

Le vol scénique dans le drame médiéval et les survivances actuelles dans le théâtre traditionnel

(Scenic change in medieval drama and its current remains in traditional theatre)

Massip, Francesc
Univ. Rovira i Virgili
Dept. de Filologia Catalana
Plaza Imperial Tàrraco, 1
43005 Tarragona

BIBLID [1137-4454 (1999), 16; 7-15]

Nous nous proposons d'analyser les différents appareils utilisés par la scénotechnique médiévale pour représenter le vol dans la fiction du théâtrale. Nous voulons insister particulièrement sur les possibilités d'étude qu'offre l'analyse iconographique, dans la ligne commencée par Aby Warburg et Erwin Panofsky, qui privilégie la confrontation de sources visuelles et de sources littéraires, collations élargies à la peinture-théâtre-fête par Pierre Francastel et, en ajoutant les arts constructifs, par Ludovico Zorzi. Analyses qui cherchent à individualiser dans le document pictural la trace de tout ce qui puisse nous aider à visualiser le monde du spectacle.

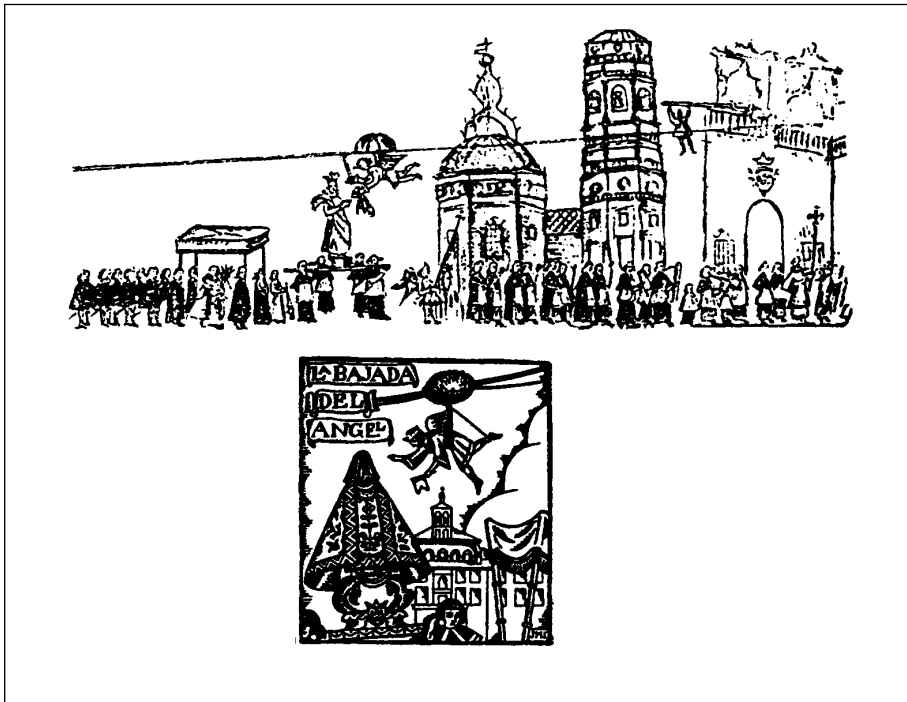
Mots Clés: Théâtre médiéval. Techniques de mise en scène. Machinerie théâtrale.

Erdi Aroko antzerki-fikzioan hegaldia antzezerakoan garaiko eszenotekniak erabilitako hainbat tresna aztertzea izan da gure helburua lan honetan. Bereziki nabarmendu nahi ditugu analisi ikonografikoak eskaintzen dituen azterketa-aukerak, Aby Warburg eta Erwin Panofsky-k irekitako bideari jarraituz. Ikusizko iturriak eta literatura-iturriak konparatzeari ematen dio lehentasuna metodo honek; konparazio horiek, halaber, margo-teatro-jaia hirukoari aplikatu dio Pierre Francastel-ek, guzti horiei Ludovico Zorzi-k eraikuntza arteetan erabilitakoak erantsi zaizkielarik. Margo-dokumentuan ikuskizunaren mundua irudikatzen lagun dezakeen edozeren aztarna bereiztea da analisi hauen xedea.

Giltz-Hitzak: Erdi Aroko teatroa. Antzezte teknikak. Tramoia.

