

## Le faucon doré, roi des oiseaux dans le *Calila et Dimna* castillan

Mathilde Dalbion

(Ausonius UMR 5607, Université Bordeaux Montaigne)

Dans un certain nombre d'œuvres didactiques et sapientiales du Moyen Âge, l'animal est utilisé comme représentation du prince et de son entourage. L'animal est tantôt filtre, tantôt masque, un regard porté sur les cours princières par des auteurs plus ou moins impliqués dans celles-ci, et qui trouvent en l'animal l'outil le plus expressif pour exposer certaines valeurs ou dénoncer certains comportements. Faire de l'animal un masque de l'homme n'est pas une invention médiévale : déjà, les fables antiques, celles d'Ésope et de ses successeurs grecs ou latins, ont largement puisé dans le bestiaire pour parler des hommes sous couvert de parler des mœurs des animaux. Ces fables sont diffusées dans le monde médiéval, essentiellement par des traductions latines parfois tardives, et surtout elles sont étudiées dans les « écoles », au sens large, fournissant aux futurs clercs tout un répertoire de récits animaliers dont ils tirent parfois leurs *exempla*.

Le *Calila et Dimna* est un recueil d'apologues destiné à l'éducation des princes, où divertissements et enseignements pratiques s'entremêlent ; leur but est d'inculquer au lecteur les principes de l'art de gouverner et de bien se conduire, dans la tradition des miroirs au prince. Le récit se présente sous forme dialoguée où s'opposent le détenteur d'une science et d'une expérience, fondées sur l'âge, et un jeune disciple. Les héros du chapitre interviennent alors ; il s'agit presque toujours d'animaux qui se trouvent être à la fois acteurs de l'histoire relatée par le philosophe au roi, et comme conteurs d'un récit enchâssé. Cette courte introduction, toujours identique, sert de prétexte à la narration des histoires destinées à illustrer un thème choisi.

L'œuvre dérive de récits indiens d'inspiration bouddhique, composés en sanskrit vers le III<sup>e</sup> siècle, et dont la diffusion a dû être aussi bien orale qu'écrite. Ces fables furent rapidement regroupées en tantras et diffusées ainsi en Perse au V<sup>e</sup> siècle puis dans le monde arabo-musulman au VIII<sup>e</sup> siècle grâce à la traduction d'Ibn Al-Muqaffa. Les préceptes moraux qu'il véhicule sont suffisamment universels pour que l'Occident accueille l'œuvre sans réticence. En 1251 le *Calila et Dimna*<sup>1</sup> est traduit en castillan sous l'autorité de l'Infant Alphonse, futur Alphonse X. Parallèlement, Jean de Capoue réalise une version latine sous le nom de *Directorium Humanae Vitae* entre 1262-1278. Ces deux versions serviront de base à la traduction latine de Raymond de Béziers de 1314. Enfin au XV<sup>e</sup> siècle une nouvelle version castillane apparaît sous le nom d'*Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (1493).

La version Alphonsine met en scène un roi ailé sous le nom de « *falcón oriol* » dans l'apologue emboîté de « *Les tittuy et le majordome de la mer* ». <sup>2</sup> Ce roi des oiseaux apparaît lorsque son peuple ailé lui demande de prendre sa défense face au Majordome de la Mer qui s'est emparé injustement des poussins du *tittuy*. À quoi correspond ce nouveau roi ? Et surtout comment est-il présenté comme l'image du bon roi ?

---

<sup>1</sup> Nous conservons plusieurs manuscrits arabes, persans, latins ou castillans de l'œuvre, pour les plus anciens du XII<sup>e</sup> siècle et des copies des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Nous travaillons sur l'édition de l'œuvre castillane réalisée par Maria Jesús Lacarra et Juan Manuel Cacho Blecua en 1984. Trois manuscrits du XIV<sup>e</sup> siècle (copies de la version alphonsine) ont servi de base à leur transcription. Nous utilisons aussi la traduction de l'œuvre arabe d'Ibn Al-Muqaffa réalisée par André Miquel en 1980.

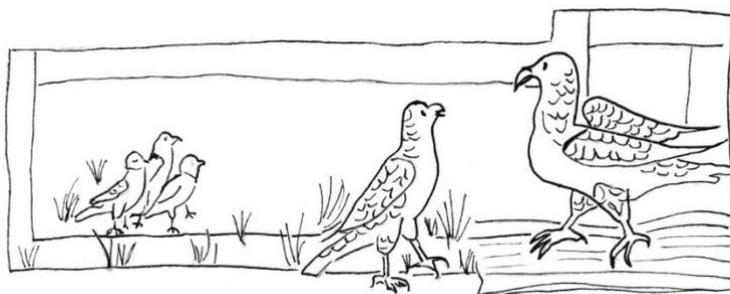
<sup>2</sup> Chapitre du lion et du bœuf.

	<i>Panchatantra</i> (III <sup>e</sup> siècle)	<i>Kalila wa Dimna</i> (VIII <sup>e</sup> siècle)	<i>Calila e Dimna</i> (XIII <sup>e</sup> siècle)	<i>Exemplario contra los engaños y peligros del mundo</i> (XV <sup>e</sup> siècle)
Nom de l'oiseau roi	Garuda	Griffon	Faucon doré	Cigogne
Nom du seigneur de l'oiseau roi	Vishnou	Le roi	∅	∅
Nom des oiseaux marins	Tittibha	Pluvier	Tittuy	Oiseaux marins
Nom de l'adversaire des oiseaux	L'Océan	L'intendant de mer	Le majordome de la mer	La mer

Fig. 1. Nomenclature des protagonistes de la fable.

Selon les versions cet oiseau est successivement désigné comme Garuda, Griffon, Faucon doré et Cigogne. Les versions castillanes ont fait le choix d'un animal réel ou du moins qui semble réel. C'est donc à partir de la version Alphonsine qu'on voit ce changement. Cela fait-il référence à un rapace réel ou faut-il y voir un animal merveilleux ? Le *Calila et Dimna* n'offre aucune description physique de l'oiseau dans le texte qui pourrait nous aider à l'identifier mais heureusement l'enlumineur du ms H-III-9 en a donné son interprétation : un rapace.

Dijéronles : « El rey de todas nos las aves es el falcón oriol; llamemos lo fasta que se nos muestre. » [...] : « Tú eres nuestro señor e nuestro rey, e el poder que tú has, creemos que es más fuerte que el mayordomo de la mar. » (*Calila et Dimna*, 166-167)

Fig. 2. *Calila y Dimna*, fable des tittuy, Espagne, fin XIII<sup>e</sup> siècle, Escorial MS H-III-9, fol. 25r.

