



**Une cure de fantastique
ou Mikhaïl Boulgakov**
Georges Nivat

L'auteur fait le bilan des principales interprétations du Maître et Marguerite qui se sont multipliées ces dernières années. Il retient avant tout l'interprétation du roman en tant que "roman mythologisant". Publié dans Cahiers du Monde Russe, Année 1983, Volume 24, Numéro 3, p. 247 – 259. Source : Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation.

From the archive section of
The Master and Margarita

<http://www.masterandmargarita.eu>

Webmaster

Jan Vanhellemont
Klein Begijnhof 6
B-3000 Leuven

+3216583866
+32475260793

Jan Vanhellemont
Simonovskiy val ulitsa 26, d 3, kv 9,
115008 Moscow
Russian Federation

+7 965 138 19 59

ESSAI

GEORGES NIVAT

UNE CURE DE FANTASTIQUE OU MIKHAIL BOULGAKOV

"Cet engouement débauché pour la force maligne - et pas pour la première fois (dans *Diaboliade* c'est poussé au mauvais goût) -, cette parenté avec Gogol par tant de traits et de parti pris du talent : ça venait d'où ? Ça s'expliquait comment ? Et quel étonnant traitement du récit évangélique avec cet abaissement du Christ, comme si toute l'histoire était vue par les yeux de Satan ! A quelle fin ? Comment le comprendre ?"

Alexandre Soljénitsyne

Mikhail Boulgakov écrivit dans le secret de son cabinet, de 1928 à 1940, un texte d'abord intitulé "Le spécialiste au pied fourchu" (*Konsul'tant s kopytom*), puis "Roman sur le diable", puis "Roman fantastique", puis "Le prince des ténèbres" et enfin "Le maître et Marguerite". Ce "roman sur le diable" est très certainement le plus grand roman des années 30 (bien que rares aient alors été ses lecteurs) et l'un des plus grands romans russes du siècle. C'est une oeuvre complexe, peut-être pas tout à fait achevée, et qui relève d'un genre qu'a bien décrit E. Meletinskij (1) : le roman "mythologisé". Comme ces autres grands romans du siècle que sont Pétersbourg de Biély, ou *Ulysses* de Joyce, ou *La montagne magique* de Thomas Mann, le roman posthume de Boulgakov (qui fut découvert avec un recul de plus d'un quart de siècle) est en effet un roman consciemment polysémique où le réemploi des mythes anciens vise à fournir la clé de compréhension pour le destin humain d'aujourd'hui. Le réemploi de "mythologèmes" est absolument évident : l'Evangile de Matthieu, le mythe de Faust, le mythe de la reine Margot et bien d'autres thèmes se croisent en un subtil canevas dans *Le maître et Marguerite* ; mais c'est aussi le roman tout entier qui suggère une conception "mythologisante" du cauchemar de l'histoire. Le "roman dans le roman",

c'est-à-dire le récit de la "trahison" de Pilate envers lui-même, que le Maître a écrit puis brûlé (comme Gogol *Les âmes mortes*), que restitue le Diable et que prolongera le poète fou Bezdomny (le "Sans-logis"), invite à une conception globale de l'histoire comme version retouchée du christianisme et de sa philosophie sotériologique de l'histoire humaine. On peut soutenir que *Le maître et Marguerite* est l'unique roman de Boulgakov. En effet *La garde blanche*, écrite en 1923-1924, parue à moitié en 1924 et exhumée, comme *Le roman théâtral*, qui, lui, est franchement inachevé, avec un retard de plusieurs décennies, sont des oeuvres plus proches respectivement de la nouvelle et de la comédie que du roman proprement dit. Boulgakov est avant tout un feuilletoniste et un homme de théâtre, disons un "poète comique". Il se sent un successeur des deux grands poètes comiques qu'il vénère : Molière et Gogol. Molière à qui il consacre une pièce (*Le joug des dévôts*) et un roman autobiographique. Gogol qu'il pastiche et dont il "achève" *Les âmes mortes* dans une pièce de théâtre.

