Médiévales

Langues, Textes, Histoire

59 | automne 2010

Théâtres du Moyen Âge

Vers une typologie des images du théâtre médiéval

Towards a Typology of Medieval Theatre Images

Corneliu Dragomirescu

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/medievales/6074>

DOI : 10.4000/medievales.6074

ISSN : 1777-5892

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 63-76

ISBN : 978-2-84292-267-2

ISSN : 0751-2708

Référence électronique

Corneliu Dragomirescu, « Vers une typologie des images du théâtre médiéval », *Médiévales* [En ligne], 59 | automne 2010, mis en ligne le 20 mars 2013, consulté le 24 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/medievales/6074> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/medievales.6074>

Tous droits réservés

Corneliu DRAGOMIRESCU

VERS UNE TYPOLOGIE DES IMAGES DU THÉÂTRE MÉDIÉVAL

Le corpus des manuscrits enluminés de textes de théâtre du domaine français, depuis le manuscrit d'Aix du *Jeu de Robin et Marion* (début XIV^e siècle)¹ jusqu'à ceux de la Passion de Valenciennes (ca 1577)², pose un problème fondamental : faut-il considérer leurs miniatures comme des « images de théâtre » et les traiter comme telles, c'est-à-dire comme des documents qui nous informent sur des spectacles passés, ou doit-on les voir comme les autres enluminures « médiévales », c'est-à-dire des images illustrant le codex, qui, dans ce cas particulier, renferme un texte théâtral³ ?

Les images appartiennent d'abord à cette catégorie plus large de l'image médiévale des livres enluminés. À ce titre, elles obéissent aux règles générales qui gouvernent à cette époque la représentation iconographique. Elles entretiennent des relations avec d'autres séries d'images, fait justifié par les approches

1. Aix-en-Provence, Bibl. Méjanès, ms. 166 [Rés. ms. 14] ; 132 images.

2. Ms. A, Paris, BnF Rothschild 1-7-3, et ms. B, Paris, BnF fr. 12536 ; 26 images chacun.

3. Le corpus identifié comme celui du théâtre français du « Moyen Âge » – une période, comme on le voit, qui va bien avant dans ce qui appartient à la Renaissance – est avant tout celui en rapport avec les textes de mystères et de jeux, dont le statut dramatique est lié à la disposition du texte qui comporte des noms de rôles, des répliques et des didascalies, et non au statut du document lui-même, qui peut être par exemple celui d'un livre de méditation (voir *infra*, n.28). Le corpus de ces manuscrits, outre ceux cités *supra*, comprend le *Jour du Jugement*, Besançon, BM, ms. 579 (89 images) ; *L'Estoire de Griseldis*, Paris, BnF, ms. fr. 2203 (37 images) ; *Les Miracles de Nostre Dame par personnages*, Paris, BnF, ms. fr. 819-820 (40 images) ; *Le Mystère de S. Crespin et S. Crespinien*, ms. C Chantilly, Condé 619 (1 image) ; *Passion d'Arnoul Gréban*, ms. A Paris, BnF, fr. 816 (4 images) ; ms. B Paris, BnF, fr. 815 (182 images) ; ms. C Paris, Arsenal 6431 (332 images) ; *Passion et Vengeance d'Arras* d'Eustache Marcadé, ms. Arras, BM, 697 (350 images) ; *Vengeance nostre Seigneur* d'Eustache Marcadé, ms. Chatsworth (G.-B.), 48.B (20 images) ; *Mystères de la Procession de Lille*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibl., ms. Guelf. 9 Blankenburgensis (73 images) ; *Destruction de Troie* de Jacques Milet, ms. P4 Paris, BnF, fr.12601 (c. 400 images) ; ms. O Oxford, Bodleian Library, Douce 356 (c. 100 images), Genève, Bib. Publique, fr. 177 (c. 300 images).

textuelles, qui les apparentent aux mêmes sources, liées principalement à des interprétations de l'Histoire sainte.

Après avoir mis en évidence cette relation avec la tradition iconographique et avec les sources, nous pourrions étudier le rapport particulier de ces images avec les manifestations théâtrales de l'époque. Une analyse des programmes iconographiques de quelques manuscrits a révélé que ces images, sans être le miroir fidèle d'une représentation, sont liées d'une façon ou d'une autre au texte qui a été créé pour être représenté. Cette relation avec le texte fait que la typologie textuelle assume une importance particulière et il faudra la prendre en compte car elle peut avoir une influence sur la conception et la réalisation du programme iconographique. Approcher ces enluminures comme s'il s'agissait d'images de théâtre est donc justifié, même si on ne peut pas les examiner comme on le ferait, par exemple, avec des photos de mises en scène contemporaines.

