

Théâtre et peinture gothique à Valence, 1370-1450 : un outillage en commun pour la recherche

Encarna Montero (Université de Valence)

Le rapport entre la peinture et le théâtre pendant le bas Moyen Âge est une question aussi attirante dans la théorie que difficile à déterminer dans la pratique. Voilà, donc, un problème pour la recherche: des obstacles méthodologiques (et d'autres) s'y présentent et, en même temps, on entrevoit des résultats prometteurs encore indéfinis. La relation entre les peintures et les pièces de théâtre a toujours été établie trop à la légère ou alors l'utilité d'une étude comparée a été trop vite refusée. Mais si on s'attarde davantage sur la question, on peut assurer que cette étude est possible et, en plus, convenable.

Le premier pas pour une prospection juste consiste, paraît-il, à contraster les théories exposées jusqu'à nos jours sur les relations et l'influence entre la peinture et le théâtre du bas Moyen Âge à travers leur immersion dans la cuvette du liquide révélateur des coordonnées des archives. La ville de Valence, entre 1370 et 1450, est un banc d'essai parfait pour vérifier (dans la mesure du possible) ce genre d'interactions : elle dispose d'excellents fonds documentaires et de restes importants de peinture de très bonne qualité, et en plus, de morceaux d'œuvres de théâtre d'origine médiévale suffisamment riches et suffisamment vivants pour résister à n'importe quelle analyse (la procession de la Fête-Dieu¹ et le Mystère d'Elx² (assez loin des remparts de la ville), qui reflétait

1. Voir l'analyse vraiment intelligente de l'évolution et la signification présente de la procession d'après Rafael NARBONA VIZCAÍNO, *Memorias de la Ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*. Valencia (Ajuntament de València), 2003, pp. 163-171 ("Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia"; dans le même volume, vid. "Los juegos y espectáculos de la fiesta del Corpus Christi en los reinos ibéricos (1264-1545)", pp. 131-162, avec une abondante bibliographie que l'on révisera plus tard au détail). Pour le récit, aussi érudit qu'hilarant, de la survivance compliquée d'un mystère médiéval à Valence et Majorque, voir A. G. HAUF I VALLS, "L'Adoració dels Reis Mags: la supervivència del misteri litúrgic medieval en el teatre popular valencià i mallorquí i l'Auto de los Reyes Magos castellà", sur Evangelina RODRÍGUEZ CUADROS (ed.). *Cultura y representación en la Edad Media. Actas del Seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx*. Elche (Instituto de Cultura "Juan Gil Albert"), 1994, pp. 101-123 (à remarquer les pages mal numérotées à l'index).

2. L'activité des éditions des festivals de Théâtre et de Musique médiévale d'Elche a été très importante, ainsi que certaines publications sur le Misteri : Joan CASTAÑO I GARCIA, Gabriel SANSANO I BELSO (eds.). *Història i Crítica de la Festa d'Elx*. Alacant (Universitat d'Alacant), 1998; Luis QUIRANTE SANTACRUZ. *Del teatro del Misteri al misterio del teatro*. Valencia (Universitat de València), 2001; Edelmir GALDON (coord.). *Món i misteri de la Festa d'Elx*. Valencia (Generalitat Valenciana), 1986.

sans doute ce que jadis avait été le Mystère qui était représenté à la Cathédrale de Valence le jour de l'Assomption de la Vierge³). L'ensemble de tous ces facteurs offre un panorama très attirant pour étudier le rapport entre la peinture et le théâtre à la fin de XIVème siècle jusqu'à la moitié du XVème. De plus il est évident qu'il faut que toutes les observations, même les plus simples, soient bien précises en ce qui concerne leurs limites et leur importance.

Tout d'abord, il faut déterminer ce qu'est le théâtre du bas Moyen Âge pour les spécialistes. Il est évident que le but de cette conférence n'est pas d'arriver à une conclusion définitive sur ce sujet, mais il est utile de réfléchir sur l'existence du théâtre proprement dit avant la Renaissance ; voilà une question contestée, parfois cachée sous des mots assez ambigus (l'opposition entre « théâtralité » et « dramatisme » révèle très bien les éléments du débat, ce à quoi il faut ajouter la voie de l'engagement, c'est-à-dire, la « parathéâtralité ». L'accord est absolu, pourtant, sur le point que, pendant le bas Moyen Âge, le caractère spectaculaire, diffus ou non, accompagne les manifestations du pouvoir (du peuple, du Roi, de l'Eglise, des nobles ou des corporations)⁴. Il y a de nombreux exemples de cette théâtralité/dramatisation : d'une part, la prédication (dans le territoire de la Couronne d'Aragon, les sermons de saint Vincent Ferrer et de Mathieu d'Agrigento en particulier, mais aussi ceux de Philippe de Malla, le principal représentant de la prédication scholastique *comme il faut* ; en plus, les processions, la liturgie (avec les sculptures du Jeudi Saint et l'adoration des reliques⁵), les actes de pénitence, les punitions officielles publiques⁶, l'exposition

³ En ce qui concerne cette question, voir Luis QUIRANTE SANTACRUZ. *Teatro asuncionista valenciano de los siglos XV y XVI*. Alicante (Direcció General de Cultura-Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Comunitat Valenciana), 1987. Il est étrange que José SANCHIS SIVERA dans *La Catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. -Valencia (Imprenta de Francisco Vives Mora), 1909 [édition fac-similé de Librerías París-Valencia, 1990], pp. 461-482- ne mentionne aucune activité dramatique pendant la fête de l'Assomption dans le chapitre où il parle des représentations et rites à Valence, compris dans son livre *La Catedral...*

⁴ Luis QUIRANTE, Evangelina RODRÍGUEZ, Josep Lluís SIRERA. *Pràctiques escèniques de l'Edat Mitjana als Segles d'Or*. Valencia (Universitat de València), 1999, p.27: "La cultura medieval és una cultura molt espectacularitzada i en el seu si brollen, al llarg dels segles, formes amb una substància dramàtica molt variable".

⁵ Voir chez SANCHIS SIVERA (*La Catedral...*, pp. 371-388) comment les reliques étaient présentées aux fidèles à la Cathédrale de Valence.