Nos hemos propuesto analizar los distintos aparatos utilizados por la escenotécnica medieval para representar el vuelo en la ficción teatral. Queremos insistir particularmente en las posibilidades de estudio que ofrece el análisis iconográfico, siguiendo el camino abierto por Aby Warburg y Erwin Panofsky, que privilegia la confrontación de fuentes visuales y de fuentes literarias, comparaciones aplicadas también a la pintura-teatro-fiesta por Pierre Francastel y, añadiendo las artes constructivas, por Ludovico Zorzi. Análisis que buscan individualizar, en el documento pictórico, el rastro de todo lo que pueda ayudar a visualizar el mundo del espectáculo.

Palabras Clave: Teatro medieval. Técnicas de puesta en escena. Tramoias.



a) La Bajada del ángel en la Plaza Vieja de Tudela, dibujo de Juan Antonio Fernández (1787).

b) Idem en la Plaza Nueva, grabado actual de J. M. Iribarren.

Arratsalde-on denoi, barkatu ez ematea hitzaldia euskaraz, normala litzatekeen bezala, estatuen politikak beraien egoera plurilinguea errespetatuko balute, eta hizkuntzak ikasteko bideak ipiniko balituzteke. Gauzak aldaltzen diren bitartean eta aldatuko dira, hemen frantsez mintzatuko naiz, ez baitakit euskaraz.

Merci beaucoup aux professeurs Txomin Peillen Karrikaburu et Patrizio Urkizu qui ont eu la gentillesse de m'inviter à participer dans ce *Colloque international sur "les formes de théâtres populaires d'origine médiévale"*.

1. La contemplation du vol des oiseaux a réveillé chez l'homme un désir fervent de transgresser les limites de sa nature: Voler, se déplacer dans l'air, ont été une aspiration tenace qui a dominé les récits fantastiques et la mythologie depuis les origines de notre civilisation et a incité l'homme à l'essayer, sans succès, à chaque fois, depuis la première aventure ornithoptère des légendaires Dédale et Icare imitant le mouvement oscillant des ailes des oiseaux. Mais si la suspension de l'homme en l'air était impossible dans la réalité, et elle échoua, de fait, jusqu'en 1783, premier vol humain dans un ballon, il n'en est pas de même de la fiction scénique, qui déjà dans la tragédie grécque avait inclus des machines de déplacement aérien pour transporter les acteurs qui incarnaient des héros ou des divinités. Mécanique qui, sous le nom de *Zeós ápó mekanês* ou *Deus ex machina* ('le dieu qui descend dans une machine'), consistait en une espèce de panier en forme de nuage, suspendu

par une grue qui menait à la scène une déité capable de démêler une situation compliquée et de résoudre tous les problèmes insolubles. Cette machinerie aérienne est récupérée par l'imaginaire chrétien et magnifiée par le faste scénique baroque appliqué à ces représentations, sacrées ou mythologiques, où il était nécessaire de matérialiser sur scène les mirifiques interventions divines. Depuis le XIII^{ème} siècle jusqu'au XIX^{ème} siècle, la scène européenne a été parcourue par les génies du vol les plus variés.

2. Dans une étude bien connue, Pierre Francastel montrait que "le théâtre et l'art sont des manifestations simultanées et parallèles d'une même condition spirituelle" et que, comme langages contemporaines et indissociables "ils ne peuvent être compris l'un sans l'autre" (Francastel 1987: 59-60). Sous cette perspective, nous analyserons les engins de vol les plus communs qui ont été utilisés dans le drame médiéval, dont la description pourrait avoir un rapport ou se refléter dans la plastique du moment ou dans quelques exemples traditionnels qui ont survécu jusqu'au présent. Dans la fiction scénique le vol pouvait se réaliser de deux façons: l'une nécessite un dispositif (corde, câble ou axe) fixé aux deux bouts, l'un en un point élevé, le toit, l'autre en un point inférieur ou sur terre, ce qui permet un déplacement horizontal, incliné ou, même, vertical du personnage ou de l'objet céleste qui descendait suspendu, en pente. L'autre façon, purement verticale, où le dispositif ne possède qu'un seul point d'attache associé à un treuil ou cabestan qui descend ou monte des figures posées ou non dans des machines plus ou moins complexes.