La vie de Molière, qui commence et finit sur scène, dramatique sous l'éclat comique, symbolise pour Boulgakov la vie de l'homme tout court : ce qui importe c'est de bien jouer son rôle, c'est l'intonation, l'élégance, la fidélité à soi. Et telles seront les exigences de Boulgakov à l'égard de tous ses personnages, de la "tenue en scène", en quelque sorte. Ainsi donc le penchant premier de Boulgakov, qu'il ne trahira jamais, le porte au comique. Et comme tous les grands auteurs comiques, certainement aidé en cela par sa double fonction de médecin et d'homme de théâtre, il considère que la nature humaine est assez limitée, que le catalogue de ses vices est depuis longtemps dressé et que seul le décor change d'une époque à l'autre. Ce penchant de Boulgakov, qui s'exprime dans ses feuilletons des années 20, ses nouvelles satirico-fantastiques (*Coeur de chien*, *Diaboliade*, *Les oeufs fatidiques*, etc.) et ses pièces (*Fuite*, *Ivan Vassiliévitch*, etc.), s'est heureusement combiné avec un goût aigu pour le fantastique. Comique et fantastique exigent de leur créateur la même rigueur parfaite : le rire et le frisson ne naissent que d'une insertion parfaite de l'invraisemblable dans un mécanisme monté avec soin et fondé sur une observation précise du réel. Boulgakov, élève de Molière et de Gogol, construit avec rigueur ses "diableries". L'art de Boulgakov est déjà à son apogée dans une nouvelle fantastique et comique telle que *Coeur de chien*. Le thème est celui, bien connu, de l'apprenti sorcier : à manipuler ce que l'on ne maîtrise pas, on déclenche des catastrophes. Ce thème est probablement le commun dénominateur de toute l'oeuvre de Boulgakov : on le retrouve aussi bien dans les limites étroites d'une nouvelle comme *Les oeufs fatidiques* et celles du roman *Le maître et Marguerite*. Sur le thème général de l'apprenti sorcier se greffe celui de la métamorphose provoquée : l'opération que le professeur Préobrajenski (au nom significatif : le "transfigurateur") fait subir au chien Charik est à la fois une métaphore réalisée (Charikov aura un "coeur de chien", dur et cruel), une allégorie animée, une figure ambivalente du fantastique

(est-ce un chien-homme ou bien un homme-chien ?). La composition est d'une rigueur parfaite, tout s'organise de part et d'autre de l'axe médian que représente l'opération chirurgicale : la métamorphose du chien en homme (l'opération inverse intervenant dans l'épilogue). La perception même du paysage, de la ville, des moeurs se modifie ; d'abord "canine", elle devient "humaine" avant de redevenir "canine". Du coup, le panorama de la "Russie de la NEP" acquiert une ambivalence et une étrangeté inquiétante. L' "animalité" humaine est un thème très antique des fabulistes comme des poètes comiques. Boulgakov l'actualise et l' "étrangifie" un peu plus.

Boulgakov avait un goût très vif pour la mystification. Conteur expérimenté, il savait que la littérature est une mystification, et il ne s'éloignera jamais beaucoup de l'origine "orale" de toute littérature, investissant toujours un narrateur du rôle de provocateur-mystificateur-commentateur. Ce goût va de pair avec une prédilection pour la stylisation, l'emphase gogolienne, le lyrisme ironique. De ce fait, Boulgakov a carrément rompu avec la tradition du "roman russe". Il ne vise nullement à créer par une narration longue et sinueuse l'illusion de la vie. Le nouvelliste prédominera toujours chez lui. Mais il n'en a pas moins avec le "roman russe" un rapport qui est un rapport d'ironie. C'est ainsi que La garde blanche se présente comme une variation ironique sur le thème tolstoïen de la "famille heureuse". Car la famille Rostov est perceptible en filigrane sous la famille Tourbine. La même aura de bonheur et de droiture la baigne. Nikolka et Alexis rappellent les héros de la trilogie autobiographique et de Guerre et paix. L'appartement de la rue Alexeievski, désuet et charmant, avec son horloge qui joue une gavotte et son poêle de faïence couvert de graffiti facétieux, représente le refuge d'une certaine élégance de vie. Les Tourbine sont chevaleresques par nature et obéissent au dernier conseil de leur mère : "Vivez en harmonie." Boulgakov ne cède pas à l'attendrissement. Son slogan : "Oh ! n'enlevez jamais l'abat-jour orange de la lampe !" peut être diversement interprété : ironie dirigée contre l'individualisme petit-bourgeois, ou bien éloge humoristique de la dernière "famille heureuse" à la Tolstoï ? Les Tourbine sont des rescapés de la tourmente, et La garde blanche est perçue comme un roman rescapé de la grande désagrégation des formes. L'action est concentrée sur trois journées de décembre 1919 (la prise momentanée de la ville par les anarchistes de Petlioura). Aucun effort n'est tenté pour créer un roman historique. La structure de la fable reste "nouvellistique", c'est-à-dire brève et caustique. L'effet de roman, c'est-à-dire d'une complication mimétique de la vie, est obtenu par différents procédés. Il y a d'abord l'encadrement, la stylisation à la manière des chroniques anciennes et de l'Apocalypse. Procédé souligné et même caricaturé puisque le poète futuriste et syphilitique qui vient consulter Alexis en fin de roman donne une version "pathologique" et grotesque de ce qui, dans le prologue, avait une sombre beauté. Boulgakov suggère ainsi que le sentiment eschatologique vécu

