

Tatiana VICTOROFF,
Université de Strasbourg

Deux réécritures du mystère au XX s. :
L'Action diabolique, « néomystère » d'Alexis Remizov et
Le Mystère de Saint Bernard de Menton de Henri Ghéon

« Le metteur en scène qui se rapprochera le plus de son modèle sera celui qui transposera un spectacle [ancien] en spectacle moderne. Il doit, pour assurer le succès, user de toutes les ressources des techniques modernes »¹.

Cette formule paradoxale du professeur Mazon, organisateur du « groupe antique » de la Sorbonne, inspiré par l'exemple des Théophiliens, semble donner le dominateur commun des multiples tentatives de restauration du théâtre médiéval en Europe qui marque le début du XX s. On peut y discerner diverses approches: il s'agit d'abord de la mise en scène de spectacles médiévaux qui suppose un important travail de mise en scène qui peut être réalisé par des professionnels (Max Reichardt en Allemagne, Maurice Pottecher en France, Nicolas Evreinov en Russie) ou par des amateurs (comme les Théophiliens).

Ce travail impose souvent d'adapter des textes médiévaux, autrement très lourds et difficilement jouables. C'est ainsi qu'apparaissent les « transpositions » de Gustave Cohen, puis son « adaptation littéraire » du *Mystère de la Passion* d'après Gréban et Michel². Cela peut aller jusqu'à une véritable réécriture des textes médiévaux selon les besoins de la scène contemporaine (comme Evreinov compose en 1907 *Trois Mages* d'après *Ordo Stellae* ou Henri Ghéon réécrit en 1923 « *Le Mystère de Saint Bernard de Menton* » du XV s.³)

Cette dernière approche ira dans certains cas jusqu'à l'écriture de textes nouveaux, comme en témoigne l'exemple des Festivals à la Cathédrale de Canterbury dans les années 20-30 : ils ont débutés par la mise en scène de textes médiévaux, comme *Everyman*, puis le répertoire s'est rapidement enrichi de « mystères » et de « moralités » de dramaturges modernes, dont un des plus connus est *The Murder in the Cathedral* de T.S. Eliot (1935). Une série de nouveaux « mystères » apparaissent également en France, avec Péguy ou Claudel, en Italie (d'Annunzio, *Le Mystère de St Sébastien*) ou en Russie (comme *l'Action Diabolique ou le débat de la Vie et de la mort*, « néomystère » de Remizov).

Dans tous ces cas l'intérêt pour le théâtre du Moyen-Age se fonde sur une vraie connaissance des textes médiévaux et sur un travail de recherches documentaires effectué par ces auteurs et ces metteurs en scène, ce qui les distingue de nombreuses autres tentatives de « mystères » au XIX et XX s. [qui expriment plus les idées originales, voire « mystérieuses » de leurs auteurs sans rapport avec la tradition médiévale – citons « *La jeune fille aux mains coupées* » de Pierre Quillard, « *Hérodiade* » de Mallarmé, ou « *Ma liturgie* » de Fédor Sollogoub]

Dans cette diversité de tendances et de noms, on remarque que la redécouverte du mystère déborde le cadre de l'Europe occidentale, patrie des mystères médiévaux, et s'étend jusqu'en Russie où ce genre, sans être inconnu, ne s'était jamais développé. Nous allons donc nous concentrer sur deux figures particulièrement représentatives dans ce contexte, Henri Ghéon et Alexis Remizov, héritiers de deux traditions dont l'une culmine dans le théâtre des mystères, quintessence de la sensibilité médiévale et qu'on retrouve à travers les siècles, et

¹ Pierre Chevillon. « The Theatre and French Universities », in *World Theatre*, vol. III, n 2, p. 14

² *Mystère de la Passion*, adaptation littéraire de Gustave Cohen d'après Arnoul Gréban et Jean Michel, Paris, Richard – Masse, 1950

³ « le Jeu de saint Nicolas » de Jean Bodel se transforme sous sa plume en « miracle » *Le dit de l'homme qui aurait vu saint Nicolas* (1922)

dont l'autre ne connaît dès les origines que des formes théâtrales modestes et s'exprime plutôt à travers des arts plus « contemplatifs » comme l'icône ou la poésie spirituelle.