On y voit à droite le roi des oiseaux face à une assemblée de congénères, sa taille plus imposante et ses ailes déployées montrent sa supériorité sur les autres oiseaux. Ce faucon correspond peut-être au faucon sacre (Dunoyer de Noirmont 1867, 126-127), décrit par certains encyclopédistes. En effet, notre roi faucon pourrait être le faucon *rodio* (sacre ?) que Brunetto Latini décrit comme roi des oiseaux dans son *Livres dou Tresor* :

La septime lignie est breton, que li plusor apelent rodio. Ce est li rois et li sires de touz autres oisiaus ; car il n'est nus qui ose voler devant lui, ainz chiet jus touz estourdis, en tel manière que on le puet prendre comme se il fust mors ; neis li aigles meismes, por la paor de lui, n'ose aparoir là où il est. (Brunetto Latini, P. Chabaille, 203)

Mais il ne donne, lui non plus, aucune description physique de l'animal. D'oiseau hybride à rapace il est avant tout le symbole du roi parfait, qualité qui semble s'être transmise d'Orient jusqu'en Occident.

## 1. L'oiseau merveilleux hybride dans les versions orientales

### 1.1. À l'origine de la fable : l'oiseau roi Garuda du *Panchatantra* (III<sup>e</sup> siècle)

Il est le *vâhana*, la monture de la divinité Vishnou, deuxième dieu de la « trinité » hindoue : entre Brahma le créateur et Shiva le destructeur, Vishnou est le protecteur (Jones et Ryan, 164). Dans le *Panchatantra* les *tittibha* réclament l'aide de Garuda qui, ému par le chagrin, décide de leur porter secours. Mais pour cela Garuda doit lui-même demander l'aide de son seigneur Vishnou :

Tous les oiseaux, avec la figure triste et les yeux pleins de larmes, allèrent, en poussant un cri d'affliction, vers le fils de Vinatâ, et se mirent à sangloter : Ah ! Profanation ! L'Océan vient d'emporter les œufs du vertueux *tittibha*, bien que tu sois notre maître. Par conséquent la race des oiseaux est perdue maintenant. D'autres aussi la tueront selon leur bon plaisir, comme l'Océan. Après avoir entendu cela, Garuda, affligé de la douleur du *tittibha* et saisi de colère, pensa : Ah ! Ces oiseaux disent vrai. Aussi nous irons aujourd'hui dessécher cet Océan. (*Panchatantra ou les cinq livres : recueil d'apologues et de contes*, 109-110)

Il est considéré comme le roi des oiseaux dans le *Mahâbhârata* (III<sup>e</sup> s. av. JC- III<sup>e</sup> s. ap. JC), il est avant tout lumineux, « à l'éclat insoutenable », et est associé au feu du soleil : « répandant sa lumière dans toutes les directions », à la fois brillant et terrifiant.

« Tu es roi, seigneur des oiseaux, tu es souverain, semblable au soleil. Tu es notre suprême salut, tu es Brahmâ, le soleil brûlant, le maître parfait des créatures » lui disent les oiseaux, ses sujets. (*Le Mahâbhârata*, « Naissance de Garuda », Gilles Schaufelberger et Guy Vincent, 165)

Des statuettes du VIII<sup>e</sup> siècle représentant Garuda et son maître nous sont parvenues comme celle conservée au musée national des arts asiatiques Guimet de Paris sous le n° MA 3572.<sup>3</sup> Cette statuette montre le dieu Vishnou assis sur les épaules de sa monture traditionnelle, Garuda. La divinité dotée de quatre bras tient ses attributs usuels dont seuls subsistent, aujourd'hui, la conque et la boule. Vishnou chevauche Garuda, l'oiseau mythique, à corps humain et à tête de rapace. Un genou posé à terre, cet être hybride tient de ses mains les jambes de son maître. Sa tête est celle d'un rapace, munie d'un bec crochu, d'yeux ronds, et semble arborer une couronne.

### 1.2. Le Griffon de la version arabe d'Al-Muqaffa (VIII<sup>e</sup> siècle)

Dans le *Kalila wa Dimna* Garuda a été adapté en un griffon. Les oiseaux après le préjudice infligé par le majordome de la mer font appel au secours de leur roi le griffon (Ibn Al-Muqaffa, 93). Malheureusement, dans sa traduction *du Kalila wa Dimna* d'Al-Muqaffa, André Miquel ne précise pas quel est le terme arabe qui est employé à l'origine :

« Nous avons, nous peuple des oiseaux, un roi, qui est le *griffon*. Allons, appelons-le jusqu'à ce qu'il se présente ! » Les oiseaux obéirent et le griffon apparut : « Qu'est-ce

<sup>3</sup> Vishnou sur Garuda, Art Cham, style My So'n E1, ville sainte de Champa, vers 650-730, Vietnam, montagnes de marbre, grès 58 cm de hauteur, avec traces de polychromie tardive, VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle, musée national des arts asiatiques Guimet, n° MA 3572, Paris.

qui vous a réunis ? Pourquoi m'appellez-vous ? » Ils lui apprirent alors ce qui leur arrivait de la part de la mer et de son Intendant. (Ibn al-Muqaffa, 93)

Le griffon serait une création susienne de la fin du IV<sup>e</sup> millénaire qui connut, avec de nombreuses variantes, une large diffusion. Dans le monde mésopotamien et babylonien, le griffon est une figure astrologique complexe qui représente la victoire du jour sur l'antilope qui incarne la nuit (Heck et Cordonnier, 348-353). Une tablette économique porte sur une face l'empreinte d'un sceau-cylindre avec un griffon ailé suivi d'une antilope (musée du Louvre, Sb 4837). À l'époque néo-élamite où il est fréquemment représenté, on le rencontre en brique comme élément de décor architectural, passant devant un arbre (musée du Louvre, Sb 3370). On trouve également des griffons affrontés sur les murs du palais de Persépolis construit par Darius I<sup>er</sup> (522-486 av. J.C.), tout comme celui de Suse. Une frise dite « Frise des griffons » datée de 510 av. J.C. est conservée au musée du Louvre dans la collection des Antiquités orientales. Ce griffon est la fusion entre un lion et un taureau ailé. Il figure sur des reliefs composés de briques avec ou sans couleurs. Ces briques posées sur les murs composaient un décor architectural tout en étant chargées d'une symbolique importante liée à l'Empire perse et servaient à la mise en scène du pouvoir royal.

En Égypte, certaines sources font aussi remonter l'existence iconographique du griffon au V<sup>e</sup> siècle av. J.C, des fois confondues avec des sphinx comme celui de Saqqarah (Aubin-Louis Millin 1806, 789). Il apparaît dans le monde grec dès le VIII<sup>e</sup> av. J.C, dès lors présenté en liaison avec certaines divinités, notamment comme monture de la déesse de la vengeance Némésis.

