaux.

Récemment, suite à l'achat par la mairie d'Asciano de la totalité de l'édifice⁶⁴, une équipe d'archéologues de l'Université de Sienne a reconstitué les différentes phases de la construction.

Le résultat de cette recherche a confirmé, en ce qui concerne le premier étage, l'hypothèse qu'avait soutenue Monica Donato (1988) qui avait déjà supposé que le premier étage était à l'origine destiné aux usages de représentation⁶⁵.

Ce qui, à une époque moins glorieuse, était devenu le grenier de la famille Bargagli, était probablement, pendant le xiv^e siècle, le siège du Conseil auquel était confiée l'administration d'Asciano ; c'est dans cette salle qu'ont été peintes les plus récentes fresques du IV^e apologue de la Légende de Barlaam et Josaphat.

Même s'il s'agit d'un sujet figuré qui trouve une large place sur les édifices religieux, le IV^e apologue de Barlaam et Josaphat se trouve également, fait plus unique que rare, figuré sur un édifice municipal⁶⁶. L'art laïque s'exprime, aux xiii^e et xiv^e siècles, à travers une série de thèmes centrés sur des valeurs éthiques ayant comme finalité le bien collectif⁶⁷.

62. Sept est un composé de trois, le nombre de l'âme, et de quatre le nombre du corps. Dans la représentation des cinq sens, le singe représente le goût, le chien l'odorat, l'aigle la vue. *idem*, p. 198-203-293.

63. L'entrée principale est au n° 122 de l'actuel cours Matteotti; le palais est situé entre l'Église de Saint Augustin et la porte de Sienne. ALESSI 2002, p. 29-30.

64. En particulier celui nommé Palais Bargagli d'après le nom du dernier propriétaire.

65. En général, dans les palais publics, c'est au premier étage qu'on trouve les salles de justice ou les salles des conseillers.

66. Celui d'Asciano est jusqu'à présent le seul cas signalé d'une reproduction du Roman dans un édifice public.

67. Pour cette raison, cet art était nommé du « bon gouvernement ». Dans les années 1337-1340, Ambrogio Lorenzetti peint, dans la « salle des Neuf » du Palais Public de Sienne, certaines scènes destinées à diffuser une politique où la justice et l'intérêt public l'emportaient sur les intérêts privés.

L'hypothèse la plus probable est que la maison Corboli était la demeure d'un magistrat envoyé par Venise⁶⁸.

La scène du IV^e apologue de la légende de Barlaam et Josaphat a été peinte sur un mur étroit, à l'intérieur d'une *rota* entourée par huit cercles (fig. 24)⁶⁹. Dans les autres *rotae*, comme pour souligner combien les biens et les plaisirs mondains sont éphémères, huit puissants rois du passé sont représentés, surpris par une mort subite et violente⁷⁰.

La fresque d'Asciano représente non seulement l'exemple pictural le mieux conservé de la légende mais, c'est aussi le seul qui la représente dans presque tous ses détails. On y voit l'arbre et ses racines, les deux rongeurs, le dragon et la licorne, l'homme sur l'arbre, occupé à recueillir le miel et, fait insolite, une main dans le ciel qui réprimande sa conduite.

L'homme vêtu d'une tunique marron-beige recueille de la main droite du miel de l'arbre, tandis que de la gauche il saisit un sac ; au-dessous de lui, se trouvent, dans une attitude menaçante, la licorne et le dragon à la queue entortillée. La licorne, qui est semblable à une chèvre, est de couleur marron-beige et possède une corne longue de 5 cm et des sabots fendus. À droite et à gauche de l'arbre, les souris blanche et gris-noir rongent les racines marrons. Les protagonistes de la scène sont facilement identifiables à travers certaines inscriptions didactiques, de couleur blanche, placées au-dessus de chaque sujet.

Tout autour de la *rota* de Barlaam, on trouve des scènes illustrant avec force les risques liés à l'abus des pouvoirs terrestres : les huit puissants rois du passé sont représentés à l'instant même de leur fin cruelle et sans gloire. Sur le mur à droite de la *rota* de Barlaam, le récit continue avec une image qui, encore une fois, insiste sur l'illusion des fortunes terrestres : le rêve de Nabuchodonosor. Au centre de la scène, le philosophe grec Aristote expose avec autorité sa doctrine éthique et juste (fig. 25). En haut, à sa droite se dresse la Justice – représentée s'opposant au rêve fou d'un roi puissant et de ceux qui, comme lui, ont agi avec cruauté – suivie dans la partie inférieure, dans le sens des aiguilles d'une montre, de la Tempérance, de la Force, puis de la Prudence. Pour terminer, une dernière *rota* (les *rotae* les plus petites sont symétriques



Fig. 24 : Palais Corboli à Asciano (Sienne) – IV^e apologue

par rapport à la centrale où est représenté le philosophe) renferme le Jugement de Salomon (fig. 26), la « juste sentence », qui selon Donato, s'oppose dans son sens moral à la cupidité dont le rêve d'un souverain scélérat est l'emblème.

Un peu plus loin, se trouve une salle nommée « Les saisons » où quatre *rotae* sont placées sur quatre pans de la voûte en croix posée sur quatre piliers, avec un arrière-plan bleu ciel décoré de lis ; ont été peintes les quatre saisons (printemps, été, automne et hiver) qui, encore une fois, soulignent l'inexorable écoulement du temps (fig. 27 a, b, c, d).

La légende et son environnement iconographique

L'exemple d'Otrante qui est le plus ancien, est, sans aucun doute aussi, le plus imprécis et le plus schématique d'un point de vue iconographique. Dans le développement de la narration, la légende occupe une place marginale, en appendice, comme si Pantaléon *Presbyter* avait apporté des ajouts désordonnés au schéma figuratif d'ensemble. Cependant, le scénario change si l'on considère les symboles et les épisodes, qui font arrière-plan aux événements figuratifs centraux, comme des indices essentiels à déchiffrer pour la lecture du schéma d'ensemble.

Selon ce critère d'analyse, la légende suggère une lecture des autres scènes en mosaïque qui concerne le salut spirituel de l'homme. L'arbre, dont le tronc s'élargit et couvre la totalité de la nef, c'est l'*axis mundi* ou bien l'arbre de vie ; l'homme de la Légende saisit une branche et les différentes scènes qui se déroulent entre ces branches, ne sont que des univers de concepts et d'enseignements⁷¹.