⁶ Voir Andrea ZORZI. « Rituali e cerimoniali penali nelle città italiane (secc. XIII-XVI) », sur Jacques CHIFFOLEAU et alii (eds.). *Riti e rituali nelle società medievali*. Spoleto (Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo), 1994, pp. 141-157; Claude GAUVARD. « Pendre et dépendre à la fin du Moyen Âge : les exigences d'un rituel judiciaire », *ibidem*, pp.191-211. Une étude précise sur l'application des punitions institutionnelles du point de vue dramatique dans les régions hispaniques est encore en suspens. Pour l'instant, il n'existe que des renseignements isolés, comme par exemple ceux dont parle Sanchis Sivera à *Pintores Medievales en Valencia* [Barcelona (L'Avenç), 1914, p.103] : « En 6 de marzo de 1489 le encontramos [Miquel Bonora, enlumineur] con el nombre de pintor y firma época per los treballs que

d'ouvrages qui actuellement sont considérés artistiques. Par conséquent, des mots à la signification peu précise (parathéâtrale, dramatique, spectacle) s'utilisent pour définir des phénomènes très différents. En ce qui concerne la Péninsule Ibérique, la discussion sur l'existence du théâtre médiéval dépend de la région. Le manque d'accord théorique semble plus aigre en Castille que dans le territoire catalan et aragonais, où le consensus peut être dû à l'intérêt philologique pour l'édition de textes (cette hypothèse est valable surtout pour la Catalogne)⁷. Malgré ces différents théoriques qui sont sur le point d'étouffer toute possibilité d'exploration de l'activité dramatique au Moyen Âge, il est possible, heureusement, de trouver les premières tentatives d'analyse de ce sujet du point de vue d'autres matières, telles que l'Histoire médiévale ou l'Histoire de la Musique. Rafael Narbona Vizcaíno, historien, et Maricarmen Gómez Muntané, musicologue, ont apporté de très intéressantes contributions à ce sujet⁸. Pourtant, l'Histoire de l'Art n'a fait presque aucune recherche sur cette question, ce qui est

he sostenguts en pintar ultimament certes çamarretes y caraces dels condempnats a carcer perpetu y de altres heretjes. »

⁷ Dans les citations suivantes on peut clairement apprécier des avis bien opposés: "Un problema especialmente grave que ha de encarar todo estudioso del teatro de ese período es el de la delimitación de su ámbito de trabajo. Aunque, por lógica, este ha de ser el punto de partida de cualquier investigación, en pocos casos se percibe una voluntad clara de establecer las señas de identidad propias del fenómeno teatral. Por supuesto, siempre resulta mucho menos arriesgado el recurso al adjetivo *dramático* o, mejor aún, a ese precioso comodín que es la voz *espectacular*; pero, al final casi nadie queda satisfecho en ese punto y del estudioso del teatro en la Edad Media se espera que no rehúya sino que afronte el objeto primordial de su trabajo; las obras *teatrales*. [...] // A esta escueta pregunta '¿qué es el teatro medieval?' responderían de muy diferente manera algunos de los especialistas más conocidos [...]" [Ángel GÓMEZ MORENO. "Los límites de la teatralidad en el Medievo", sur RODRÍGUEZ CUADROS (ed.). *Cultura y representación...*, p.59]; "Como ya hemos dicho, las representaciones litúrgicas, que reflejan un orden divino, necesitan la participación de los fieles, dependen de una jerarquía aceptada de antemano. El teatro, por el contrario, sólo tendrá razón de ser con la aparición del espacio de lo público, de lo político. [...] Por otro lado, en la liturgia, cada palabra, cada gesto, forma parte de un extenso ceremonial que resucita, delante de los asistentes, su propia historia. [...] El teatro es, por el contrario, esencial y únicamente ficción; sólo depende del ingenio del autor y de los gustos del público. Así, el fiel estará completamente identificado con lo que observa, tendrá fe en la realidad de los sucesos representados; su mirada será incapaz de poner entre ella y lo que ve la distancia necesaria para que surja una conciencia teatral y escénica. // Por tanto, es un error histórico, un anacronismo insalvable, hablar de representaciones teatrales en la sociedad medieval" [Luis GARCÍA MONTERO...28-30]. L'auteur, d'autre part, place en tête de son livre une citation combative et éloquente de Bertold Brecht qui ne fait pas l'ombre d'un doute : « Si le théâtre est né du culte, cela veut dire qu'en s'en écartant il est devenu théâtre ».

⁸ Le recueil des publications de Rafael Narbona sur la matière, sur *Memorias de la Ciudad...*; Maricarmen GÓMEZ MUNTANÉ, « La música vinculada al teatro medieval : tradición y actualidad en el marco de la geografía española », sur Josep Lluís SIRERA (prólogo y conclusiones). *Teatro Medieval, Teatro Vivo. Actas del Seminario celebrado del 28 al 31 de Octubre 1998, con motivo del V Festival del Teatre i Música Medieval d'Elx*. Elche (Institut Municipal de Cultura – Ajuntament d'Elx), 2001, pp. 53-64; pour une date un peu plus avancée, « En torno a la ensalada y los orígenes del teatro lírico español », sur RODRÍGUEZ CUADROS (ed.). *Cultura y representación...*, pp. 191-212.

extrêmement surprenant puisque la Couronne d'Aragon conserve des restes exceptionnels, qui devraient devenir essentiels pour la recherche sur le rapport entre les arts figuratifs et le théâtre médiéval⁹.

D'autre part, il convient de justifier pour quelle raison on a choisi précisément la peinture comme le deuxième terme de la comparaison. Des raisons bien évidentes mènent à penser que les peintures sont un bon *pendant* pour les représentations dramatiques : il s'agit de pièces d'art figuratif et, par définition, certainement polychrome. La sculpture présente les mêmes caractéristiques mais de plus elle est en troisième dimension, et cependant elle n'est pas proposée pour être le parallèle de n'importe quelle activité théâtrale (sauf, peut-être, dans le cas des représentations de la descente du Christ de la croix). La raison de ce vide n'est autre que le fait que les études d'art médiéval à Valence depuis le début du XX^e siècle ont tourné presque entièrement autour de la peinture : c'est d'elle que la plupart des documents transcrits et publiés parlent¹⁰. Et il y a aussi très peu de variations dans la bibliographie étrangère, où l'on aurait pu attendre une perspective toute autre. La seule raison pour comprendre à peu près ce fait est peut-être que la surface plate d'une planche permet d'observer,