3. Avant d'étudier les machines aériennes, il convient de lever les yeux et de remarquer le point de départ: le Paradis, puisque souvent les mécanismes des uns et de l'autre se conjuguent. Sans doute, le Ciel représente-t-il le décor le plus important du théâtre médiéval, et il réunit trois traits scéniques qui le définissent: son emplacement en hauteur, le fait d'être circulaire et la rotation, en mouvement inverse continu, de cercles ou sphères célestes qui représentent l'univers et symbolisent aussi les neuf hiérarchies angéliques qui entourent la divinité.

L'antique royaume catalan d'Aragon, célébrait le couronnement de ses rois avec de fastueux spectacles où il y avait une figuration scénique du paradis, dans une claire opération sacralisatrice qui consistait à visualiser dans le spectacle le lien entre Dieu et le monarque. D'après les chroniques de l'époque, le ciel scénique était composé de "trois roues pleines d'hommes vêtus de pagnes blancs, avec des grandes ailes dorées et des visages superposés à la manière des cieus quans ils bougent". Sur le côté des roues célestes, il y avait huit marches où s'asseyaient, de la plus haute à la plus basse, des princes, des prophètes, des apôtres, des anges, des vertus, des diables et des péchés mortels. Au sommet, il y avait un ciel plus haut que les autres avec deux enfants qui représentaient le couronnement de la Vierge (Massip 1991: 126). Le récit suggère une complexité scénotechnique que seule l'icographie de l'époque peut nous aider à imaginer. Ainsi la *Chute des anges mauvais* de *Les Très riches Heures du Duc de Berry* (1413-16), miniature du Pol de Limbourg (Musée Condé, Chantilly), ou le *Jugement dernier* (1433-1435) de Fra Angelico (Museo di S.Marco de Firenze) offrent une physionomie qui présente certains points communs avec la description du spectacle auquel je faisais allusion. En effet, le Christ-juge est entouré de trois cercles concentriques d'anges et aux côtés de la circonférence il y a deux rangées de saints assis. Quelques années après (vers 1455), le peintre et metteur en scène Jean Fouquet illumine le *Livre d'Heures d'Étienne Chevalier* (Musée Condé), dont une des miniatures *Les Suffrages des Saints*, nous rapproche encore plus d'un modèle théâtral similaire à celui qui a été décrit. En effet, plusieurs sphères concentriques entourent la Trinité: nous distinguons clairement neuf cercles angéliques, bleus, les plus éloignés, rouges les plus proches de Dieu, c'est à dire, les séraphins qui sont "incandescents" parce qu'ils sont enflammés de lumière divine

(Isidore de Sevilla VII, 5, 22-24). Et aussi, aux côtés des cercles, il y a cinq marches de nuages où sont assis les élus, dans une disposition qui nous renvoie à la scène théâtrale mentionnée. Le Paradis de l'*Assomption de Marie* (National Gallery, Londres) nous semble plus sophistiqué encore; on l'attribue à Francesco Botticini (1446-1498) qui convertit les marches en authentiques cercles célestes où les neuf hiérarchies angéliques assistent à l'arrivée de la Vierge devant le Christ, disposées en une structure de coupole (comme s'il s'agissait de l'intérieur d'un temple). Disposition qui rappelle la mise en scène de Brunelleschi pour la représentation de l'*Annonciation* de S.Felice in Piazza de Florence (vers 1430), dont la documentation descriptive et iconographique a permis une reconstruction convaincante réalisée par l'historien Ludovico Zorzi et l'architecte Cesare Lisi (Zorzi 1975). Brunelleschi en personne monta un autre dispositif scénique du Paradis pour une représentation similaire dans l'église de l'Annunziata (1439) plus conforme aux traditionnelles roues concentriques des anges et des lumières entourant le trône divin. Avec la même physiognomie, on installe le paradis scénique de la *Passion* de Valenciennes (1547), d'après la célèbre illustration d'Hubert Cailleau, où il y a aussi trois roues concentriques, deux avec des chérubins et des serafins (bleu et rouge), une centrale, de plus grande taille, où se trouve l'Eternel sur son trône, limitée par un soleil. La descente de l'ange à Tudela (Navarre) est une survivance de ce type de Paradis scénographique d'origine médiéval, le cercle duquel s'ouvre pour laisser glisser le nuage de l'ange (Massip 1997: 11-112).