68. De Sienne arrivait, en effet, le magistrat préposé à l'administration de la justice civile : le podestat. DONATO 1988. Dans la rédaction de cet article, pour ce qui concerne les épisodes narratifs du cycle pictural qui entourent la « *rota* de Barlaam » à Asciano, je me suis entièrement servie de l'enquête rigoureuse de Donato sur les fresques et sur les inscriptions qui les accompagnent, ainsi que sur le rapport entre les images et les traditions iconographiques et littéraires. Par conséquent j'ai seulement rapporté l'interprétation iconographique et certaines références à l'exégèse doctrinale auxquelles les fresques se rattachent. Pour l'approfondissement historique des images et leur rapport avec les paroles cf. même texte.

69. La *rota* dans laquelle est peinte la scène a un diamètre de 55,5 cm et se trouve à 1,48 m du sol.

70. En partant du haut et en avançant dans le sens des aiguilles d'une montre on trouve : Néron, Pompée, Priam, Scipion, Cyrus, Absalon, Agamemnon et Phalaride.

71. En réalité, dans cette mosaïque, il y a plusieurs hommes sur l'arbre. Cependant, l'homme situé dans le deuxième entrecolonnement se trouve au-dessous d'un dragon qui mord un serpent.



Fig. 25 : Palais Corboli à Asciano (Sienne) – Aristote

À ce propos, il est intéressant de noter comment l'arbre de la vie est aussi présent dans un contexte bouddhique sous la forme de l'arbre de la connaissance, arbre à l'ombre duquel Gautama atteint l'Éveil. Pour les bouddhistes l'arbre de la vie est un *ficus religiosa* (*banyan*). Dans la mosaïque l'arbre de la vie est un figuier, comme en témoignent les feuilles et les figues⁷².

À Otrante, à partir des racines de l'arbre se déploient deux longues branches, plus longues que toutes les autres – on en compte une cinquantaine au total toujours associées à des animaux fantastiques – qui entourent et délimitent la scène s'ouvrant dans le deuxième entrecolonnement – de gauche et de droite (fig. 28). Dans cet espace est représenté – à droite – « *Alexander Rex* », le conquérant, imaginé sur son *ingenium ubi sederem*, d'où partent deux griffons (fig. 29). Dans le Roman qui porte son nom, Alexandre invente un stratagème pour monter jusqu'au ciel en se servant justement de deux griffons : « *preparavi ingenium, ubi sederem, et apprehendi grifas atque liqui eas cum catenis, et posui vectes ante eos et in summitate eorum cibaria illorum et ceperunt ascendere celum* »⁷³. Mais la puissance de Dieu couvrit d'ombre leur regard et les jeta à terre. Le *Rex* macédonien, *invictus bellis*, ne réussit pas à dominer le ciel, représenté dans la mosaïque par trois étoiles.

À gauche, se trouvent un échiquier (fig. 1), un homme avec un arc et un cerf avec une flèche enfoncée dans le cou (fig. 30), quatre lions unis par une seule tête (fig. 31) et l'épisode du IV^e apologue (fig. 32). Ce dernier déborde l'espace inclus dans le premier entrecolonnement de gauche, au-delà de la limite contenue par la longue branche. Les deux rongeurs, allégories du temps qui dévore tout, sont près des racines de l'arbre (fig. 6-7).

Traditionnellement, on trouve à côté des racines deux souris, mais dans ce cas il s'agit d'un chat botté et d'un rongeur. Ce

72. L'arbre de la nef centrale se termine dans le transept entre deux *rotae* où sont représentés Adam et Ève. Sur l'arbre se trouve un serpent, et Adam et Eve tiennent dans leurs mains droites une figue et non une pomme.

73. BOITANI 1997, p. 368-369.



Fig. 26 : Palais Corboli à Asciano (Sienne) – Salomon

dernier ressemble à celui présent dans une scène du transept qui a comme protagonistes un chat, mais non botté, et une souris (fig. 33). Néanmoins, si l'on compare les deux rongeurs, on voit qu'ils diffèrent dans la couleur du poil et dans la forme de la gueule : la souris du transept est grise et sa gueule est pointue (fig. 33), tandis que le rongeur de la nef centrale est rouge-beige avec une gueule moins effilée (fig. 7). Cependant les deux rongeurs, présentent les mêmes pattes aux griffes effilées et la même longue queue.

En définitive, l'animal en question, si l'on en juge par le poil et la gueule, pourrait être un lièvre ou, si l'on considère les pattes et la queue, une souris⁷⁴.

Le chat et la souris, ou bien le chat et le lièvre, qui à la place des souris rongent les racines de l'arbre, sont probablement une imprécision dépendant de la faible familiarité que Pantaléon avait avec le texte, plutôt que d'une interprétation personnelle, ou énigmatique, du récit.

Cependant, une confusion peut être envisagée entre plusieurs apologues ou encore leur superposition, surtout si l'on considère l'histoire du chat, du lièvre et du moineau qui se déroule également près d'un arbre, et qui est décrite dans le III^e livre du *Pañcatantra* et rapportée ensuite dans le *Kalila et Dimna*⁷⁵. Dans ces récits, le chat joue le rôle du méchant, du fainéant, du lâche et du vicieux en se moquant de la confiance

74. La thèse de Willemsen (WILLEMSSEN 2002, p. 122-123) selon laquelle l'animal en question serait un petit éléphant ne paraît pas défendable : l'absence de la trompe n'est pas le seul élément que m'induit à rejeter catégoriquement cette hypothèse. En analysant l'animal dans son ensemble, il apparaît évident, en effet, que les pattes (surtout postérieures), la gueule et la queue ne sont assurément pas celles d'un éléphant mais plutôt celles d'un rongeur qui, de plus, ressemble sans équivoque à la souris du transept. Willemsen rejetant la thèse de Gianfreda, qui à son tour considère les deux animaux (chat et rongeur) comme une variante des deux souris de l'apologue, n'a pas considéré les éléphants comme faisant partie de la Légende de Barlaam et Josaphat. Gianfreda analyse le « rongeur » comme un lièvre, ce qui est possible, à mon avis, en le reliant à l'apologue du *Kalila et Dimna*. Cependant, il est plus vraisemblable qu'il s'agisse d'une souris.

75. IBN AL-MUQAFFA' 1980, p. 166-170.



Fig. 27a : Palais Corboli à Asciano (Sienne) – printemps



Fig. 27b : Palais Corboli à Asciano (Sienne) – été



Fig. 27c : Palais Corboli à Asciano (Sienne) – automne



Fig. 27d : Palais Corboli à Asciano (Sienne) – hiver

que lui avaient accordée le lièvre et le moineau en l'élevant au rôle du juge. L'enseignement qu'on en tire est qu'il ne faut pas donner la souveraineté aux méchants ; autrement dit, les hommes ne doivent pas être aveugles et mettre leur propre vie dans les mains de qui n'a pas l'autorité de juger. Sinon, on finit comme le moineau nommé Kapinjala et le lièvre Shīhgraga, tous deux mangés par le chat sauvage Dadhikarna.

