



MUSICIENS, PARASITES ET AMOUREUX: LE RÉCIT DU « MARIAGE D'ISHĀQ »

Author(s): ANTONELLA GHERSETTI

Reviewed work(s):

Source: *Quaderni di Studi Arabi*, Nuova Serie, Vol. 1 (2006), pp. 113-128

Published by: [Istituto per l'Oriente C. A. Nallino](http://www.istituto-per-l-oriente.it)

Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/25802990>

Accessed: 11/03/2012 12:39

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at

<http://www.jstor.org/page/info/about/policies/terms.jsp>

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.



Istituto per l'Oriente C. A. Nallino is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Quaderni di Studi Arabi*.

<http://www.jstor.org>

ANTONELLA GHERSETTI

MUSICIENS, PARASITES ET AMOUREUX:
LE RÉCIT DU « MARIAGE D'ISHĀQ »

Au cours de nos recherches sur la narration d'*adab* concernant le type littéraire du pique-assiette (*tufaylī*), nous avons rencontré plusieurs anecdotes dans lesquelles le parasitisme est associé à des musiciens célèbres. Les noms de Ḥakam al-wādī¹, du prince abbaside Ibrāhīm b. al-Mahdī², d'Ishāq al-Mawṣilī³ et de Muḥāriq al-Muḡanni⁴ figurent dans des anecdotes où ceux-ci entrent incognito dans une maison

- ¹ Ḥakam b. Maymūn, le célèbre chanteur qui exerça son art pour les califes al-Walīd ibn 'Abd al-Malik et Hārūn al-Rašīd. Il mourut d'une blessure à la poitrine sous le califat de ce dernier. Il était chamelier et transportait l'huile de Wādī l-Qūrā (ou de Syrie, ou Jedda selon les sources) à Médine (biographie dans Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī, *Kitāb al-aḡānī*, vol. 6, [Le Caire] s.d., pp. 280-287).
- ² Le prince abbaside (162/779-224/839) bien connu dans l'histoire de l'islam pour son bref califat qui l'opposa au calife al-Ma'mūn, son neveu. Pendant les dernières années de sa vie, il mena une vie de poète et de musicien entre Bagdad et Samarra, éventuellement comme panégyriste de la cour. Sur ce personnage, voir H. M. Leon, *The poet who became Khalīfa*, « Islamic Culture », 3 (1929), pp. 249-272 ; D. Sourdel, *Le Vizirat abbaside*, Damas 1959-1960, 2 v. index ; idem *Ibrāhīm b. al-Mahdī*, dans *Encyclopédie de l'islam*, 2. éd., vol. 3, Leyde-Paris 1975, p. 1012 ; J.E. Bencheikh, *Les Musiciens et la poésie. Les Écoles d'Ishāq al-Mawṣilī (m. 225 H.) et d'Ibrāhīm Ibn al-Mahdī (m. 224 H.)*, « Arabica » 22 (1975), pp. 114-152 (en particulier 122-130).
- ³ Ishāq (m. 235/850), fils du célèbre musicien Ibrāhīm al-Mawṣilī, est un des musiciens les plus renommés de l'époque abbaside. Il était hautement apprécié à la cour califale, au point que le calife al-Ma'mūn lui attribua le statut de 'ālim (savant). Très cultivé, il était doué d'une étonnante habileté de compositeur et il était aussi bon poète. Il fut un des défenseurs de l'ancien style poétique, s'opposant en cela à Ibrāhīm b. al-Mahdī, qui était un partisan des théories modernistes (voir J.W. Fück, *Ishāq b. Ibrāhīm al-Mawṣilī*, dans *Encyclopédie de l'islam*, 2. éd., vol. 4, Leiden-Paris 1978, pp. 115-116). Sur les deux musiciens et leurs rapports, voir J.-E. Bencheikh, *op. cit.* ; E. Neubauer, *Musiker am Hof der frühen 'Abbasiden*, Frankfurt am Main 1965, pp. 64-70 et 187-189 ; H. Kilpatrick, *Making the Great Book of Songs*, London and New York 2003, pp. 241-243 et *passim*.
- ⁴ Muḥāriq (m. 230/844-5), esclave dont l'éducation musicale fut favorisée par son patron Ibrāhīm al-Mawṣilī, était un des plus grands chanteurs de l'époque abbaside. Le calife Hārūn al-Rašīd, charmé par sa voix, l'affranchit. Il est mentionné par al-Farābī, avec Ishāq al-Mawṣilī, comme le meilleur chanteur de son époque. Voir H. G. Farmer, *Muḥāriq*, dans *Encyclopédie de l'islam*, 2. éd., vol. 7, New York-Paris 1993, pp. 518-519 et H. Kilpatrick, *op. cit.*, pp. 233-238 et *passim*.

où un festin se tient. Leur identité, soigneusement cachée, n'est révélée que par leurs habiletés artistiques lors des performances musicales qu'ils exécutent avec une adresse telle que tous les convives en sont ravis. L'histoire se termine toujours par le triomphe de l'artiste parasite auquel on rend les plus grands honneurs, y compris l'offre d'une épouse légitime ou d'une esclave-chanteuse (*ġāriya*). Sur le plan de la syntaxe du récit, ces anecdotes peuvent donc être décrites par cette séquence de base (I):

- a) le protagoniste se faufile dans la maison où il y a un festin ;
- b) il offre une performance musicale impeccable ;
- c) son identité est dévoilée ;
- d) son hôte et tous les convives le comblent d'honneurs.

Ces articulations narratives, associées à la figure du musicien-parasite ou, mieux encore, aux thèmes de l'artiste habile et du parasitisme, peuvent aussi s'enrichir si à tout cela s'ajoute – comme c'est souvent le cas – le thème de l'amour. Dans ce cas, les anecdotes suivent plutôt la séquence suivante (II), qui correspond aux trois quarts des anecdotes qui constituent notre groupe :

- a) le protagoniste voit une belle femme qui se trouve dans une maison ou est en train d'y entrer ;
- b) il se faufile dans la maison en catimini, accompagné de deux amis du maître de maison, qui le croit un ami de ses amis et le laisse entrer ;
- c) il offre une performance musicale impeccable (entrant en polémique avec une esclave-chanteuse ou un des invités, ce qui sert à souligner son adresse) ;
- d) il est obligé de dévoiler son identité ;
- e) on le comble d'honneurs, y compris l'offre (en mariage légitime ou concubinage) de la belle femme qu'il a vue ;
- f) le calife décerne un prix fastueux au maître de céans qui s'est montré généreux.

Habilité artistique-parasitisme (éventuellement amour) ou, plus concrètement, excellent musicien-bonne nourriture (éventuellement femmes), sont donc souvent associés dans un groupe d'anecdotes où l'une ne représente que la variante de l'autre. Si la syntaxe du récit est identique, c'est-à-dire celle qui est résumée ci-dessus (séquence II), il y a pourtant des ajouts, des expansions ou des variantes de détails qui différencient les attestations de ce que nous pouvons appeler un « conte-type »⁵.