⁹ Pour les exceptions les plus importantes, voir : Paulino RODRÍGUEZ BARRAL. « Los mecanismos retributivos del más allá en el drama medieval catalano-aragonés : su relación con las artes plásticas », <http://www.sitm.info/history/Elx/Ponenciaspdf/Rodriguez.pdf> (consulté le 7-11-2006); surtout, les études scientifiques de F.J. MASSIP I BONET, dont les livres les plus importants pour l'étude du rapport entre le théâtre et les arts plastiques: *El teatro medieval : voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelona (Montesinos), 1992 ; *La ilusión de Ícaro : Un desafío a los dioses*. Madrid (Comunidad de Madrid), 1997; « Lo maravilloso aéreo en la escena medieval », sur M.G. MELONI y O. SCHENA (eds.). *XIV Congreso di Storia della Corona d'Aragona*, vol.V. Cagliari (Istituto sui Rapporti Italo-Iberici), 1997, pp. 397-411. Albert TOLDRÀ, dans « Sant Vicent contra el pintor gòtic : sobre el 'triangle' de l'expressió medieval » [*Afers* 41 (2002), pp. 37-55], offre un bon exemple de recherche parce qu'il rassemble des informations dispersées et recompose la trame que les études humanistiques insistent à défaire depuis le XIX^e siècle. Il remarque aussi l'importance de la synthèse entre les processions et le théâtre pour former le triangle de la pensée médiévale, d'après Zumthor ; et, finalement, il souligne la proximité immédiate de ces manifestations avec les arts figuratifs (p.37): « ...els tres vehicles que conformen l'anomenat 'triangle' d'expressió del pensament medieval : l'àmbit escrit (textos doctrinals, literatura), l'oral (sermons, tradició oral) i el visual (iconografia plàstica, i les processons i el teatre, tot i que aquests dos darrers d'alguna manera –consueta escrita, declamació, escenificació- sintetitzen tots tres vehicles). »

¹⁰ Voir en particulier José SANCHIS SIVERA. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona (L'Avenç), 1914; Luis CERVERÓ. « Pintores valentinos: su cronología y documentación », *Archivo de Arte Valenciano* (d'aurénavant, *AAV*), Año XXVII (1956), pp. 96-121; « Pintores valentinos: su cronología y documentación », *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Segunda Época, n°45 (1960), pp. 226-257; « Pintores valentinos: su cronología y documentación », *AAV*, n°48 (1963), pp. 68-156; « Pintores valentinos: su cronología y documentación », *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, n°49 (1964), pp. 83-136; « Pintores valentinos: su cronología y documentación », *AAV*, Año XXXVI (1965), pp. 22-26; « Pintores valentinos: su cronología y documentación », *AAV*, Año XXXVII (1966), pp. 19-30; « Pintores valentinos: su cronología y documentación », *AAV*, Año XXXIX (1968), pp. 92-98; « Pintores valentinos: su cronología y documentación », *AAV*, Año XLII (1971), pp. 23-36; « Pintores valentinos: su cronología y documentación », *AAV*, Año XLIII (1972), pp. 44-57; Ximo COMPANYY, Joan ALIAGA, Lluïsa TOLOSA y Maite FRAMIS. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*. Valencia (Universitat de València), 2005.

quel que soit son état de conservation, une scène figée, qui ne varie que si on la repeint. Cette scène comprend des personnages « agents » (les sculptures changent souvent d'emplacement ; par conséquent, leur contexte original disparaît, et c'est précisément ce contexte qui est l'élément qui pourrait leur donner un caractère notamment dramatique). Il est vrai, d'ailleurs, que beaucoup de sculptures conservent leur premier emplacement et que la « mise en scène » propre à la peinture manque de caractéristiques essentielles pour l'espace dramatique : la tridimensionnalité et le temps¹¹.

On va laisser de côté les débats à propos de la terminologie, qui dans certaines occasions peuvent être nécessaires mais qui deviennent complètement inutiles quand la précision terminologique n'est pas décisive pour les résultats de la recherche. On ne va pas débattre non plus sur le choix des mots, qui est souvent forcé par les lignes des recherches précédentes : ce qui intéresse c'est que la mise en scène, quel que soit l'objet de la représentation, était toujours un travail spectaculaire, tels que la disposition, l'exposition et l'emploi des ouvrages d'art figuratif¹². Le théâtre (tout court) et la peinture partageaient aussi dans les grandes lignes l'emploi des mêmes sources pour développer n'importe quel genre de programme iconographique. Pour le moment, il suffit de partir de ce point commun, élémentaire mais ferme, pour commencer à faire l'analyse des points de contact entre les deux activités¹³. Il faut prévenir avant, cependant, que parmi la nombreuse bibliographie sur le théâtre médiéval, de nombreuses études proposent de faire des recherches sur ce sujet¹⁴, tandis que d'autres défendent le contraire ou, tout au moins, elles recommandent de faire attention aux

¹¹ À propos de l'importance fondamentale du temps tel que facteur de différence, voir Clifford DAVIDSON, « Space and Time in Medieval Drama : Meditations on Orientation in the Early Theater », sur Clifford DAVIDSON (ed.). *Word, Picture and Spectacle [Early Drama, Art, and Music Monograph Series, 5]*. Kalamazoo (Medieval Institute Publications – Western Michigan University), 1984, p.39 : « *The medieval drama was, as Pamela Sheingorn usefully reminded us in a paper read at the Seventeenth International Congress on Medieval Studies, one of the visual arts, presenting visual displays for spectators who looked on or who otherwise participated in the event. Hence it will be necessary first to study the drama in terms of its spatial elements. But the plays also quite obviously broke with the static quality of such visual arts as painting and sculpture. For this reason we need additionally to see them as participating in time* ». Voir aussi sur la même question, pp. 46, 47, 49-58.

¹² « Objects were often the product of an accretive process, compiled rather than fashioned. And they relied for their effect on both the fascination of spectacle and the work of decipherment » [Herbert L. KESSLER. « On the State of Medieval Art History », *The Art Bulletin*, LXX/2 (1988), p.177].

¹³ « Though the question of the precise impact of liturgical drama on art is still debated, the fact that pictures and church theater occupied much the same place in medieval religious life and shared many sources is now well established », *ibidem*, p.174.