Dans le *Pañcatantra*, le lièvre peut également être associé à des éléphants, présents aussi sur la mosaïque (fig. 2). L'histoire des éléphants et des lièvres, toujours rapportée dans le troisième livre du *Pañcatantra*, ainsi que dans *Kalīla et Dimna*⁷⁶, enseigne qu'en se servant seulement du nom de ceux qui sont éminents et en se faisant un maître, ceux qui sont abjects ont le bonheur devant eux à l'instant même. En résumé, en se plaçant sous la tutelle des grands, on arrive au comble de la prospérité.

Mais l'éléphant est aussi particulièrement lié au IV^e apoloque de Barlaam et Josaphat. Dans la version du *Mahābhārata* (XI. 5-6) on retrouve ce trait caractéristique, perdu dans les versions latines. Dans l'épopée indienne, l'histoire a pour protagoniste un brahmane qui, effrayé par les bêtes sauvages de la forêt⁷⁷, tombe dans un puits dont l'ouverture était dissimulée par des arbustes et des herbes hautes. L'homme est retenu par des lianes entrelacées et se retrouve suspendu avec les pieds en haut et la tête en bas. Dans cette position périlleuse il voit un grand serpent au milieu du puits et un éléphant gigantesque près de l'ouverture « *kūpa-vīnāha velāyām apaçyata mahā-gajam* » (XI, 5, 13). Il a la peau tachetée de noir, six têtes et douze pattes « *ṣaḍ-vaktram kṛṣṇa-śābalaṃ dviṣaṭka-pada-cāriṇam* » (XI, 5, 14). Dans le chapitre suivant qui éclaire la signification du récit, on lit que cet éléphant est l'année, chacune de ses six têtes représente une saison, et ses douze pattes sont les douze mois de l'année : « *mukhāni ṛtavo māsāḥ pādā dvādaça kīrtitāḥ* » (XI, 6, 9)⁷⁸. Il est intéressant de noter que l'on retrouve ce sujet dans la version géorgienne longue trouvée à Jérusalem, comme dans la version géorgienne brève⁷⁹.

Dans la mosaïque d'Otrante, l'éléphant est représenté dans la nef centrale, dans le quatrième entrecolonnement à la gauche du tronc, dans un « mixtum compositum » comme le souligne Willemsen, formé par un éléphant, un chien et,



Fig. 28 : Cathédrale d'Otrante – IV^e racines et branches de l'arbre

probablement, un serpent, ainsi que dans la XI^e *rota* du transept, en comptant de haut en bas⁸⁰.

L'autre animal, présent dans le premier entrecolonnement de la nef centrale, à gauche du portail d'entrée, est un cheval cabré (fig. 34). La particularité de ce cheval réside dans l'impression de sa fureur tournée vers le néant, puisque la mosaïque se termine par cette image. Dans *Kalīla et Dimna*, on compare l'homme qui cherche ses mérites dans le travail à un cheval rapide et généreux dont on exige un tel effort, une telle fatigue (on exploite tellement ses qualités) qu'il en meurt⁸¹. C'est ce que semble illustrer le cheval rapide tourné vers le néant de la mosaïque d'Otrante, soulignant aussi que tout homme peut porter en lui l'occasion de sa perte.

La valeur éthique présente dans les apologues de *Kalīla et Dimna* est soulignée par Aboubakr Chraïbi qui insiste sur le fait que toutes ces histoires ont pour fonction d'indiquer aux hommes un seul objectif, une seule bonne voie pour le salut de leur propre vie. Cette image unique d'un homme sage a été facilement transposable et adaptable dans toutes les cultures⁸². Tous les apologues présents dans *Kalīla et Dimna* ont donc une vérité à chercher, souvent cachée, exactement comme les images présentes dans le dallage d'Otrante. Car il ne faut pas oublier que leurs lectures n'étaient pas accessibles à tous.

Que Pantaléon ait eu connaissance des apologues de *Kalīla et Dimna*, est un fait bien attesté grâce aux scènes jouées par les animaux entre les *rotae* du transept. Par exemple, entre les VIII^e, XII^e et XVI^e *rotae* du transept, en comptant de haut en bas, on voit représentées l'histoire du chat et du rat (fig. 33) et

76. *idem*, p. 164-166.

77. La forêt où se trouve le brahmane a des arbres qui touchent le ciel et est pleine de serpents à cinq têtes, de bêtes carnivores, de lions, de tigres, et d'éléphants extrêmement terrifiants qui effraient même la mort. Je voudrais souligner que l'image d'une forêt pleine d'animaux sauvages, correspond au principe du dallage en mosaïque de la Cathédrale d'Otrante, et que la fonction des animaux gardiens de la forêt pleine d'embûches – soulignée aussi par les branches de l'arbre qui se répandent comme des lianes – se retrouve également à Otrante.

78. SUKTHANKAR et BELVALKAR 1956, p. 19-24.

79. Voir le 1^{er} tableau chez LANG 1960, p. 1252.

80. Si l'on considère les éléphants d'un point de vue indien, leur présence aux pieds de l'arbre de vie est peut-être à envisager comme leur image traditionnelle de piliers du monde. Dans la mythologie indienne, huit éléphants soutiennent la terre aux points cardinaux et aux points intermédiaires. Plus généralement, le pachyderme est symbole de stabilité et de force. ZIMMER 1951, p. 103-104.

81. IBN AL-MUQAFFA' 1980, p. 84. Cet apologue est intitulé « Le bel arbre, le paon, le cheval généreux ». Dans la mosaïque, on retrouve curieusement soit l'arbre soit le cheval, alors que le paon est absent (si on ne considère pas l'oiseau, placé dans le panneau à la droite de l'entrée, comme le substitut d'un paon).

82. CHRAÏBI 2006, p. 84.

celle du coq et du renard (fig. 35). La première enseigne qu'il faut toujours garder ses distances avec son propre ennemi, et la deuxième qu'il n'est pas prudent de tomber sous les griffes d'un rusé⁸³.

Pantaléon semble donc avoir été familier avec ces apologues. Et il ne faut pas oublier que dans *Kalila et Dimna* on trouve aussi décrit, sous le titre « L'homme, le dragon, les serpents et les deux rats », le IV^e apologue de Barlaam et Josaphat.

