

VIATCHESLAV IVANOV ET SA CONCEPTION DU DRAME RITUEL

Maria Cymborska-Leboda (Lublin)

Dans cet exposé, je ne traiterai pas en détail le problème des relations génétiques du drame et du rituel (du mystère au sens strict du mot).¹ Il existe déjà sur ce sujet une abondante littérature² dont la revue pourrait faire l'objet d'une étude à part. Je tâcherai, par contre, de répondre à quelques questions qui se posent. Pourquoi dans une époque donnée, dans des conditions historiques et culturelles déterminées - au début du XX^e siècle en l'occurrence - revient la question "l'art et le rituel"? Quel est le mode de penser qui éveille le désir intense du rite et du drame rituel? Quels facteurs font que l'on s'interroge alors sur l'origine rituelle du drame (soulignée tout particulièrement par Jane Ellen Harrison dans son livre *Ancient Art and Ritual*)? Pourquoi se trouve soudain privilégiée dans les analyses la convergence structurale de ces deux types de représentations, à savoir du rite et du théâtre?

Que l'on aborde la relation Théâtre - Rituel dans l'ordre diachronique ou synchronique ou au niveau des relations verticales (génétiques) ou horizontales (structurales), comme le fait p. ex. Richard Schechner, ce qui ne fait aucun doute, c'est la liaison, et en même temps la divergence, du théâtre (drame) et du rituel. Cette liaison est un fait incontestable non seulement pour les spécialistes, mais aussi pour les créateurs eux-mêmes (voir p. ex. le point de vue de l'ethnologue Victor Turner, auteur de *The Drums of Affliction*, où il écrit: "The unity of a given ritual is a dramatic unity. It is in this sense a kind of work of art",³ de même que le propos de René Girard: "la tragédie est issue des formes mythiques et rituelles").⁴ Qu'elle se fonde sur l'argumentation scientifique (comme chez V. Ivanov, docteur ès lettres classiques) ou qu'elle soit dictée par l'intuition artistique (comme chez A. Bielyi, F. Sologub et d'autres), l'idée de la relation entre ces deux types de représentations, à savoir le théâtre et le rituel, et de leur compensation, l'idée que le drame "représenté sur le théâtre doit constituer une espèce de rite, la répétition obscure du phénomène religieux", l'idée qu'il "peut et doit remplir au moins des fonctions dévolues au rituel dans un univers où celui-ci a disparu" (pour se servir des mots de R. Girard)⁵ - cette idée pénètre dans l'art et dans l'esthétique du XX^e siècle. Il est en usage d'associer une telle manière de penser aux déclarations d'Antonin Artaud et, en Pologne, à la théorie et la pratique de Jerzy Grotowski. Il

semble pourtant qu'il faille déjà en chercher l'origine dans le symbolisme où sont associés le théâtre et le temple. Plusieurs représentants du symbolisme polonais s'expriment sur ce point.

Quant aux symbolistes russes, c'est V. Ivanov qui est l'auteur de la conception du théâtre rituel. Nous la retrouvons cependant aussi dans les travaux d'autres critiques, p. ex. chez Max Volochine qui a remarqué l'identité de la fonction cathartique (Katharsis religieuse) dans l'art et dans le rituel; elle est également présente dans les travaux d'Alexandre Benois et de Vladimir Rozanov. Tous insistent sur cette idée que le ballet est liturgie, que la danse est culte, ce qui renvoie aux origines où danse et ballet étaient des éléments religieux de la fête. La conception du théâtre rituel s'exprime de façon constante dans les travaux d'esthétique de F. Sologub (voir l'article *Tieatr - Chram / Théâtre - temple*) et de V. Rozanov.⁶

L'abondance des formules identifiant les actions théâtrales (*deïstvo*) et liturgiques (rituelles), caractéristique de la conscience esthétique symboliste, est un fait très intéressant du point de vue de la sociologie et de l'esthétique du théâtre. Il démontre un certain affaiblissement, voire la perte du sens d'autonomie de cet art, mais, plus encore, il constitue la preuve d'un accord général conclu pour ennoblir le théâtre et l'élever au rang d'une dignité sacrée, pour lui confier un rôle social supérieur, analogue à celui des rites au sein des sociétés archaïques.