État de la question

Le renouvellement des études sur le théâtre médiéval qui a eu lieu dans les années 1970 concerne aussi la question des images qui, pour la première fois, ont été étudiées pour elles-mêmes. Au centre des débats se trouve tout naturellement la question de la structuration de l'espace théâtral, avec les travaux fondamentaux d'H. Rey-Flaud et d'E. Konigson⁴. Ces deux études ont essayé de réinterpréter la documentation existante pour dessiner de manière plus précise les lieux du théâtre médiéval ; tandis que Konigson explore et reconstitue la structure de l'espace théâtral à partir des documents d'archives et de plans reconstitués de décor, Rey-Flaud traite les documents iconographiques tels que les enluminures comme autant de témoignages « réalistes » sur l'art théâtral.

À peu près à la même époque, C. Davidson explore l'idée d'une influence possible entre les arts et le théâtre, l'art fonctionnant selon lui comme un modèle pour l'activité dramatique, du fait de la pérennité de l'œuvre picturale, constamment présente à la vue des artistes. Ce chercheur en vient à affirmer cependant que cette influence fonctionne de façon réciproque, le Moyen Âge étant une époque où toutes ces formes d'expression visuelle utilisaient un même vocabulaire fondé sur la lecture des textes sacrés⁵.

4. H. REY-FLAUD, *Le Cercle magique*, Paris, 1973 ; Id., *Pour une dramaturgie du Moyen Âge*, Paris, 1980 ; E. KONIGSON, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, 1975.

5. C. DAVIDSON, *Drama and Art: An Introduction to the Use of Evidence from Visual Arts for the Study of Early Drama*, Kalamazoo, 1977 ; Id., « The Visual Arts and Drama, with Special Emphasis on the Lazarus Plays of the Middle Ages », dans *Le Théâtre au Moyen Âge*, G. MULLER éd., Montréal, 1981, p. 44-59 ; C. DAVIDSON éd., *Gesture in Medieval Drama and Art*, Kalamazoo, 2001.

Dans cette même perspective, P. Sheingorn a proposé d'intégrer les dernières tendances de la New Art History dans des disciplines aussi diverses que la sémiotique, les études culturelles, les *gender studies* ou le féminisme⁶. En ce qui concerne le théâtre médiéval, l'auteure insiste sur la nécessité de prendre en compte tout le contexte visuel de l'époque pour aboutir à une étude synchronique. Cette attitude rejoint les positions de M. Stevens qui plaide pour appliquer au domaine des arts visuels le concept d'intertextualité emprunté aux études littéraires, permettant d'exprimer la circulation dans les deux sens des thèmes et motifs⁷.

Ces dernières années ont vu aboutir ces préoccupations méthodologiques avec la publication d'études consacrées aux manuscrits enluminés de textes dramatiques. Celles-ci posent la question des pratiques de lecture et de la réception des œuvres contenues dans ces livres. Faisant suite à l'interprétation des images du manuscrit du *Mystère du Jour du Jugement* proposée par R. Emmerson, qui place la discussion dans le cadre plus large de la tradition iconographique du sujet⁸, P. Sheingorn et R. Clark ont fourni une étude fondamentale sur les témoins de la *Passion* d'Arnoul Gréban⁹. Les auteurs, se plaçant aussi dans la continuité des études de M. Carruthers et J. Colman, appliquent aux manuscrits des mystères le concept de *lecture performative* et montrent comment texte et images combinés font appel aux souvenirs du lecteur en tant que spectateur¹⁰. La transmission du théâtre par l'écrit et l'image a également été analysée dans un autre cas complexe, celui du manuscrit d'Aix du *Jeu de Robin et Marion*, qui, sur une même page, fait coexister de façon quasi continue le texte, les images et les notations musicales. Ce témoin se présente ainsi comme un véritable objet multimédia de la culture médiévale¹¹.

Les études novatrices évoquées ci-dessus nous conduisent à concevoir ce panorama historiographique comme une mise en évidence de la tendance récente à dépasser la simple recherche d'indications concrètes concernant le théâtre dans les

6. P. SHEINGORN, « Medieval Drama Studies and the New Art History », *Mediaevalia*, 18, 1995, p. 143-162. EAD., « On Using Medieval Art in the Study of Medieval Drama: An Introduction to Methodology », *Research Opportunities in Renaissance Drama*, 22, 1979, p. 101-109; EAD., *The Easter Sepulchre in England*, Kalamazoo, 1987.

7. M. STEVENS, « The Intertextuality of Late Medieval Art and Drama », *New Literary History*, 22, 1991, p. 317-337.

8. R.K. EMMERSON, « Visualising Performance: The Miniatures of the Besançon Ms. 579 Jour du Jugement », *Exemplaria*, 11, 1999, p. 245-272.