Tout ce qu'on connaît de frère Pantaléon est qu'il était d'origine grecque et s'était probablement formé dans le tout proche monastère de Saint Nicolas de Casole. La particularité de ce monastère, dont aujourd'hui il ne reste que des ruines suite à sa destruction par la main des Turcs en 1480, était la présence d'archives et d'une bibliothèque très importante, qui conservait de nombreux codex et documents aujourd'hui en grande partie perdus⁸⁴.

La complexité des sujets représentés dans la mosaïque d'Otrante et la capacité de synthèse dont Pantaléon a fait preuve, laissent supposer que sa formation s'est produite dans un milieu culturel très évolué et très riche, comme la bibliothèque du monastère de Saint Nicolas, où il pouvait avoir accès à un certain nombre d'ouvrages rares⁸⁵.

Comme nous l'avons déjà plusieurs fois souligné, nous retrouvons à Otrante presque tous les protagonistes de l'apologue : l'homme, les rongeurs, le dragon, le serpent, la licorne (située un peu plus loin, dans le transept) et même les éléphants, mais aussi certaines scènes et personnages qui normalement flanquent l'apologue dans les autres représentations. En effet, ici, comme à Parme, à Sienne et à Ferrare, sont présents l'allégorie du temps qui passe, sous la forme des douze mois de l'année (fig. 8), et Salomon (fig. 26). Ce dernier se trouve à l'intérieur de la deuxième *rota* du transept (fig. 36), à côté de la *rota* dans laquelle est représentée la reine de Saba (fig. 37)⁸⁶. Cette analogie de contenus met encore l'accent sur le discours éthique auquel est liée la légende.

À Otrante, l'échiquier donne le signal du début de la partie, jouée par l'humanité, dont on connaît la conclusion. Le

83. IBN AL-MUQAFFA' 1980, p. 229-235 et 324.

84. Cette bibliothèque était la plus importante et la plus riche d'Occident et son monastère un centre d'études humanistes et bibliques. La bibliothèque était fréquentée par des chercheurs qui venaient de toute l'Italie et de l'étranger. À l'époque de Pantaléon, l'abbé était un philosophe qui s'appelait Nicolas d'Otrante, lequel y avait réuni une très grande quantité de livres provenant de Grèce. Avant la conquête des Turcs, le cardinal Bessarion transporta à Rome et à Venise à peu près 400 manuscrits. Ces derniers se trouvent aujourd'hui, en grande partie, conservés à Venise, Naples, Turin, Madrid, Paris, Londres, Berlin et Kiev. Sur le propos voir : GIANFREDA 1994 ; GIGANTE 1979 ; DIEHL 1889 ; OMONT 1894, praecertim, 21-51 ; CONCASTY 1953.

85. IBN AL-MUQAFFA' 1980, p. 47-48.

86. À propos de l'identification de ces deux personnages dans la mosaïque d'Otrante (Salomon et la reine de Saba) voir : PASQUINI 2004. Salomon et la reine de Saba sont également représentés sur le portail septentrional du Baptistère de Parme. Giorgio SCHIANTI 1999, p. 203-210.



Fig. 29 : Cathédrale d'Otrante – Alexander Rex



Fig. 30 : Cathédrale d'Otrante – cerf



Fig. 31 : Cathédrale d'Otrante – lions unis par une seule tête



Fig. 32 : Cathédrale d'Otrante – IV^e apologue



Fig. 33 : Cathédrale d'Otrante – chat et souris



Fig. 34 : Cathédrale d'Otrante – cheval cabré

Rex macédonien enseigne que le royaume des cieux ne peut être conquis au moyen de l'habileté, et juste à côté Barlaam dispense son enseignement, comme les apologues du Livre de *Kalila et Dimna*⁸⁷.

Les ouvriers qui sculptèrent le IV^e apologue sur le portail sud du Baptistère de Parme proposent, au contraire, un schéma figuratif complet de ses éléments distinctifs : l'arbre, l'homme, les rongeurs et le dragon. Il manque le serpent, présent seulement dans l'exemple d'Otrante, et la licorne, qui sera récupérée sur la frise figurative entourant le Baptistère, tandis que les allégories du jour et de la nuit battent la mesure du temps qui passe⁸⁸.

La représentation de la Légende dans la Basilique de Saint Marc à Venise est concise. Sont présents : l'homme, l'arbre et les deux rongeurs. Cependant, le discours se relie à d'autres scènes figuratives qui, à première vue, n'ont aucun rapport avec le rythme des saisons mais qui, probablement, sont rattachées aux espoirs trompeurs que les hommes fondent sur les biens matériels et, donc, à l'utilisation didactique des séquences. Il semble, en effet, que la cupidité et la luxure soient représentées respectivement par un étrange personnage qui tient à la main gauche un sac rempli de monnaie, variante des biens terrestres, et par un satyre. Ce dernier se trouve juste en face d'un autre personnage encapuchonné et muni d'un écu. Celui-ci serait pour moi difficile à interpréter sans l'aide des images qui, normalement, sont présentes à côté de l'apologue dans les autres représentations. En effet, le satyre pourrait être, entre autres, l'allégorie du jour, ou bien de la vie, incarnant les plaisirs terrestres, tandis que le personnage encapuchonné pourrait très bien être aussi l'allégorie de la nuit, ou bien de la mort, incarnant le diable⁸⁹. Si l'interprétation est correcte, à Venise aussi on aurait, à côté du IV^e apologue, un renvoi au temps qui passe.

Il faut également porter une attention particulière au personnage tenant un sac, ou une bourse, qui paraît lié directement à l'histoire du poète Hasan analysée par Chraïbi. Le conte se trouve selon lui dans un manuscrit inédit des *Mille et une nuits* équivalant à l'apologue de l'homme dans le puits du *Kalila et Dimna*. Hasan est un poète qui, inspiré par Dieu, grimpe dans un arbre pour s'emparer d'une bourse remplie de pièces d'or, placée dans le nid d'un oiseau. Au cours de son ascension, il se trouve pris en tenaille entre un scorpion et un serpent. Bien que la suite de l'histoire diffère du IV^e apologue, Chraïbi voit « que les deux discours utilisent les mêmes matériaux : l'attrait pour les biens de ce monde (miel ou or) ; la mort ; la pratique religieuse »⁹⁰. En revenant au personnage

87. Dans cet article, le dallage en mosaïque de la Cathédrale de Otrante n'a été étudié qu'en liaison avec la Légende de Barlaam et Josaphat. Une étude complète concernant la mosaïque en entier fera l'objet d'un autre article.