Le griffon est évidemment très présent dans les bestiaires médiévaux. Isidore de Séville (VII<sup>e</sup> s.), en s'appuyant sur Pline l'Ancien, donne une brève description d'un animal hybride, mi-lion, mi-aigle :

Le nom du *gripes* (griffon) vient de ce qu'il a des ailes et quatre pattes. Cette espèce de fauves naît dans les monts Hyperboréens. Ils sont lions par tout leur corps ; par les ailes et la face, ils ressemblent aux aigles. Ils sont les grands ennemis des chevaux. Quand ils voient des hommes, ils les mettent en pièces. (Isidore de Séville, 100)

Dans la littérature arabe il se confond à l'oiseau Roch, immense oiseau légendaire hérité lui-même du Simurgh indo-persan. La popularité du griffon comme figure solaire tient aussi à son apparition dans le *Roman d'Alexandre*, dans ses différentes versions depuis celle d'Albéric de Pisançon (début XI<sup>e</sup> siècle). Associé au ciel, au monde solaire, et à l'entreprise de conquête d'Alexandre, le griffon est clairement un emblème de pouvoir et de royauté. Bien connu des auteurs chrétiens, le griffon possède cependant une symbolique ambivalente due à sa double nature. Pour Raban Maur (IX<sup>e</sup> siècle) dans son *De rerum naturis* (222A), l'assimilation des deux êtres ne peut lui laisser que le caractère négatif de chacun : la férocité du fauve, l'orgueil de l'oiseau de proie, ce qui lui vaut d'être progressivement interprété comme une figure diabolique.

Hi possunt significare ferocitatem persecutorum, et elationem superbiorum, qui infesti sunt hominibus, qui simplicitatem Christianam sequuntur et rationabiliter vivunt. (Cité par Jacques Voisenet, *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval*, 67)

Les représentations de griffons existent depuis l'Antiquité en Perse, et l'animal a une valeur royale et solaire. Le griffon apparaît en Élam (Mésopotamie) à la fin du IV<sup>e</sup> millénaire av. J.C. Le choix d'un griffon pour figurer le roi des oiseaux dans la version arabe

fait donc sens. Mais pourquoi, dans ce cas, la version castillane parle-t-elle de faucon doré, alors que l'Occident connaît très bien le griffon depuis l'Antiquité ?

2. Les adaptations successives du roi des oiseaux dans les versions occidentales du *Calila et Dimna* jusqu'à son identification dans l'église Santiago de Brexia : entre animal merveilleux et oiseau réel

2.1. Le faucon doré de la version Alphonsine (XIII<sup>e</sup> siècle)

Le traducteur castillan a-t-il été gêné au moment d'utiliser un animal dont beaucoup doutent de la réalité, pour tenir le rôle d'un roi ? Il semble d'ailleurs peu enclin à employer des animaux fabuleux : ainsi, la version castillane du *Calila et Dimna* omet complètement, dans l'apologue « Les périls de ce monde », la licorne poursuivant l'homme qui se réfugie dans un puits et la remplace par un danger invisible (*Calila et Dimna*, 120). Mais il est encore plus vraisemblable que le traducteur s'est refusé à évoquer un animal qui n'a pas une valence totalement positive pour signifier un roi dont l'action est très valorisée dans la fable. Le faucon doré aurait alors pu lui sembler un substitut plus neutre, plus acceptable.

On ne retrouve qu'une seule autre mention d'un « *falcón oriol* » dans la littérature du Moyen Âge, dans le *Livre du Chevalier Zifar*. Le récit est écrit dans la Castille du XIV<sup>e</sup> siècle et a sans doute des origines orientales. L'un des passages relate les aventures de l'un des fils de Zifar, le jeune Roboán, après son mariage avec dame Noblesse impératrice des Iles Bienheureuses. Le jeune infant aventureux, très bien accueilli par l'empereur de Triguiada, déclenche la jalousie des anciens conseillers impériaux. Ces derniers manipulent le jeune héros et le poussent à commettre une faute auprès de son bienfaiteur. L'empereur le condamne à s'embarquer sur un bateau le conduisant aux Iles Bienheureuses, un royaume insulaire protégé par la magie et par une barrière de montagnes infranchissables. Rapidement, l'impératrice du royaume, dame Noblesse, l'épouse et durant une année le héros vit paisiblement, en portant à son tour le titre d'empereur, du fait de sa dame. « Mais le diable, qui cherche toujours à perdre l'âme des hommes, intervient avant la fin de l'année, afin de faire perdre au jeune homme son empire » (González, 429). Le diable, déguisé en jeune femme, pousse Roboán à demander trois magnifiques cadeaux à son épouse : un dogue est le premier somptueux cadeau, puis suivent l'autour majestueux, « *falcón oriol* », et le fier destrier. Mais au troisième, du fait qu'il n'a pas su se contenter des deux premiers, Roboán perd dame Noblesse et son royaume. Tous trois sont décrits comme des êtres purs, entièrement blancs, « un autour recouvert d'épaisses plumes, plus blanc que la neige, les yeux aussi vermeils et luisants que des braises », son nom rappelant la couleur de ses yeux. Dans ce récit postérieur au *Calila et Dimna*, les animaux sont alors présentés comme des marques des qualités de leur propriétaire : la puissance de l'autour, la fierté du cheval et le courage du dogue.

Il y a aussi une autre hypothèse. Saladin (1137-1193) a pris depuis sa conquête de l'Égypte le faucon doré comme emblème. Il est bien connu de l'Occident chrétien depuis qu'il s'est illustré lors de la reprise de Jérusalem en 1187 ainsi que pour son intervention dans la 3<sup>e</sup> croisade (1190-1192). Il faut aller chercher dans la fable même des Tittuy un rapprochement entre le faucon doré et Saladin. Le chroniqueur Bahâ ad-Dîn (1145-1234) entré au service de Saladin depuis 1188 devient juge de l'armée de Saladin et ami du sultan. Il décrit dans sa chronique toute la vie du sultan qu'il a personnellement connu en le présentant comme un roi juste, honorable et capable de pitié. Il rapporte qu'un jour alors qu'il chevauchait contre les Francs il porta secours à une jeune mère franque dont la fille venait de lui être dérobée en allant racheter l'enfant au marché aux esclaves pour lui rendre.