D'autre part, la tendance à ennoblir le théâtre et à lui confier une fonction religieuse supposait en quelque sorte la méfiance envers la religion officielle, institutionnelle. V. Rozanov, le Léon Bloy russe, écrivait à ce propos: "On a mis la religion au-dehors, donc au-dedans, tout est resté sans religion".⁷ La situation était tout à fait différente autrefois, lorsque, comme l'écrivait V. Ivanov, "la religion pénétrait toute la vie, elle qui était la vie même et non une sphère qui existe hors de la vie, une sphère d'idées régulatrices".⁸

La conscience de la crise de la religion officielle, caractéristique de la "nouvelle conscience religieuse" russe du XX^e siècle, constitue donc le premier et principal facteur qui explique une manière nouvelle pour les symbolistes de considérer le drame et le rituel. Un autre facteur de même importance, qui sera évoqué plus tard, c'est la crise de la conception de "l'art pour l'art" et la méfiance à l'égard des conceptions esthétiques et artistiques des décadents, le plus souvent fermées sur elles-mêmes. "L'approche du monde propre aux décadents - écrivait Berdiaev - ne permet pas à l'artiste de pénétrer le mystère religieux du monde".⁹

"Le but éternel de l'art c'est l'homme et son mystère. Depuis les temps les plus éloignés, l'art était un service rempli devant Dieu (*Bogosluzenié*) et au nom de Dieu"¹⁰ - constatait V. Ivanov dans un exposé où il démontrait l'importance des mots-clés symbolistes: mystère, liturgie. Ainsi Ivanov

a repris et développé l'idée du philosophe Vladimir Soloviov, présentée en 1890; l'art théurgique, écrivait-il, signifie art vrai. Sa mission suprême serait d'être une nouvelle création, de mettre en oeuvre un "idéal absolu". Par analogie donc au rituel, au mystère, l'art théurgique doit transformer radicalement la vie humaine, créer un nouvel être et un nouveau genre humain. "S'ils disent, écrivait V. Soloviov, que cette tâche va au delà des limites de l'art, je poseraï la question: Qui a fixé ces limites?".¹¹

D'après V. Ivanov, le vrai art symboliste va au delà des limites, ne craint pas d'entrer "en contact avec les domaines qui lui sont hétérogènes, p. ex. avec la religion".¹² Il cherche une résonance, un libre cours à sa libre activité (deïstvennost'). L'art symboliste est efficace, "vivifiant" (zŷnės-posobnŷ) comme "un grain qui doit croître et donner un épi".¹³ Il est l'expression de l'"énergie extensive du mot", d'une énergie "qui délivre des liens de ce qui est donné empiriquement",¹⁴ qui délivre du mal, qui purifie et assure le salut. Une telle conception de la création artistique élimine, bien entendu, "la fausse idéologie des décadents", l'idéologie de l'"illusionnisme"¹⁵ - l'art pour l'art.

La conception que développe V. Ivanov, à savoir qu'oeuvre d'art en général et oeuvre de théâtre en particulier ne peuvent pas être renfermées entièrement dans les limites de l'esthétique, s'oppose à ce qui précède. Elles ne peuvent pas y être renfermées dans la mesure où elles tendent à devenir événement intérieur dans l'histoire de l'"âme cosmique"¹⁶ et événement intérieur dans l'âme humaine, pour atteindre à une nouvelle Katharsis rituelle,¹⁷ individuelle et collective.

Soulignée par certains théoriciens et observateurs du mouvement (tels Ellis, Evréinov, Stravinski et Briusov), la différence entre l'art et le rite, entre le théâtre et le temple ne signifiait pas, pour Ivanov, que ces deux sphères d'activité tendaient à des buts différents et s'adressaient à des destinataires différents. Il est faux d'affirmer - écrivait V. Ivanov - que le rite (dans sa variante archaïque - M. C.-L.) ne s'adresse qu'aux dieux et "l'art seulement aux hommes".¹⁸ Dans les Véda, chez Homère et Théognis, disait le poète, il est facile de trouver des preuves suffisantes que, depuis les temps les plus reculés, l'homme désirait offrir à la divinité tout ce qu'il avait de plus beau. Il tâchait aussi de rendre la liturgie (bogosluzenié) la plus belle possible.¹⁹ Sa conception du beau était celle de Platon - le beau, dans sa fonction ontologique, était d'une part "la réalité suprême et vraie"²⁰ et "l'être transcendant",²¹ et de l'autre, un moyen d'exprimer l'idée du bien, du bien absolu.²² S'établit alors, selon Ivanov, une relation inverse. Les productions de l'activité esthétique de l'homme - les oeuvres d'un art "grandiose" (qui, d'après K. Jaspers, est "un chiffre métaphysique") et surtout quelques-uns de leurs genres (drame, mystère) se sont appropriés et ont gardé non seulement certaines expressions extérieures du rite (Katharsis, contact avec le mystère), mais aussi, immanente au rite, une pensée profonde allant vers Dieu (Bogomyšlié).²³