9. R.L.A. CLARK, P. SHEINGORN, « Performative reading: the illustrated manuscripts of Gréban's *Mystère de la Passion* », *European Medieval Drama*, 6, 2002, p. 129-154.

10. « The written word does not remain inert on the page; rather, the act of reading transforms it into enacted text... »: R.L.A. CLARK, P. SHEINGORN, « Performative reading... », *loc. cit.*, p. 136.

11. M. CRUSE, G. PARUSSA, I. RAGNARD, « The Aix *Jeu de Robin et Marion*: Image, Text, Music », *Studies in Iconography*, 25, 2004, p. 1-46.

documents iconographiques. Dorénavant, l'image est prise en considération non pas comme un témoignage direct et réaliste d'une représentation passée ou à venir, mais comme un document-source sur le phénomène théâtral et son impact sur la culture visuelle du lecteur. Ces réflexions invitent aussi à renoncer à une quelconque idée de primat du texte sur l'image, et permettent dès lors à l'art théâtral de s'émanciper du joug de la critique littéraire.

En sortant du domaine strict des études médiévales, il serait utile de considérer la place de ces images dans le champ de l'iconographie théâtrale en général¹². C. Balme parle d'un « dilemme référentiel » car l'image, fixe ou mobile, est insuffisante pour rendre compte d'un spectacle vivant, tridimensionnel et multivalent, et cela indépendamment des divers supports ou techniques utilisés à chaque époque. Pour les images médiévales, la difficulté est plus grande encore, vu l'écart temporel qui nous sépare de leur production. Comme ces images ne donnent presque jamais une image « de scène », ou du jeu des acteurs, la question se pose de savoir s'il s'agit d'une image « idéale », ou, pour le dire autrement, d'un théâtre rêvé par les artistes enlumineurs. Cette hypothèse ne semble pas satisfaisante non plus, car le plus souvent les images se rapportent directement à l'histoire racontée, sans rapport apparent avec la représentation théâtrale, réelle ou imaginée¹³. Ainsi, les images créent leur propre spectacle, et il serait dès lors dommageable de les isoler de leur contexte originel. C'est là un des paradoxes des images de théâtre : elles ne peuvent pas permettre l'accès à l'objet d'étude, car celui-ci se constitue en effet en une série de moments définitivement perdus, une fois le fait dramatique accompli. Pour l'historien du théâtre, il ne reste plus qu'une seule solution : formuler, grâce à ces témoignages indirects, des hypothèses qui lui permettent de s'approcher de son objet.

À la lumière de ce que nous venons de rappeler, notre approche consiste à envisager de manière pertinente la relation des arts visuels avec le médium dramatique. Les documents sont le point de départ de notre réflexion, même si nous sommes conscients que ceux-ci sont devenus de véritables « monuments » de l'historiographie théâtrale.

En premier lieu, il semble utile de présenter les différentes approches qui nous ont permis de construire notre cadre méthodologique, d'autant plus que notre analyse est à la croisée de plusieurs disciplines. En second lieu, il s'agira de dres-

12. Cette discipline, rattachée aux études théâtrales, ne semble pas avoir privilégié l'époque médiévale ; les documents le plus souvent discutés sont les images des manuscrits des œuvres de Tércence, ou encore l'enluminure de Jean Fouquet ayant pour sujet *Le martyre de sainte Apolline*, comme en témoigne un récent volume qui fait le bilan sur la question à travers les époques : CH. BALME, R. ERENSTEIN, C. MOLINARI éd., *European Theatre Iconography : Proceedings of the European Science Foundation Network*, Rome, 2002.

13. Voir par exemple les images représentant le Baptême du Christ, la Crucifixion ou la Mise au tombeau, dans les manuscrits des mystères de la Passion.

ser une typologie des formes connues et d'identifier les rapports de l'image avec le fait dramatique. Enfin, il nous paraît nécessaire de parler d'images *liées* ou *associées* au théâtre, plutôt que d'images *de* théâtre, pour ne pas poser d'emblée un jugement sur ces images ou leur attribuer un statut que rien, en l'état de la question, ne permet de confirmer.

Nos analyses reposent sur une approche historique, en tous les cas celle qui pourra le mieux révéler le contexte de production, le rôle et les fonctions de nos images dans la société médiévale. Le changement opéré récemment dans notre champ d'études se reflète dans le lexique employé : on assiste au remplacement du terme « art » par celui d'« image », qui a permis aux historiens « de se poser de nouvelles questions sur le fonctionnement social, les fonctions idéologiques, le pouvoir des images du passé¹⁴ ». Le développement conjoint du théâtre *et* des images à la fin du Moyen Âge doit être lui aussi perçu dans le cadre plus large de l'appropriation de la part des laïcs d'une partie des formes d'expression de la vie religieuse réservées auparavant aux membres du clergé¹⁵.