Je voudrais essayer de montrer comment ces deux auteurs, si différentes que soient leurs intentions ou le contexte dans lequel ils créent leur œuvre, se rapprochent dans leur reprise du mystère médiéval qui est en même temps un renouvellement du théâtre moderne.

Nous allons d'abord nous pencher sur la parenté de « L'Action Diabolique » et du « Mystère de St Bernard de Menton » dans leurs références explicites au théâtre médiéval, pour ensuite aborder la modernité de l'écriture de ces deux « mystères » du XXe siècle et enfin nous intéresser à leurs fortunes diverses concernant leur réception dans leurs pays respectifs.

L'écriture par Remizov d'un « néo-mystère », *L'Action Diabolique* s'inscrit dans les recherches autour du mystère qui apparaissent en Russie du début du XX siècle dans le milieu artistique et littéraire. L'idée de recréer un théâtre des mystères européen semble fasciner les artistes de divers domaines : Scriabine rêve d'un mystère musical dont le final serait la transfiguration totale ; le peintre Kandinsky veut, dans une de ses expositions, « parler du mystère en langage du mystère » ; Diaghilev intitule un de ses ballets *Liturgie* (1915), et l'envisage comme un "mystère orthodoxe"⁴. Dans le domaine théâtral l'idée de créer un mystère attire surtout les symbolistes comme Brussov avec « Terre. Scènes de la vie future », Bely avec l'« Antechrist » (1901) qui consacre au théâtre des mystères toute une théorie. D'autre part, des metteurs en scène s'y intéressent également comme Tairov, qui a monté en 1921 « l'Annonce faite à Marie » de Claudel ou Vs. Meyerhold, qui a monté les mystères de Maeterlinck (*Sœur Béatrice, La Mort de Tentangile*). C'est en collaboration avec ce dernier que Remizov commence à écrire son « Action Diabolique », mise en scène plus tard dans le théâtre de Kommisarjevsky⁵, connu pour son esprit d'expérimentation. Notons l'entreprise parallèle et simultanée de Nicolas Evreinov, inspirateur du *Théâtre d'Autrefois*. Fondé afin de « renouveler les forces créatrices du théâtre moderne »⁶, le *Théâtre d'Autrefois* tend à « reconstituer exactement » (St 10) « les pièces représentatives » du théâtre médiéval et compte à son répertoire *le Miracle de Théophile, le Jeu de Robin et Marion* et, initialement, *le Jeu d'Adam et Eve* – on reconnaît le répertoire qui réapparaîtra quelques années plus tard en France chez les Théophiliciens, non sans la participation de Evreinov.

Remizov est témoin du travail d'Evreinov. Il observe d'autre part avec intérêt les recherches des symbolistes autour du théâtre médiéval « inspiré par la soif de formes nouvelles pour l'expression des mystères et du sens de l'existence » et dans lequel « l'acteur et le spectateur ensemble, illuminés, sont plongés dans une même action et un même sentiment »⁷. Toujours à sa façon un peu provocante il propose, à côté de ces théories plus ou moins mystiques, sa propre version scénique d'un « néo-mystère » comme un « défi à la poursuite du raffinement des esthètes petersbourgeois »⁸. Il en résulte une joyeuse « action diabolique » dans laquelle, selon Meyerhold, il donne la priorité au mystère, à l'image du jeune mystère médiéval⁹.