A la base donc de la réflexion de V. Ivanov sur la liaison entre l'art (le théâtre) et le rituel, il y a ce qu'on pourrait appeler, suivant Jurij Lotman, "fonction modelante du commencement"²⁴ ou mythe du retour aux temps d'origines, d'union sacrale parfaite. Il est clair que, pour Ivanov, ce propagateur du drame sacré (svachtchennoe deïstvo), le rituel est le "berceau de l'Unité"; et que le drame rituel (ritualnoe deïstvo) forme cette situation initiale où la collectivité humaine "fait l'épreuve de la totalité (tselostnost') de l'être et de la plénitude de son expérience, l'être étant conçu comme le bien d'une Divinité qui porte elle-même le bien".²⁵ Cette façon de penser "mythologisante", pour ainsi dire, laisse voir dans les textes théoriques de V. Ivanov l'opposition de deux types de théâtre. Le théâtre contemporain est laïcisé, statique, comme un tableau qui s'offre aux regards (teatr zrelich-tche), le théâtre des temps archaïques est un théâtre rituel et dynamique, ayant pour sujet le culte du Sacrifice (zertvennoe deïstvo). Le premier est d'essence monologique, le second - polyphonique; le premier reflète la solitude humaine et l'individualisation ("chacun pour soi") dans une époque ressentie comme tragique, le second (sobornoe deïstvo) renvoie à la communauté initiale et au sentiment de "l'unité universelle des humains (sobornost')",²⁶ donc au principe choral et oecuménique (conciliaire).

Le deuxième genre du drame dont il est question ici, reste en rapport étroit avec l'importance attribuée à la catégorie de sobornost' (le rassemblement oecuménique)²⁷ dans l'esthétique et la philosophie d'Ivanov. Le poète identifie le drame rituel non seulement avec l'action (deïstvo), qui suppose une certaine activité, mais aussi et surtout avec une action collective qui se fait en chœur (sobornoe chorovoe deïstvo) et qui, elle, suppose une participation religieuse collective. Ainsi, on attribue au principe choral une valeur toute particulière, puisqu'il est considéré comme un élément structural essentiel et originel (c'est d'ailleurs ainsi que le voit Nietzsche). En effet, le chœur est pour Ivanov un symbole de "l'unanimité universelle", de "la liaison réelle" et de "l'unité vive".²⁸ Il exprime cette "conscience religieuse" et cette "connaissance de la vraie réalité"²⁹ qui était autrefois toujours présente dans le drame, et qui en a disparu de nos jours.

Il ne faut pas oublier non plus l'importance de ce qu'on appelle "l'aspect anamnésique du phénomène du théâtre symboliste".³⁰ Or, la conception analysée du drame rituel, qui est considéré comme identique à l'action liturgique du chœur et à son action cathartique (katartitcheskoe deïstvo), repose sur l'idée de la connaissance conçue comme une réminiscence, comme un renouvellement nécessaire de la mémoire³¹ culturelle et générique. Par conséquent, Ivanov actualise la signification étymologique des mots qui datent de l'époque "religieuse" de développement de la langue (svachtchennye slova, mots sacrés), tels que religion, liturgie, sacrifice, extase, mystère où symbole. D'autre part, il se réfère aux fonctions et aux

éléments structureaux originels du drame, qui restent en rapport avec le rituel, tels que le mythe (predanije, svachtchen-naja istoria), la danse culturelle, la musique³² et le choeur.

Dans les tragédies - mystères d'Ivanov (Tantal, Prometej), le choeur ne joue qu'un rôle culturo-rituel et apparaît dans sa forme la plus ancienne: les chœurs sont toujours des femmes. Ce phénomène se laisse expliquer de deux manières différentes. D'une part, la femme incarne pour Ivanov la mémoire de la Nature, de la Terre-Mère, de l'inconscience collective;³³ donc, une mémoire mythique et rituelle. La femme est tout d'abord la gardienne des rites et des croyances religieuses.³⁴ D'autre part, la femme est pour Ivanov - ainsi que pour Durand, pour ne citer que lui parmi les théoriciens contemporains - comme une incarnation de la "double nature du symbole lui-même"³⁵ dans son rôle médiateur, sacerdotal (cf. chez Ivanov: "le symbole, c'est le médium de l'épiphanie").³⁶ Aussi Ivanov cherche-t-il à actualiser le rôle sacerdotal de la femme dans les rites d'initiation les plus anciens, un rôle qui consiste à préserver le mystère rituel pour le transmettre aux autres. Il rappelle également la fonction initiatique et le contexte originel, sacré du symbole. Théoricien de l'art et dramaturge, Ivanov définit et utilise le symbole en mettant à profit son lien avec le mythe et le rituel (en effet, le symbole est pour lui "le rudiment d'un mythe oublié et d'un culte abandonné"),³⁷ et surtout avec le but essentiel du rituel, qui est de nous mettre en contact avec la Transcendance.