88. Muñoz souligne le fait que cette absence est due à des difficultés d'ordre matériel qui portèrent les sculpteurs à réduire le plus possible le nombre des éléments de la parabole. Muñoz 1909, p. 41.

89. Les pieds de chèvre confirment cette hypothèse.

90. CHRAÏBI 2006, p. 87, et: CHRAÏBI 1996, p. 85-109.

de Venise, si l'homme avec son sac pouvait être lié directement à l'histoire de Hasan, on aurait la juxtaposition iconographique de deux versions d'un même thème.

La licorne apparaît dans les seuls exemples picturaux connus : blanche à Rome, marron à Asciano, et dans le relief de Ferrare. À Otrante et à Parme, elle n'est pas directement liée à la scène mais est isolée, loin de la scène principale (à Otrante elle se trouve dans une *rota* du transept à côté d'un frère, probablement, Pantaléon, agenouillé (fig. 3) et à Parme dans deux *rotae* (fig. 10) de la frise qui entoure le Baptistère). Dans les exemples de Rome et Asciano que l'on a mentionnés, la licorne se trouve respectivement à gauche et à droite de l'arbre. Seule l'image de Ferrare la figure au-dessus de l'homme, qui a trouvé abri sur les deux arbustes. L'artiste qui a réalisé le relief de Ferrare a reproduit l'apologue dans le moindre détail, plus fidèlement que tous les autres. Dans les versions occidentales, on lit que l'homme tombe dans un puits car il est poursuivi par une licorne furieuse qui, par conséquent, se retrouve au-dessus de lui et, selon les images, au-dessus de sa tête. La position de l'animal renforce alors l'impression que l'homme est tombé dans un puits. Cependant, dans ce cas, certains détails assez précis paraissent indiquer une des sources probables de l'image sculptée. En effet, ce n'est pas un arbre mais deux arbustes qui soutiennent l'homme. Or, les versions grecques⁹¹ et latines⁹² de la légende mentionnent un seul arbre sur lequel l'homme s'agrippe, alors que la version de *Kalīla et Dimna* décrit un homme que la crainte a forcé à se réfugier dans un puits et qui s'accroche à deux arbustes⁹³. De même, la version latine de *Kalīla et Dimna* rapporte que « *similis est hic homo cuidam qui pre magno timore unicornis fugiebat. Et incidit in quendam lacum habentem arborem magnam factam in ripa, in qua se appendit, duos ramos ipsius tenens, et pedes posuit in alio ramo, sperans in eo firmari* »⁹⁴. Donc, selon l'auteur anonyme de *Kalilae et Dimnae*, l'homme se tient à deux branches et appuie ses pieds sur une autre branche, presque comme dans le relief de Ferrare. Le dragon, qui normalement se trouve à gauche où à droite de l'arbre, et donc à côté de l'homme, ici « ouvre la gueule dans sa direction ». Les probabilités que l'artiste qui gravait l'image de Ferrare se soit référé à la version de l'apologue de *Kalilae et Dimnae* paraissent de plus en plus fortes. En outre, la licorne se retrouve dans la version latine de *Kalīla et Dimna*, alors qu'elle est absente dans le texte arabe⁹⁵.

Selon toute probabilité, le schéma figuratif est équivalent (dans le cas des Trois Fontaines, la partie de la fresque sur laquelle étaient représentées les racines, et donc les rongeurs, n'a pas été conservée), si ce n'est pour les différentes inscrip-

tions qui, à Asciano, identifient les protagonistes à l'intérieur de la fresque ; et que l'incessant rythme du temps est accru par les sept âges de l'homme aux Trois Fontaines (fig. 12) et par la succession des saisons à Asciano (fig. 26).

Résumé

Cet article se donne pour objet de comprendre comment et de quelle manière les artistes italiens de l'époque du Moyen Âge ont accueilli, « en toute ignorance [...] sans d'autres références que chrétiennes », ainsi que l'a écrit Bruno Dagens (2005, p. xxx) dans son livre *Traité, temples et images du monde indien*, un sujet d'origine indienne et ont réussi à l'adapter à un contexte chrétien. On a en effet observé que la majorité des représentations proviennent de contextes religieux et qu'un seul exemple appartient à l'art laïc. À Otrante, berceau de la culture byzantine en l'Italie du Sud, l'apologue est représenté dans une Cathédrale, cependant la mosaïque qui abrite la scène de l'homme agrippé dans un arbre, porte le même message éthique que les scènes représentées au Palais Corboli, dans un contexte laïque.

À Venise, la représentation de l'apologue n'occupe qu'un espace limité et les éléments distinctifs sont assez réduits. Visiblement, l'artiste opérant dans la Cité connaissait soit la version des *Mille et une nuits*, représentée par l'homme avec une bourse, soit celle originale, représentée par l'homme dans l'arbre et les souris.

Même à Asciano, l'homme qui grimpe dans un arbre a, curieusement, une bourse alors qu'elle manque dans les autres représentations iconographiques⁹⁶. Cependant, par rapport à Venise où l'on a deux scènes séparées et distinctes du même thème, à Asciano l'artiste a superposé deux versions du même thème : l'homme qui grimpe à l'arbre et qui voit le miel, a aussi un sac.

Venise, Ferrare et Parme conservent les seuls exemples sculptés de l'apologue et dans les trois cas on observe l'homme, installé dans l'arbre à Venise et grimpant à l'arbre à Parme et à Ferrare, et les deux souris. En revanche, la représentation vénitienne est dépourvue de dragon, alors qu'il est bien en évidence à Parme et à Ferrare.

À Rome, la représentation s'enrichit de détails supplémentaires, et à Asciano il y a même des légendes sous chaque sujet.

Dans un cas comme dans l'autre, les artistes ont réalisé qu'il s'agissait là de reproduire un enseignement moral utilisé dans des contextes ecclésiastiques pour le salut de l'âme et dans des contextes laïques pour le « salut » des biens collectifs.

91. RONCHEY et CESARETTI 1980, p. 108.

92. VORAGINE 1967, vol. II, p. 410-423.

93. IBN AL-MUQAFFA' 1980, p. 47.

94. HILKA 1928.

95. Il faut signaler que Donato suggère que le puits, ou bien la crevasse, est aussi illustrée dans le codex de Brescia du Roman conservé dans la Bibliothèque Apostolique Vaticane. DONATO 1992, p. 101 (voir aussi EINHORN 1972).

96. À première vue, l'homme agrippé à une branche de l'arbre dans la Cathédrale d'Otrante paraît tenir avec la main gauche un sac ; en réalité il s'agit d'une figure du grand arbre.