En effet, toutes ces anecdotes, même si elles sont axées sur des personnages historiques différents, ont été perçues comme un ensemble unique par les hommes de lettres de la civilisation arabe classique et post-classique. Le groupe organique de

⁵ Sur la notion de « conte-type » dans la narration arabe, voir l'étude de A. Chraïbi, *Classification des traditions narratives arabes par "conte-type": application à l'étude de quelques rôles de poète*, « Bulletin d'Études Orientales », 50 (1998), pp. 29-59.

quatre anecdotes est en fait attesté dans un ouvrage monothématique d'*adab* consacré au parasitisme, *al-Taṭfīl* d'al-Ḥaṭīb al-Baġdādī (m. 463/1071)⁶ de même que dans *al-Qawl al-nabīl bi-dīkr al-tatfīl* d'al-Aqfahsī (m. 808/1405)⁷, dans l'ordre suivant :

- a) anecdote de Ḥakam al-wādī, la seule où aucune femme ne figure et où, donc, le mariage/concubinage n'apparaît pas (ce qui correspond à la séquence I)⁸ ;
- b) anecdote de Ibrāhīm b. al-Mahdī, la plus longue et la plus complexe⁹ ;
- c) anecdote de Ishāq al-Mawṣilī ;
- d) anecdote de Muḥāriq al-Muġannī¹⁰.

Les anecdotes b), c), d) se terminent toutes par un mariage légitime (b) ou un concubinage (c et d) et correspondent donc à la séquence II. Tous ces récits ont connu une bonne diffusion dans la littérature arabe. Dans une anthologie mamelouke d'inspiration bachique, la *Ḥalbat al-kumayt* d'al-Nawāġī (m. 859/1455), qui contient un chapitre sur les *nudamā'* où une section est consacrée aux pique-assiettes, nous retrouvons – dans l'ordre – les anecdotes c) et d)¹¹. Il en va de même pour le plus célèbre commentaire des *Maqāmāt* d'al-Ḥarīrī, le *Šarḥ* du philologue andalou al-Šarīšī (m. 619/1222), où une section est consacrée aux histoires des *ṭufayliyyūn* : dans celle-ci, les anecdotes b) et c) sont racontées, l'une à la suite de l'autre, dans le chapitre concernant la 18^{ème} maqāma, *al-Siġārīyya*¹². Il

⁶ Du moins dans les manuscrits que nous avons pu consulter (Le Caire, ms Dār al-Kutub, *adab* Taymūr 559 et Erevan, ms Matenadaran 1694), vu que dans l'édition Damas 1346, pp. 41-44 (réimpr. s.l., s.d.) et dans celle de K. al-Muzaffar, Nadjaf 1386/1966, pp. 44-46 (réimpression de celle de Damas, avec l'addition des index et de quelques gloses), les deux dernières anecdotes du groupe ne figurent pas, et celle d'Ibrāhīm a été gauchement amputée.

⁷ Éd. M. 'Ašūr, [Le Caire], Maktabat Ibn Sīnā, [1989], pp. 109-122. L'ouvrage reprend d'ailleurs intégralement *al-Taṭfīl* d'al-Ḥaṭīb al-Baġdādī, avec des additions mineures.

⁸ Cette anecdote est attestée dans, outre *al-Taṭfīl* et *al-Qawl al-nabīl*, Ibn 'Asākir, *Tārīḥ madīnat Dimašq*, vol. 15, Bayrūt s.d., pp. 60-62.

⁹ Pour une étude de cette histoire, voir notre article *L'Anecdote-accordéon ou comment adapter le sens du récit au contexte narratif*, dans les actes du colloque *Le Répertoire narratif arabe médiéval : transmission et ouverture*, Université de Liège, 15-17 septembre 2005, à paraître.

¹⁰ Cette anecdote est aussi attestée, outre *al-Taṭfīl* et *al-Qawl al-nabīl*, dans Ibn 'Asākir, *op. cit.*, vol. 57, Bayrūt 1418/1997, pp. 136-137; al-Nawāġī, *Ḥalbat al-kumayt*, [Le Caire 1299 h.], pp. 71-72 et al-Atlīdī, *I'lām al-nās*, [Le Caire 1300 h.], pp. 121-122. Dans ces deux ouvrages, elle est rapportée d'après « l'auteur de *Tārīḥ Baġdād* » (al-Ḥaṭīb al-Baġdādī), mais sans mention de la source.

¹¹ al-Nawāġī, *op. cit.*, pp. 68-69 et 71-72.

¹² al-Šarīšī, *Šarḥ Maqāmāt al-Ḥarīrī*, éd. I. Šams al-Dīn, vol. 1, Bayrūt 1419/1998, pp. 26-29. Ce commentaire typiquement littéraire, le plus long des trois consacrés par l'auteur à l'ouvrage d'al-Ḥarīrī, est un véritable réservoir de récits et d'histoires. Al-Šarīšī même

faut remarquer que l'anecdote b) (Ibrāhīm b. al-Mahdī) est découpée en deux : la première partie (l'anecdote sur le parasite et les hérétiques, qui est utilisée en guise de prologue à l'histoire, et qui a aussi une vie indépendante dans les sources) se trouve au chapitre sur la 16^{ème} *maqāma*, tandis que la deuxième partie, qui correspond à la séquence II, comme l'histoire de Iṣḥāq, est placée dans le chapitre sur la 18^{ème} *maqāma*. Ce découpage et ce réagencement, aussi bien que la série de renvois réciproques des deux histoires, démontrent que l'appartenance des différentes variantes à un même conte-type était bien présente à l'esprit des hommes de lettres. Un ouvrage rédigé vers 1100/1688, qui concerne les histoires des Barmécides, le *I'lām al-nās bi-mā waqa'a li-l-Barāmika ma' Banī 'Abbās* de l'Égyptien al-Atlīdī, rapporte les histoires de Ibrāhīm, Iṣḥāq et Muḥāriq¹³, mais, cette fois, l'agencement chronologique choisi par l'auteur entraîne leur éparpillement dans le texte.

Les deux variantes les plus répandues de ce conte-type sont celles qui traitent de Iṣḥāq b. Ibrāhīm al-Mawṣilī, l'objet de notre étude, et celle qui concerne son antagoniste dans les discussions d'ordre musical, Ibrāhīm b. al-Mahdī. Dans la dernière et la plus répandue, que V. Chauvin appelle « Mariage d'Ibrāhīm »¹⁴, les thèmes du parasitisme lié à celui – corrélatif – de la gourmandise, de l'habileté artistique et de l'amour, sont développés de la façon la plus complète. Il s'agit aussi de la variante la plus complexe du point de vue littéraire, étant donné qu'elle est mentionnée à l'intérieur d'un récit-cadre et qu'elle présente l'addition des motifs particuliers d'origine ancienne.