¹⁴ Francesc MASSIP. *La ilusió de Ícaro...*, p.29 (chapitre 8: « Ut pictura theatron »); QUIRANTE, RODRÍGUEZ y SIRERA, dans *Pràctiques escèniques...*, se rapportent à « documents visuals que ens permeten d'enfocar de forma precisa aspectes com és ara l'espacialització, el vestuari, la decoració, la disposició i la gestualitat dels actors, etc. » (p.22), bien qu'ils ne précisent pas le genre de documents dont ils parlent. Ils affirment aussi que « un estudi de la tècnica de l'actor, per exemple, només és viable mitjançant estudis sobre la pintura, la fisiognomia, la iconografia, etc. » (*ibidem*).

comparaisons¹⁵: en tout cas, aucune d'entre elles n'aborde le problème de l'écheveau embrouillé que forme l'ensemble de textes/dramatisation/peinture).

On va commencer en assurant qu'il faudrait laisser de côté le mirage que produit la célèbre miniature du Martyre de sainte Apolonie, de Jean Fouquet, très connue par les historiens du théâtre ; il s'agit de la chimère de trouver dans une peinture l'image fidèle, le reflet clair, d'une représentation dramatique. Il faut accepter que l'on ne peut pas trouver sur les planches de peinture une image vraisemblable des événements parathéâtrales, une sorte d'esquisse du naturel d'une mise en scène. Par conséquent, il vaut mieux chercher des traces concrètes et optimiser la certitude que la peinture et le théâtre ont employé un langage commun. De toutes façons, il est évident que, dans la peinture, certaines scènes sont un indice de confiance de l'esthétique et de la disposition formelle du drame religieux pour des raisons que l'on exposera plus tard (en particulier, les épisodes du Jugement Final, la Pentecôte, l'Ascension, l'Assomption, l'Annonciation et certaines scènes hagiographiques de martyre). On se hasarde à une telle théorie uniquement pour ce genre de scènes, puisqu'il reste peu de traces de peintures au sujet profane (tels que coffres, écus, *draps de pinzell*...). Il nous manque, donc, un élément pour reconstruire l'activité dramatique de sujet non religieux, bien que les documents et la littérature constituent un instrument très utile pour l'évocation de ce genre de fastes¹⁶.

¹⁵ Voir les trois remarques indispensables (trois citations) de Clifford DAVIDSON [“Gesture in Medieval British Drama”, sur Clifford DAVIDSON (ed.). *Gesture in Medieval Drama and Art*. Michigan (Medieval Institute Publications – Western Michigan University), 2001, pp. 66-127]: 1. “Testimony deriving from the visual arts, however, will often seem more satisfying in presenting specific gestural choices –and when less than definitive at least in providing some essential boundaries for our speculation. Here matters of dating and provenance are of immense importance, for in dealing with examples which seem to be relevant to a particular scene in the drama, those which are closest in location and dating are likely to be the ones to be regarded as most reliable” (pp. 67-68); 2. “A requirement in assessing the value of individual examples of the visual arts for the understanding of gesture is that pitfalls of past criticism should be avoided. The idea persists, especially among art historians who should know better, that the artists at work in various locations came to the plays with view to seeing them as models their art [...]. Except when there is evidence to the contrary, that is not how the artist worked, though there is every reason to believe that considerable reciprocity existed between art and drama in the later Middle Ages and in towns where play production was a major annual or even more frequent effort” (pp. 68-69); 3. “However, the idea that the play’s production style was more pictorial than theatrical [...] needs to be modified, I believe, in the interest of seeing gesture as a complicated and dynamic visual fabric which, albeit unrecoverable in all fullness, nevertheless can be glimpsed through the glass of scholarship with the assistance of the visual arts” (p.69). On trouve la même exigence de rigueur à “Stage Gesture in Medieval Drama”, pp. 466-467 [M. CHIABÒ, F. DOGLIO, M. MAYMORE (eds.). *Atti del IV Colloquio della Società Internazionale pour l’Étude du Théâtre Médiéval*. Viterbo [separata], 1983, pp. 465-478].

¹⁶ Voir M^{re} Teresa FERRER VALLS, «El espectáculo profano en la Edad Media : espacio escénico y escenografía », sur R. BELTRÁN, J. L. CANET, J. LL. SIRERA (eds.). *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*. Valencia (Universitat de València), 1992, pp. 307-322. Parmi les spectacles profanes, il convient de souligner l'importance des entrées royales. Celles de Valence ont été très bien étudiées, tant pour leurs implications politiques que pour leur dimension dramatique [voir,

Dans ces préliminaires sur les apports d'une étude comparée entre la peinture et le théâtre depuis la fin du XIV^{ème} siècle jusqu'à la moitié du XV^{ème}, il faut réfléchir un peu sur l'importance relative du texte dans l'activité dramatique médiévale, parce que c'est précisément l'importance du texte qui est le facteur qui rend possible le rapprochement à la peinture. La dimension surtout visuelle du théâtre, qui a commencé à être rétablie dans les années quatre-vingts avec les études de Walter O. Ong¹⁷ et Paul Zumthor¹⁸, est valable pour le panorama théâtral catalan et aragonais, soulignée aussi dans les travaux de Josep Romeu i Figueras¹⁹ et, plus tard, dans ceux de Francesc J. Massip i Bonet²⁰. Il semble évident, donc, que les spectacles du bas Moyen Âge, bien qu'ils soient multiformes, étaient une réactualisation d'épisodes que le public connaissait bien²¹. Par conséquent, il ne s'agit pas de présenter une nouvelle histoire, mais de mettre en scène une histoire connue, dont le principal but était la délectation devant le déploiement matériel de l'histoire sous les yeux²². Les mots prononcés par les personnages ne seraient pas trop importants (surtout parce que ces mots faisaient partie en général de la liturgie ou des textes que le public connaissait par cœur, étant donné le caractère cyclique de la plupart des représentations) ; il est sûr, donc, que le principal charme de l'événement était la possibilité qu'avait chaque spectateur-témoin de voir

récemment: «Las entradas reales en Valencia entre la Edad Media y la Edad Moderna (siglos XIV-XVII), sur NARBONA, *Memorias de la Ciudad...*, pp. 85-100].

¹⁷ Walter O. ONG. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D.F. (Fondo de Cultura Económica), 1996 (première édition en 1982)

¹⁸ Paul ZUMTHOR. *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*. Madrid (Cátedra), 1989 (première édition en 1987), esp. pp. 287-292.