Le concept d'*imago*, proposé par l'anthropologie historique, renvoie aux objets figurés, mais aussi aux images du langage et aux images mentales¹⁶. Dans ce contexte plus large, les diverses images évoquant l'Histoire sainte fonctionnent selon des codes symboliques destinés à représenter l'invisible : leur approche doit considérer la composition et l'organisation des symboles, la hiérarchie des figures, le feuilletage des plans successifs et l'absence de perspective. En relation avec la question de l'espace, il faut souligner ici la relation qui existe entre les « lieux » distincts dans l'organisation de l'image médiévale et l'organisation polytopique de l'action sur l'aire de jeu des drames inspirés de l'Histoire sainte ou hagiographique ; dans ce cas précis, l'organisation des images renvoie à la structuration des textes et à l'agencement scénique. Nous avons là un bel exemple de coïncidence structurelle entre trois supports différents : le texte, la mise en scène, l'image¹⁷. De même, la représentation du temps ou des durées est

14. J. LE GOFF, J.-CL. SCHMITT, « L'histoire médiévale », *Cahiers de civilisation médiévale. x-xii^e siècles*, 39, 1996, p. 9-25 (p. 10).

15. J.-CL. SCHMITT, « Images », dans J. LE GOFF, J.-CL. SCHMITT dir., *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, 1999, p. 497-511 (p. 510).

16. J.-CL. SCHMITT, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire », dans J. BASCHET, J.-CL. SCHMITT dir., *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996, p. 29-37 (p. 33).

17. Nous renvoyons ici aux analyses de l'organisation polytopique des mystères mise en évidence par D. SMITH (D. SMITH, *Édition critique du jeu saint Loÿs, ms. Paris, B.N., fr. 24331*, Thèse, université de Paris III, 1987, t. 1, p. 60 sq.) et X. LEROUX (*Le Mystère de la Conception (Chantilly, ms. Condé 616)*, Thèse, université de Paris IV, 2003, t. 1, p. 90-104) : la plurilocalisation simultanée de leur mise en scène, souvent affirmée en relation avec la miniature du *Mystère de sainte Apolline* de Fouquet, est ainsi démontrée par l'organisation même des textes dont l'écriture procède d'une élaboration complexe alors qu'on prétendait traditionnellement qu'il n'y avait là ni forme ni construction.

exprimée, dans les images comme sur la scène, par la juxtaposition des lieux différents qui constituent autant de moments différents d'une histoire¹⁸.

E. Panofsky¹⁹ a montré que la structure architecturale et la structure de la pensée médiévale sont toujours mises en évidence, leurs éléments constitutifs, distincts et répétitifs, étant, pour ainsi dire, exposés «à vue»²⁰. Le dévoilement de la structure est ainsi le trait nécessaire d'un art non-mimétique : le théâtre met en évidence une caractéristique de l'art et de la pensée médiévale qui ne vise pas à créer l'illusion sans pour autant cacher ses éléments constitutifs, comme on peut le vérifier par la présence du narrateur et du meneur de jeu, des panneaux et écriteaux, ainsi que par l'implication du public dans la situation de jeu. Nous pourrions évoquer ici, pour le théâtre médiéval, «l'effet de distanciation» prôné par Bertolt Brecht²¹.

Typologie

Notre travail a pour but d'esquisser une typologie des images médiévales associées au théâtre. De ce fait, le corpus considéré n'est plus seulement celui des *hystoires* peintes – ou incorporées par collage – dans les manuscrits contenant des textes de théâtre, mais tout manuscrit présentant des images pour lesquelles nous pouvons établir un lien avec le fait théâtral ou identifier une fonction dramatique ou dramaturgique. L'analyse préliminaire est fondée sur des critères de sélection et d'organisation qui précisent le rapport de l'image avec un spectacle ou un texte, sa fonction ou celle de l'objet qui la contient – manuscrit, sculpture, tapisserie, retable, etc.

Images liées à un spectacle

Ces images restituent un aspect du jeu ou de la performance d'un texte, qu'il soit ou non parvenu jusqu'à nous ; dans ce cas, le spectacle, et non le texte, aurait constitué la source principale d'inspiration pour les artistes. Dans cette catégorie, il ne faut surtout pas confondre l'espace concret, tel qu'il a pu exister, et l'espace pictural, celui des représentations des scènes jouées, qui comporte toujours un degré plus ou moins important de transfiguration ou de symbolisme.

18. J.-CL. SCHMITT, « Images », *loc. cit.*, p. 500-501.

19. E. PANOFSKY, *Architecture gothique et pensée scholastique*, Paris, 1967, spécialement p. 74.

20. Voir aussi J.M. GELLRICH, *The Idea of the Book in the Middle Ages : Language Theory, Mythology, and Fiction*, Ithaca, 1989, p. 54-55.