C'est quelques années plus tard que Henri Ghéon écrit, en France, sa *Miraculeuse Histoire du jeune Bernard de Menton* (1924) avec cette même idée de « renouer avec les plus anciennes traditions de l'Occident » (62) pour donner un nouveau souffle au théâtre

⁴ in *Diaghilev et les Ballets Russes*, Fayard, 1973, p. 101

⁵ Alexis Remizov, *Vstretchi (Rencontres)*, Paris, LEV, 1947

⁶ Stark, *le Théâtre Ancien*, SPb, 1908, p. 9

⁷ Remizov, «Rêves. Nouveau drame (1903)», in *Krachenye ryla*, Berlin, 1922, p. 80-81

⁸ Remizov, *Vstretchi (Rencontres)*, p. 15

⁹ « Les dramaturges russes » (1911), in Meyerhold, *Articles. Lettres. Discours. Entretiens*. M. 1968, chap. I, p. 188.

contemporain. En effet ce dernier lui apparaît en crise, ayant perdu sa fonction essentielle de communication avec le public, devenu simplement « spectateur » (« Théâtre Chrétien » (1924). Comme Remizov et ses confrères européens, c'est dans le théâtre médiéval que Ghéon cherche à retrouver cette relation, et en particulier dans le « théâtre des saints » dont la problématique éternelle peut, selon lui, toucher ses contemporains aussi bien que les anciens.

La miraculeuse histoire du jeune Bernard de Menton en est un exemple. Le texte est écrit à l'occasion de la fête du millénaire de saint Bernard de Savoie en 1924 et la pièce est jouée en plein air sur la terrasse du château de Menton. Ghéon s'inspire d'un mystère du XV^e siècle¹⁰, issus de la légende locale qui attribue à saint Bernard la libération du passage dans la montagne emprunté par les voyageurs entre la France et l'Italie, et occupé autrefois par des diables qui attaquaient les pèlerins en route vers Rome. C'est autour de cet épisode que Ghéon construit son texte en transformant les quatre mille vers « du vieux mystère » qui contait en détail la vie et la vocation de saint Bernard en une représentation dynamique qui s'inscrit dans une soirée théâtrale et présente une structure symétrique : l'action s'ouvre et s'achève sur « le Mont Joux », où habite le diable et où il poursuit les hommes qui s'y aventurent.

Cet événement devenu central dans son texte le rapproche de la pièce de Remizov qui met en scène elle aussi la chasse diabolique à l'âme humaine. Remizov la représente sous la forme traditionnelle des « débats » au moment de la mort, de façon également polaire et symétrique : la pièce débute par un tel débat autour de l'âme d'un pêcheur que les diables traineront en enfer et fini par un débat autour de celle d'un juste que les anges enlèveront au ciel.

Entre ces deux moments l'action des deux pièces laisse place à une série d'événements divers parmi lesquels l'essentiel reste le même : la tentation de l'âme humaine par les diables et leur lutte pour elle avec Dieu. Ce sujet traditionnel du mystère est présenté sous la forme d'une « action diabolique » avec des références à ce type de représentations médiévales.

I. « ACTION DIABOLIQUE » MÉDIEVALE ?

Dans chacun des cas l'action est découpée en trois parties. On assiste d'abord au triomphe des diables : chez Remizov, le jugement du pêcheur est très court et son issue trop claire : les démons se réjouissent par avance de trainer son âme dans la gueule de l'enfer. Chez Ghéon les démons « prélèvent la dîme » en attrapant le dixième pèlerin qui servira de déjeuner à leur maître Jupiter. Ces épisodes en apparence tragique, mais présentés de façon amusante et grotesque comme toujours dans les mystères médiévaux, font naître, dans la logique de l'action, la résistance : une figure apparaît, qui va s'opposer aux diables, et que ceux-ci vont tenter de saisir et d'enchaîner. Chez Remizov il s'agit pour eux de rendre inoffensif un homme qui fut témoin du destin funeste du pêcheur et qui depuis s'est détourné « du monde et de ses plaisirs », de façon radicale et irrévocable comme le veut la tradition des mystères. Ghéon nous présente un saint « en germe » : le jeune Bernard qui a « entendu un appel » de Dieu mais doute encore de sa vocation et hésite entre le mariage et le monastère, entre la fidélité à son père et la fidélité à Dieu. Pour les diables, la lutte contre ce juste est une affaire héroïque mais non sans danger : « celui-ci ne sera pas une proie facile : un saint ! », ce qui prépare le troisième mouvement, le bouleversement de l'action diabolique qui constitue le final des deux pièces.