Un jour, alors que je chevauchais aux côtés du sultan face aux Francs, un éclaireur de l'armée vint à nous avec une femme qui sanglotait en se frappant la poitrine. "Elle est sortie de chez les Francs, nous expliqua l'éclaireur, pour rencontrer le maître, et nous

l'avons amenée." Saladin demanda à son interprète de l'interroger. Elle dit : "Des voleurs musulmans sont entrés dans ma tente et ont *volé ma petite fille*. J'ai passé toute la nuit à pleurer, alors *nos chefs m'ont dit* : "*Le roi des musulmans est miséricordieux*, nous te laisserons *aller vers lui et tu pourras demander ta fille*." Alors je suis venue et *j'ai mis tous mes espoirs en toi*." Saladin fut ému et des larmes lui vinrent aux yeux. Il envoya quelqu'un au marché des esclaves pour chercher la fille et moins d'une heure après un cavalier arriva portant l'enfant sur ses épaules. Dès qu'elle les vit, la mère se jeta à terre, se barbouilla le visage de sable et tous les présents pleuraient d'émotion. Elle regarda vers le ciel et se mit à dire des choses incompréhensibles. On lui rendit donc sa fille et on la raccompagna au camp des Francs. (Chronique de Bahâ ad-Dîn, trad. F. Gabrieli 1977)

Le récit est proche de celui de notre fable des Tittuy. On peut se demander s'il s'agit d'une assimilation de l'emblème de Saladin à la fable des Tittuy par l'auteur castillan de 1261 ? Surtout que Saladin était doté d'une image de bon musulman en Occident (Girbea Catalina). Tout cela reste très hypothétique.

## 2.2. La cigogne de l'*Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (XV<sup>e</sup> siècle)

La fable met en scène cette fois-ci une cigogne reine des oiseaux. Il faut souligner ici que l'*Exemplario* ne fait que recopier la traduction latine faite par Raymond de Béziers en 1314 sous la commande de Jeanne de Navarre, épouse de Philippe le Bel et reine de France. Est-ce une adaptation féminine dans ce cas-là de la bonne reine ? Raymond de Béziers s'est lui-même appuyé sur la traduction latine de Jean de Capoue écrite entre 1263 et 1278, et ne fait que lui emprunter son adaptation du récit :

Scitote quoniam regina avium est ipsa ciconia. [...] Tu es domina nostra, et rex qui est vir tuus potentior est duce maris. Et admittens ciconia petitionem ipsarum (pour ipsam), scripsit viro suo ut deberet admovere bellum contra duces maris. (Jean de Capoue, 84)

Dans cette version les oiseaux réclament à leur duchesse de prier leur cause auprès du duc son époux. Rappelons que l'auteur est d'origine italienne : « duc » est aussi le titre du « doge » de Venise, littéralement. Or n'y a-t-il pas de meilleur « duc de la mer » que le doge de Venise ? Il est difficile de déterminer qui est son « épouse » : la Sérénissime elle-même, l'Église ou autre ? Tout cela reste encore une fois très hypothétique.

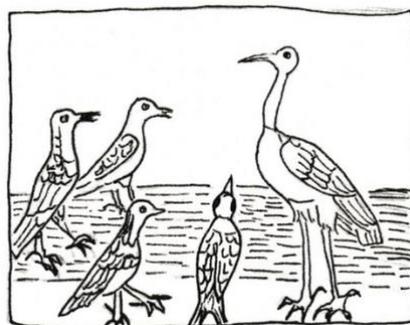


Fig. 3. L'*Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, p.121.

Quant à la version de l'*Exemplario*, la cigogne reste présente mais le récit change totalement car la dame seigneur offre un secours spirituel au *tittuy* en lui expliquant qu'il est responsable du tort qu'il a reçu et que la colère de la mer est sans doute une preuve de son péché d'orgueil. Par ailleurs la cigogne bénéficie d'une valence très positive au Moyen Âge, Isidore

de Séville la présente comme un oiseau ennemi du mal et protecteur appliqué de ses petits (Isidore de Séville, 234).

### 2.3. Son étonnante identification dans l'église de Santiago de Breixa

#### 2.3.1. Le *Falcon Oriol* de l'église de Santiago de Breixa fin XII<sup>e</sup> siècle

C'est dans l'église de Santiago de Breixa en Galice à quelques kilomètres au Sud de Saint-Jacques-de-Compostelle, que l'on retrouve sur un chapiteau l'étonnante représentation d'un rapace portant l'inscription « *Falcon Oriol* ». <sup>4</sup> Les historiens de l'art considèrent que sa construction peut être datée de la fin du XII<sup>e</sup> siècle entre 1165 et 1200.

Sur le côté gauche du cœur se trouve la sacristie ouverte dans le mur à postériori. Sur le mur du fond à gauche se trouve un arc reposant sur deux colonnes dont celle de droite possède un chapiteau sculpté d'un oiseau et portant sur son aile l'inscription « *Falcon Oriol* ».



Fig. 4. Le Falcon Oriol de Santiago de Breixa



Fig. 5. Détail de l'inscription sur l'aile de l'oiseau

Il s'agit d'une écriture typiquement romane. <sup>5</sup> D'ailleurs d'autres chapiteaux ornés de l'église se voient aussi doté d'une inscription identifiant les hybrides ou les monstres représentés sur leurs tailloirs. C'est le cas pour les sagittaires affrontés dont la micrographie correspond à « *SA / (G)ITA / RIOS* ». Il faut noter le détail du A sans la barre transversale ou traverse (partie horizontale de la majuscule) et le G également étonnamment conformé. De même, les harpies dont la micrographie se développe sur deux faces du chapiteau, « *ARPIA* » : ici la traverse du A apparaît clairement. Ou encore les sirènes poissons : « *SER // EN (A)* » possédant des E onciaux, et des S et R avec des empattements bien marqués.

Il existe des éléments de comparaison comme à San Pedro de Oza de los Rios, dans les environs de la Corogne, en Galice cette fois-ci au Nord de Saint-Jacques-de-Compostelle. Il s'agit d'une église romane datée de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle vers 1121. On y retrouve une inscription avec un A sans traverse et un E oncial.

#### 2.3.2. Oiseau ou basilic ?

Il a été émis comme hypothèse qu'il s'agissait peut-être d'un basilic. Il faut donc s'intéresser à la représentation du basilic dans l'art roman pour s'apercevoir que ce n'est pas le cas !