21. Un rapprochement qui n'est pas hasardeux, puisqu'on sait l'importance du théâtre médiéval dans la culture de Brecht : voir R. POTTER, « The Brechtian Dimensions of Medieval Drama », dans V. DOMINGUEZ éd., *Renaissance of Medieval Theatre*, Louvain-la-Neuve, 2009, p. 203-218.

Un premier exemple est fourni par l'un des manuscrits des *Grandes chroniques de France* (1380)²². L'image située au feuillet 437 verso montre le banquet donné par Charles V en l'honneur de l'empereur Charles IV, pendant sa visite à Paris (Fig. 1). Devant la table d'honneur se déroule le «Grand entremets», qui met en scène le siège de Jérusalem par Godefroy de Bouillon et le comte d'Auvergne. Cette image a l'intérêt d'être clairement identifiée par le texte comme étant une image «de jeu». Or, sa structure et sa composition ne rendent pas clairement compte de cet aspect performatif. Il faut remarquer ici que l'action de la représentation théâtrale déborde le cadre de l'enluminure avec le bateau transportant Pierre l'Ermite et qui se situe à l'extérieur de l'espace réservé à l'image. En outre, cette image joue aussi un rôle dans le manuscrit en s'inscrivant dans la série des festivités qui ont accompagné l'accueil de l'empereur Charles IV.

Fig. 1: Le «Grand entremets»,
Les Grandes chroniques de France (1380),
Paris, ms., BnF, ms. fr. 2813, f° 437v°.

La série de toiles peintes réalisées en 1530 pour Robert de Lenoncourt, évêque de Reims, offre un autre exemple significatif d'images inspirées d'un spectacle²³. Leur thème est le siège et la destruction de Jérusalem par les légions romaines en l'an 70, un fait considéré au Moyen Âge comme la conséquence

22. Paris, BnF, ms. fr. 2813, f° 437v°. L'image correspond au chapitre intitulé «Le disner qui fu en la Grant sale du Palais, et de l'ordenance». Le texte de la chronique décrit ainsi la représentation : «Ou bout de la sale du Palais, qui estoit entreclos tellement que on n'en pouoit riens veoir par dehors, avoit une nef bien façonnée» [...] «un entremés fait à la façon et semblance de la cité de Jherusalem, et y estoit le temple bien contrefait selon l'espace» [...] «Et mieulx et plus proprement fu fait et veu que en escript ne se puet mectre», *Chronique des règnes de Jean II et de Charles V*, R. DELACHENAL éd., t. II, 1364-1380, Paris, 1916, p. 240-242.

23. Les sept toiles peintes de grandes dimensions (ca 3x4 m), qui ont appartenu à la cathédrale de Reims et sont aujourd'hui conservées au Musée de Beaux-Arts de la ville, ont pour sujets : 1. Scène prémonitoire à Jérusalem ; 2. Procès et mort de Pilate ; 3. La guérison de Vespasien par le voile de Véronique ; 4. La cavalerie romaine devant Jérusalem ; 5. La famine à Jérusalem ; 6. Le siège final ; 7. Les conséquences de la défaite.

de la vengeance de Dieu pour punir les Juifs d'avoir fait crucifier le Christ. Cet épisode, relaté par un mystère connu sous le titre de *La Vengeance Jhesuchrist*, composé par Eustache Mercadé avant 1440²⁴, constitue l'un des sujets les plus représentés aux ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles²⁵. Le texte accompagnant la première peinture désigne clairement celle-ci comme une représentation dramatique: «Cy après s'ensuit le mistere de la vengeance de la mort et [passion] Jesucrist.» Ni la première toile ni les suivantes ne représentent manifestement une aire de jeu avec des décors, mais ce *titulus* invitait les contemporains à parcourir la série avec les yeux et, peut-être, les souvenirs du spectateur de mystère.

Cette catégorie d'images pourrait aussi inclure les plans, esquisses, figurations et dessins réalisés en vue d'une représentation²⁶. Si la liaison avec une représentation est plus sûre, c'est la fonction de l'image qui diffère ici, car elle vise une fin pratique, une étape dans la construction du spectacle, à l'opposé des images créées après l'événement dramatique et qui ont surtout un but mémoriel.

Images liées à un texte

Cette deuxième catégorie rassemble les images *liées* à la trame et au contenu d'un texte utilisé comme point de départ pour les peintres ou *hystorieurs*. Le corpus le plus important ici est constitué par les images des manuscrits dits «de théâtre». Ces manuscrits, soigneusement écrits et enluminés, étaient le plus souvent des objets de luxe, réalisés après une représentation et destinés à un amateur de livres ou à un prince, parfois en souvenir d'une représentation²⁷, mais ils pouvaient également avoir d'autres fonctions liées à la lecture, comme celle de favoriser l'exercice de la méditation²⁸.