¹⁰ Réédité à la fin du XIX^e s par M. Lecoy de la Marche. *Le Mystère de saint Bernard de Menton*, publié par A. Lecoy de la Marche - Paris, Collection des Anciens Textes Français, 1886. Cette édition a provoqué un certain nombre d'études concernant le texte, la langue, la versification, par exemple : M.J. Fourmann. *Sur la Langue de Mystère de saint Bernard de Menton* - Forbach, 1924 et autre.

Le jeu diabolique est construit sous forme d'un spectacle, comme un théâtre dans le théâtre, qui se fonde sur les capacités des diables à changer d'apparence et qui apparaît ici comme une qualité purement théâtrale : « déguisés en esprits lumineux » (25), les diables de Remizov imitent « le chœur des anges », tandis que les diables de Ghéon chantent à la façon des rossignols pour endormir Bernard (même si ce dernier croit reconnaître plutôt le cri de la chouette). Ce jeu s'appuie sur un scénario écrit chez Remizov et sur un rituel (sauter sur le dixième) chez Ghéon, il est dirigé par un diable-metteur en scène (Aratyr' ou Jupiter) selon des rôles distribués à l'avance (chez Remizov nous assistons même à la répétition du spectacle diabolique). Le rôle de la victime est tout aussi prévu et « soufflé » par les démons : « va et prosternes-toi » (28) suggèrent-ils chez Remizov ; "*Dors...dors...*" (Ghéon, p.131-133).

Mais c'est à ce moment où les diables croient l'emporter que se produit un événement non inscrit dans le scénario : la victime se réveille de l'« hypnose » diabolique, à cause d'une fausse manœuvre d'un des diables de Remizov (« la couronne a penché » (28), la queue s'est laissée voir), ou de l'imprudence du chœur diabolique chez Ghéon qui se dévoile en appelant Bernard par son nom.

Ainsi le diable est démasqué : non seulement il perd la chasse, mais celle-ci aboutit au résultat contraire. C'est la victime (l'ascète ou Bernard) qui prend le rôle du metteur en scène. Tous les effets de la mise en scène précédente (la ronde, les sifflets, les hurlements du cœur », le bruit des instruments bizarres » (66) s'effacent face à l'arme du saint qui est la parole divine.

Ce bouleversement est radical, conformément à la poétique médiévale, qui balance entre deux pôles, « deux extrêmes », comme explique aux spectateurs le Fou de Ghéon, qui est chargé de commenter l'action : « nous vous balancerons aussi / du noir au blanc / des pleurs au rire / du mal au bien / du mieux au pire / de l'enfer au ciel [...] ». Le ciel et l'enfer qui sont même visibles chez Remizov : on voit sur scène « le feu de la géhenne » et « la lumière divine qui brille dans l'église et dans la grotte de l'ermite ». Ce bouleversement est préparé par toute la tradition littéraire depuis le moyen-âge, même si elle connaît quelques exceptions, avec le triomphe final du diable chez Marlowe ou la fin ambiguë (Flaubert). En même temps, dans nos textes, l'échec du diable est avant tout son échec théâtral, le résultat du mauvais jeu des diables, mis en scène à travers une série de procédés nouveaux qui révèlent la nature meta-poétique de nos textes avec l'importance accordée à son statut esthétique et littéraire.

II. « MODERNITE » DE L'ECRITURE

Ainsi, à la différence des mystères médiévaux qui existent tout d'abord comme un spectacle pour lequel le texte sert de support, c'est le statut littéraire du texte qui est mis en évidence dans ces « mystères modernes ».

