

LE MAÎTRE ET MARGUERITE

D'APRÈS MIKHAIL BOULSAKOV



« Veux-tu donc dépouiller le globe terrestre, balayer de sa surface tous les arbres et tout ce qui vit, à cause de cette lubie que tu as de vouloir te délecter de pure lumière ? Tu es bête. »

Le Maître et Marguerite, Chapitre XXIX

Sommaire

Sommaire	3
L'intrigue	4
Note d'intention	5
Note sur l'espace	8
Équipe	10

L'intrigue

Moscou, dans les années 30. Mikhaïl Alexandrovitch Berlioz, président de la plus importante association de gens de lettres de la ville et rédacteur en chef de la Gazette littéraire, et Ivan Nikolaïevitch Ponyriev, poète d'Etat en vogue plus connu sous le pseudonyme de Biezdomny, ont par un beau soir d'été, sur les berges de l'Etang du Patriarche, une discussion des plus animées sur les questions théologiques les plus pointues.

Voilà qui intéresse bien l'étrange individu qui vient se présenter à eux comme étant le professeur Woland, spécialiste de magie noire, étranger en séjour... Individu étrange, vraiment, qui se met à raconter l'entrevue de Ponce Pilate et Jésus comme s'il y avait assisté en personne, et prédit une mort des plus désagréables et des plus incongrues à Berlioz.

Mais lorsque, quelques minutes plus tard, ladite mort survient comme il a été annoncé, il n'est plus temps pour Ivan de s'étonner, mais de réagir : à défaut de retrouver le professeur étranger, mystérieusement volatilisé, on peut au moins courir après ses compères, un chat qui marche et un larron à carreaux, pour les mener à la milice !

Sauf que, d'ordinaire, partir à la poursuite de telles créatures à travers la ville, cela mène plutôt à l'hôpital psychiatrique.

Par chance, le voisin de chambre d'Ivan, qui se fait appeler le Maître, est sympathique, même s'il parle tout le temps de son amoureuse perdue, Marguerite, et raconte lui aussi des histoires sur Ponce Pilate.

Par chance aussi, l'émérite professeur Woland n'est pas homme à s'arrêter en si bon chemin, alors que les réjouissances commencent à peine ! D'autres petits désordres sont encore à prévoir dans la bonne ville de Moscou...



Mote d'intention

Mikhaïl Boulgakov achève *Le Maître et Marguerite* en 1940, juste avant de mourir, dans une URSS qui refuse depuis quelques temps de le publier et de faire jouer ses pièces. Le roman est ainsi écrit sans espoir de diffusion, comme un exutoire, tournant en dérision tout ce que l'auteur exècre – rigidité d'un ordre poussé à l'absurde, où l'art n'est plus qu'un moyen de propagande.

L'œuvre, en bon exutoire, est un peu inclassable, foisonnante, et oscille sans cesse entre satire politique et conte fantastique, récit biblique et pastiche, film burlesque et roman noir – ce qui fait sa richesse.

Il s'agit certes d'un roman sur le Diable, mais sur un Diable inédit dans la tradition littéraire des mythes faustiens, qui d'un même trait détourne et perpétue la figure. C'est cette originalité-là que notre mise en scène – qui, vu l'ampleur du roman, est forcément une réduction – veut souligner : Boulgakov invente une figure démoniaque nouvelle, en prise avec une conception particulière de l'ordre et de l'art.

Woland est ici celui qui vient fissurer l'ordre d'une société hyper-organisée et rationalisée, où la création en général, et l'art en particulier, ne trouvent pas de brèche où s'épanouir. Sans jamais rien prêcher, le Diable se fait le héraut d'un chaos créateur : la pagaille semée initie, dans ce monde policé et réglé à outrance, les seuls moments où le surgissement d'évènements poétiques – au sens étymologique de « gestes créateurs » – est rendu possible. Moments jubilatoires s'il en est, où la vie dans ce qu'elle a de plus incontrôlable reprend ses droits.

Pour représenter au mieux ce Diable inédit, il nous paraît important d'en poser clairement des contrepoints, comme une toile de fond de laquelle le personnage pourra se détacher et prendre tout son relief.

Tout d'abord, cette société qui pousse sa logique d'ordre jusqu'à l'absurde. Boulgakov écrit son roman dans un contexte très particulier, celui de l'URSS de Staline. Il nous paraît nécessaire d'ancrer clairement l'action dans le Moscou des années 30, car nombre des situations exposées ne peuvent se comprendre sans la présence marquée de cet ordre social à la rationalité implacable. C'est pourquoi tous les costumes seront d'époque, et que les références aux institutions soviétiques de cette période seront conservées. Pour ce qui est du choix des scènes, nous avons de même privilégié celles se déroulant à l'hôpital psychiatrique, et transposé celles qui s'y prêtaient à la milice, hauts lieux tous deux de la rationalité triomphant des troubles de l'ordre – mental ou public.