4. La scène de l'Annonciation est une des plus représentées dans la plastique médiévale offrant simultanément la salutation angélique et l'éclat du saint Esprit, même si le premier épisode précède le second, comme effectivement on le figurait dans les actes dramatiques qui représentaient la miraculeuse conception. L'inattendue irruption de l'archange Gabriel provoque la crainte de la pucelle ingénue. C'est seulement après un long préambule et après avoir fait les présentations que la vertueuse Marie, ayant vaincu toute résistance, se dispose à recevoir la semence divine, qui arrive sous la forme d'un faisceau lumineux, capable de traverser le limpide cristal sans le casser –d'après la célèbre métaphore des exégètes–, et adoptant souvent, avec le rayon de feu, l'habitude apparente d'un pigeon, symbole de simplicité et d'innocence (Isidore VII, 3, 22). Dans la scène médiévale, cette espèce de sperme divin rutilant s'est résolu de différentes façons: avec la colombe ou sans la colombe, avec descente en pente ou à plomb. La représentation barcelonaise de l'Annonciation appartient au premier système, représentation qui se perfectionne en 1453 avec l'introduction d'une colombe mécanique qui descendait, avec l'éclair de feu, du haut du charriot processionnel jusqu'à l'endroit où se trouvait la Vierge au moyen d'un câble, comme le dit le document: "il faut faire une colombe en mouvement qui sorte de la bouche de Dieu le Père dans l'entremets de l'Annonciation qui descende avec les ailes étendues, en faisant des mouvements avec les dites ailes" (Balaguer-Milà 1895: 362-373). De tels mécanismes scénotechniques étaient donnés à d'importants artistes, comme le rapportent de nombreux documents dans toute l'Europe. Donc, il semble que nous pouvons mettre en rapport la composition de l'entremets de Barcelone avec le prestigieux peintre Lluís Dalmau. Ce qui est certain c'est que la description barcelonaise de 1453 correspond à diverses représentations iconographiques catalanes sur le thème. Il faut remarquer celle d'un peintre très lié au travail scénographique: Ramon Solà II, auteur de cette Annonciation (v.1480) (Cathédrale de Girona), dans laquelle la colombe s'est posée déjà sur Marie et elle, prête à repartir, semble tourner la tête vers Dieu le Père, de la bouche duquel sortait le souffle lumineux tel que le peint le flamand Broederlam dans le retable de Jacques de Baerze (avant 1399)(Musée de Beaux Arts de Dijon): le torse de l'Eternel apparaît aussi entouré d'un cercle de séraphins (rouges) et d'un autre cercle de chérubins (bleus).

5. Dans les représentations à l'intérieur du temple, le vol en général tombe à la verticale avec un appareil pendant au bout lache. Précisément, un des premiers actes liturgiques qui introduirent un engin de ce type c'est la descente du saint Esprit à la Pentecôte qui dans les cathédrales de Lleida et Valence étaient visualisées au moyen d'une colombe mécanique qui descendait d'un paradis installé dans la tour-lanterne et qui crachait des feux d'artifice pendant la descente pendant que ses six paires d'ailes battaient (Massip 1993). Souvent, la colombe était accompagnée d'une ou plusieurs roues où s'installait des bougies et candela-bres pour symboliser les langues de feu avec lesquelles l'Esprit illumina les apôtres et qui nous font penser aux lampes qui pendaient à l'époque comme dans l'*Annonciation* de Jean Fouquet, aujourd'hui encore utilisées à la Cathédrale de Majorque.

De la même façon, pour la célébration de l'Ascension, en general on construisait dans la croisée des églises une petite maison qui représentait le Mont Sinai, dans lequel était placée une statue du Christ resuscité, qui avait un ou plusieurs anneaux auxquels on attachait des cordes pour hisser la statue jusqu'à la voûte, dans laquelle on faisait un trou qui donnait sur la mansarde du temple: c'est par là que l'effigie disparaissait. À la fin du dix-septième siècle, le voyageur français Maximilien Misson l'a vu à Bozen (Alto Adige):

"Nous avons remarqué au haut de la nef de la grande église, une *ouverture ronde*, qui a environ trois pieds de diamètre; il y a tout autour une manière de guirlande, qui est liée de rubans de diverses couleurs, et d'où pendent je ne scay combien de grandes oublies. On nous a dit que le jour de l'Ascension il se fait une certain opéra dans cette église, et qu'un homme qui représente Jésus-Christ est enlevé au ciel par ce trou-là" (Misson 1702: 148).