L'anecdote que V. Chauvin, dans sa *Bibliographie*, appelle « Mariage d'Iṣḥāq »¹⁵ est attestée dans la littérature savante aussi bien que dans la littérature moyenne (les *Mille et une nuits*)¹⁶. Pour autant que nous le sachions, on en trouve le texte dans les sources suivantes : *Rawḍat al-Qulūb* d'al-Ṣayzarī¹⁷, *al-Taṭfil* d'al-

déclare les avoir tirés à son tour de l'excellent commentaire d'al-Fanğādīhī (m. 571/1188), philologue et traditionniste iraquien connu surtout pour ce *ṣarḥ*.

¹³ *Op. cit.*, respectivement pp. 118-120, 146-147 et 121-122. Sur l'auteur, peu connu, et son œuvre, voir J. Sadan, *The 'Nomad versus Sedentary' Framework in Arabic Literature*, « Fabula », 15 (1974), particulièrement pp. 60-63.

¹⁴ Voir *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes*, vol. 5 (*Les Mille et une nuits. Deuxième partie*), Liège – Leipzig 1901, pp. 54-55, n. 220.

¹⁵ *Ibidem*, vol. 6 (*Les Mille et une nuits. Troisième partie*), Liège – Leipzig 1902, p. 59 (n. 225).

¹⁶ Nuits 407/409: voir *Alf layla wa-layla*, vol. 1, Bağdād s.d. (réimpr. éd. Būlāq 1252 h.). pp. 588-590; *Le mille e una notte*, prima versione integrale dall'arabo diretta da Francesco Gabrieli, vol. 2, Torino 1972, pp. 449-452. L'anecdote ne figure pas dans la traduction française de André Miquel /J. Bencheikh, ni dans celle d'Antoine Galland.

¹⁷ 'Abd al-Raḥmān Ibn Naṣr al-Shayzarī, *Rawḍat al-qulūb wa-nuzhat al-muḥibb wal-maḥbūb*, édition initiated by David Semah completed and brought to press by George J. Kanazi, Wiesbaden 2003, pp. 49-54.

Ḥaṭīb al-Baġdādī¹⁸, *al-Qawl al-nabīl* d'al-Aqfahsī¹⁹, *Šarḥ Maqāmāt al-Ḥarīrī* d'al-Šarīšī²⁰, *Ḥalbat al-kumayt* d'al-Nawāġī²¹, *I' lām al-nās* d'al-Atlīdī²². La première attestation est pourtant celle du *Kitāb al-aġānī* d'Abū l-Faraġ al-Iṣfahānī (m. 356/967 ou 363/972)²³ : celui-ci transmet le conte à son élève al-Tanūḥī (m. 384/994) qui, à son tour, l'intègre dans son ouvrage *al-Faraġ ba' d al-šidda*. Nous en donnons de suite la traduction, pour laquelle nous nous sommes basée sur le texte du *Kitāb al-aġānī*. L'anecdote est rapportée sur l'autorité de Muḥammad b. Mazyad²⁴, d'après Ḥammād, le fils d'Iṣḥāq, d'après son père :

« Un matin, ne supportant plus de devoir rester au palais califal, je sortis et partis à cheval dès l'aube, bien déterminé à faire un tour hors de la ville (*al-ṣahrā'*) et à flâner. Je dis à mes esclaves : « Si l'envoyé du calife ou quelqu'un d'autre vient, informez-le que je suis parti de grand matin pour des affaires importantes et que vous ignorez où je suis allé ». Je partis donc et me promenai selon mon bon plaisir. Quand, après un certain temps, je rentrai, la journée s'était faite très chaude : je m'arrêtai alors pour me reposer dans une rue connue comme al-Muḥarrim²⁵, dans une cour bien à l'ombre où il y avait un large portique qui s'étendait sur la rue. Immédiatement arriva un domestique qui conduisait un âne plein d'ardeur, chevauché par une jeune femme (*ġāriya*) : elle était assise sur une étoffe de Dabīq²⁶ et portait les habits les plus magnifiques qui soient. Je constatai qu'elle avait une belle taille, un regard furtif et était d'un beau naturel : je devinai qu'il s'agissait d'une chanteuse. Elle entra dans la maison devant laquelle je me trouvais et, peu après, deux beaux jeunes hommes arrivèrent et demandèrent la permission d'entrer. Cela leur fut accordé. Ils descendirent de cheval, moi de même, et j'entrai à leur suite. Tous deux croyaient que le maître de maison m'avait invité, tandis que ce dernier croyait que je les accompagnais. Nous nous assîmes, le repas fut servi et nous mangeâmes ; on apporta les boissons qui furent servies. La jeune femme sortit, un luth à la main, et chanta pendant que nous buvions. Quand je me levai, le maître de maison questionna les deux hommes sur mon identité. Ils répondirent qu'ils ignoraient qui j'étais. « C'est un

¹⁸ Mss Erevan, Matenadaran 1684, fols. 55 a et Dār al-kutub, adab Taymūr 559 [ms. paginé], p. 30-35.

¹⁹ *Op. cit.*, pp. 116-119 (où le transmetteur serait Iṣḥāq même qui dit : « mon père m'a raconté... » ; il s'agit évidemment d'une erreur dans l'*isnād*).

²⁰ *Op. cit.*, pp. 26-29.

²¹ *Op. cit.*, pp. 68-70.

²² *Op. cit.*, pp. 146-147.

²³ *Kitāb al-aġānī*, vol. 5, [Le Caire] s.d., pp. 423-426.

²⁴ al-Tanūḥī en donne le nom complet : Muḥammad b. Mazyad b. Abī l-Azhar.

²⁵ al-Muḥarrim était un quartier dans la zone orientale de Baġdād : voir Yāqūt al-Ḥamawī, *Mu'ġam al-buldān*, vol. 5, Bayrūt, 1399/1979, pp. 71-72 ; G. Le Strange, *Baghdad during the Abbasid Caliphate*, repr. Westport (Connecticut) 1983 (éd. or. Oxford 1900), pp. 217-230 et index.

²⁶ Dabīq était une localité située dans la banlieue de Damiette et réputée pour sa production d'étoffes luxueuses.

pique-assiette » s'exclama-t-il, « mais comme il est raffiné (*zarīf*), soyez aimables avec lui ». Une fois rentré, je m'assis et la jeune femme se mit à chanter sur une mélodie que j'avais composée :

Je t'ai remémoré qu'une gazelle femelle²⁷ est passée près chez nous
devant les montures, allongeant le cou et présentant le flanc droit²⁸;
une de celles qui s'appriivoisent et qui ont les pattes noires et un
pelage blanc, toutefois mêlé de noir, pure
avec le rayon du grand matin qui brillait dans son dos

et elle l'exécuta bien. Elle but et, après un certain temps, se remit à chanter. Parmi les chansons qu'elle exécuta, il y en avait une que j'avais créée :

Les débris [de la demeure] effacés, les animaux domestiques les ont
abandonnés
Ils sont dépeuplés après que les gens les ont quittés, ils sont un désert
inculte.