¹⁹ Josep ROMEU I FIGUERAS (ed.). *Teatre hagiogràfic*, vol. I. Barcelona (Barcino), 1957 (réimpression de 1988), p.80: «Les rúbriques posen de manifest, per tant, la tècnica externa del nostre vell teatre, i també la tècnica interna, el desenvolupament dramàtic. I ens adonem de com el teatre medieval era de gran espectacle, de quin poder i de quina aptitud de moviment era capaç, i quina força de realisme i alhora de meravella sabia crear. Aquest poder d'espectacularitat i un parell dinamisme constituïen la seva força decisiva, molt més gran que la del text, el qual només era una ocasió per a l'espectacle extern».

²⁰ MASSIP, *El teatro medieval...*, p.18 : « Y es que, como señala Rey-Flaud, 'abordar el teatro de la Edad Media empezando por el texto (literario), es sumirse en un malentendido'. El teatro medieval no resiste el estudio meramente textual (a menudo impracticable), sino que requiere más que ningún otro una investigación de sus componentes espectaculares, plásticos, interpretativos ».

²¹ Sur le théâtre religieux comme une nouvelle écriture et connaissance d'événements qui existent indépendamment de la représentation et avant elle, voir QUIRANTE et alii, *Pràctiques escèniques...*, p.29.

²² Dans ce sens, on dirait que ce n'est pas par hasard que les premiers films au sujet religieux prennent la forme de *tableaux vivants*. Les spectateurs (maintenant uniquement spectateurs) connaissaient parfaitement bien l'argument : la valeur de l'ouvrage résidait seulement dans la mise en scène [vid. Áurea ORTIZ et M^aJesús PIQUERAS. *La pintura en el cine : cuestiones de representación visual*. Barcelona (Paidós), 1995].

– avec avidité et en détail – comment les épisodes qu’il gardait dans sa *vis memorativa*²³ devenaient de nouveau réels.

Sur ce point, le rapport entre le théâtre et la peinture est évident : les événements représentés sont des *cuadros*²⁴ où l’on peut participer et s’y plonger, puisque la mise en scène médiévale enveloppe le spectateur et, en général, elle n’offre pas un point de vue privilégié²⁵. Par extension, les personnages qui défilent dans certaines processions pourraient être qualifiés comme des « icônes en mouvement »²⁶. A noter que le texte est important seulement dans des situations très précises : les entrées du Roi et les tirades de certains personnages qui sortaient spectaculairement cachés dans un appareil aérien. Quant à ce sujet, il faut remarquer encore une fois l’orientation différente des recherches en Castille, beaucoup plus centrées sur la quête des textes proprement dramatiques que sur l’étude de la mise en scène.

Après avoir essayé de délimiter l’objectif de l’étude présente et avant de réfléchir sur les points de contact entre la peinture et le théâtre pendant le bas Moyen Âge, il est convenable de réviser les sources d’information véritablement profitables pour entreprendre une recherche en détail sur la question. Tout d’abord, il faudrait examiner les travaux d’édition de textes dramatiques originaux jusqu’à présent ; après, on devrait relire avec beaucoup d’attention les coordonnées des archives publiées, qui sont très nombreuses à Valence en ce qui concerne la peinture gothique. Et, finalement, une

²³ Sur la puissance mnémotechnique des images employées dans les prédications (des activités reliées au spectacle), voir Lina BOLZONI. *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*. Turin (Einaudi), 2002. A propos de l’importance de la vision et de la mémoire pour observer l’art médiéval, dans un milieu prochain, voir Encarna MONTERO TORTAJADA, « La puesta a punto del observatorio: visión, Historia del Arte medieval, perceptualismo y semiótica », dans *Ars Longa* n° 14-15 (2005-2006), pp. 45-56.

²⁴ Voir une explication très claire de P. CÁTEDRA. *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*. Madrid (Gredos), 2005, p.506 (il se rapporte au théâtre du bas Moyen Âge en Castille, mais l’explication sert aussi pour le théâtre à la Couronne d’Aragon) : “Este teatro religioso ritualiza la acción persiguiendo la contemplación y la elevación interior. Los signos del Nacimiento son siempre *signos* y como tales están presentes. Son cuadros vistos del gran retablo de conjunto que es la Redención y pueden ser contemplados, precisamente, como una obra de arte. De ahí el carácter fragmentario que se aprecia en las distintas partes de la representación recordada por Álvarez Gato o escrita por Gómez Manrique, que implica una *selección* que a su vez obedece a la economía y a los *intereses de la contemplación y del relleno teatral*” [la cursive de la deuxième phrase n’est pas dans l’original]. La peinture, le théâtre et la prédication avaient en commun des aspects tels que la sélection de scènes religieuses et l’intérêt pour les contempler et pour construire une histoire à partir des détails. Par conséquent, les trois partageaient quelques ressources. On n’insistera jamais assez sur ce point.

²⁵ MASSIP, *El teatro medieval...*, pp. 45-80 ; vid. aussi QUIRANTE et alii, *Prácticas escénicas...*, p.28 : « L’espai de la representació pertany a tothom, actors i espectadors. La posada en escena és, doncs, embolcalladora, tridimensional i sense un punt de vista privilegiat ».

²⁶ Vid. Luigi ALLEGRI. «Aproximación a una definición del actor medieval», sur RODRÍGUEZ CUADROS (ed.), *Cultura y representación...*, p.134. Les personnages qui encore aujourd’hui participent aux processions de la Semaine Sainte Marinière de Valence peuvent être considérés aussi comme des « icônes en mouvement »

prospection dans les archives serait indispensable pour analyser en particulier les documents du pouvoir municipal et de celui de la Cathédrale, qui étaient, tous les deux, les promoteurs principaux de l'activité théâtrale dans la ville entre 1370 et 1450 (mais aussi avant et après ces deux dates).

En premier lieu, en ce qui concerne l'édition critique de textes, il faut noter l'important travail de Josep Romeu i Figueras, le véritable pionnier des études sur le théâtre médiéval dans l'ancienne Couronne d'Aragon. Romeu n'a pas seulement préparé avec soin des éditions fondationnelles²⁷, mais il a dirigé aussi la mise en scène de quelques œuvres éditées entre 1961 et 1969. Dans la plupart de ces montages ont collaboré des acteurs et des metteurs en scène qui feraient partie plus tard de groupes catalans de théâtre d'avant-garde. Ces premières expériences sont en reste avec la machinerie dramatique médiévale, ce que Romeu i Figueras met en évidence dans ses travaux²⁸. Ce fait pourrait donner lieu à une longue réflexion sur le caractère plus ou moins historique de ce type de représentations et sur l'influence des recours scéniques du théâtre médiéval dans le théâtre contemporain : les montages contemporains sont-ils alors vraiment avant-gardistes ? Pour l'instant, il suffit de souligner la capacité notoire d'émerveiller que les recours scéniques du bas Moyen Âge conservent encore aujourd'hui, malgré leur technologie primitive.