24. J.-M. RICHARD éd., *Le Mystère de la Passion d'Arras, texte du manuscrit 697 de la Bibliothèque d'Arras*, Arras, 1891 [reprint Genève, 1976].

25. S.K. WRIGHT, *The Vengeance of our Lord: Medieval dramatizations of the destruction of Jerusalem*, Toronto, 1989, p. 187.

26. Évoquons ici, à titre d'exemple, le plan de Renwart Cysat pour la première journée de la Passion de Lucerne, 1583 (Lucerne, Bürgerbibliothek) ou celui qui accompagne le texte de *The Castle of Perseverance*, 1425, Ms. V.a.354, The Folger Shakespeare Library, Washington D.C.

27. É. LALOU et D. SMITH, «Pour une typologie des manuscrits de théâtre», *Fifteenth Century Studies*, 13, 1988, p. 569-579 (p. 572).

28. Voir D. SMITH, «La question du Prologue de la Passion ou le rôle des formes métriques dans la *Creacion du Monde* d'Arnoul Gréban», dans *L'Économie du dialogue dans l'ancien théâtre européen*, J.-P. BORDIER éd., Paris, 1999, p. 141-165, qui analyse le manuscrit. Paris, BnF fr. 816: ce témoin, qui ne contient que quatre grandes images, n'est pas un manuscrit «de luxe» (sur parchemin ou vélin) mais sur papier, dont le copiste, le prêtre Jacques Richer, a, d'une part, transformé en pieds-de-mouche les didascalies du matériel textuel qui lui servait de modèle et, d'autre part, en ajoutant des indications marginales, a articulé sa copie à l'argument théologique de l'œuvre qu'il précise dans un texte liminaire.

L'image qui accompagne un texte n'est ni une illustration servile, ni une simple ornementation de l'écrit. Pour comprendre son fonctionnement, il faut toujours la mettre en relation avec la totalité des images du manuscrit. L'analyse doit être affinée par la constitution de séries thématiques à l'intérieur de chaque témoin, en rapport avec les approches textuelles, liées souvent à la glose et aux commentaires canoniques de l'Histoire sainte²⁹. Par ailleurs, comme nous l'avons déjà remarqué, les images ne sont pas la figuration d'une représentation. Dans chaque cas, il faut ainsi mettre en rapport texte et image pour observer leur rôle complémentaire dans la création d'un « spectacle du manuscrit ».

L'un des plus anciens manuscrits illustrés contenant un texte dramatique est celui du *Mystère du Jour du Jugement*³⁰. Il appartient à la catégorie des « documents multimédia » dans lesquels texte, image et notation musicale se combinent pour proposer au lecteur un complexe de signes qui rendent compte de la richesse du spectacle théâtral et en réactualisent la performance aux yeux du lecteur (Fig. 2). Fait remarquable et révélateur dans ce cas précis, seulement trois didascalies ont été insérées entre les dialogues des personnages. Ici, les images participent à la construction d'un spectacle de la lecture, fournissant au lecteur/spectateur des éléments supplémentaires pour nourrir sa vision de la pièce.

L'un des ouvrages dramatiques les plus connus du x^v^e siècle, *La Passion Nostre Seigneur* d'Arnoul Gréban, nous est parvenu dans plusieurs manuscrits de types différents, dont trois sont enluminés³¹. Dans le manuscrit Paris BnF fr. 815, les images représentent d'habitude un seul personnage (l'image est associée à leur première intervention dans le dialogue) et seules les images accompagnant les moments clés de l'action sont conçues comme des scènes collectives (La Création, La Crucifixion, La Descente aux Limbes, etc.). Selon l'étude de R. Clark et P. Sheingorn, ce manuscrit, qui est le plus proche du fait de la représentation – en tant qu'événement global et spectaculaire³² –, présente un assemblage d'images à effet dramatique qui permet au lecteur/spectateur de re-imaginer le texte en tant que performance³³.

29. J. BASCHET, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales HSS*, 51, 1996, p. 93-133 (p. 112).

30. Besançon, BM, ms. 579, vers 1340-1350. Cf. R. K. EMMERSON, « Visualising Performance... », *loc. cit.*, p. 245 et 253.

31. Mss A, Paris, BnF, fr. 816 (1473); B, Paris, BnF, fr. 815 (1458); C, Paris, Arsenal 6431 (1470).

32. Cette précision est nécessaire, puisque certains manuscrits – les *originaux*, les rôles d'acteurs, les livres de régie – sont directement associés au fait dramatique, mais pour un usage à caractère organique ou technique seulement destinés à la régie, à la mise en œuvre, ou à la mise en place du texte, et non à une forme de *reportatio* globale tel un « enregistrement » multimédia.