Cette exécution fut meilleure que la première. Ensuite, elle chanta des chansons anciennes et modernes, parmi lesquelles une que j'avais composée :

Dis à celui qui s'est détourné en colère et s'est éloigné, à l'écart de toi
« Tu as obtenu ce que tu voulais, même si tu jouais ».

Et celle-ci fut sa meilleure performance. Comme je lui demandais de la rejouer pour la corriger, un des deux hommes s'approcha de moi en disant : « Je n'ai jamais vu un pique-assiette plus impudent : tu ne te contentes pas d'escroquer un repas, mais tu arrives au point d'importuner les gens avec des demandes irréflechies. C'est vraiment le proverbe "un pique-assiette importun" !²⁹ ». Je baissai la tête et restai coi, pendant que son compagnon essayait – mais sans y parvenir – de l'éloigner de moi. Par la suite, les convives partirent pour se rendre à la prière. Je restai un peu en arrière, pris le luth de l'esclave, en haussai le ton et l'accordai comme il convient, et ensuite je revins à ma place et priai. Dès qu'ils furent revenus, l'homme me chercha à nouveau querelle, mais je restai muet. Quand l'esclave-chanteuse reprit son luth et l'effleura, elle se rendit compte qu'il n'était plus dans l'état où elle l'avait laissé et demanda : « Qui a touché à mon luth ? » « Personne » lui répondit-on. « Par Dieu ! je suis sûre que quelqu'un qui dépasse tous les autres en habileté en a haussé le ton et l'a accordé comme seul un professionnel peut le faire ». Alors, je m'exclamai : « C'est moi qui l'ai accordé ! » « Prends-le donc, au nom de Dieu, et joues-en ». Je le pris et jouai un prélude instrumental (*mabda'*)³⁰ entier, raffiné, étrange et difficile, dans lequel il y avait des coups qui frotaient fortement toutes les cordes : tous alors se levèrent

²⁷ Littéralement : « Umm Šādin ».

²⁸ C'est-à-dire que la bête venait du côté gauche, ce qui est de bon augure.

²⁹ *Tufaylī muqtariḥ* : voir G.W. Freytag, *Arabum proverbialia*, vol. 2, repr. Osnabrück 1968, p. 57 n. 105 (« *Haud invitatus ad epulum veniens et importune postulans* ». *De eo dicitur, qui rebus ad ipsum spectantibus occupatus non est*).

³⁰ Pour ce terme, voir: G. D. Sawa, *Music Performance Practice in the early 'Abbasid Era 132-32 AH/750-932 AD*, Toronto 1989, p. 103, note 100. Nous remercions Hilary Kilpatrick pour nous avoir indiqué cette référence.

immédiatement et vinrent s’asseoir devant moi. « Par Dieu ! Monsieur, vous êtes chanteur ? ». « Oui » répondis-je, « et je vais vous dire qui je suis: Iṣḥāq b. Ibrāhīm al-Mawṣilī. Par Dieu ! Je joue les vantards devant le calife alors qu’il me fait chercher, et vous ne m’avez fait entendre tout le jour que des propos détestables parce que j’ai plaisanté avec vous. Je vous jure que je ne dirai plus un seul mot, ni ne resterai assis avec vous tant que vous n’aurez pas mis dehors ce chicaneur détestable et odieux ». Son compagnon lui dit alors : «Voilà ce que je craignais qu’il t’arriverait ! ». L’autre commença à s’excuser, mais je jurai encore que je ne prononcerais plus un seul mot ni ne resterais assis avec les convives tant qu’il ne serait pas sorti. Ils le prirent donc par la main, le firent sortir et revinrent. Je me mis à chanter les chansons que j’avais composées et que l’esclave-chanteuse avait exécutées, et l’homme me demanda : « Que dirais-tu d’une opportunité ? ». « Laquelle ? » dis-je. « Tu resteras auprès de moi un mois, et l’esclave, avec tous les ornements qu’elle porte – ainsi que l’âne – seront à toi ». J’acceptai et restai donc chez lui trente jours, pendant lesquels personne ne sut où je me trouvais, tandis qu’al-Ma’mūn me faisait chercher partout, n’ayant pas de nouvelles de moi. Les trente jours écoulés, mon hôte me livra l’esclave, l’âne et le domestique et j’emportai le tout chez moi. Je me présentai immédiatement à al-Ma’mūn et quand il me vit, il s’exclama : « Iṣḥāq, malheureux que tu es ! Où étais-tu ? ». Je lui racontai tout ce qu’il m’était arrivé et il ordonna de faire venir cet homme sur le champ. J’indiquai à ses sbires où il habitait et il fut amené ; al-Ma’mūn l’interrogea sur l’histoire et il l’informa. « Tu es un homme digne de ce nom et pour cela il te sied d’être soutenu » dit-il. Il ordonna que cent mille *dirhams* lui soient donnés et ajouta : «Et ne fréquente plus jamais ce vil chicaneur ! ». Ensuite, il donna l’ordre qu’on me versât cinquante mille *dirhams* et me demanda d’amener l’esclave ; ce que je fis. Quand elle eut chanté pour lui, il me dit : « Je fixerai pour elle un tour de rôle³¹, chaque mardi, afin qu’elle chante pour moi derrière le rideau, avec les autres esclaves ». Puis, il lui fit donner cinquante mille *dirhams*. Par Dieu, ce que j’ai gagné et ce que j’ai fait gagner grâce à cette promenade à cheval ! »

Al-Tanūhī rapporte la version d’al-Iṣḥāq de mémoire, étant donné qu’il reconnaît ne plus avoir les notes qu’il avait prises au cours des séances avec son maître³². Si la plupart des variantes du texte sont minimales (il s’agit surtout de synonymes, de variantes dans la lecture des vers de poésie, ou de petites omissions³³), on remarque quand même des additions qui donnent au conte un tournant amoureux accentué ; ce qu’il n’avait pas dans la version d’al-Iṣḥāq. Dans *al-Farağ ba’ d al-šidda*, en fait, Iṣḥāq tombe amoureux de la chanteuse sur le champ et le déclare ouvertement:

³¹ *Nawba* (voir Sawa, *op. cit.*, p. 115-117) : “the musician’s or musicians’ turn to play [...] on a specific day of the week”.

³² *al-Farağ ba’ d al-šidda* éd. ‘A. al-Šālīgī, vol. 4, Bayrūt 1398/1978, pp. 372-376, n. 479. Nous remercions Julia Bray qui nous a signalé la présence de cette anecdote dans l’ouvrage d’al-Tanūhī.

³³ P.e. l’âne chevauché par l’esclave n’est pas mentionné parmi les cadeaux ; il est remplacé par le domestique qui accompagne l’esclave. L’âne, par contre, réapparaît, avec le domestique, dans la version d’al-Ḥaṭīb al-Bağdādī que nous présentons dans ce qui suit.

