



Un Maître et Marguerite allemand à l'Opéra de Paris Laure Spindler-Troubetzkoy

Un Maître et Marguerite allemand à l'Opéra de Paris.
Dans: Revue des études slaves, Tome 61, Fascicule 3. M. Boulgakov, Le maître
et Marguerite, pp. 307-309.

Document des archives du site web
Le maître et Marguerite

<http://www.masterandmargarita.eu>

Webmaster

Jan Vanhellemont
Klein Begijnhof 6
B-3000 Leuven
+3216583866
+32475260793

Un Maître et Marguerite allemand à l'Opéra de Paris.

Laure Spindler-Troubetzkoy

Boulgakov était ce printemps à l'honneur sur la scène lyrique : alors même que les Nouvelles de Moscou annonçaient la première (en version de concert) au Maître et Marguerite composé il y a dix-sept ans par Sergueï Slonimski (1), le palais Garnier présentait en création mondiale un autre Maître et Marguerite dû au compositeur allemand York Hôller (2).

L'écriture musicale de deux opéras est certainement fort différente. Élève de Boulez, Zimmermann et Stockhausen, Hôller, qui songeait depuis la fin des années soixante à adapter pour la scène lyrique le dernier roman de Boulgakov, a mené à bien son projet entre 1984 et 1988. Comme dans ses deux œuvres précédentes, qui forment avec l'opéra une sorte de triptyque (3), il s'agit ici de musique sérielle associant instruments traditionnels et bandes magnétiques. Conçue comme un système parfaitement cohérent reposant sur une « formule de base » de trente et une notes dont les différentes transformations confèrent (pour une oreille exercée...) à chaque personnage et à chaque scène sa couleur propre, elle n'exclut pas pour autant les citations musicales, mais celles-ci (Berlioz, Busoni, Ravel, musique ancienne) sont intégrées au système et restent discrètes, Hôller rejetant tout éclectisme postmoderne. L'écriture vocale est en revanche indépendante de cette structure globale.

Elle relève exclusivement du *Sprechgesang* (pas d'arias, pas de chœurs), traitement un peu monotone, mais qui assure au texte une parfaite intelligibilité.

Travaillant à partir de la traduction allemande du Maître et Marguerite (4), York Hôller a construit le livret de son opéra selon le principe du montage de dialogues directement extraits du roman. Nécessairement très sélectif, ce montage privilégie l'histoire de l'écrivain persécuté face au pouvoir politique et au contre-pouvoir ambigu de Woland. Ainsi toute la première partie du récit du Maître (au chapitre 13 du roman) est d'emblée dite (en français) dans le prologue. Sur les treize scènes qui suivent (en allemand) et qui nous mènent des étangs du Patriarche au « refuge éternel », cinq font intervenir le Maître et huit Woland. Quant aux trois scènes dont l'un et l'autre sont absents, elles sont liées à la littérature ou au héros, deux se passant à la Maison des Écrivains et une chez Marguerite. Ce dispositif qui évacue la quasi-totalité des diableries moscovites mineures laisse aussi une part extrêmement réduite au contenu du roman du Maître : celui-ci n'apparaît, avant le dénouement général, qu'à deux brèves reprises et se présente plus comme des projections de l'histoire de l'écrivain que comme la révélation d'une vérité absolue (dialogue - très simplifié - à l'intérieur de la scène aux étangs du Patriarche, Yeshoua étant incarné par le même artiste que le Maître, et, juste après la destruction du manuscrit dans le poêle, désespoir de Matthieu Lévi directement suivi par son dialogue avec Pilate).

Cet accent mis sur l'affrontement de l'écrivain et du pouvoir est considérablement renforcé par la mise en scène de Hans Neuenfels, actuellement directeur du théâtre de la Freie Volksbühne de Berlin et qui a entre autres monté au début des années quatre-vingt *Doktor Faust* de Busoni et *Die Soldaten* de

Zimmermann. Il a ici tenté d'associer le cinéma à l'art lyrique : entre les scènes sont intercalés des intermèdes filmés avec musique sur bande ou voix off (c'est également le cas du prologue), qui sont soit des épisodes de l'histoire du Maître et Marguerite incarnés par les mêmes artistes déambulant (pour apporter une autre forme de spécularité, un équivalent des architectures nobles du roman ou un effet d'actualisation ?) dans les couloirs et sur les toits du palais Garnier ou au bord de la fontaine Médicis, soit des séquences plus ou moins oniriques (visions d'inquiétants souterrains, catacombes modernes peuplées d'êtres fervents ou patibulaires), soit encore... des bandes d'actualité soviétiques des années trente avec force gros plans de Staline.

Loin de donner à voir le surnaturel (le vol de Marguerite est réduit à de fastidieux effets de cape sur le toit de l'Opéra) le recours au cinéma - pas vraiment convaincant - tend ainsi à renforcer l'orientation du livret.