Conclusion

L'apologue est adressé aux moines, aux fidèles, mais aussi aux laïcs comme dans le cas du Palais Corboli ; c'est une sorte d'encouragement à suivre une conduite juste à travers la juste doctrine, à s'abstenir d'accomplir une mauvaise action, à garder une saine conduite morale.

L'apologue a la fonction d'un avertissement, mais aussi d'une sentence morale. Le châtement qui frappe celui qui agit, ayant obéi à la passion et à l'impétuosité, pour conquérir un peu de gloire terrestre, est bien montré dans les exemples d'Otrante et d'Asciano.

Le dallage en mosaïque de la Cathédrale salentine montre une succession des efforts ingénieux, mais non vertueux, accomplis par des souverains pour conquérir le royaume des cieux. La faute que les hommes accomplissent le plus souvent est d'abuser des pouvoirs terrestres et de ne pas suivre un comportement juste, s'abandonnant au plaisir des richesses accumulées, leurs quelques gouttes de miel. Cependant, le temps passe vite, et laisse une sentence terrifiante comme les morts violentes des huit rois du passé dans la *rota* d'Asciano près de Sienne : puissants et cruels dans la vie, misérables et sans gloire dans la mort.

Les autres exemples ont comme objectif premier l'aspect doctrinal exprimé à travers l'apologue : la vie conduite avec une observation religieuse des principes chrétiens mène au salut de l'âme.

La succession de scènes, qui illustre de façon doctrinaire la conduite éthique à suivre pour se libérer du joug des passions terrestres, est bien évidente dans le cycle des fresques qui flanque l'apologue à l'Abbaye des Trois Fontaines à Rome, ainsi qu'à Parme dans le Baptistère et à Ferrare dans le Dôme.

L'exemple de Venise va lui-même dans cette direction, se référant cependant à un répertoire qui ne trouve pas de parallèles dans les autres représentations. Les images utilisées viennent aussi de l'iconographie classique (satyre) et bien qu'elles soient insérées dans un contexte chrétien, il reste un peu de son symbolisme. Peut-être que dans ce cas, comme à Otrante, nous sommes en présence d'un répertoire plus proche du milieu grec-oriental de la légende⁹⁷.

Francesca Tagliatesta,

Membre du CREOPS

francesca.tagliatesta@univ-paris3.fr

97. Pour réaliser cet article, j'ai bénéficié de plusieurs séjours à Otrante, à Venise, à Rome, à Parme, à Asciano et à Ferrare. J'ai le plaisir de remercier : Monsieur Jacques Brière, abbé de l'Abbaye des Trois Fontaines à Rome, qui m'a gentiment permis de visiter la sacristie, la salle du dortoir et la terrasse de l'Abbaye ; la Curie épiscopale de la Cathédrale d'Otrante qui a bien voulu m'accorder toutes les facilités nécessaires chaque fois que cela me fut utile ; Don Grazio Gianfreda et Don Pietro pour leur courtoisie lors des entretiens qu'ils m'ont accordés, et pour leur aide précieuse dans la préparation de cette recherche ; Madame la Surintendante de la *Soprintendenza per il Patrimonio Artistico ed Etnoantropologico* de Sienne et Grosseto, Cecilia Alessi, qui m'a donné la possibilité d'analyser les fresques du Palais Corboli à Asciano. L'expression de ma reconnaissance va également à Madame le Professeur Maria Da Villa Urbani, à Monsieur Paolo Gasparotto et à Monsieur l'Architecte Ettore Vio de la *Procuratoria* de Saint Marc à Venise pour leur collaboration attentionnée et pour toutes les autorisations qu'ils m'ont accordées. Je remercie également Monsieur Giovanni Sassu, Directeur du Musée de la Cathédrale de Ferrare, pour les autorisations qu'il m'a données et pour ses précieux conseils.