NOTES:

- 1 Le présent article est une version abrégée d'une étude plus vaste et contient certaines idées développées dans mon livre *Dramat pod znakiem Dionizosa. Myśl estetyczna a poetyka gatunków symbolistów rosyjskich* (Le drame sous le signe de Dionysos. La pensée esthétique et la poétique des genres des symbolistes russes), Lublin 1992.
- 2 Cf. SCHECHNER, R.: *Przyczynek do teorii i krytyki dramatu*, "Dialog" 1967, N°1; TARANIENKO, Z.: *Teatr i rytuał*. In: *Z teorii teatru*, Warszawa 1972.
- 3 TURNER, V.: *The Drums of Affliction*, Oxford 1968, p. 269, cité par GIRARD, R.: *La violence et le sacré*, Paris 1972, p. 403.
- 4-5 GIRARD, R.: *ibid.*, p. 402, 403.
- 6-7 ROZANOV, V.: *Religia i zrelichtcha*, dans: *Sredi hudoznikov*, S.-Peterburg 1914, p. 217, 216.
- 8 IVANOV, V.: *Sobranie sotchinenij*, t. III, Bruxelles 1979, p. 177.
- 9 BERDIAEV, N.: *Dekadentstvo i misticheski realizm*, "Rus-skaja mysl" 1907, p. 122.
- 10 IVANOV, V.: *Sobranie sotchinenij*, t. III, p. 167.
- 11 Cf. IVANOV, V.: *Sobranie sotchinenij*, t. III, p. 182.
- 12-15 IVANOV, V.: *Mysli o simvolizmie*, "Trudy i dni" 1912, N°1, p. 9, 10.

- 16 IVANOV, V.: *Sobranie sotchinenij*, t. III, p. 174.
 17 Cf. IVANOV, V.: *Mysli o simbolizmie*, p. 10.
 18-19 IVANOV, V.: *Sobranie sotchinenij*, t. III, p. 653.
 20 Cf. BERDIAEV, N.: *Dekadentstvo i mistitcheskij realizm*,
 p. 120. "(...) chotim bytija kak krasoty, i krasoty, kak
 21 bytija, a ne iluzornogo licherezivnija krasoty".
 Cf. JASPERS, K.: *Filozofia egzystencji*, Warszawa 1970, p.
 22 321.
 L'opposition d'Ivanov à l'égard du "culte du beau" dénué
 de bien. Cf. Borozdy i mezi, Moskva 1916, p. 129.
 23 IVANOV, V.: *Sobranie sotchinenij*, t. III, p. 653.
 24 LOTMAN, J.: *Struktura dzieła literackiego*, Warszawa
 1984, p. 302.
 25 TOPOROV, V.: O rituale, dans: *Arkhaïcheskij ritual*
v folklornych i ranneliteraturnych pamiatnikach, Moscou
 1988, p. 17.
 26 Cf. AVERINCEV, S.: *The Poetry of Vyacheslav Ivanov*. In:
Vyacheslav Ivanov: Poet, Critic and Philosopher, ed.
 R. L. Jackson and L. Nelson, Yale 1986, p. 40.
 27 Cf. LANNE, J.-C.: *Velemir Khlebnikov, Poète futurien*,
 Paris 1983, p. 355.
 28-29 IVANOV, V.: *Po zvezdam*, S.-Peterburg 1909, p. 286.
 30 LANNE, J.-C.: op. cit., p. 349.
 31 Cf. DESCHARTES, O.: *Etre et Mémoire selon Viatcheslav*
Ivanov, "Oxford Slavonic Papers" 1957, N 7, pp. 93-97.
 32-33 Cf. IVANOV, V.: *Sobranie sotchinenij*, t. III, p. 177,
 140.
 34 Cf. POTEBNIA, A.: *Estetika i poetika*, Moskva 1976, p.
 224.
 35 Cf. DURAND, G.: *Imaginaire symbolique*, Paris 1964, p. 37.
 36 IVANOV, V.: *Sobranie sotchinenij*, t. II, Bruxelles 1974,
 p. 647.
 37 IVANOV, V.: *Po zvezdam*, op. cit., p. 243.