Au XVIIIème siècle la cérémonie de l'Ascension était encore en vigueur à l'Allemagne, comme on peut voir dans une gravure de 1784 (Davidson 1996: 96) qui présente le Christ ascendant dans une mandorle et les anges au trou de la voute jettant fleurs et oublies, avec une disposition pareille à celle décrite à Moosburg (v.1360).

À l'église du Carmine de Florence on met en scène aussi l'Ascension déjà au quatorzième siècle et ses mécanismes ont été perfectionnés par les architectes Brunelleschi et Francesco d'Angelo. Le spectacle se déroulait sur un large *tramezzo* ou iconostase du temple, où on plaçait le décor de la ville de Jerusalem et du mont des Oliviers, et en haut le paradis caractérisé par une ouverture circulaire où apparaissait Dieu le Père suspendu dans les airs par un ingénieux système dont le mécanisme ne se voyait pas, entouré d'anges musiciens et de lumières qui circulaient autour de lui (D'Ancona 1896: I, 251-253), description qui rappelle vivement *La Coronation de Marie* (1472) (Pinacoteca Nazionale di Siena) du peintre, sculpteur et ingénieur militaire Francesco di Giorgio Martini. De la bouche du ciel à la cime du mont, il y avait sept cordes qui permettaient l'Ascension de l'acteur-Jésus. En haut de la tribune céleste apparaissaient des roues avec dix cercles remplis d'étoiles (des lampes) qui tournaient sans s'arrêter et qui représentaient les sphères de l'Empyrée.

6. La scène de l'Assomption de la Vierge vers les cieux, qui culmine généralement avec le couronnement, a entraîné un genre de cérémonies liturgiques qui offraient avec tout un luxe scénotechnique le passage aérien. L'exemple le plus célèbre était donné, depuis 1443, à l'église de saint-Jacques de la ville normande de Dieppe, où on montait une haute tribune en guise de paradis sur le sommet duquel se dressait Dieu le Père, et vers lequel montait lentement, par un ingénieux mécanisme, la figure de Marie. Mécanismes qui ont été imités dans d'autres endroits de Normandie, à Cherbourg où on conserve un dessin de 1680: Le mécanisme était une tribune dans le corps supérieure de laquelle s'ouvrait un cercle qui se

fermait, comme un retable, avec deux grandes portes en bois qui formaient un hémisphère. À l'intérieur, on situait les figures mobiles de Dieu, du Christ et du saint-Esprit, installées au sommet d'un grand triangle. Dans le corps inférieur, il y avait la sépulture de Marie, et à l'intérieur il y avait la statue de la Vierge, placée dans une mandorle de cuivre et entourée de chérubins qui portaient des cierges. Quand elle arrivait au Paradis, le Père et le Fils la bénissaient, pendant que de l'angle supérieur, la colombe du Paraclet faisait descendre une couronne que les deux autres figures de la Trinité posaient sur la tête de la Vierge (Binctin 1984: 581-588). Dans tous ces cas, il s'agissait d'automates de taille humaine, mais jamais d'acteurs.

7. Étant donné qu'ils sont figures de la perfection et de la plénitude, le cercle et la sphère ont été utilisés depuis les origines pour représenter la divinité. Par conséquent, beaucoup d'engins pour transporter les personnages célestes ont eu l'aspect rond qui a suggéré une nomenclature très variée au long des siècles (ballon, nuage, piédestal, boule, grue, grénade, artichaud, orange) et constitue un des appareils de vol les plus intéressants du drama médiéval (avec ses dérivés barroques), tant pour son symbolisme céleste que pour son faste et sa complexité. Le mécanisme le plus caractéristique permettait que l'appareil s'ouvre en plein vol pour montrer tout à coup, en son intérieur, l'individu céleste. La survivance traditionnelle la plus expressive que l'on peut encore observer aujourd'hui c'est le nuage du *Mystère d'Elx*, dont la structure est intégrée par huit ailes ou quartiers qui s'ouvrent pendant la descente. L'intérieur est recouvert d'oripeaux, de plaques dorées qui symbolisent la reverberation angélique. Cette machine a été modèle d'autres nuages ou "artichauts" de la région, comme cela du Silla, Aldaia, València ou Caudete. Les références les plus anciennes que nous avons trouvées d'une machine appelée *nuage* et d'où apparaît un ange, sont associées aux fêtes du couronnement des rois catalans (Massip 1991: 187-198). Mais nous n'avons pas réussi à trouver référence iconographique de l'appareil scénique en question. D'autres documents de l'époque parlent du ballon igné dans lequel voyageait la colombe de l'Esprit dans une représentation de la Pentecôte de la Cathédrale de Parme, comme, quelques années après dans la scène du Baptême de Christ de la *Passion* de Valenciennes (1547):