Le second contrepoint au personnage de Woland est une certaine tradition de représentation du diable. L'œuvre peut en effet être considérée comme une réécriture du mythe de Faust, mais qui détourne complètement les thèmes qui lui sont habituellement rattachés. En effet, de manière schématique, la figure du diable renvoie soit



à l'idée du châtiment – le pacte diabolique comme instrument de la justice divine punissant Faust de ses désirs démesurés – soit à celle de la tentation – Méphistophélès promettant à Faust, en échange de son âme, « ce qu'aucun homme n'a pu même encore entrevoir ». Rien de tel dans *Le Maître et Marguerite*. Cependant, afin de mieux nous surprendre et de mieux souligner la particularité de sa figure diabolique, Boulgakov met tout en oeuvre pour que nous nous attendions à voir de tels éléments intervenir. Tous les signes traditionnels de la diablerie sont ostentatoirement présents : Woland boîte légèrement, est accompagné d'un chat noir nommé Béhémoth, organise un bal de pleine lune... Mais tous ces éléments sont détournés, distanciés. Il s'agira de rendre compte de la même distanciation à la scène.

En premier lieu, en usant judicieusement d'éléments de costumes, d'accessoires, et de musiques renvoyant à la figure du Diable dans l'imaginaire collectif ; mais en ne les employant jamais au premier degré, en les arborant justement comme des éléments de mise en scène.

Il y a en effet une double représentation dans la mise en scène que nous proposons : celle de la pièce elle-même, et celle jouée par Woland et sa clique pour frapper l'imagination des citoyens soviétiques de toutes les croyances effrayantes liées au Diable. Les deux représentations se croisent, soulignant le caractère théâtral des tours joués par le démon – vraie magie, ou prestidigitation ? Tout est sciemment mis en oeuvre pour laisser planer un doute inquiétant. Ainsi en est-il, par exemple, du Bal de pleine lune organisé par Woland, qui se situe dans le roman dans les appartements de ce dernier, mais que nous avons choisi de transposer dans une salle de spectacle.

Dans cette même idée de double représentation, l'utilisation ou non des codes théâtraux traditionnels deviendra elle aussi un élément signifiant. Ainsi, tous les rôles seront interprétés par sept comédiens, dont les changements de costumes seront tantôt intégrés à l'intrigue, tantôt assumés comme pur artifice théâtral. L'espace, lui, pourra alternativement prendre pied dans la réalité – par exemple, dans les moments où seront représentés sur scène la scène du Théâtre des Variétés, avec pour public le vrai public, floutant ainsi, d'une certaine manière, la frontière entre spectateur et acteur –, ou fonctionner par l'appel conventionnel à l'imagination du spectateur. Cette alternance de convention vaudra aussi pour la musique, un même morceau pourra être tantôt diégétique, tantôt extra-diégétique. Un procédé qui tournera vite, à l'intérieur de l'intrigue, à la confusion diabolique pour les personnages restés prisonniers de schémas de pensée calcifiés – comme le psychiatre ou le milicien.

Ces contrepoints posés – société hyper-rationalisée et images traditionnelles du Diable –, reste le personnage de Woland lui-même.

Woland agit comme un principe perturbateur sur la société moscovite, offrant de nouveaux agencements propices à l'émergence de formes neuves. Ce serait, donc, trahir le roman que de présenter, dans une mise en scène carrée, un récit bien ordonné de ces perturbations – nous sommes là face à une oeuvre dont la forme doit épouser le propos. L'idée directrice de notre mise en scène est par conséquent la suivante : retranscrire le



pouvoir désorganisateur et créateur du chaos amené par le Diable dans l'économie même du spectacle.

Car c'est bien à l'économie du spectacle que nous nous attaquons, ou plutôt, au régime d'un spectacle qui déroulerait son texte comme la bureaucratie soviétique aligne ses formulaires. Boulgakov rêvait d'un théâtre nouveau, nous choisissons de le suivre sur cette voie. En nommant, dans la fiction, la salle de théâtre où se joue une partie de l'action Théâtre des Variétés, du même nom que le manifeste du futurisme italien de Marinetti, l'auteur se situe explicitement du côté d'un théâtre qui souhaite abolir la séparation entre acteurs et spectateurs, et mêler librement à l'art dramatique les genres dit mineurs (cirque, prestidigitation, music-hall, etc).

C'est dans cette optique-là que se justifie notre emploi de la danse, de la musique, du cinéma (la projection d'un court-métrage sera incluse dans le fiction du spectacle), mais aussi – et surtout – de la magie. L'interpénétration de ces arts de la scène va plus loin que la simple juxtaposition de séquences relevant de l'une ou l'autre de ces disciplines : on cherchera à saisir, par exemple, les lignes mélodiques des dialogues des personnages, ou encore le caractère magique d'une projection cinématographique.