« immédiatement, un violent amour pour elle s'empara de mon cœur, un amour auquel je ne pus mettre fin » (*'alaqahā qalbī fī l-waqtī 'ulūqan šadīdan lam astaṭī ma'ahu al-barāḥ*). La passion est justement ce qui le pousse à se faufiler dans la maison : « et mon amour pour l'esclave me poussa à descendre avec eux » (*fa-ḥamalanī ḥubbu l-ġāriyati an nazaltu ma'ahumā*)³⁴. Une fois annoncé, l'accent érotique est mis en relief par une série de petits ajouts qui insistent sur la passion de Ishāq. Par exemple, quand la chanteuse apparaît au cours du festin, Ishāq fait encore référence à ses sentiments envers elle, en disant : « et je vis qu'elle était belle, et ce que j'éprouvais pour elle en fut renforcé » (*fa-ra'aytuḥā ḥasnā'a wa-tamakkana mā fī qalbī minhā*)³⁵ ; quand il révèle son identité, il mentionne encore une fois l'esclave, en disant : « parce que j'ai plaisanté avec vous à cause de cette esclave » (*tamallaḥtu ma'akum bi-sababi ḥādīhi l-ġāriyati*)³⁶. Dans ce sens, une petite scène (dont il n'y a pas trace dans la version d'al-Iṣfahānī) est aussi ajoutée au scénario du récit. Ishāq, gêné par les critiques de ses compagnons, se lève et sort ; l'esclave chanteuse le suit et s'attache à lui (apparemment l'amour est donc devenu réciproque) ; ce qui l'adoucit et le fait revenir sur ses pas³⁷. Or, tout cela change évidemment la perspective : si, dans le *Kitāb al-aġānī*, le comportement de Ishāq en parasite n'a pas de motivation explicite ou semble plutôt inspiré par le désir d'écouter de la musique (le thème de l'amour est donc absent ou du moins implicite), dans *al-Faraġ ba'd al-šidda*, tout est axé autour de ce thème ; ce qui constitue la motivation principale et en même temps l'explication du comportement de Ishāq. Le récit est en effet inséré à l'intérieur du treizième chapitre, celui sur les peines d'amour. Al-Tanūhī aurait donc pris une belle histoire concernant un personnage célèbre, où le thème érotique ne figurait pas ou, du moins, était tout à fait implicite, et il aurait exploité cette possibilité de développement narratif en transformant ce qui était une notice sur la vie et les activités artistiques de Ishāq en histoire d'amour ; ce qui lui permit de la placer précisément dans ce chapitre. L'irruption du thème érotique dans un conte sur le musicien parasite reste par la suite bien ancrée dans les attestations suivantes de l'histoire de Ishāq³⁸. Par exemple, celle que al-Šarīšī mentionne dans son *Šarḥ Maqāmāt al-Ḥarīrī*³⁹ suit presque à la lettre, sauf de rares omissions mineures⁴⁰, la version d'al-Tanūhī : le

³⁴ al-Tanūhī, *op. cit.*, p. 372.

³⁵ *Ibidem*, p. 373.

³⁶ *Ibidem*, pp. 373-374.

³⁷ *Ibidem*, p. 374.

³⁸ De même que dans la variante la plus élaborée de ce conte, celle d'Ibrāhīm b. al-Mahdī, où, pourtant, les thèmes du parasitisme et de la gourmandise d'Ibrāhīm jouent aussi un rôle important.

³⁹ *Op. cit.*, pp. 26-27.

⁴⁰ Parmi lesquelles le toponyme d'al-Muḥarrim.

tournant érotique est toujours là, mais le fait de l'avoir placée dans une section sur les histoires des parasites dénonce un glissement de focalisation sur un des autres thèmes du conte : celui du parasitisme. Ce glissement caractérise évidemment aussi les critères de choix et de composition d'al-Ḥaṭīb al-Baġdādī, qui classe ce récit comme pertinent, dans l'ordre, avec la catégorie du parasitisme et avec la sous-catégorie des artistes-parasites dans son *al-Taṭfīl*⁴¹. La version choisie par al-Ḥaṭīb al-Baġdādī est la version remaniée d'al-Tanūhī, fait confirmé par la voie et le mode de transmission : al-Ḥaṭīb aurait en fait reçu l'anecdote directement du fils d'al-Muḥassin al-Tanūhī⁴². Si le récit est repris presque *verbatim*, un petit détail est ajouté : là où Ishāq dit que c'est l'amour pour la jeune dame qui le pousse à entrer en parasite dans la maison, nous lisons – dans la version d'al-Ḥaṭīb – que c'est son amour *et* « le désir de connaître sa condition et d'arriver jusqu'à elle » (*ʿiṭārī ʿilma ḥālihā wa-l-tawaṣṣula ilayhā*)⁴³ : la motivation qui en détermine le comportement est donc expliquée ; ce qui confirme le tournant amoureux que le récit a pris à partir de la version d'al-Tanūhī. C'est celui-ci, et en particulier le motif du coup de foudre, qui constitue sans doute le critère sur la base duquel cette anecdote a été choisie par al-Šayzarī (fl. IV^{ème} quart du VI/XII^{ème}), qui l'insère dans le deuxième chapitre de son traité sur l'amour et les amants. ʿAbd al-Raḥmān b. Naṣr al-Šayzarī était, outre poète et homme de lettres, médecin : pour lui, l'amour est une affection du cerveau qui dérive de la vue et de l'ouïe, et qui – en tant que maladie – peut être guéri. Or, parmi les onze chapitres de son ouvrage qui traite des différents niveaux de l'amour et de ses manifestations, le deuxième est justement celui qui traite des effets de la vue et de l'ouïe sur les amants : c'est à partir de ces deux sens que naît le premier niveau du sentiment amoureux (*al-istiḥsān*). L'histoire de Ishāq, dans ce qui est désormais la version post-Tanūhī, était donc idoine pour illustrer la théorie

⁴¹ Mss Erevan, *op. cit.*, fols. 55a-56a et Dār al-kutub, *op. cit.*, p. 35-39.

⁴² *Ḥaddatanā ʿAlī b. Abī ʿAlī al-Baṣrī ḥaddatanī abī ḥaddatanī Abū l-Faraġi al-maʿrūfu bi-l-Isfahāni... imlāʿan min ḥifzihī wa-katabtuhu ʿanhu fi uṣūli samāʿāi minhu, wa lam yaḥḍurnī kitābi fa-anqulahu minhu, fa-aṭbattuhu min ḥifzī wa-tawaḥḥaytu alfāzahu bi-ḡuhdī* (ms Erevan, *op. cit.*, fol. 55a fin, et Dār al-kutub, *op. cit.*, p. 35, qui reprennent mot à mot al-Tanūhī, *op. cit.*, p. 372). Le ʿAlī b. Abī ʿAlī al-Baṣrī qui transmet d'après son père est fort probablement le fils de Abū ʿAlī al-Muḥassin al-Tanūhī. Nous savons en fait qu'al-Ḥaṭīb en reçut beaucoup de traditions (*rawā ʿanhu fa-aktāra*) et qu'il attachait de l'importance à son origine basrienne (Yāqūt al-Ḥamawī, *Irṣād al-arīb*, éd. D.S. Margoliouth, vol. 5, London 1929, p. 301 ss) ; nous n'avons, par contre, trouvé dans les répertoires biographiques aucune référence à un personnage appelé ʿAlī b. Abī ʿAlī al-Baṣrī. Or, les deux noms (ʿAlī b. Abī ʿAlī al-Baṣrī et ʿAlī b. al-Muḥassin al-Tanūhī) figurent plusieurs fois parmi les sources d'al-Ḥaṭīb al-Baġdādī (voir l'index d'*al-Taṭfīl*, éd. al-Muzaffar, *op. cit.*), mais il pourrait s'agir de deux façons différentes de désigner une même personne. En tout cas, dans la citation en question, il semble bien s'agir du fils d'al-Tanūhī qui transmet d'après son père.