Quant à la disponibilité de textes dramatiques valenciens, on dispose, en plus des éditions antérieures, d'une grande tradition de *Coloquis y Rahonaments*, imprimés depuis le XVIIIème siècle et écrits en laisses appelées « romance », et qui expliquent la procession de la Fête-Dieu, incluant parfois le texte de quelques uns des *misteris* propres à cette fête²⁹. Hermenegildo Corbató a écrit en 1932 la première édition critique

²⁷ ROMEU I FIGUERAS, *Teatre hagiogràfic...* (3 vols); *Teatre profà.*; *Teatre català antic*. Barcelona (Curial-Institut del Teatre), 1994-1995.

²⁸ Francesc J. MASSIP I BONET. "La revivificació del teatre medieval. L'obra pionera de Josep Romeu i Figueras", sur SIRERA. *Teatro Medieval...*, p.112.

²⁹ Par exemple, el *Rahonament que fan quatre llauradors de la Horta de Valencia al Retor de la sua Població, sobre haver vist la Funció, y Processò del Corpus de dita Ciutat, en lo any passat 1758. En que ù de ells li llig lo Misteri del Rey Herodes, ò de la Degolla, vulgarment dit*. Valencia (Imprimerie de la Veuve de Joseph de Orga), 1759 [édition fac-similé de Librerías París-Valencia, 1980] Sur ce type de courtes œuvres explicatives du XVIIIème siècle, indiquant de manière précise l'éloignement progressif du peuple par rapport au sens des symboles et des figures de la Fête-Dieu, vid. NARBONA, *Memorias de la Ciudad...*, p.169: "Paradójicamente el mismo afán por desentrañar al máximo los misterios de la representación prolifera aún más en la literatura popular coetánea, caracterizada por breves composiciones rimadas y dialogadas, no exentas de cierta sátira, en las que un clérigo, un abogado, un notario o un prohombre, siempre un hombre de letras local, es decir un reconocido urbanita, se mostraba condescendiente con campesinos y rústicos forasteros, aclarándoles el sentido de las funciones" (le *Rahonament* précédent continue, en règles générales, ce schéma, bien que cette fois ce soient les paysans qui relatent leur visite en ville afin de voir la procession, et le curé leur répondant simplement). Un autre exemple de distanciation des citoyens par rapport aux éléments spectaculaires de la Fête-Dieu au

de ces courtes œuvres dramatiques³⁰; puis, quelques années plus tard, sont apparues d'autres versions de ces mêmes pièces³¹. Les mystères de l'Assomption représentés à Valence ont été l'objet, depuis le début du XX^e siècle, d'une étude poussée de la part de philologues et d'historiens et ont été édités d'une manière critique et dépurée³². Excluant la *Consueta del misteri d'Elx* de 1625, dans les éditions consultées les indications scéniques sont rares et vagues et se rapportent surtout à l'entrée et à la sortie des personnages et à l'ordre d'interventions de chacun d'eux (ce qui est habituel dans ce genre de textes).

Il faudrait, donc, que la principale source d'information sur le rapport éventuel entre peinture et théâtre soit la documentation des archives. Parmi les registres inédits révisés (quarante-deux protocoles notariaux), il n'a pas été possible de trouver un seul indice qui mette en relation les deux concepts. Ce résultat, si décourageant à première vue, mérite d'être observé avec réserve, étant donné que parmi les nouvelles publiées sur la peinture médiévale valencienne on a pu trier des données qui rendent clairement compte du lien entre l'activité picturale et l'activité théâtrale³³. Il reste peu de documents, mais ils sont suffisamment significatifs pour justifier l'étude sur ce sujet. Les résultats de la recherche manquent d'équilibre selon qu'ils dépendent de sources inédites ou de

XIX^e siècle se trouve dans la préface de Vicente Boix pour la *Relación y explicación histórica de la Solemne Procesión del Corpus que anualmente se celebra en la ciudad de Valencia* de Manuel CARBONERES [Valencia (Imprimerie de José Domenech), 1873, p.IX]: "Creemos satisfacer con esto [il fait référence au travail de Carboneres] la curiosidad de los que desean comprender la significacion de los estraños personajes, que acompañan á la gran procesion del Corpus de Valencia...".

³⁰ Hermenegildo CORBATÓ. *Los misterios del Corpus de Valencia*. Berkeley (University of California), 1932.

³¹ Un exemple accessible de ces éditions partielles, sur Manuel ARENAS ANDÚJAR. *Misteri del Rey Herodes del Portalet, vulgo de la Degolla*. Valencia (Ediciones de la Delegación Municipal de Fiestas del Ayuntamiento), 1968.

³² Voir la première édition du mystère de l'Assomption de la Cathédrale de Valence sur José RUIZ DE LIHORY. *La música en Valencia. Diccionario biográfico y crítico*. Valencia (Establecimiento Tipográfico Domenech), 1903 [édition fac-similé de Librerías París-Valencia, 1987], pp. 84-91 ; après, voir Manuel SANCHIS GUARNER. "El Misteri Assumpcionista de la Catedral de València", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXII (1967-1968), pp. 97-112. La seule édition de ce mystère à Castellón, sur Eduardo JULIÁ MARTÍNEZ. "La Asunción de la Virgen en el teatro primitivo español", *Boletín de la Real Academia Española*, año L (1961), t.XLI, pp. 290-311. Pour une vision panoramique des avatars de la *Consueta del Misteri d'Elx*, vid. Luis QUIRANTE SANTACRUZ. "Notes per a una història del text de la Festa d'Elx", sur Edelmir GALDÓN (coord.). *Món i Misteri de la Festa d'Elx* [catalogue]. s.l. (Generalitat Valenciana), 1986, pp. 219-227. Une édition critique du texte, dans le même volume, de Francesc J. MASSIP I BONET, pp. 135-147. Voir une autre version sur QUIRANTE. *Teatro asuncionista valenciano...*, pp. 293-308.