Fig. 35 : Cathédrale d'Otrante – coq et renard



Fig. 36 : Cathédrale d'Otrante – Salomon



Fig. 37 : Cathédrale d'Otrante – reine de Sabe

Bibliographie

- ALESSI Cecilia (dir.), 2002 : *Palazzo Corboli*, Siena, Museo d'arte sacra, Protagon Editori Toscani.
- ALAFARIC M. P., 1917 : « La vie chrétienne du Bouddha », *Journal Asiatique*, XI^e série, tome X, II, p. 269-288.
- ASMUSSEN J. P., 1966 : « Der Manichäismus als Vermittler literarischen Gutes », *Temenos*, 1966, 2, p. 5-21.
- 1989 : « Barlaam and Iosaph », in Ehsan Yarshater (ed) *Encyclopædia Iranica*, London and New York.
- BELLOSI Luciano, 1974 : *Buffalmacco e il Trionfo della morte*, Torino, Giulio Einaudi.
- BOCCACCIO Giovanni, 1991 : *Decameron*, Torino Vittore Branca (ed.), Giulio Einaudi.
- BOITANI Piero (dir.) et al., 1997 : *Alessandro nel Medioevo occidentale*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori Editore.
- BROCKELMANN C., 1973 : « Kalila wa- Dimna », in E. Van Donzel Lewis et Ch. Pellat G.-P (dir.), *Encyclopédie de l'Islam*, Paris, Maisonneuve & Larose, p. 524-528.
- BROWNE G. Edward, 1900 : « Some Account of Arabic Work entitled « Nihāyatu'l-irab fī akhbār al-Furs wa-l-'Arab », particularly of that part which treats of the Persian Kings », *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, p. 195-259.
- BURKITT F. C., 1925 : *The religion of the Manichees*, Cambridge, Cambridge the University Press.
- CHAVANNES Édouard, 1910-1935 : *Cinq cents contes et apologues : extraits du Tripitaka chinois*, Paris, E. Leroux.
- CHIESA Paolo, 1983 : « Ambiente e tradizioni nella prima redazione latina della leggenda di Barlaam e Josaphat », *Studi medievali*, n° 24/2, p. 521-544.
- CHRAÏBI Aboubakr, 2006 : « L'homme dans le puits et l'homme dans l'arbre », in *Journal Asiatique*, t. 294, n° 1, p. 81-89.
- CHRAÏBI Aboubakr, 1996 : *Contes nouveaux des 1001 nuits, Étude du manuscrit Reinhardt*, Paris, Jean Maisonneuve et successeurs.
- CONCASTY Marie-Louise, 1953 : « Manuscrits grecs originaux de l'Italie méridionale conservés à Paris », *Estratto degli Atti dell'VIII Congresso di studi bizantini*, vol. 1, p. 22-34.
- COPPOLA Maria Luisa, 2005 : « Il pavimento musivo della cattedrale di Otranto », *Studi medioevali*, n° 46/1, p. 343-384.
- DAGENS Bruno, 2005 : *Traités, temples et images du monde indien, études d'histoire et d'archéologie*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- DE BLOIS François, 1990 : *Burzōy's Voyage to India and the Origin of the Book of Kalilah wa Dimnah*, London, Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland.
- 2009 : *On the sources of the Barlaam Romance, or : How the Buddha became a Christian saint*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- DEFOURNY Michel, 1978 : *Le mythe de Yayāti dans la littérature épique et purāṇique*, Paris, Les Belles Lettres (Étude de mythologie hindoue).
- DE FRANCOVICH Geza, 1952 : *Benedetto Antelami, architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano – Firenze, Electa Editrice.
- 1984 : *Persia, Siria e Bisanzio nel Medioevo artistico europeo*, Napoli, Liguori.
- DE LUBAC Henri, 1952 : *La rencontre du bouddhisme et de l'occident*, Études publiées sous la direction de la Faculté de Théologie S. J. de Lyon-Fourvière, Paris, Éditions Mouton.
- DEMUS Otto, 1984 : *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago – London, The University of Chicago press.
- DER NERSESSIAN Sirarpie, 1937 : *L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph*, Paris, De Boccard.
- DIEHL C., 1886 : *Le Monastère de Saint Nicolas de Casole près d'Otrante, d'après un manuscrit inédit*, Extrait de Mélanges d'archéologie et d'histoire, Rome, École française de Rome, I – IV.
- DONATO Maria Monica, 1988 : « Un ciclo pittorico ad Asciano (Siena), Palazzo Pubblico e l'iconografia « politica » alla fine del Medioevo », *Annali della Scuola Normale di Pisa*, s. III, 18., p. 1105-1271 : 1235ss.
- 1992 : « Barlaam e Iosafat », in *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, vol. II, p. 99-102.
- D'ONZA CHIODO Mariangela (dir.), 2007 : *Jātaka. Vite anteriori del Buddha*, Torino, UTET.
- EINHORN Jürgen Werinhard, 1972 : « Das Einhorn als Sinnzeichen des Todes: Die Parabel vom Mann im Abgrund », *Frühmittelalterliche Studien der Universität Münster*, tome 6, p. 381-417.
- FRUGONI Chiara, 1973 : *Historia Alexandri elevati per griphos ad aerem : origine, iconografia e fortuna di un tema*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medioevo.
- 1992 : *Imesi antelamici del Battistero di Parma*, Parma, Battei.
- 1995 : *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, Torino, G. Einaudi.
- GANDOLFO Francesco, 1987 : « Il romanico a Ferrara e nel territorio: momenti e aspetti per un essenziale itinerario architettonico e scultoreo », in *Storia di Ferrara. Il Basso Medioevo, XII – XIV*, Ferrara, vol. V, p. 323-373.
- GIGANTE M., 1979 : *Poeti italo-bizantini del secolo XII*, Napoli, Libreria scientifica editrice.
- GIMARET Daniel, 1971a : *Le livre de Bilawhar et Budasf selon la version arabe ismaélienne*, IV Hautes études islamiques et orientales d'histoire comparée, Genève – Paris, Droz.
- 1971b : « Traces et parallèles du Kitāb Bilawhar Būdāsf dans la tradition arabe », *Bulletin d'études orientales*, XXIV, p. 97-133.
- GIANFREDA Grazio, 1994 : *Il monachesimo italo-greco in Otranto*, Lecce, Edizioni del Grifo.
- 1998 : *Il Mosaico Pavimentale di Otranto, Biblioteca medioevale in immagini*, VI Edizione, Lecce, Edizioni del Grifo.
- 1999 : *La fiaba di Barlaam e Iosafat in India, nell'Impero iconoclasta, nel mosaico di Otranto, nel mondo contemporaneo*, Lecce, Edizioni del Grifo.
- GIOVANNUCCI Vigi Berenice, 1989 : *Il Museo della Cattedrale di Ferrara*, Catalogo generale, Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- GIOVANNUCCI Vigi Berenice et SASSU Giovanni (dir.), 2007 : *Il Maestro dei Mesi e il Portale meridionale della Cattedrale di Ferrara, Ipotesi e confronti*, Ferrara, Museo della Cattedrale.
- GNOLI Gherardo et PIRAS Andrea (dir.), 2008 : *Il Manicheismo. Il mito e la dottrina: testi manichei dell'Asia centrale e della Cina*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori Editore.
- GREY L., 1990 : *A Concordance of Buddhist Birth Stories*, Oxford, Pali Text Society, p.254-255.
- HENNING Walter Bruno, 1962 : « Persian Poetical Manuscripts from the Time of Rūdākī », in *A Locust's Leg. Studies in honour of S. H. Taqizadeh*, London.
- HENRICH A., 1979 : « Thou shalt not kill a tree: greek, manichaeen and indian tales », *Bulletin of the American Society of Papyrologist*, 16, p. 85-108.
- HILKA Alfons, 1928 : « Eine lateinische Übersetzung der griechischen Version des Kalila-Buchs », *Beiträge zur lateinischen Erzählliteratur des Mittelalters, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse*, Neue Folge XXI/3, Berlin, p. 69-155.
- IBN AL-MUQAFFA', 1980 : *Le livre de Kalila et Dimna*, traduit de l'arabe par André Miquel, Paris, Klincksieck.
- IMPELLUSO Lucia (dir.), 2003 : *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, (Dizionari dell'arte), Milano, Electa.
- LANCEREAU Édouard (traduit du sanskrit et annoté par), RENOU Louis (préface de), 1965 : *Pañcatantra*, Paris, Gallimard/Unesco.
- LANG D. M., 1957a : *The Wisdom of Balahvar. A Christian Legend of Buddha*, London, Allen and Unwin.
- 1957b : « The Life of the Blessed Iodasaph: a new Oriental Christian Version of the Barlaam and Iosaph Romance (Jerusalem, Greek Patriarchal Library: Georgian MS 140) », *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, London, vol. 20, n° 1 / 3, p. 389-407.
- 1960 : « Bilawhar wa-Yūdāsf », in *Encyclopédie de l'Islam*, nouvelle édition, Leyde, E. J. Brill, vol. I, p. 1251-1254.
- LE COQ (von) Albert, 1911 : « Türkische Manichaica aus Chotscho, I », *Abhandlungen der königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften*, Berlin.
- LE GOFF Jacques, 2000 : *Immagini per un medioevo*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- 1993 : *Battistero di Parma*, Milano, Franco Maria Ricci Editore.