⁴³ Ms Erevan, *op. cit.*, fol. 56 a ; Dār al-kutub, *op. cit.*, p. 36.

d'al-Šayzarī : le célèbre chanteur tombe amoureux uniquement en voyant la chanteuse et son amour est renforcé par l'écoute des chansons qu'elle exécute. Pour que l'anecdote constitue un exemple efficace de sa théorie de l'amour et des effets que celui-ci a sur les personnes, de petites touches sont ajoutées au tableau : Iṣḥāq s'éprend de la jeune dame « en la voyant » (*fī naẓarihā*), il n'arrive plus à se tenir en selle (*wa-mā qadartu an astaḡirra ʿalā ẓahri dābbati*), il s'évertue à trouver une ruse pour arriver à elle (*fā-ḡaʿaltu ufakkiru fī ḥīlatin atawaṣṣalu bihā ilayhā*) et, finalement, il révèle au maître de maison la force de son amour pour la chanteuse (*anna l-ḡāriyata qad waqaʿat fī qalbī wa-lā ṣabra lī ʿanhā*), ce qui amène l'offre qu'on lui fait de lui donner la femme (y compris son âne et ses ornements), pourvu qu'il reste un mois avec la joyeuse compagnie⁴⁴. Dans la version d'al-Šayzarī, un changement de rôle se vérifie donc pour Iṣḥāq : plutôt que d'attendre les événements, il cherche activement à obtenir l'objet de son amour, soit en imaginant une ruse pour entrer dans la maison à la suite de sa belle, soit en avouant à son maître la passion qui l'envahit. Il est, en un certain sens, médecin de lui-même, s'évertuant de guérir sa maladie d'amour. Le thème de l'amour devient alors le leitmotiv du récit, au détriment de l'emphase accordée au thème de l'artiste et de son raffinement : en conséquence, certains détails, qui insistaient sur ce dernier thème, disparaissent comme, par exemple, la recommandation d'éviter les vils chicaneurs que le calife adresse à l'hôte généreux à la fin du récit (et qui avait la fonction de confirmer le statut élevé du musicien). La version d'al-Šayzarī est apparemment celle que les rédacteurs des *Mille et une nuits* de l'édition Boulaq⁴⁵, avec des variantes et des additions minimales⁴⁶, ont choisi d'inclure dans un groupe

⁴⁴ al-Šayzarī, *op. cit.*, pp. 49-54. À part les détails mentionnés ci-dessus (plus une différence du jour fixé pour la performance de la chanteuse à la cour, qui devient le jeudi, et l'épithète de « noir » qui caractérise le domestique et qui est aussi dans les *Mille et une nuits*), on remarque dans cette source une expansion de la scène où Iṣḥāq révèle son identité et l'addition de deux poèmes qui précèdent de peu, dans la *Kitāb al-aḡānī*, l'anecdote d'Iṣḥāq dans la notice le concernant (al-Šayzarī, *op. cit.*, p. 52 ; cfr. Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī, *op. cit.*, vol. 5, pp. 422 et 413-414). Or, on sait peu de choses des sources utilisées par al-Šayzarī : il ne mentionne pas de sources orales, et il ne cite pas non plus le titre des sources écrites auxquelles il a eu recours. On sait pourtant que le *Kitāb al-aḡānī* est un des ouvrages qu'il a exploités le plus souvent pour les nombreuses anecdotes qu'il cite. Dans le cas de l'histoire de Iṣḥāq, le fait qu'il ait choisi la version post-Tanūhī (qui apparemment ne provient pas du texte d'*al-Faraḡ baʿd al-sidda*), mais avec l'insertion des deux poèmes tirés sans doute de l'ouvrage d'al-Iṣfahānī, pourrait être expliqué par une contamination des sources.

⁴⁵ *Op. cit.*, pp. 588-590 (*Le mille e una notte, op. cit.*, pp. 449-452). Les traits accessoires sont identiques : la mention du coup de foudre, l'esclave noir, l'incapacité de se tenir en selle, l'addition de deux poèmes qui ne sont pas dans les autres versions.

⁴⁶ En ce qui concerne les variantes, on constate p.e. que : les mots « *mandīl Dabīqī* » sont remplacés par une espèce de glose « *mandīl mukallal bi-l-ḡawāhir* » (sans doute parce

de contes sur les amours des poètes, là où le contexte exigeait évidemment que le côté érotique du récit fût bien souligné.

L'omission du thème érotique, suite au glissement de focalisation vers le thème du parasitisme (plutôt que vers celui de l'amour ou de l'artiste habile), est le phénomène le plus évident qu'on constate dans certaines versions tardives de cette anecdote. Par exemple, celle que l'on trouve dans *Halbat al-kumayt*, l'anthologie bacchique d'al-Nawāǧī⁴⁷, est dénuée de toute référence à l'histoire d'amour. L'ouvrage étant consacré au vin et à tout ce qui le concerne, y compris les séances conviviales, le thème du parasitisme y est aussi traité. Et, en fait, l'histoire du mariage d'Ishāq est insérée dans un chapitre explicitement dédié à la bienfaisance envers les *nudamā'*, à l'intérieur d'un groupe d'anecdotes sur la catégorie des parasites-musiciens. C'est la version « originelle » qui est reprise, et non celle remaniée par al-Tanūhī, qui représente le tournant de la tradition de notre anecdote. La fin de l'histoire, avec l'invitation de la chanteuse à la cour califale et le commentaire de Ishāq sur les avantages pécuniaires qu'il a tirés de son aventure, manque, peut-être parce que le thème de l'art n'était pas celui sur lequel l'auteur se concentrait. Il en va de même pour le texte d'al-Atlīdī dans *I'lām al-nās*⁴⁸. L'omission du thème de l'amour dans d'autres variantes de ce conte-type est aussi présent dans certains manuscrits de *al-Tatfil* d'al-Ḥaṭīb. Dans les deux éditions imprimées que nous avons pu consulter, basées sur deux manuscrits à propos desquels, malheureusement, les éditeurs ne donnent aucun détail⁴⁹, cette adaptation au changement de focalisation, qui est nécessaire à la cohérence thématique de l'anecdote avec le thème du contexte, arrive à toucher aussi à la variante du conte-type représentée par l'histoire d'Ibrāhīm b. al-Mahdī. Dans celle-ci, toutes les références à la présence d'une femme, dont le prince musicien tombe amoureux dans toutes les autres versions connues, sont éliminées (entre parenthèses, avec des effets catastrophiques pour la logique du récit, qui ne tient plus). Qu'il s'agisse de

que la référence à Dabīq n'était plus comprise à l'époque) ; Ishāq ne devine pas la profession de la jeune femme, mais il se renseigne auprès des passants ; les deux premiers vers mentionnés sont différents. Les additions mettent l'emphase sur la qualité de la musique exécutée : p.e. le commentaire à propos des chansons d'Ishāq, qui « tueraient les vivants et ressusciteraient les morts », et la réaction enthousiaste du calife devant la chanteuse, p. 589.