On le remarque d'abord dans la façon très libre et créative de reprendre les sources médiévales. Cette attitude est clairement exprimée par les sous-titres des deux textes : c'est un « néomystère » que crée Remizov à partir d'une série de sources hétéroclites qu'il cite lui-même à la fin du texte, comme la poésie spirituelle russe (Les pleurs d'Adam) ou « le théâtre pré-sheakesperien ». Il est intéressant d'ailleurs de noter la grande place que prennent dans l'écriture des sources plus récentes non-citées (Grabbe ou Flaubert) et qui donnent au texte une résonance très moderne. De son côté Ghéon écrit « d'après le mystère du XV^e siècle » qui est appelé dans son texte le « vieux mystère » et apparaît plutôt comme le livre de référence que comme le fondement de l'écriture.

Dans ces deux réécritures c'est la parole poétique qui est mise en valeur : les interventions du Fou glissent souvent vers des digressions lyrique (p. 11-12). Cet accent mis sur l'expressivité de la parole (qui ne sert plus uniquement d'instrument de la représentation

et de l'édification) est plus nettement encore exprimé dans les didascalies : « des cris épars se lèvent comme des bras.. » indique Remizov pour décrire la ronde des diables (29). Loin d'être de simples indications scéniques, les didascalies se transforment chez lui en une écriture métaphorique, un exercice de style révélateur de sa personnalité. Chez les deux dramaturges elles perdent leur fonction d'indications un tant soit peu claires et réalisables : la panique des diables « devient indescriptible » remarque Ghéon, à quoi fait écho chez Remizov : « ils fabriquent Dieu sait quoi » (29). Dans d'autres cas, les indications sont très claires, mais n'aident pas beaucoup le réalisateur : le démon de Remizov, au « regard de feu » est invité à « pousser un cri inhumain » (18).

Les deux œuvres sont cependant destinées par leurs auteurs tout d'abord à la représentation, comme le montre déjà le dispositif scénique emprunté au mystère médiéval : la scène chez Remizov est équipée d'une « gueule de l'enfer » où se déroule une partie de l'action ; elle est couronnée chez Ghéon d'une « tribune du ciel », qui intervient également dans une action qui se déroule entre les différentes « maisons » (la montagne, le monastère, le château...) de la gauche vers la droite, vers le bien et la victoire de Bernard.

Mais ce sont certaines « trouvailles » modernes qui créent cet aspect spectaculaire qui devient l'objet de réflexion à l'intérieur même de l'action. Ainsi, Remizov introduit une « voix venue du public », un regard extérieur et septique sur le spectacle diabolique, qui commente à sa façon les métamorphoses d'un démon qui cherche à cacher sa queue : « il l'a attachée avec une épingle » (26) et résume ainsi le spectacle : « ils n'ont rien fait, juste démoli les coulisses » (32). C'est le Fou qui joue chez Ghéon un rôle semblable de regard extérieur et moderne sur le spectacle, tout en y étant pleinement intégré (il présente par exemple les différents lieux de l'action : « à ma droite – qui est votre gauche [...] le Mont Joux, [...] derrière moi et devant vous [...] le porche du couvent d'Aoste »).

Outre le regard « croisé » (le Fou joue sur la scène à la façon médiévale tout en commentant sa façon de jouer pour le spectateur contemporain) il s'agit, avant tout, de souligner la nature conventionnelle du spectacle : « vous pourrez courir et bondir comme au vieux temps médiéval, de montagne en vallée, de château fort en cloître, de terre jusqu'en ciel... j'ajouterai même, du siècle de Bernard au nôtre » (12-13). Ce caractère fortement conventionnel hérité du théâtre ancien répond aux recherches du début du XX^e siècle. Dans le théâtre de Ghéon il permet de réaffirmer « le merveilleux » qui gouverne l'action et chez Remizov il entre en polémique avec le réalisme¹¹ [on peut voir dans la répétition du jeu diabolique quelques allusions parodiques à la méthode de Stanislavski quand le diable conseille ses démons : « comme des acteurs expérimentés, premièrement, souriez de façon agréable, deuxièmement, respirez profondément » (26)].