- LÉVI S., 1926 : *L'Inde et le monde*, Paris, Honoré Champion.
- MAHÉ Annie et Jean-Pierre, 1993 : *La sagesse de Balahvar. Une vie christianisée du Bouddha*, Paris, Gallimard.
- MANCINI Marco, 1992 : « La cultura araba », in *Lo spazio letterario del medioevo*, vol. 1, Roma, Salerno Editrice, p. 199-217.
- MARSHALL Sir John et FOUCHER Alfred, 1940 : *The Monuments of Sāñchī*, London, The Archaeological Survey of India, 3 vol.
- MATSUBARA Hideichi, 1973 : « À propos du « Dit de l'Unicorne », pérégrination d'un avadana », *La Société Japonaise de Langue et Littérature Française*, Tôkyô, 22, p. 1-10.
- MIHÁLYI Melinda, 1991 : « I Cistercensi a Roma e la decorazione pittorica dell'ala dei monaci dell'abbazia delle Tre Fontane », *Arte Medioevale*, Roma, (Periodico internazionale di critica dell'arte medievale, II serie, anno V, n° 1, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani), p. 158-189.
- MUÑOZ Antonio, 1909 : *Studi d'arte medioevale*, Roma, W. Modes Editore.
- NÖLDEKE Theodor, 1912 : *Burzôes Einleitung zu dem Buche Kalila wa Dimna*, Strassburg, K. J. Trübner.
- O'KANE Bernard, 2003 : *Early Persian Painting, Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*, London, Tauris.
- OMONT H., 1894 : *L'inventaire des manuscrits grecs et latins donnés à Saint Marc de Venise par le Cardinal Bessarion en 1468*, Paris.
- PASSI Alessandro (dir.), 2000 : *Āśvaghoṣa, Le gesta del Buddha (Buddhacarita canti I – XIV)*, Milano, Adelphi Edizioni.
- PASQUINI Laura, 2004 : « Una nuova lettura iconografica del presbiterio di Otranto alla luce delle fonti scritte: notizie preliminari », in *Atti del IX colloquio dell'associazione italiana per lo studio e la conservazione del mosaico*, Ravenna, Edizioni del Girasole, p. 529-544.
- PEETERS Paulus, 1931 : « La première traduction latine de « Barlaam et Joasaph » et son original grec », in *Analecta Bollandiana*, Bruxelles – Paris, tomus XLIX, 276-312.
- PESTALOZZA Umberto, MONTEVERDI Angelo, 1949 : « Barlaam e Josaphat », in *Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani*, Ist. Poligraf. Dello Stato, Roma, vol. VI, p. 192-194.
- QUITAVALLE Arturo Carlo, 19989 : *Battistero di Parma. Il cielo e la terra*, Parma, Istituto Storia dell'Arte-Università degli Studi di Parma.
- REHATSEK E., 1890 : « Book of the King's Son and the Ascetic », *The Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, London, p. 119-155.
- SUKTHANKAR Vishnu S. et BELVALKAR S. K. (ed.), 1956 : *The Mahābhārata, 11 (The Strīparvan)*, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute.
- RONCHEY Silvia et CESARETTI Paolo, 1980 : *Vita bizantina di Barlaam e Iosaf*, Milano, Rusconi Editore.
- SCHIANTI Giorgio (dir.), 1999 : *Il Battistero di Parma, iconografia, iconologia, fonti letterarie*, Milano, Vita e Pensiero Editore.
- SUNDERMANN Wermer, 1986 : « Mani, India and the Manichaeen Religion », *South Asian Studies*, II, p. 11 -19.
- TARDIEU Michel, 2000 : « Les livres de paraboles : nouveaux matériaux pour l'étude du « Roman de Barlaam » (recension d'Ibn Bābūya) », in *Annuaire du Collège de France*, 100 (1999-2000), p. 547-560.
- TONGERLOO (van) Aloïse, 2008 : in G. Gnoli et A. Piras (dir.), *Il Manicheismo. Il mito e la dottrina: testi manichei dell'Asia centrale e della Cina*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori Editore.
- WILLEMSSEN Carl Arnold, 2002 : *L'enigma di Otranto, il mosaico pavimentale del presbitero Pantaleón nella Cattedrale*, Mario Congedo Editore.
- WOLFF R. L., 1937 : « Barlaam and Iosaph », *Harvard Theological Review*, XXX, p. 233-247.
- VARMA Siddheshwar, 1953 : *The Etymologies of Yāska*, Hoshiarpur, Vishveshvaranand Vedic Research Institute.
- VORAGINE Jacques de, 1967 : *La légende dorée*, Paris, GF Flammarion.
- ZIMMER Heinrich, 1951 : *Mythes et symboles dans l'art et la civilisation de l'Inde*, Paris, Payot.

Table indiquant les différentes scènes du IV^e apologue

Localisation	Datation	Position de l'homme	Typologie de l'arbre	Rongeurs	Dragon	Licorne	Serpents
Cathédrale d'Otrante	1163 - 1166	homme agrippé à une branche de l'arbre	branches de l'arbre	souris et chat	X	loin de la scène	X
Baptistère de Parme	XI ^e siècle	homme assis sur l'arbre	arbre	deux souris	X	loin de la scène	
Basilique de Saint Marc à Venise		homme étendu sur l'arbre	arbre	deux souris			
Dôme de Ferrare	Peut-être XII ^e siècle	homme accroché à l'arbre	deux arbustes	deux souris	X	X	
Abbaye des Trois Fontaines à Rome	1290 - 1300	homme debout sur l'arbre	arbre		X	X	
Palais Corboli à Asciano (Sienne)	XIV ^e siècle	homme debout sur l'arbre	arbre	deux souris	X	X	

Scènes flanquant l'apologue

Cathédrale d'Otrante	saisons									Salomon et la reine de Saba
Baptistère de Parme	saisons					7 âges de l'homme				Salomon et la reine de Saba
Basilique de Saint Marc à Venise		satyre	homme avec un écu	homme avec un sac						
Dôme de Ferrare	saisons						scène de vendange			
Abbaye des Trois Fontaines à Rome		travail des ancêtres	aigle et aiglons	pêcheur	sens de l'homme	7 âges de l'homme	récolte des fruits	putto et cage	2 cages	
Palais Corboli à Asciano (Sienne)	saisons	8 rois	rêve de Nabuchodonosor	Aristote						Jugement de Salomon