Les basilics datent de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle comme ceux de l'église Saint-Hilaire de Melle dans les Deux-Sèvres et sur la route des chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle. L'église existe au moins depuis le X<sup>e</sup> siècle comme l'atteste une charte de cette époque la plaçant sous la protection du prieuré bénédictin de Saint-Jean-d'Angély. Cette charte fut donnée à l'abbaye en 961 par le comte de Poitou Guillaume Tête d'Etope. L'église de

<sup>4</sup> Photos notamment sur <http://galiciapueblopueblo.blogspot.com/2018/03/santiago-de-breixa-silleda.html>

<sup>5</sup> Pour les types d'inscriptions, voir article de James D'Emilio avec nombreux points de comparaison : [http://demilio.myweb.usf.edu/Articles/Demilio\\_inscriptions.pdf](http://demilio.myweb.usf.edu/Articles/Demilio_inscriptions.pdf)

Saint-Hilaire est reconstruite au XII<sup>e</sup> siècle entre 1109 et 1150. Elle possède un abondant décor sculpté dont 282 chapiteaux romans représentant entre autres des monstres dont des basilics à queues serpentine entrelacées et surplombées de têtes de serpents. De même, le basilic de l'église de Saint-André de Champagne en Charente-Maritime, datée du XII<sup>e</sup> siècle et modifiée aux XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle et dont la configuration pourrait se rapprocher du « *falcon oriol* » de Breixia. Cet édifice possède des chapiteaux romans dont l'un représente un basilic à tête de coq, corps de faucon et queue de serpent.

Les basilics de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle sont plus détaillés et leurs écailles similaires à un plumage sont plus marquées. C'est le cas pour le basilic du chapiteau de la basilique romane de Saint-Benoît-sur-Loire conservé au Musée d'histoire et d'archéologie d'Orléans (Loiret, France) et représentant un magnifique coq-basilic à queue de dragon. Ou encore pour le basilic figurant sur un modillon de l'église Saint-Nazaire de Corme-Royal en Charente-Maritime.<sup>6</sup> Un premier édifice est élevé vers 1040 et attesté dans une charte de donation de l'église à l'abbaye de la Trinité de Vendôme puis sept ans plus tard à l'abbaye aux Dames de Saintes. Puis l'église primitive est remplacée dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle par l'église actuelle. Malgré les remaniements successifs aux XIII<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècle l'église conserve le décor sculpté roman dont ce modillon présentant un basilic : rapace à queue serpentine et plumage en forme d'écailles.

Tous ces basilics ont pour point commun au moins un élément serpentin. Chose dont notre faucon doré de Breixa est dénué. De plus les basilics-coq portent tous la crête du coq, alors que celui de Breixa porte une huppe ou sorte d'aigrette à l'arrière de la tête (plumage ornemental).

Un rapprochement est plus évident avec les oiseaux de Santa María de Villanueva de Teverga dans les Asturies au nord de Breixa et datée de la fin du XI<sup>e</sup> siècle et début du XII<sup>e</sup> siècle.<sup>7</sup> L'église possède une série de plusieurs chapiteaux représentant des animaux réels ou merveilleux et une série d'oiseaux. Néanmoins il manque ici l'aigrette du faucon doré de Breixa. Les oiseaux sont très souvent présents sur les chapiteaux des églises romanes (cf. Moissac chapiteaux du cloître ou ceux de Saint Sever) mais ils sont moins nombreux à porter une aigrette. On ne peut s'empêcher de penser alors à la représentation de l'aigle écrasant le serpent dans le *Beatus* de Saint-Sever, copie du XI<sup>e</sup> siècle du *Beatus de Liebana* du VIII<sup>e</sup> siècle (Commentaires de l'Apocalypse de Saint Jean et Commentaire sur la vie de Daniel, France, BnF Latin 8878, fol.12v).

Le *falcon oriol* de Breixa est bien un rapace, néanmoins savoir d'où lui vient cette nomination reste un mystère. Et savoir s'il y a un lien entre Breixa et le traducteur du *Calila et Dimna* encore plus. Maintenant il convient de voir quel type de roi est le faucon doré et dans quel cadre s'inscrit son action politique et judiciaire dans cette fable.

### 3. Un roi de justice, protecteur de son royaume et de son peuple

Le faucon doré apparaît dans la fable pour réparer un tort, une injustice commise contre l'un de ses sujets par le Majordome de la Mer. Mais comment le roi rend-t-il la justice ? Se contente-t-il d'entendre les doléances de son peuple dans un premier temps ? Va-t-il jusqu'à faire la guerre pour imposer le bon droit ? ou préfère-t-il au contraire négocier ?

#### 3.1. Entendre les doléances de son peuple et rendre justice

Dans la version castillane le *tittuy* fait le choix d'installer son nid au bord de la mer. De fait, après la naissance des petits, les vagues envahissent le nid et les emportent :

<sup>6</sup> <https://monumentum.fr/eglise-saint-nazaire-pa00104659.html>

<sup>7</sup> Photo de Juan Luis Menéndez,

<https://www.asturnatura.com/turismo/iglesia-de-santa-maria-de-villanueva/1353.html>

Dijéronles : « El rey de todas nos las aves es el falcón oriol ; llamemos lo fasta que se nos muestre. » E ficiéronlo así e mostróseles e díjoles : « ¿Qué cosa vos ayuntó, e por qué me llamastes? » Dijéronle ellas lo que les acaesciera por la mar e por su mayordomo. Dijéronle : « Tú eres nuestro señor e nuestro rey, e el poder que tú has, creemos que es más fuerte que el mayordomo de la mar ; pues vete para él e ruégale que nos emiende el tuerto que nos fizo. Et fuese para sus amigos e querellóse desto e díjoles : "Vos sodes mis hermanos e mis amigos para demandar el tuerto que yo rescebí ; pues ayudadme a guisad como haya derecho, ca bien podría acaescer a vos lo que a mí acaesció. Cuando lo sopo el mayordomo de la mar, entendió su flaqueza apos la fortaleza del falcón oriol, e tornó los pollos del tittuy. (*Calila e Dimna*, 166-167)

Un rapport de force inégal s'installe entre les deux entités. Il fait appel à l'assemblée des oiseaux qui reconnaissent que la situation est délicate et dangereuse, et décident d'en rendre compte au faucon doré, leur roi. Celui-ci prend parti pour son peuple et cette décision suffit pour faire abandonner toutes les prétentions au Majordome de la Mer.

Dans la version arabe, le griffon roi des oiseaux répond aussi aux doléances des autres oiseaux, mais il ne faut pas oublier qu'il est aussi le serviteur d'un roi plus puissant que lui encore. Cette précision rappelle les origines indiennes du texte. Après évaluation de la situation et avoir pris conseil auprès de ses frères, le roi-griffon décide de faire appel à l'autorité suprême, c'est-à-dire au roi qu'il sert lui-même, pour résoudre la discorde. L'Intendant de la mer préfère rendre les poussins en apprenant que le roi suprême choisit de se joindre au griffon et qu'il était prêt pour la guerre si nécessaire (Boukhali Lahcen, 313).