Ces références à « notre siècle » et divers anachronismes (« a-t-on déjà percé le mont Cenis ? » (18), fréquents dans les deux pièces, témoignent de la distanciation des deux auteurs vis-à-vis de leur travail de « médiévistes », mais aussi vis-à-vis de certaines théories de l'époque : Jupiter « rêve trop à l'utopie », les diables de Remizov lisent les journaux et les commentent : « tout n'est partout que liberté et égalité : les nôtres l'emportent » (40)].

Cette distanciation avec le spectacle est paradoxalement une façon de restaurer un contact direct et vivant avec le public : le Fou, par son regard extérieur et décalé sur le spectacle, établit une complicité avec les spectateurs. Cette proximité, naturelle pour le théâtre médiéval, est recherchée par les auteurs modernes à travers divers procédés : les pèlerins arrivent par la salle en échangeant des répliques ; les démons de Remizov surgissent parmi les spectateurs, et laissent le dernier mot à la Mort qui s'adresse à tous, « implacable et féroce » : « souvenez-vous : le Jugement dernier viendra »(41) ; Bernard rappelle, dans un final ouvert aux spectateurs : « le diable ne meurt pas ».

¹¹ Remizov, « Théâtre – Studio », in *Nacha Jizn' (Notre vie)*, 1905, N° 278, 22 septembre.

Ainsi, ces deux textes expriment une attitude double de fidélité à tradition et de nécessité d'un renouvellement qui ne se limite pas à un travail linguistique mais qui fait appel à toute la créativité de l'auteur et à toutes les ressources des techniques modernes, pour revenir à la formule de Mazon.

III. Il est intéressant à cet égard de souligner la différence dans la réception de ces deux textes dans leurs pays respectifs. En France, pays qui a connu une haute tradition de mystères même si elle est lointaine, le texte de Ghéon rencontre le succès et connaît des mises en scènes jusqu'à aujourd'hui. En Russie, qui n'a pas connu une telle tradition, le texte de Remizov s'il est bien accueilli par la critique, est sifflé par le public¹² et est retiré au bout de cinq représentations.

Cependant sa pièce reçoit un certain écho en France où Remizov a émigré entre-temps. Au début des années 20, « l'Action Diabolique » fait l'objet de traductions, notamment par Pitoeff pour une représentation au Théâtre du Vieux Colombier qui s'ouvre à cette époque à une série de représentations « médiévales » (*le Jeu de Robin et de Marion* par Copeau en 1917, mais aussi des textes originaux écrit à l'exemple du modèle médiéval comme *Le Pauvre sous l'escalier* de Ghéon). On peut voir ici une rencontre symbolique entre nos deux auteurs qui s'inscrivent dans une tradition théâtrale qui a débuté au début du siècle dernier avec le théâtre de Kommisarjevskaja ou avec Evreinov.

Ce dernier, émigré lui-même en 1925 déborde d'activités à Paris où il règle quelques-unes des mises en scène des Théophiliens, notamment le *Jeu de Robin et Marion* (1934). La dédicace, écrite par Gustave Cohen et signée par le groupe des théophiliens sur l'exemplaire du *Jeu de Robin et Marion*¹³ s'adresse ainsi « au maître Evreinov, à qui nous devons d'avoir pu monter ce jeu et les suivants – notre admiration et reconnaissance collective ».

C'est ainsi que son entreprise de 1907 à Saint-Petersbourg semble trouver un second souffle à Paris, comme le souligne Nicolas Weisbein, acteur et président des théophiliens, témoin de cette rencontre réciproquement fructueuse¹⁴. L'expérience du metteur en scène russe doit permettre une nouvelle ouverture aux nouvelles recherches qui sont en continuité avec son œuvre, comme en témoigne Gustave Cohen dans une autre dédicace à « M et Mme Evreinov qui m'ont[a] précédé dans la résurrection de notre théâtre médiéval » (28 déc 1933)¹⁵.