⁴⁷ *Op. cit.*, pp. 68-71. Dans cette version, la période que Ishāq passe comme invité chez son hôte est réduite à une semaine, ce qui ne figure dans aucune des autres versions.

⁴⁸ *Op. cit.*, pp. 146-147. L'anecdote a été traduite par J. von Hammer-Purgstall, *Rosenöl, oder Sagen und Kunden des Morgenlandes, aus arabischen, persischen und türkischen Quellen gesammelt*, repr. Hildesheim-New York 1971 (éd. or. Stuttgart-Tübingen 1813 [recte 1815], 2 v.), vol. 2, pp. 204-207.

⁴⁹ Il s'agirait d'un manuscrit du *ṣayḥ* 'Abd al-Qādir Badrān et d'un autre d'Aḥmad Taymūr : voir *al-Tatfil*, *op. cit.*, p. K.

l'œuvre de l'auteur ou plutôt d'un copiste trop scrupuleux, on constate un souci exagéré d'adapter le texte à ce qui constitue le contexte thématique dans lequel il est inséré.

Le récit du mariage d'Ishāq, dont nous avons évoqué brièvement les différentes attestations et le développement narratif, représente – dans l'état actuel de nos connaissances – ce qui pourrait être le point de départ de l'élaboration et de la diffusion de la variante de ce conte-type la plus largement attestée (seize sources à ce jour), le mariage d'Ibrāhīm. En tout cas, l'histoire d'Ishāq est le seul exemple de ce «conte-type» (séquence II) que l'auteur du *Kitāb al-aḡānī* mentionne parmi les autres de cette tradition narrative⁵⁰. Dans le cas du récit d'Ibrāhīm b. al-Mahdī, l'histoire a été enrichie au moyen de bien d'autres éléments qui étaient en accord avec le personnage que les sources veulent présenter comme un artiste excellent, mais aussi corpulent et gourmand⁵¹, aimant les femmes et – en somme – bon vivant. C'est finalement un coup du sort que, en dépit de l'hostilité qui les opposait dans le domaine artistique, Ishāq et Ibrāhīm soient devenus, dans les sources littéraires, les protagonistes d'un épisode identique qui les voit à la fois artistes habiles, parasites et amoureux.

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI, VENEZIA

SUMMARY

This article analyses the anecdote which V. Chauvin, in his Bibliographie, called "Mariage d'Ishāq" (the famous musician Ishāq b. Ibrāhīm al-Mawṣilī). This tale, widespread in the Arabic literary sources, starting from the Kitāb al-aḡānī, also represents an example of a narrative tradition attested by other similar stories. The structure of the tale and its literary reworking are examined.

⁵⁰ Il faut peut-être souligner que Ishāq était la source principale d'Abū l-Faraḡ al-Iṣfahānī pour la musique abbasside et que l'image que ce dernier en donne dans le *Kitāb al-aḡānī* trahit sa sympathie envers Ishāq plutôt qu'envers son adversaire artistique, Ibrāhīm b. al-Mahdī.

⁵¹ Au point qu'il aurait écrit un livre de recettes: voir Ibn Sayyār al-Warrāq, *Kitāb al-taḥīḡ*, éd. K. Öhrnberg e S. Mroueh, Helsinki 1987, p. V.

BIBLIOGRAPHIE

Sources

- ABŪ L-FARAĠ AL-IŠFAHĀNĪ, *Kitāb al-aġānī*, vol. 5 et vol. 6, [Le Caire] s.d.
- AL-AQFAHSĪ, IBN AL-^ʿIMĀD, *al-Qawl al-nabīl bi-dīkr al-tatfīl*, éd. M. ^ʿĀšūr, [Le Caire] Maktabat Ibn Sīnā, [1989].
- AL-ATLĪDĪ, *I^ʿlām al-nās bi-mā waqa^ʿ a li-l-Barāmika ma^ʿ Banī ^ʿAbbās*, [Le Caire 1300 h.]. *Alf layla wa-layla*, vol. 1, Baġdād s.d. (réimpr. éd. Būlāq 1252 h.).
- AL-ḤAṬĪB AL-BAĠDĀDĪ, *al-Tatfīl wa-ḥikāyāt al-ṭufayliyyīn wa-aḥbāruhum wa-nawādir kalāmihim wa-aš^ʿāruhum*, Le Caire, ms Dār al-Kutub, adab Taymūr 559.
- IDEM, *al-Tatfīl wa-ḥikāyāt al-ṭufayliyyīn wa-aḥbāruhum wa-nawādir kalāmihim wa-aš^ʿāruhum*, Erevan, ms Matenadaran 1694.
- IDEM, *al-Tatfīl wa-ḥikāyāt al-ṭufayliyyīn wa-aḥbāruhum wa-nawādir kalāmihim wa-aš^ʿāruhum*, éd. K. al-Muẓaffar, Nadjaf 1386/1966.
- IBN ^ʿASĀKIR, *Tārīḥ madīnat Dimasq*, vol. 15 et vol. 57, Bayrūt 1418/1997.
- IBN SAYYĀR AL-WARRĀQ, *Kitāb al-ṭabiḥ*, éd. K. Öhrnberg et S. Mroueh, Helsinki 1987.
- AL-NAWĀĠĪ, *Ḥalbat al-kumayt*, [Le Caire 1299 h.].
- AL-ŠARĪŠĪ, *Šarḥ Maqāmāt al-Ḥarīrī*, éd. I. Šams al-Dīn, vol. 1, Bayrūt 1419/1998.
- AL-ŠAYZARĪ, *Rawḍat al-qulūb wa-nuzhat al-muḥibb wal-maḥbūb*, ed. initiated by D. Semah, completed and brought to press by G. J. Kanazi, Wiesbaden 2003.
- AL-TANŪḤĪ, *al-Faraġ ba^ʿd al-šidda*, éd. ^ʿA. al-Šālīġī, vol. 4, Bayrūt 1398/1978.
- YĀQŪT AL-ḤAMAWĪ, *Mu^ʿġam al-buldān*, vol. 5, Bayrūt 1399/1979.
- IDEM, *Iršād al-arīb*, éd. D.S. Margoliouth, vol. 5, London 1929.