Quelle que soit la version, nous voyons que la communauté des oiseaux est incapable de trouver seule une issue à cette situation. Le principe de justice n'existe pas : il n'y a pas d'impartialité, pas plus de véritable recherche de la preuve d'une faute et encore moins d'égalité devant la loi. Il semblerait que seuls les forts peuvent s'accorder tous les droits. Le majordome des mers sachant que le *tittuy* n'arriverait pas seul à retrouver ses petits, il s'est donc cru autorisé à les lui prendre :

Quand les propos du pluvier parvinrent aux oreilles de l'intendant des mers, celui-ci, voulant savoir exactement de quelles forces le pluvier disposerait pour lui demander réparation et quelles ressources son esprit lui fournirait, attendit quelque temps puis fit monter la mer, emporta les petits avec leur nid et les cacha. (Ibn al-Muqaffa, 92)

Quando lo vio el mayordomo de la mar, quiso saber cuánto se podría guardar dél el tittuy, o qué arte faría, e diole lugar fasta que se finchó la mar e levó los pollos e su nido. (*Calila e Dimna*, 167)

C'est la stratégie et l'habileté du *tittuy* qui vont lui servir pour résoudre cette injustice, et ce en s'adressant directement au roi, seul capable d'être neutre dans ce conflit. Il est seul juge et garant de la sécurité de son territoire et donc de la protection de son peuple. Le pouvoir repose sur un seul responsable pour établir la justice et en affermir l'ordre :

De las cosas pertenecientes al señorío del rey de Castilla : Pertenecen al Rey, por razon del Señorío natural, la Justicia y moneda, fonsadéra, y yantares : y por tanto no las debe dar, ni separar de sí. (*Fuero viejo de Castilla*, Livre I, Titre I)

Selon les *Siete Partidas* (1256-1265), le roi doit éprouver de l'amour pour son peuple et de la compassion pour les souffrances endurer par son peuple, et il doit y porter remède :

Cuál debe el rey ser comunalmente a todos los de su señorío. Amar debe ser mucho el pueblo por su rey, y señaladamente les debe mostrar amor de tres maneras : la primera, teniendo merced de ellos, haciéndoles bien cuando entendiere que lo han menester, puesto que él es alma y vida del pueblo, la segunda, teniéndoles piedad y doliéndose de ellos cuando les hubiese de dar alguna pena con derecho ; puesto que él es cabeza de todos, dolerse debe del mal que recibieren, así como de sus miembros. (*Las Sietes Partidas*, Partie II, Titre X, 40)

Alphonse X reprend la vieille image aristotélicienne du royaume comme un corps dont le roi est la tête : si le corps souffre, la tête souffre aussi des maux reçus par chacun de ses membres. Mais comment remédier à ces souffrances ?

### 3.2. Négociateur, s'imposer ou faire la guerre

Les oiseaux requièrent le secours de leur roi à travers la cour de justice royale. Une fois encore, cela correspond parfaitement aux principes politiques qu'Alphonse X évoque dans les *Siete Partidas* :

Emperadores, reyes y grandes señores : convino que un hombre fuese emperador y hubiese este poder en la tierra por muchas razones [...] la tercera para quebrantar a los soberbios y a los injustos y a los malhechores que por su maldad o por su poder se atreven a hacer mal o injusticia a los menores. (*Las Sietes Partidas*, Partie II, Titre I, 25)

Le roi doit être un roi justicier et sa justice doit s'appliquer à défendre les plus faibles face aux plus forts qui outrepassent leurs droits injustement. Non seulement il doit aimer et compatir, mais il a la garde et la protection de son peuple, des biens de son peuple et de leurs intérêts :

Cual el rey debe amar a su tierra : El rey está obligado no solamente a amar y honrar y guardar a su pueblo así como dicen en el título antes de este, más aún lo debe hacer a la tierra misma de que es señor, pues que él y su gente viven de las cosas que en ella son, y tienen por ello todo lo que es menester con que cumplen y hacen todos sus hechos, derecho es que la amen y la honren y la guarden. [...] Acucioso debe el rey ser en guardar su tierra de manera que no se yerren las villas ni los otros lugares, ni se derriben los muros ni las torres ni las cosas por mala guarda. Y otrosí, que los árboles ni las viñas ni las otras cosas de que los hombres viven no las corten, ni las quemén, ni las desarraiguen ni las dañen de otra manera, ni aun por enemistad que tengan los unos contra los otros. Otrosí la deben guardar de los enemigos de fuera, de manera que no puedan en ella hacer daño. (*Las Sietes Partidas* Titre XI, 40)

Dans la version castillane, comme dans la version arabe, le faucon doré n'a pas eu besoin de négociateur le retour des poussins du *tittuy*, ni de préparer la guerre contre le « majordome de la mer ». Sa seule présence, ou même sa simple évocation, a suffi pour contraindre l'Intendant à restituer sa prise. L'image du roi, de son pouvoir et de sa puissance sont suffisamment reconnues dans le royaume pour ne pas soulever les oppositions. Ceci a forcément dû plaire à Alphonse X, puisque cela correspondait à sa vision de l'action politique du roi. Si l'Intendant de la mer avait résisté, il aurait été du devoir et du droit du roi de reprendre par la force les biens usurpés, puisqu'il est de son devoir de faire la guerre non seulement contre les ennemis de l'extérieur mais aussi contre ceux de l'intérieur (*Siete Partidas* Titre 23, 40). C'est d'ailleurs

pour cela que les oiseaux se tiennent prêts à engager le combat derrière leur roi si la nécessité le demande.

### 3.3. La nature du pouvoir du roi des oiseaux est-elle la même dans les versions arabe et indienne, en amont de la traduction castillane ?

Dans la version Alphonsine seul le faucon doré intervient pour son peuple en tant qu'autorité suprême. En revanche, ce n'est pas le cas dans la version arabe, on l'a vu : le griffon est certes le roi des oiseaux et répond à leurs doléances, mais il est aussi la monture d'un roi plus puissant que lui encore.