Ce parallèle entre le travail du Théâtre d'Autrefois et les Théophiliens, rappelé par Nicolas Weisbein dans ses articles ne se limite pas au choix du répertoire, et au désir de faire découvrir au spectateur moderne le théâtre médiéval et ses évolutions (des jeux liturgiques aux miracles, moralités et même au mystère de la Passion chez les Théophiliens). Les représentations des Théophiliens deviennent aussi un lieu de rencontres et de nouveaux projets pour les principaux acteurs de cette entreprise : outre la collaboration Gustave Cohen – Nicolas Evreinov, beaucoup de russes émigrés ont été marqués par le travail des Théophiliens [citons Ida Rubinstein, étoile du théâtre russe : après avoir assisté en 1934 à une représentation des *Théophiliens*, elle "ne rêvait plus que d'une chose : monter "un mystère" ou quelque chose d'analogue se passant au Moyen Age"¹⁶. A la recherche de textes de valeur, elle s'adresse à Paul Claudel, qui composa à cette occasion *Jeanne d'Arc au bûcher* (1934). Citons aussi Remizov lui-même dont *l'Action Diabolique* a attiré l'attention des Théophiliens, comme en témoigne la correspondance Evreinov – Remizov. Mais même si *l'Action*

¹² Remizov, *Rencontres*, p. 174.

¹³ Adam le Bossu dit de la Halle. *Le Jeu de Robin et Marion*, transposition de Gustave Cohen, Paris, Delagrave, 1935, in Collection Evreinov (Bibliothèque de l'Arsenal, Paris).

¹⁴ Nicolas Weisbein. « Le théâtre médiéval en Russie et en France », in *Revue des Etudes Slaves*, Paris, LIII/1, 1981, p. 39-45

¹⁵ Rutebeuf. *Le Miracle de Théophile*, transposition de G. Cohen, Paris, Delagrave, 1934, in Collection Evreinov (Bibliothèque de l'Arsenal, Paris).

¹⁶ Depaulis, J. *Ida Rubinstein: une inconnue jadis célèbre* - Paris, Genève, Honoré Champion, 1995, - p. 443.

Diabolique et le *Miracle de Théophile* sont « du même tonneau » (je cite Remizov¹⁷), les Théophiliens ne l'ont pas représentée, du fait de leur orientation exclusive vers des textes médiévaux.

Cela nous ramène au début de nos réflexions sur les différentes attitudes face à la renaissance des textes médiévaux sur la scène contemporaine. Il s'agit, d'une part, de la *restauration* qui se fonde sur « la fidélité au texte médiéval, [...] l'exactitude de la transcription musicale, [...], la reproduction des costumes » (Cohen)¹⁸ et qui tend à reproduire la façon de jouer et même de regarder le spectacle (N. Evreinov, voir Stark, 10, 25)¹⁹. Selon l'autre approche, dont témoignent les textes de Remizov et de Ghéon, plutôt que de voir dans le texte médiéval une « enluminure animée » selon l'expression de Stark (Stark, 29), il s'agit de le recréer en une œuvre littéraire pour le spectateur contemporain.

Si la première approche retrouve les racines du théâtre européen, sa naissance du rite chrétien, la seconde montre son efficacité pour le renouvellement du théâtre moderne, une « autre généalogie » des formes théâtrales qui remonte à la tradition médiévale et dégage sa fécondité au cours des siècles, moins évidente que la tradition antique, mais tout aussi nourrissante et efficace comme le montrent les recherches de Walter Benjamin pour le théâtre allemand, de William Spanos pour le théâtre anglais, de E. Anitchkov²⁰ pour le théâtre russe ou les études récentes de Jean-Pierre Sarrazac pour le théâtre français.

¹⁷ Remizov, *Rencontres*, p. 289

¹⁸ Gustave Cohen, Avant-propos pour le « Jeu de Robin et Marion » ; Op. cit, p. 7

¹⁹ Stark, Op. cit, p.10.

²⁰ Ibid, p. 13