Traductions et études

- BENCHEIKH, J.-E., *Les Musiciens et la poésie. Les Écoles d'Ishāq al-Mawṣilī (m. 225 H.) et d'Ibrāhīm Ibn al-Mahdī (m. 224 H.)*, « Arabica », 22 (1975), pp. 114-152.
- CHAUVIN, V., *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes*, vol. 5 (*Les Mille et une nuits. Deuxième partie*), Liège - Leipzig 1901.
- CHAUVIN, V., *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux Arabes*, vol. 6 (*Les Mille et une nuits. Troisième partie*), Liège - Leipzig 1902.
- CHRAĪBI, A., *Classification des traditions narratives arabes par "conte-type": application à l'étude de quelques rôles de poète*, « Bulletin d'Études Orientales », 50 (1998), pp. 29-59.
- FARMER, H. G., *Mukḥāriq*, dans *Encyclopédie de l'islam*, 2. éd., vol. 7, Leiden - New York-Paris 1993, pp. 518-519.
- FREYTAG, G.W., *Arabum proverbia*, vol. 2, repr. Osnabrück 1968 (éd. or. 1838-1843).
- FÜCK, J.W., *Ishāq b. Ibrāhīm al-Mawṣilī*, dans *Encyclopédie de l'islam*, 2. éd., vol. 4, Leiden - Paris 1978, pp. 115-116.

- GHERSETTI, A., *L'Anecdote-accordéon ou comment adapter le sens du récit au contexte narratif*, dans les actes du colloque *Le Répertoire narratif arabe médiéval : transmission et ouverture*, Université de Liège, 15-17 septembre 2005, à paraître.
- HAMMER-PURGSTALL, J. F. VON, *Rosenöl, oder Sagen und Kunden des Morgenlandes, aus arabischen, persischen und türkischen Quellen gesammelt*, repr. Hildesheim-New York 1971 (éd. or. Stuttgart-Tübingen 1813, recte 1815) 2 v.
- KILPATRICK, H., *Making the Great Book of Songs*, London and New York 2003.
- Le mille e una notte*, prima versione integrale dall'arabo diretta da Francesco Gabrieli, vol. 2, Torino 1972.
- LEON, H. M., *The poet who became Khalifa*, « Islamic Culture », 3 (1929), pp. 249-272.
- LE STRANGE, G., *Baghdad during the Abbasid Caliphate*, repr. Westport (Connecticut) 1983 (ed. or. Oxford 1900).
- NEUBAUER, E., *Musiker am Hof der frühen 'Abbasiden*, Frankfurt am Main 1965.
- SADAN, J., *The 'Nomad versus Sedentary' Framework in Arabic Literature*, dans « Fabula », 15 (1974), pp. 57-86.
- SAWA, G. D., *Music Performance Practice in the early 'Abbasid Era 132-32 AH/750-932 AD*, Toronto 1989.
- SOURDEL, D., *Ibrāhīm b. al-Mahdī*, dans *Encyclopédie de l'islam*, 2. éd., vol. 3, Leyde-Paris 1975.
- IDEM, *Le Vizirat abbaside*, Damas 1959-1960, 2 v.

Tableau synoptique des variantes

Histoire de Iṣḥāq al-Mawṣilī

<i>auteur</i>	<i>source</i>	<i>date (mort ou rédaction)</i>
al-Iṣḥānī	<i>Kitāb al-Aġānī</i>	m. 356/967 ou 363/972
al-Tanūhī	<i>al-Faraġ ba^cd al- šidda</i>	m. 384/994
al-Ḥaṭīb al-Baġdādī	<i>al-Tatfil (MSS)</i>	m. 463/1071
al-Šayzarī	<i>Rawḍat al-qulūb</i>	floruit VI/XII siècle
al-Šarīšī	<i>Šarḥ Maqāmāt al- Ḥarīrī</i>	m. 619/1222
al-Aqfahsī	<i>al-Qawl al-nabīl</i>	m. 808/1405
al-Nawāġī	<i>Ḥalbat al-kumayt</i>	m. 859/1455
al-Atlīdī	<i>I^clām al-nās</i>	r. vers 1100/1688
—————	<i>Alf layla wa-layla</i>	—————

Histoire de Ibrāhīm b. al-Mahdī

Ibn ^c Abd Rabbih	<i>al-^cIqd al-farīd</i>	m. 328/940
al-Mas ^u dī	<i>Murūġ al-<u>d</u>ahab</i>	r. 332-336/943-947
(ps.) al-Tanūhī	<i>al-Mustaġād</i>	(m. 384/994)
al-Ḥaṭīb al-Baġdādī	<i>al-Tatfil</i>	m. 463/1071
Usāma b. Munqid	<i>al-Manāzil wa-l-diyār</i>	r. après 568/1172
Ibn ^c Asākir	<i>Tārīḥ madīnat Dimašq</i>	m. 571/1176
al-Šarīšī	<i>Šarḥ Maqāmāt al- Ḥarīrī</i>	m. 619/1222
Ibn al- ^c Adīm	<i>Buġyat al-<u>t</u>alab</i>	m. 660/1262
Ibn Manzūr	<i>Muḥtaṣar Tārīḥ Dimašq</i>	m. 711/1311
al-Nuwayrī	<i>Nihāyat al-arab</i>	r. 714/1314-731/1330
al-Aqfahsī	<i>al-Qawl al-nabīl</i>	m. 808/1405
al-Ġuzūlī	<i>Maṭālī^c al-budūr</i>	m. 815/1412
Ibn Ḥiġġa al-Ḥamawī	<i>Tamarāt al-awrāq</i>	m. 837/1434
Dāwūd al-Anṭākī	<i>Tazyīn al-ašwāq</i>	m. 1008/1599
al-Atlīdī	<i>I^clām al-nās</i>	r. vers 1100/1688
—————	<i>Alf layla wa-layla</i>	—————

Histoire de Ḥakam al-wādī

<i>auteur</i>	<i>source</i>	<i>date (mort ou rédaction)</i>
al-Ḥaṭīb al-Baġdādī	<i>al-Tatfīl</i> (MSS)	m. 463/1071
Ibn ʿAsākīr	<i>Tārīḥ madīnat Dimašq</i>	m. 571/1176
al-Aqfahsī	<i>al-Qawl al-nabīl</i>	m. 808/1405

Histoire de Muḥāriq al-muġannī

al-Ḥaṭīb al-Baġdādī	<i>al-Tatfīl</i> (MSS)	m. 463/1071
Ibn ʿAsākīr	<i>Tārīḥ madīnat Dimašq</i>	m. 571/1176
al-Aqfahsī	<i>al-Qawl al-nabīl</i>	m. 808/1405
al-Nawāġī	<i>Ḥalbat al-kumayt</i>	m. 859/1455
al-Atlīdī	<i>Iʿlām al-nās</i>	r. vers 1100/1688