Dans la version arabe, le griffon part donc demander l'aide de ce roi supérieur à tout autre :

Les oiseaux répondirent : « La situation est comme tu le dis, mais comment inquiéter la mer et son Intendant ? - Nous avons, nous peuple des oiseaux, un roi, qui est le griffon. Allons, appelons-le jusqu'à ce qu'il se présente ! » Les oiseaux obéirent et le griffon apparut : « Qu'est-ce qui vous a réunis ? Pourquoi m'appellez-vous ? » Ils lui apprirent alors ce qui leur arrivait de la part de la mer et de son Intendant : « Tu es notre roi, disaient-ils, et le roi à qui tu sers de monture est plus puissant que l'Intendant des mers ; va-t'en donc le trouver pour qu'il nous prête secours contre ce dernier. » Le griffon obéit et le roi, accédant à sa demande, partit pour livrer bataille à l'Intendant des mers ; mais quand celui-ci apprit la nouvelle, conscient de sa faiblesse au regard de la force du roi, il rendit à celui-ci les petits du pluvier. (Ibn al-Muqaffa, 93)

Certes, il s'agit sans doute d'une réécriture du mythe de Garuda mais le monde arabe n'a pas repris à l'identique l'idée que le griffon est à la fois une créature d'essence divine et la monture d'un dieu supérieur. Pourquoi, dès lors, le traducteur arabe a-t-il conservé l'idée de ces deux niveaux de royauté ? Il est possible que cela renvoie aux pratiques du pouvoir dans le monde musulman contemporain de la rédaction (750), avec des émirats, des khalifats, des pouvoirs emboîtés. Al-Muqaffa est *kâtib*, c'est-à-dire secrétaire responsable de la correspondance officielle de gouverneurs et d'officiers omeyyades. Après la révolution abbasside, il devient le *kâtib* de l'oncle du calife al-Mansour, alors gouverneur de Basra. Il est donc parfaitement au courant des rouages politiques de l'état islamique abbasside et de l'existence de plusieurs niveaux de pouvoir. Son roi des oiseaux apparaît donc comme une sorte de gouverneur provincial, dépendant lui-même d'un calife supérieur derrière lequel on devine en filigrane la personnalité d'al-Mansour commanditaire de l'œuvre d'Al-Muqaffa. Le griffon n'est donc qu'un rouage intermédiaire, ce qui explique aussi peut-être la mention « il obéit » à la supplique de ses sujets : il transmet leur demande à la véritable autorité, dont on ne sait d'ailleurs pas quelle forme elle prend (humaine ou animale), pas plus que l'Intendant de la mer, de fait.

La version indienne lève bien des ambiguïtés et des questionnements, et éclaircit ce que les traductions successives avaient rendu obscur, voire incompréhensible. En effet, il n'y a pas trois acteurs comme dans la version castillane (le *tittuy*, l'Intendant de la mer, et le roi des oiseaux) mais bien quatre comme dans la version arabe (le pluvier, le Majordome de la mer, le roi-griffon, et le roi/calife supérieur) ; cependant les quatre acteurs sont bien mieux déterminés dans leur fonctionnalité : le *tittibha*, l'Océan, Garuda le griffon roi et enfin Vishnou, qui entretient des relations complexes avec les deux précédents : tous deux sont ses sujets : l'Océan est sa demeure, Garuda est sa monture. Certaines descriptions de l'*Harivansa* rapprochent l'Océan des descriptions que nous avons de l'Intendant des mers dans les différentes versions du *Calila et Dimna* :

Quand l'Océan avec Gangâ s'approcha de nous, accompagné des nuages et des vents, agitant les flots, et soulevant sur sa route la tempête. Il avait un vêtement d'eau, orné de poissons : il était couvert de coquillages, de perles, de corail et de pierres précieuses. Enflé par la lune, il était aussi environné de nuages sombres et retentissants. Il osa me manquer de respect, et, poursuivant sa course, il vint me mouiller de ses ondes tremblantes et salées : il semblait vouloir envahir le lieu où je me trouvais. D'une voix irritée je lui dis : « Sois Sânta. » Et aussitôt prenant un corps, l'Océan devint Sânta, réprimant l'impétuosité de ses flots, ferme et entouré d'une opulence royale. (*Harivansa ou histoire de la famille de Hari*, 244)

Il y est désigné comme le roi des fleuves : « Je répondis avec douceur à l'Océan, [...] Apprends, roi des fleuves, quel est le motif secret de cette malédiction » (*Harivansa*, 245). Il y a aussi des relations très complexes entre l'Océan et Garouda, et une forme de très ancien contentieux entre eux (*Harivansa*, 22). Garouda est l'ennemi mortel des Nagas, sortes de dragons des mers au corps de serpents, et dont la résidence est l'Océan. On a peut-être le rappel d'anciennes querelles familiales mentionnées dans des récits antérieurs comme l'*Harivansa* où Garuda dévore les mille enfants-serpents de l'Océan ce qui expliquerait la violence de la réaction de Garouda et son désir de dessécher l'Océan pour venir au secours du *tittibha*.

Que l'Océan soit à la fois un lieu et un membre de la famille des Dieux ou bien l'un de leurs ministres et serviteurs (*Harivansa*, 245), ne pouvait apparaître à l'identique ni dans la version arabe, ni dans la version castillane du texte. Ces allégories divines ne pouvant être conservées dans des textes issus de cultures monothéistes. C'est la raison pour laquelle l'Océan personnifié devient le Majordome ou l'Intendant des mers. Mais ce transfert s'accompagne d'une perte totale de référence à la vieille rivalité entre le roi des oiseaux indiens, et cet Océan divinisé. En ne gardant que le squelette narratif, et non ce qui le sous-tend, Ibn al-Muqqafa d'abord, puis le traducteur castillan ensuite, ne comprennent plus les enjeux de ce conflit autour des œufs du *tittuy*.

D'autre part, Garouda ne peut s'opposer directement à l'Océan, même s'il a une grande envie de lui faire la guerre et de le réduire à néant. Mais l'Océan est tout comme lui un serviteur de Vishnou, et même, sans doute, plus important que lui dans la hiérarchie des dieux (il est monture, l'autre est demeure). Tout le récit le laisse entendre : Garouda se présente comme un « méprisable serviteur », qui baisse « modestement » les yeux devant Vishnou quand celui-ci vient chez lui, tandis qu'il rappelle que l'Océan est « fier de ce qu'il est ta demeure » et qu'il l'a, lui, « traité avec mépris ». Il y a donc un rapport de force inégalitaire entre eux, sans doute l'Océan est supérieur à lui (demeure) il doit donc passer par son seigneur. Aussi, plutôt que de déployer la force contre l'Océan, Garouda met son maître Vishnou devant un choix crucial : soit il l'assiste, soit il renie les liens de service qui les attachent l'un à l'autre (défier son seigneur). Une fois informé de l'injustice subie par le *tittibha*, mais aussi du tort indirect subi par le seigneur de ce dernier (Garouda), Vishnou agit en deux temps. Tout d'abord il fait l'honneur à son serviteur de se rendre auprès de lui pour régler lui-même le contentieux opposant Garouda et l'Océan. Il vient surtout constater par lui-même ce qu'il en est. Vishnou admet – sur la seule parole de Garouda – que l'Océan est en tort, et qu'il n'aurait pas dû enlever les œufs du *tittibha*. Il impose ensuite à l'Océan une reddition inconditionnelle en le menaçant de sa puissance (la flèche enflammée de son arc) et de le réduire « à l'état de terre ferme » tout comme Garouda voulait le dessécher. On retrouve en fait un affrontement de deux puissances naturelles, l'Océan représentant évidemment l'eau, et Garouda/Vishnou qui sont du côté du feu, de la chaleur, de la sécheresse.