"au Baptesme de Iesus Christ furent veuz beaux secretz: le ciel en forme de pome ouvert et la voix de Dieu le Père resonante comme de groz tuyaux d'orgues. Item, le saint Esprit descendre en forme de coulombe sortant d'une sphere s'ouvrant par trois fois" (Konigson 1969: 88), c'est à dire, comme l'a peint Gérard David dans le triptique de Jean des Trompes (v. 1505, Musée Municipal de Brugges).

8. Mais il est certain que le genre le plus courant d'appareil circulaire ou elliptique dans lequel voyageaient les personnages célestes du théâtre religieux médiéval ne présentait aucun mécanisme d'ouverture mais une simple structure de soutien, qui cette fois maintenait la forme symbolique et qui même ajoutait d'autres effets spectaculaires de grande efficacité visuelle. Ainsi, la *vesica piscis* ou matrice fécondante, signe sacré d'ascendance gréco-orientale qui est à la base de la mandorle scénique, comme celle que dessine Bonaccorso Ghiberti dans son *Zibaldone* (v. 1472-1483, Cod. BR 228, f. 115, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze) qui est en étroite relation avec la *Représentation de l'Annonciation* de S.Felice in Piazza préparée par Brunelleschi: d'un côté, nous voyons la mandorle avec un ingénieux dispositif formé de tubes qui cachent des bougies allumées de telle façon que cela permettait l'illumination, par effet de surprise, de la machine, quand l'ange l'accionnait. De l'autre côté, on observe une des possibilités de descente le long d'un axe vertical qui permet de faire glisser la mandorle ainsi que deux consoles avec des anges. C'est comme cela que apparaît dans la xylographie qui accompagne les éditions successives du texte dramatique de l'Anonciation. De même que la *Trasfiguration* de Perugino (Palazzo del Cambio, Perugia, 1496) ou l'*Ascension* de Mantegna (v.1470, Galleria degli Uffizi, Firenze) semblent montrer la pratique scénique avec l'utilisation de machines similaires.

9. La deuxième machine aérienne que le *Mystère d'Elx* conserve encore, est ce qu'on appelle *aracoeli* ou *res caelica*, autel céleste où se réalise l'Assomption de Marie. Avec cette nomenclature elle apparaît déjà en 1418 à la Cathédrale de Barcelone pour réaliser la *Representation de la Sibille avec l'empereur*, et la machine se composait de 230 bougies qui l'illuminaient (Anglès 1917: 72), élément qui nous renvoie immédiatement à la postérieure mandorle florentine. Selon tout indice, l'*aracoeli* n'est qu'un développement et une amplification de la mandorle, avec en plus plusieurs consoles autour pour transporter d'autres personnages célestes qui entourent le protagoniste. C'est comme cela que certains ivoires italiens de la première moitié du quinzième siècle (École du Embriachi, Victoria & Albert Museum, Londres) paraissent regarder: ils situent la Vierge de l'Assomption dans une mandorle, dont les barres de soutien font allusion à la machine scénique, comme l'image de Paolo Uccello de Marie devant St. Benoit, mandorle flanquée par divers anges, comme cela perdure dans le *Mystère d'Elx* et qui sert autant pour la scène de la Dormition, quand Christ prend l'âme de sa mère, que pour la scène de l'Assomption, quand la statue de Marie remplace l'acteur central. Jean Fouquet utilise aussi la même figuration dans la miniature de la *Mort de la Vierge* avec Jésus-Christ emmenant la personification de l'âme de Marie, et dans la miniature de *L'Assomption* (Bazin 1990: 43 et 47). Aux mêmes dates, la *Dormition*, scène de la célèbre *Annonciation* de Fra Angelico (1430-32, Museo del Prado), présente, au fond, une espèce de trapèze entouré d'anges, dont l'espace central vide, semble attendre que Jésus s'installe avec l'âme de sa mère pour procéder à la montée au ciel.