³³ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievales...*, pp. 14, 54, 70, 72, 92, 98, 103 et 105; CERVERÓ GOMIS, 1963, pp. 85, 87-88, 131 et 132; CERVERÓ GOMIS, 1964, p.86; CERVERÓ GOMIS, 1968, pp. 92 et 94; CERVERÓ GOMIS, 1972, p.52; ALIAGA et alii, *Documents de la pintura valenciana medieval*, pp. 225-226 (docs. 346-348), 257 (doc.411), 289-290 (doc.491), 391 (doc.692), 495 (doc.962), et 497 (doc.966).

sources publiées. Il en va de même pour les rares données. Deux facteurs expliquent tout ceci : le type de registre documentaire dans lequel on effectue les recherches et la perspective depuis laquelle on oriente l'analyse.

En premier lieu, il faut noter que les documents inédits révisés sont surtout privés. Pratiquement toutes les nouvelles publiées à propos du rapport entre le théâtre et la peinture sont des registres de l'activité dramatique qui était sous le patronage des autorités municipales et de la cathédrale. Il reste, donc, en suspens, l'existence d'un autre type de spectacles, mais cette activité des deux pouvoirs indique clairement que la recherche doit se centrer sur les documents du chapitre et des institutions du gouvernement municipal. Tous les deux sont d'accord en ce qui concerne le patronage des événements, mais il paraît qu'à Valence c'est le pouvoir civil qui a eu l'initiative : il a organisé les deux grands spectacles dramatiques du bas Moyen Age, la procession de la Fête-Dieu et les Entrées du Roi dans la ville. Ce à quoi il faut ajouter les spectacles courtois qui parfois avaient lieu dans la ville (mais aussi dans les cours satellites de Gandía et Jérica). Le Chapitre, le *Consell* et la Cour Royale ont aussi très souvent fait faire des peintures. Sur ce point il faut noter que le fait que les entreprises de peinture et celles de théâtre aient les mêmes commettants et les mêmes inspecteurs est le premier indice clair qu'il est possible de faire une étude comparée entre les deux matières.

Deuxièmement, il ne faut pas oublier que la peinture est le sujet le plus important d'analyse dans la plupart des compilations documentaires consultées. Si on changeait le point de vue et on triait des travaux du même genre faisant rapport au théâtre, probablement on trouverait des coordonnées significatives à propos de l'activité de peintres renommés. C'est-à-dire, les ressemblances entre les conditions de production des ouvrages de peinture et des œuvres dramatiques s'accroîtraient, parce que les protagonistes seraient souvent les mêmes³⁴. Les noms de promoteurs et d'artisans se croiseraient sans doute dans les études, ce qui serait très utile pour la recherche, étant donné que la vision que l'on a eue jusqu'aujourd'hui deviendrait beaucoup plus riche et complexe. Bien entendu, il existe des sources d'information à part la lecture de la

³⁴ Dans ce sens, on ne peut pas se passer de la lecture attentive de certains livres tels que *Ensayo Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino* [Valencia (Imprimerie du Fils de F. Vives Mora), 1925], de Salvador CARRERES ZACARÉS. Il s'agit d'un filon pas suffisamment exploité par les historiens de l'Art (bien qu'il soit plus utilisé à chaque fois). D'autres livres de genre moins scientifique sont aussi utiles, par exemple les journaux (agendas), très bien connus par l'historiographie valencienne, en particulier le *Dietari del Capellà d'Anfos el Magnànim* [Introduction, notes et transcription de José SANCHIS SIVERA; Valencia (Acción Bibliográfica Valenciana), 1932]).

bibliographie et l'examen des archives. L'observation en détail des planches de peinture gothique conservées et l'analyse de la procession de la Fête-Dieu à Valence et le *Misteri d'Elx* (les deux grands événements parathéâtrales d'origine médiévale qui ont survécu) sont deux voies importantes pour faire face au problème, mais il faut encore une réflexion sérieuse sur leur importance comme outillage pour la recherche historique.

Vu les matériaux qu'il faudrait employer dans une étude profonde sur le rapport entre le théâtre et la peinture, on peut déjà exposer les conclusions de l'examen des nouvelles révisées. Le premier point de contact entre les deux manifestations artistiques, le plus évident peut-être, est la coïncidence des épisodes représentés, qui sont un écho du cycle liturgique annuel³⁵. Pourtant, il existe de très nombreuses scènes, tant dans le théâtre que dans la peinture, dont on ne connaît pas encore la source liturgique ou hagiographique concrète. Dans la région de Valence un cas particulièrement intéressant est celui du martyr de saint Georges, sujet très utilisé tant dans la prédication que sur les retables ou dans les *misteris*³⁶.

Deuxièmement, les promoteurs et les artistes qui participent à la fabrication d'ouvrages picturales et de mises en scène théâtrales sont les mêmes (on a déjà indiqué l'importance de ce fait). En ce qui concerne les artisans qui préparent les représentations dramatiques, les documents répètent souvent les mêmes noms: par exemple, les peintres Nicolás Querol³⁷ et Joan Guillem³⁸, et le menuisier Joan Amorós³⁹. Mais il faut préciser que ce rôle principal de peintres et de menuisiers est dû probablement au fait que la bibliographie fait pencher la balance sur la peinture. Il faut aussi ajouter qu'il n'est pas possible de se contenter des nouvelles qui mettent en relation directement un artisan (consacré à un travail artistique) et une représentation théâtrale : la présence d'un

³⁵ Voir DAVIDSON, « Space and Time... », p.55 : «The presentation of the episodes of the Creation to Doom cycles at York or Coventry is thus consistent with attention to those scenes in sacred history which had already been marked by the liturgy and by familiar representations in the visual arts»; et, sur l'importance de la liturgie dans l'art médiéval, KESSLER, p.173: «As most medieval art served the sacred liturgy, its history is largely the history of the response of artists to changing liturgical conditions. So, as the specific history of liturgy becomes better known, the course of medieval art is better understood».

³⁶ Christabel BLACKMAN et Josep A. FERRE PUERTO. *El Retable de Sant Jordi de Jérica [Recuperem Patrimoni, 4]*. Valencia (Generalitat Valenciana), 2001 ; Carmen RODRIGO ZARZOSA. « Aspectos históricos, estilísticos ee iconográficos del retablo del Centenar de la Ploma », dans *AAV*, 65 (1984), pp. 24-28; Sant Vicent FERRER. *Sermons de Quaresma*, vol. II. Valencia (Albatros), 1973 : « Panegíric de Sant Jordi » (pp. 188-194) ; ROMEU, *Teatre hagiogràfic...*, vol.III: «Consueta de Sant Jordi» (pp. 5-32) et «Passió de Sant Jordi» (pp. 32-64).