Garouda, roi des oiseaux, a su négocier avec son propre maître, et imposer en finesse à celui-ci de rendre justice à son peuple ; quant à Vishnou, roi suprême et protecteur des êtres sur terre, la menace de sa force a suffi à faire rendre gorge à l'Océan.

#### 4. Conclusion

La nature des pouvoirs du roi des oiseaux dans les trois versions successives (Garouda, le roi griffon, le roi faucon doré) est donc bien différente. Le Garouda indien et le griffon arabe ne sont que des puissances humbles (version indienne) ou intermédiaires (version arabe) ; en revanche, le faucon doré castillan déploie seul toute son autorité, et à lui seul, il fait rendre gorge à l'Intendant de la Mer. Dans le contexte politique occidental, le roi faucon doré aurait très bien pu aller trouver un pouvoir supérieur (l'Empereur, par exemple). Mais n'oublions pas que lorsque le texte est traduit en castillan, l'empereur Frédéric II vient juste de mourir, et débute le Grand Interrègne. De plus, le roi de Castille Ferdinand III puis son fils Alphonse X ne reconnaissent aucun pouvoir supérieur. Mieux encore, Alphonse X brigue lui-même l'empire, et du moins être « empereur en son pays ». Il n'y a donc rien de surprenant à ce que le traducteur castillan travaillant pour Alphonse X ait fait disparaître toute référence à un pouvoir supérieur à celui du roi des oiseaux, le faucon doré, personnification d'Alphonse lui-même, sans doute.

Au final, le point commun entre toutes ces descriptions d'animaux fabuleux, outre leur caractère solaire, sont leurs ressemblances avec l'aigle et leurs plumages multicolores aux reflets dorés. Que ce soit le dieu-roi Garuda, le dieu griffon antique ou un rappel au Simurgh protecteur, le faucon doré ou encore la cigogne, ils ont tous pour point commun l'intérêt de leur peuple.

**Œuvres citées**

- Cordonnier, Rémy et Heck, Christian. « Griffon. » Dans *Le bestiaire médiéval. L'animal dans les manuscrits enluminés*. Paris : Citadelles & Mazenod, 2011. 348-353.
- Boukhali, Lahcen. *Le discours politique dans Kalila et Dimna d'Ibn al-Muqaffa'*. Thèse de doctorat. Littératures. École normale supérieure de Lyon - ENS Lyon, 2011.
- Brunetto Latini. *Li Livres dou Tresor*. P. Chabaille éd. d'après un manuscrit du début du XIV<sup>e</sup> siècle réalisé en Picardie. Paris : Imprimerie Impériale, 1863 [1260]. Disponible en ligne : [http://www.lexilogos.com/latini\\_tresor.htm](http://www.lexilogos.com/latini_tresor.htm) et <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29286n> [consultés le 8/11/2021].
- Calila et Dimna*. Maria Jesús Lacarra et Juan Manuel Cacho Bleca eds. coll. Clásicos Castalia. Madrid : Editorial Castalia, 1984 [1251].
- Capoue, Jean de. *Directorium Humanae Vitae*. Dans Léopold Hervieux éd. *Les fabulistes latins depuis le siècle d'Auguste jusqu'à la fin du Moyen Âge*. Tome V : Jean de Capoue et ses dérivés. Paris : Firmin-Didot, 1899 [1263-1278]. Disponible en ligne : <https://archive.org/stream/lesfabulisteslat05hervuoft#page/n5/mode/2up> [consulté le 8/11/2021].
- « Chronique de Bahâ ad-Dîn. » Dans Francesco Gabrieli éd. *Chroniques arabes des croisades*. Sindbad, 1977 [Fin XII<sup>e</sup> siècle].
- Dunoyer de Noirmont. *Histoire de la Chasse en France Depuis les Temps les Plus Reculés Jusqu'à la Révolution*. Londres : Forgotten Books, 2013 [1867]. 126-127.
- Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*. Marta Haro Cortés éd. coll. Parnaseo. Valence : Presses Universitaires de Valence, 2007 [XV<sup>e</sup> siècle].
- Fuero viejo de Castilla*. Livre I, Titre I [1250]. Disponible en ligne : <http://www.fuenterrebollo.com/Fuero-Castilla/menu.html> [consulté le 8/11/2021].
- Girbea, Catalina. *Le Bon Sarrasin dans le roman médiéval (1100-1225)*. Bibliothèque d'histoire médiévale 10. Paris : Classiques Garnier, 2014.
- Harivansa ou histoire de la famille de Hari*. Alexandre Langlois trad. tome I. Londres : The Oriental Translation Fund, Allen et co., 1834 [I<sup>e</sup> au III<sup>e</sup> siècle].
- Ibn Al-Muqaffa. *Le livre de Kalila et Dimna*. André Miquel trad. Paris : Klincksiek, 1980 [730].
- Isidore de Séville. *Etymologiae*. Livre XII : « Des animaux ». Jacques André trad. Paris : Les Belles Lettres 1986 [VII<sup>e</sup> siècle].
- Jones, Constance A. et Ryan, James D. eds. *Encyclopedia of Hinduism*. Checkmark Books, 2007.
- Las Siete Partidas, del rey Don Alfonso El Sabio, cotejadas con varios codices antiguos*. Académie royale d'histoire, Imprimerie Royale, 1807 [1256-1265].
- Le Mahâbhârata*. Gilles Schaufelberger et Guy Vincent trads. Daniel Cohen éd. Tome I à IV, coll. Cardinales. Paris : Orizons, 2013-2015 [III<sup>e</sup> siècle av. J.C.].
- Libro del caballero Zifar*. Cristina González éd. coll. Letras hispánicas. Madrid : Cátedra, 1983 [1<sup>e</sup> Moitié du XIV<sup>e</sup> siècle].
- Millin, Aubin-Louis. *Dictionnaire des beaux-arts*. Tome I. Paris : Imprimerie De Crapelet, 1806. 789.
- Pantchatantra ou les cinq livres : recueil d'apologues et de contes*. Édouard Lancereau trad. Paris : éd. Imprimerie Nationale, 1886 [III<sup>e</sup> siècle].
- Raban Maur. *De Rerum Naturis*. W. Shipper éd. Transcription du manuscrit Badische Landesbibliothek, MS Augiensis 96 et 68. Memorial University of Newfoundland avec un lien vers une liste de manuscrits du *De rerum naturis* ; Bibliotheca Augustana. [842-847].
- Voisenet, Jacques. *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval, Le bestiaire des clercs du V<sup>e</sup> au XII<sup>e</sup> siècle*. Turnhout : Brepols, 2000.