33. R.L.A. CLARK, P. SHEINGORN, « Performative Reading », *loc. cit.*, p. 140.

Fig. 2: *Mystère du Jour du Jugement*,
Besançon, BM, ms. 579, f° 22v^o.

Dans certains cas, plus complexes, les images remplissent une multitude de fonctions. C'est le cas du manuscrit qui renferme la *Passion* et la *Vengeance Jhesuchrist* d'Eustache Marcadé, richement enluminé par un cycle important d'images d'une justification identique à celle de la colonne de texte³⁴. La série est dominée par des scènes de dialogue et par la présence de messagers, qui sont autant de témoignages de la communication orale, le texte théâtral étant constitué essentiellement de dialogues. D'autres images, plus rares, représentent des situations qui ne sont pas mises en dialogue et elles suggèrent peut-être que ces scènes ont été représentées lors du spectacle. Certains épisodes clés, comme la guérison de Vespasien par le voile de Véronique, occupent plusieurs images qui constituent des séquences cohérentes et détaillent les étapes successives de l'action. Enfin, le choix des scènes à forte charge dramatique – combat, désespoir, triomphe – souligne une fois de plus le caractère spectaculaire et le potentiel performatif du texte³⁵.

La création de ces manuscrits, à un âge où le nombre des gens qui savent lire est en voie d'augmentation, pose le problème des différentes pratiques de lecture possibles. De la lecture silencieuse ou à voix haute, mais privée, à la lecture actée devant un auditoire³⁶, les modalités varient. Le manuscrit devient ainsi un moyen de visualiser le texte par un mode de lecture qui fait appel à l'imagination du lecteur et à ses souvenirs de spectateur. S'il est justifié d'approcher ces images comme des images liées au théâtre, il ne faut pas oublier que leur statut est singulier: la variabilité du support comme de son contexte ainsi que le lien avec le fait dramatique incitent à appréhender chaque cas de façon particulière.

34. Le manuscrit comporte 351 images sur 485 folios, à raison d'une et parfois deux images par page.

35. Pour une analyse des stratégies performatives dans ce manuscrit, voir C. DRAGOMIRESCU, « Un guide dans le livre: *Prescheur/meneur* du jeu/auteur dans les manuscrits enluminés des mystères », *European Medieval Drama*, 12, 2008, p. 1-47, et Id., « Production d'un sens nouveau: images et rubriques face au texte théâtral dans le ms. Arras Bibl. Mun. 697 », dans *Efficacité, Actes du 8^e congrès de l'Association Internationale pour l'Étude des Rapports entre Texte et Image*, INHA, Paris, 7-11 juillet 2008 (sous presse).

36. Une pratique qui se déduit de la lecture de certains manuscrits de l'*Istoire de la destruction de Troie la Grant*, de Jacques Milet (1450), composée dans une forme dramatique (texte distribué en répliques par personnages, avec de nombreuses didascalies), mais dont l'auteur précise, dans son épître épilogative, que le texte pourra être lu *ou* joué; aucune représentation de ce texte n'est connue, et aucun manuscrit ne se présente comme un *original*, c'est-à-dire un modèle destiné à servir de référent pour la production du matériel manuscrit d'un mystère (rôles, matériel de jeu, pancartes, etc.), voir D. SMITH, « Les manuscrits de théâtre: introduction codicologique à des manuscrits qui n'existent pas », *Gazette du livre médiéval*, 33, 1998, p. 1-10. Cependant, plusieurs manuscrits de la *Destruction de Troie* comportent des annotations qui indiquent clairement un texte déclamé, voire joué, comme pour le monologue de Cassandre, où une didascalie précise « ces huit lignes se doivent dire trois fois » (cette note marginale se trouve dans plusieurs témoins, voir par ex. Edinburgh, National Library of Scotland, ms. Adv. 19.1.9., f^o 298v^o).

Une vision idéalisée du théâtre

Cette catégorie inclut les images qui donnent une vision idéalisée du théâtre, selon les conceptions médiévales³⁷. Un corpus essentiel est celui des images médiévales du théâtre antique et, en particulier, l'importante tradition des manuscrits de Térence, qui se perpétue jusqu'au xv^e siècle, mais dont les témoins carolingiens (ix^e-x^e siècles) renvoient à des prototypes bien plus anciens³⁸. Même si ces œuvres ne semblent pas avoir été jouées au Moyen Âge, les manuscrits sont l'exemple le plus ancien de textes dramatiques destinés à la lecture. Le concept iconographique à l'œuvre ici revient à placer une image au début des scènes de chaque texte, montrant les personnages engagés dans le dialogue. Mais c'est le frontispice qui donne une image du théâtre antique tel que l'imaginaient les médiévaux : la *scaena* centrale abrite un lecteur qui décline le texte, tandis qu'autour de lui les acteurs, portant des masques, miment l'action³⁹ (Fig. 3). Cette vision témoigne de l'intérêt des « médiévaux » pour le théâtre et de la richesse des formes de représentation qu'ils pouvaient concevoir.