10. Pour des impératifs techniques, dans les défilés spectaculaires la machine aérienne doit se situer sur un charriot ou brancard, ce qui nécessite une transformation de l'engin, comme nous pouvons observer dans ce *Triomphe de la Renommée* de Scheggia (Museo-Palazzo Davanzati, Firenze) de la procession florentine de saint Jean. Vasari décrit l'appareil processionnel comme "une mandorle couverte de coton, chérubins, lumières et autres ornements, à l'intérieur duquel est assise une personne sur une traverse de fer, représentant le saint que chaque confrérie avait pour patron, ou un Christ, ou une Vierge ou un saint Jean ou un autre personnage, dont les pagnes couvraient le fer de sorte qu'on ne le voyait pas. Sur le même boulon on mettait des fers qui tournaient sous la mandorle et qui représentaient quatre branches comme les branches d'un arbre, et à l'extrémité de chaque branche, avec des fers semblables, il y avait un enfant habillé en ange, et ces anges, quand ils voulaient, ils circulaient sur le fer où ils posaient les pieds. Et avec ces branches, on faisait deux ou trois ordres d'anges et de saints, suivant ce qu'on devait représenter" (Vasari 1906: III, 201). Encore aujourd'hui, dans le sud de l'Italie, il existe des charriots qui transportent de telles machines comme les *Mistères* de Campobasso ou la *Vara dell'Assunta* de Messina (Sicile) (Massip 1997: 72-78). Mais l'engin décrit par Vasari était sans doute une adaptation d'un appareil de développement aérien, comme semblent le montrer certaines peintures. Ainsi, dans *L'Adoration des Mages* (v.1470, Galleria degli Uffizi, Firenze) de Mantegna il y a un dispositif angélique qui semble être aussi une machine: la Vierge avec l'enfant est entouré par une demi-mandorle avec 11 chérubins: sur sa tête, arrive une ligne verticale (en guise de faisceau de lumière) et sur l'extrémité supérieure, l'étoile brille avec quatre anges disposés autour d'un axe central. De la même façon apparaissent ordonnées quatre paires d'anges superposés, comme flanquant un axe ou une machine d'où s'envole la colombe de l'Esprit dans l'*Annonciation* d'un retable du peintre et scénographe Lluís Borrassà (v. 1400, retable du Couvent de S.Francesc de Vilafranca del Penedés).

11. Pour la représentation de l'Annonciation de l'église de S.Felice in Piazza, Brunelleschi construisit un échafaudage sur la charpente du toit de l'église afin de placer une coupole de bois qui tournait sur elle-même puisque cela fonctionnait avec un dispositif de roue dentée et elle était activée par des treuils dont les manivelles commandaient les

anges. À l'intérieur, des lampes brillèrent comme des étoiles, et à la base de la coupole il y avait un rebord avec douze consoles couvertes de coton en forme de nuages, sur lesquelles on plaçait autant d'enfants déguisés en séraphins, qui à certains moments de la représentation, se donnaient la main comme s'ils dansaient. Au centre, on disposait un gros axe métallique auquel on associait une girandole ou *mazzo*, machine circulaire de huit bras terminés par des consoles dans lesquelles se tenaient huit enfants en guise de chérubins. Cette plateforme descendait un peu plus de trois mètres sous la coupole, juste pour laisser voir les anges du tambour. Puis, du centre du *mazzo* se détachait une seconde machine en forme de mandorle, comme nous avons déjà vu. Cette disposition, qui eut un grand succès et une grande diffusion, se retrouve dans la peinture contemporaine: par exemple, dans la célèbre *Nativité mystique* de Botticelli (National Gallery, Londres) où effectivement douze anges se tenant par la main, paraissent se détacher d'un trou de coupole ouvert sur le ciel, et dans le centre inférieur duquel se détachent trois autres anges comme s'ils voyageaient dans une mandorle ou *aracoli*. Une composition similaire se retrouve dans les fresques de Filippino Lippi à la Chapelle *Caraffa* de l'église de Santa Maria sopra Minerva de Roma (v. 1490), où neuf anges en cercle entourent l'élévation de Marie.