Il s'agit de penser l'intégralité du spectacle dans ce qu'il peut avoir de musical, de chorégraphique, de cinématographique ou de magique – c'est une question de rythme et de rapport au spectateur. Choisir, en particulier, de mêler à notre théâtre l'art de l'illusion relève donc du parti-pris dramaturgique : le pouvoir désorganisateur et créateur évoqué, le propre du Diable et de sa clique – qui manieront à loisir l'art de l'illusion –, sera injecté dans l'ensemble de la représentation, qui fera entrevoir un monde où l'on se rit des lois physiques de la matière, comme seule la magie sait le faire.

Profitons-en, enfin, pour souligner que ce pouvoir désorganisateur doit jouer comme le mécanisme du rire : *Le Maître et Marguerite* est une œuvre extrêmement drôle, mêlant constamment le burlesque à l'humour le plus fin. La mise en scène proposée ne saurait négliger cette composante fondamentale...



NOTE SUR L'ESPACE

Définir l'espace d'une oeuvre comme *Le Maître et Marguerite* n'est pas chose aisée. La multiplicité des lieux d'abord, rend nécessaire l'utilisation d'un espace que l'on dira ouvert, c'est à dire d'un espace capable de devenir aisément le support d'une projection imaginaire afin de représenter successivement le palais de Ponce Pilate et les rues du Moscou des années 30. Et au sein de cette question, on se trouve confronté à la nature même des lieux à représenter.

Espace ouvert donc. Si l'on sait désormais vers quoi doit s'ouvrir cet espace - l'ensemble hétéroclite des lieux de l'action - reste encore à définir le point d'origine de cette ouverture - d'où s'ouvre l'espace ? Et par là même, d'où nous parle ces personnages ?

Il ne s'agira pas de répondre à cette question de manière univoque. Nous touchons à une oeuvre bien trop polysémique pour se permettre autre chose que l'apparence de la simplicité. La multiple mise en abyme du lieu théâtral et l'ironie distanciatrice de Woland amènent vers l'équivoque, c'est-à-dire non pas vers un espace indéfini mais vers un espace proposant plusieurs définitions. Et permettent de faire ainsi de la scène le signe-même de la présence diabolique.

De ce point de vue, il peut être intéressant de réenvisager l'idée d'espace ouvert pour celle d'un espace en ouverture, autrement dit de replacer le lieu théâtral dans le processus désordonateur installé par Woland. L'espace se fait ainsi le miroir de la confusion des personnages, passant en permanence de la certitude au doute.

On partira donc d'un espace relativement simple, faisant signe vers l'URSS à travers les marques d'une mythologie ouvrière soviétique. Et c'est sur cette simplicité apparente, sur cette image d'univocité que pourra se construire un dérèglement progressif, comme une tension de plus en plus palpable vers l'équivoque, c'est à dire vers un espace sur lequel on ne saurait émettre aucune certitude.

L'espace sera construit sur trois niveaux :

- Le plateau en lui-même
- Un espace surélevé par rapport au plateau, figurant selon les scènes un autre espace ou une continuité surplombante du plateau.
- Enfin la connexion entre ces deux espaces (pente ou escalier) sera pensée comme un espace à part entière, comme un lieu de passage ou de déambulation.

Cette imposante structure, très *scénographique*, se verra néanmoins - et c'est aussi là que réside son intérêt - deux fois détournée.

Une première fois, lorsque l'action de la pièce prendra place au sein du Théâtre des Variétés de Moscou. Notre parti-pris de représenter la scène par la *vraie* scène, et le public par le *vrai* public, aboutira dans le détournement du dispositif : la structure se posera alors comme un élément du décor du Théâtre des Variétés, révélant tout ce que la grande mise en scène de l'ordre soviétique triomphant peut avoir de factice.

Enfin, à la fin de la pièce, ce sera l'idée même d'une *scénographie*, d'une *écriture de l'espace scénique* (et donc d'un ordre codifié de l'utilisation des éléments présents sur scène), qui sera moquée dans un rire salvateur. Woland et sa clique, attaquant l'économie même du spectacle réel dont ils sont les personnages, maltraiteront le sacro-saint dispositif scénique, et le feront sortir de ses conventions théâtrales. Avec le plus total irrespect, il exploite toutes les possibilités ludiques et pratiques de la structure, la faisant descendre de son piédestal signifiant pour la faire entrer de plain-pied dans les jeux de la vie brute.



Adaptation et mise en scène

Aude Thuries

Collaboration artistique

Baptiste Morizot

Scénographie

Aurélien Cohen

Réalisation cinématographique

Bastien Daret

Lumière

Matthieu Lefrançois

Costumes

Sandrine Mestas

Son

Enora Lefur

Arrangements musicaux

Sacha Todorov

Magie

Loïc Azlo

Administration

Gabrielle Girot

Interprétation

Loïc Azlo

Laura Cappelletti

Fabien Finet

Clara Hédouin

Augustin de Lestrangé

Baptiste Morizot

Jaufré Saint-Gal de Pons

Sacha Todorov

Estelle Zhong