Fig. 3 : Frontispice du
Térence dit de Martin Gouge
(Paris, vers 1407),
Paris, BnF, ms. lat. 7907A, f^o 2v^o.

37. S. PIETRINI, *Spettacoli e immaginario teatrale nel medioevo*, Rome, 2001.

38. J.N. Grant propose la date de *ca* 400, pour le prototype de la classe γ , dans « *T and the Miniatures of Terence* », *The Classical Quarterly*, 23, 1973, p. 88-103 (p. 90).

39. Voir, par exemple, le « *Térence de Martin Gouge* » (Paris, BnF, ms. lat. 7907A, vers 1407) et le « *Térence des Ducs* » (Paris, Arsenal, ms. 664, 1410-1412).

Nous avons vu que le plus souvent les images qui accompagnent ou évoquent le fait dramatique au Moyen Âge ne peuvent pas être jugées comme des images «de scène», suivant l'idée d'une iconographie illustrative; elles entretiennent avec les spectacles médiévaux des liens plus subtils mais pas moins effectifs. Par conséquent, il ne s'agit pas de concevoir une influence directe de l'art sur le théâtre, ou l'inverse, dans une relation de causalité. Il semble plus approprié de faire l'hypothèse d'une relation intertextuelle⁴⁰ et intervisuelle⁴¹, permettant la circulation des thèmes et des motifs d'un médium à l'autre, ce qui permet d'envisager le théâtre et la peinture comme des univers interactifs s'enrichissant réciproquement par l'échange de références, en fonction du contexte de production et de réception. Aussi est-il indispensable de distinguer entre une «théâtralité» comme concept plus généralisé de l'art – y compris dans la peinture – et le théâtre proprement dit, à une époque où les manifestations dramatiques ne sont que l'une des formes d'expression d'une société dominée par la performance.

Corneliu DRAGOMIRESCU, École des hautes études en sciences sociales, Groupe d'anthropologie historique de l'Occident médiéval (GAHOM), 54 boulevard Raspail, F-75006 Paris

Vers une typologie des images du théâtre médiéval

Les images associées au théâtre médiéval, et notamment celles des manuscrits des pièces de mystères, permettent de poser la question d'une iconographie théâtrale au Moyen Âge. Comme les images se rapportent le plus souvent à l'histoire et non pas à la représentation en tant que spectacle, il semble plus juste de parler d'images *liées* au théâtre que d'images *de* théâtre. En élargissant le corpus, nous distinguons trois catégories : images liées à un spectacle, images liées à un texte et images donnant une vision idéalisée du théâtre du point de vue de l'homme médiéval. Ces images entretiennent des relations intertextuelles et intervisuelles avec d'autres séries d'images, liées thématiquement, ainsi qu'avec les spectacles eux-mêmes, enrichissant l'acte de réception pour le lecteur/spectateur.

image – lecture – performance – mystère – manuscrit – intervisualité

40. M. STEVENS, «The Intertextuality...», *loc. cit.*, p. 322.

41. Terme introduit par M. CAMILLE, «Gothic Signs and the Surplus: The Kiss on the Cathedral», *Yale French Studies*, 80, 1991, p. 151-170 (p. 151); depuis, ce terme a intégré le domaine du théâtre médiéval, cf. R.L.A. CLARK et P. SHEINGORN, «“Visible Words”: Gesture and performance in the miniatures of BnF, ms. fr. 819-820», dans D. MADDUX et S. STURM-MADDUX éd., *Parisian Confraternity Drama of the Fourteenth Century: The Miracles of Notre Dame par Personnages*, Turnhout, 2008, p. 193-218.

Towards a Typology of Medieval Theatre Images

The images associated with medieval drama, and in particular those of mystery play manuscripts, allow us to raise questions about a theatrical iconography in the Middle Ages. As the images most often refer to the story itself and not to past performances, it seems more accurate to speak of images *related* to theater than of *theater images*. By expanding the corpus we distinguish three categories: images related to a performance, images linked to a text and images depicting an idealized vision of theater from the medieval man's perspective. These images have intertextual and intervisual connections with other series of images, with which they are linked thematically, as well as with the shows themselves, thus enriching the act of reception for the reader/viewer.

image – reading – performance – mystery play – manuscript – intervisuality