12. En conclusion, nous avons analysé les différents appareils utilisés par la scénotechnique médiévale pour représenter le vol dans la fiction dramatique. Et ceci à partir de trois types de documents: 1) les descriptions contemporaines et les comptes des dépenses du matériel spectaculaire; 2) les emprunts scéniques dans les arts figuratifs de l'époque et 3) les survivances actuelles dans le théâtre et dans le rite traditionnel. Aujourd'hui, il y a beaucoup d'exemples de vols au long d'un câble dans les fêtes du sud de l'Europe. Je veux mentionner les exemples basques: le Celedón de Vitoria-Gasteiz ou le Tripafina d'Alegria-Dulantzi (Massip 1997: 108-110). Nous avons insisté particulièrement sur les possibilités d'étude qu'offre l'analyse iconographique, dans la ligne commencée par Aby Warburg et Erwin Panofsky, qui privilégie la confrontation de sources vivantes et de sources littéraires, collations élargies à la peinture-théâtre-fête par Pierre Francastel et, en ajoutant les arts constructifs, par Ludovico Zorzi. Analyses qui cherchent à "individualiser dans le document pictural la trace de tout ce qui puisse nous aider à visualiser le monde du spectacle" (Zorzi 1988: 3). Bien entendu, sans prétendre inférer une prélation ou une dépendance entre l'un ou l'autre système de représentation puisque peinture et théâtre participent de conceptions communes et partagent des schèmes de composition et de plastique dans une culture d'ailleurs aussi unitaire que la médiévale. Et si il est certain que, pourtant, la mandorle est un motif iconographique que le théâtre empreinte à la plastique, son développement scénique laisse des marques expressives dans la représentation picturale. Ainsi, les barres transversales, les engins ornementaux, l'amplification extérieure avec de nouvelles consoles, sont des éléments scénotechniques qui se manifestent dans diverses dispositions capricieuses d'anges ou de saints dans bon nombre de peintures.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

ANGLÈS, Higinio: "El Cant de la Sibila", *Vida Cristiana*, 4 (1917)

BALAGUER, Andreu: "De las antigas representacions dramàtiques y en especial dels entremesos catalans" *Calendari Català de l'any 1872*, 56-66; aussi dans M.MILÀ I FONTANALS: "Origenes del teatro catalán", *Obras Completas*, VI, 362-373, Barcelona, 1895.

BAZIN, Germain: *Jean Fouquet. Le livre d'Heures d'Étienne Chevalier*, Paris, Somogy, 1990.

BINCTIN, Anne Marie: "Paradis de Cherbourg et Mariologie", dans *Atti del IV Conloquio della S.I.T.M.*, Viterbo, UPE, 1984: 581-588.

Le vol scénique dans le drame dans médiéval et les survivances actuelles dans le théâtre traditionnel

D'ANCONA, Alessandro: *Origini del Teatro Italiano*, I, Torino, 1891.

DAVIDSON, Clifford: *Technologie, Guilds and Early English Drama*, Kalamazoo, Michigan, Medieval Institute Publications, 1996.

FRANCASTEL, Pierre: "Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine", *Journal de Psychologie* 1953, maintenant dans *La réalité figurative*, Paris, Denoël, 1965: 73-95. J'ai sous les yeux la version italienne dans *Guardare il teatro*, Bologna, Il Mulino, 1987: 49-85.

DE SEVILLA, Isidoro: *Etimologías*, 2 vols., B.A.C. 433-434, Madrid, 1983.

MASSIP, Francesc: *La Festa d'Elx i els misteris medievals europeus*, Alacant-Elx, 1991.

—, "Actos dramáticos de Pentecostés en la España medieval", dans Aires A.NASCIMENTO (ed.), *Literatura Medieval (Actas do IV Congresso da Associação Hispânica da Literatura Medieval)*, vol. III, pp. 33-37, Lisboa, Cosmos, 1993.

—, *La ilusión de Ícaro: un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*, Madrid, CEYAC, 1997.

MISSON, Maximilien: *Voyage en Italie*, I, La Haye, 1702.

VASARI, Giorgio: *Le Opere de... con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze: Sansoni 1906.

ZORZI, Ludovico (ed.): *Il luogo teatrale a Firenze*, Milano, 1975.

—, *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Torino, Einaudi, 1988.