³⁷ SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals...*, pp. 70-71.

³⁸ *Ibidem*, pp. 104-105.

³⁹ SANCHIS SIVERA, «La escultura valenciana en la Edad Media », *AAV*, X (1924), p.16; SANCHIS SIVERA, *La Catedral...*, p.463.

artisan de ce genre dans des documents où on parle du renouvellement de l'outillage dramatique, est très éloquente⁴⁰, et de même le fait qu'une institution et un artisan s'échangent des outils⁴¹.

Il est possible aussi de détecter la présence d'intermédiaires entre les artisans et le promoteur, qui devaient préparer tous les éléments pour la représentation et la mise en scène. Ces personnes ne pouvaient être en général que des chanoines de la Cathédrale ; leurs attributions étaient les mêmes, toutes proportions gardées, que celles du metteur en scène moderne. D'autres participants tant méconnus qu'intéressants sont les *machinaires* : on ne sait pas qui étaient-ils et non plus s'ils s'occupaient de construire les appareils pour la représentation (sur la base qu'ils connaissaient parfaitement leur fonctionnement et qu'ils savaient exploiter toutes leurs possibilités) ; on ignore aussi s'il s'agit d'autres personnes engagées pour l'occasion.

Finalement, il faut s'interroger sur la qualité du travail des artisans participants à ce genre de spectacles sur commande et qui avaient une énorme influence publique. Comme il arrive souvent dans ces cas, on se demande quel est le principal facteur pour qu'un promoteur confie un travail à un artisan déterminé : sa valeur technique évidente ou sa capacité pour établir des contacts favorables. Dans le cas de Barcelone, on a considéré possible le fait que les meilleurs artisans travaillent dans la préparation générale du spectacle et que d'autres moins qualifiés s'occupent plus tard des travaux d'entretien et de renouvellement⁴². On ne peut pas encore assurer si à Valence il se passait de la même manière.

En tout cas, la collaboration entre les peintres et les menuisiers pour construire les chars et les machines a été un travail dont le but était l'exhibition et l'effet, et que les autorités de la ville, l'Eglise et les corporations d'artisans (patrons de prestige, donc) organisaient. Dans ce sens, malgré le caractère plus ou moins éphémère du produit et de

⁴⁰ C'est une idée que suggère Joaquín YARZA LUACES, « Artista-artesano en el gótico catalán », *Lambard III* (1983-1985), p.160: "Aun en 1453 el presbítero Joan Çalom se encarga de modificar y fabricar unos entremeses con la Creación del Mundo y la Natividad, para pasearlos en la procesión de Corpus Christi. En el documento firma como fiador el pintor Lluís Dalmau. Quiero suponer que no es gratuita esta presencia de Dalmau. Existía una participación suya en la confección de tal entremés."

⁴¹ Le peintre Berenguer Mateu a touché de l'argent parce qu'un incendie à l'autel pendant la nuit de Noël de 1440 a détruit la tête de La Vierge et l'Enfant Jésus [SANCHIS SIVERA, *La Catedral...*, p.463]. Il s'est passé de même à Barcelone : voir YARZA, « Artista-artesano... », pp. 159-160: "Una de las curiosidades de la cámara alta de la vivienda de Jaume Vergós eran dos cofres en los que se guardaban las cabezas de los ángeles, 'qui porten los llums a la festa del Corpus Christi'. Estamos ante una señal de lo que constituyó un capítulo muy importante de la producción de los talleres: el arte efímero. Las entradas reales, las fiestas, la procesión del Corpus, se convertían en un espectáculo público a cuya gloria colaboraban los artistas".

⁴² Vid. YARZA, « Artista-artesano... », pp. 160-162.

la simplicité des matériaux, ces ouvrages sur commande sont importants à cause de leur but publicitaire : la réalisation d'un travail de ce genre implique l'existence d'un contact avec des clients bien solvables et ceci pourrait ouvrir la possibilité de commander d'autres travaux à d'artisans dont le prestige s'accroîtrait parce que le pouvoir leur confiait quelques travaux.

Le troisième lien entre la peinture et le théâtre du bas Moyen Âge à Valence a à voir avec la chronologie : les peintures et les représentations théâtrales commencent à avoir importance à la même époque, la fin du XIV^{ème} siècle et le début du XV^{ème}. Tant la procession de la Fête-Dieu que le mystère de l'Assomption de la Cathédrale sont représentés -tels que spectacles- régulièrement⁴³, juste au moment de l'arrivée à Valence de peintres étrangers qui dominent très bien la technique et qui s'installent dans la ville et y ouvrent des ateliers. Un autre élément en commun, assez documenté dans le cas de la peinture mais très peu dans celui du théâtre est le fait que les promoteurs, leurs délégués et même les artisans aillent voir dans une ville un ouvrage particulièrement intéressant et digne d'être imité. En ce qui concerne les représentations dramatiques, il paraît que la prospection sur un autre territoire a été plus fréquemment confiée à des personnes choisies par le commettant plutôt qu'à des peintres ou des menuisiers⁴⁴.

En somme, la peinture et le théâtre sont des arts aux racines différentes mais qui partagent le langage figuratif : l'image de la représentation dramatique est inscrite dans l'espace et le temps (par conséquent, elle est éphémère), tandis que l'image picturale a lieu dans un espace figuré et permanent. Or, les images proprement artistiques étaient aussi des objets qui pouvaient être utilisés d'une manière *temporelle* (c'est-à-dire, en fonction du calendrier liturgique) et qui cherchaient un effet *dramatique*. Beaucoup de malentendus viennent de la confusion entre la *nature* des images dramatiques et picturales (qui est différente), le *langage* qu'elles utilisent (qui est presque identique) et l'*emploi* que l'on fait de ces images (qui est presque le même aussi)⁴⁵.

⁴³ Vid. NARBONA, *Memorias de la Ciudad...*, pp. 151-152.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 150-151.

⁴⁵ Pour comprendre le but de l'emploi d'images picturales et dramatiques, voir KESSLER p.185: "Diminishing the basic tension created by the centrality of the written Word in a largely illiterate society, pictorial narratives became an important component of public art. Sacred stories depicted on the walls of consecrated buildings helped the believers to 'see' the messages taught in sermons and to recall the lessons later. Like church drama, moreover, they also made the written accounts seem real and vivid, transforming lofty verbal reports into personal experiences" [cursive de l'auteur].