Bien qu'associant plusieurs modes d'expression, la mise en scène de Neuenfels est aux antipodes du foisonnement « carnavalesque ». Les scènes lyriques proprement dites sont traitées dans le droit fil de l'expressionnisme allemand, au point que l'on s'attend à voir surgir parmi les héros de Boulgakov Lulu et Jack l'Éventreur.

Un savant mélange de style années trente soviéto-germanique et de style punk (plus coloré pour la suite de Woland, qui seule apporte une note un peu gaie, plus noir pour la scène du bal) crée un univers inquiétant qui, en l'absence de toute connotation romantique, apparaît comme une sorte de concentré de modernité totalitaire. Ainsi Woland, le menton lourd, le regard froid et la moue dédaigneuse, semble sorti des *Damnés* de Visconti et les deux grandes scènes dont il est l'ordonnateur (la séance de magie noire et le bal chez Satan), exemptes de toute féerie décorative et de toute hyperbole kitch, sont traitées comme des anti-spectacles glaçants.

C'est finalement aux arrière-mondes du roman que s'en prend sans ménagements le metteur en scène, qui fait de l'au-delà une sorte de réplique perverse de l'univers totalitaire d'ici-bas : à la fin de la dernière scène, dans un superbe décor de haute montagne avec au premier plan quelques colonnes et grandes statues très blanches, après que Pilate libéré est simplement sorti par le fond de la scène, le Maître et sa bien-aimée se retrouvent entourés de jeunes gens et jeunes filles radieux qui font doucement de la musique. Mais ceux-ci se dispersent. Marguerite est inquiète. Soudain les deux amants se dressent dos à dos, se tenant par les bras : des deux côtés de la scène s'avancent vers eux deux hommes avec dans les mains les mêmes camisoles de force que portaient Ivan et le Maître au début de la scène à la clinique.

Cette fin inattendue a pour corollaire, dans la scène précédente, un geste qui ne figure pas non plus dans les *didascalia* du livret : le Maître, qui au moment de quitter le sous-sol, a tout de même emporté son manuscrit, le remet à Ivan lors de son ultime visite à la clinique (5). À l'ouverture vers un au-delà, fût-il symbolique, la mise en scène de Neuenfels substitue donc un fragile horizon de l'action humaine (6), accentuant ainsi fortement l'orientation de York Hôller, qui se réclame de la philosophie d'Ernst Bloch et de celle de Theodor Adorno (7). Faut-il crier à la trahison ? Certes, cette œuvre forte, musicalement très rigoureuse, est bien loin, malgré sa fidélité à la lettre du texte, de l'esprit du

roman de Boulgakov. Les limites de cette adaptation sans carnaval et sans absolu se font, du reste, sentir dans le traitement incertain du personnage de Pilate et dans les deux grandes scènes « de masse », qui manquent décidément d'ampleur. Cette transposition polémique du Maître et Marguerite dans un tout autre système esthétique et philosophique n'en constitue pas moins un phénomène de réception intéressant, qui témoigne une fois de plus de la vitalité du texte de Boulgakov.

Notes

1. Edison Denisov, «Опера до востребования», Московские новости, 21, 21 avril 1989.
2. Les 20, 23, 25, 27, 29 et 31 mai 1989. La création allemande est prévue pour le 3 novembre 1991 à l'Opéra de Cologne.
3. Il s'agit de Schwarze Halbinseln (Presqu'îles noires), pour orchestre, voix récitante et chœur sur bande, d'après un poème de Georg Heym (1982) et de Traumspiel (Le songe), poème sonore pour soprano, grand orchestre et sons électroniques, d'après la pièce de Strinberg (1983). Construites à partir de la même « formule de base », les trois oeuvres sont conçues comme une progression allant de l'apocalypse vers l'espérance. Revue des études slaves, Paris, LX 1/3, 1989, p. 307-309.
4. Der Meister und Margarita, traduit par Thomas Reschke, Neuwied : Luchterhand, 1968.
5. Faut-il le préciser, Ivan n'apparaît pas dans la première scène à la clinique comme un mauvais poète.
6. Il est à noter que le « refuge éternel » ne figurait pas dans l'interprétation de Lioubimov, dont le finale, très « intelligentsia moscovite » (« Ne les dérangeons pas. Peut-être finirontils par se mettre d'accord » / accélération du rythme du balancier / acteurs brandissant des portraits de Boulgakov) mettait lui aussi l'accent sur l'action de l'homme dans l'histoire, mais dans une perspective très différente. Cf. Iouri Lioubimov, Сценическая адаптация Мастера и Маргариты М. А. Булгакова, London, 1985, p. 104.
7. « Entretien avec York Hôller », propos recueillis par Michel Beretti, dans Le Maître et Marguerite [programme du spectacle donné à l'Opéra de Paris, 1989], p. 27.