par ses héros et chanté dans son prologue n'est peut-être, après tout, que l'effet d'une vulgaire et passagère chaude-pisse de l'histoire... Toute la musicalité appuyée de La garde blanche, cette succession de leitmotive qui encadrent et organisent la fable, a une flamboyance appuyée, nettement auto-ironique.

Un autre procédé, tout à fait tolstoïen, est celui de la naïveté. Nikolka est un jeune homme et il lui faut découvrir ce que signifient l'honneur, la mort, un cadavre, une mitrailleuse. La scène centrale et magnifique de la mort de Naj-Turs est une "leçon de mort" très tolstoïenne, et presque socratique (Tolstoï, pour découronner le faux courage, s'appuyait sur les leçons que donne Socrate dans le Lachès de Platon).

"Il avait peur d'avoir peur et vérifiait continuellement : N'as-tu pas peur ? - Non, je n'ai pas peur, répondait une voix enjouée dans sa tête et Nikolka, fier de se montrer courageux, blâmait encore plus" (ch. XI).

D'ailleurs un autre procédé tolstoïen joue un rôle constructeur dans La garde blanche, comme dans toute l'oeuvre de Boulgakov : c'est le recours aux rêves et aux semi-rêves. Boulgakov n'est nullement influencé par le freudisme, aucun "inconscient" ne manipule ses personnages. Mais en revanche les "boiteries" de la perception, les "associations" de sensations, les transcriptions dans le rêve de menus faits de la veille jouent constamment un rôle dans ses constructions romanesques. C'est ainsi que l'enchaînement des chapitres ou des parties se fait très souvent sur les "associations" de perceptions. A la fin de la seconde partie, Nikolka, réfugié dans l'appartement de la rue Alexeievski après l'écrasement des "volontaires" et la mort héroïque de Naj-Turs, tombe de sommeil et perçoit à travers ce sommeil les événements de l'appartement : l'angoisse d'Hélène qui soigne Alexis mourant, l'arrivée incongrue du fiancé trompé de Jitomir, Lariossik, le "jeune homme à l'oiseau". Le pépiement de l'oiseau, transporté contre vents et marées de l'histoire, se transforme en une interpellation de Nikolka par son petit nom. Cette "révélation" cocasse, qui emprunte les chemins de l'incongru, rappelle la révélation du sens de la vie qui est accordée à Pierre Bezoukhov lorsque, de la cahute où il est prisonnier, il entend un soldat crier "il faut atteler !" (zaprjagat' nado) et comprend "il faut coordonner" (soprjagat' nado). Le sens de l'histoire est personnel, inattendu, quasiment calembourresque... Constantin Leontiev s'étonnait, chez Tolstoï, de l'importance accordée à ces états physiologiques de demi-réveil, d'actes manqués, de révélations fortuites. Il y voyait la marque d'une personnalité "individualiste jusqu'au monstrueux" (čut' ne do urodlivosti individual'nogo) (2)... Boulgakov tire de ces "leçons" du hasard de moins grandes conclusions que Tolstoï. La leçon, c'est que la vie est têtue, et que Lariossik avec sa cage à oiseau a sans doute "raison". Ne

soyons pas trop malins, ni trop adultes : telle est la philosophie de Boulgakov. Le rêve d'Alexis, qui voit les adversaires d'aujourd'hui réunis outre-tombe dans l'image d'Epinal d'un saint Pierre qui accueille "rouges" et "blancs" dans son paradis, rejoint la descente à la morgue de Nikolka au chapitre 17 : le tumulte de l'histoire n'est rien face à la mort.

Le leitmotiv de la tempête de neige qui encadre tout le récit (l'épigraphe est tirée de La fille du capitaine, au chapitre "La tourmente") est une des "images mythiques" récurrentes de la littérature russe. Boulgakov le sait : de Pouchkine à Dostoïevski, de Pougatchev aux Démons, puis au Tolstoï de Maître et serviteur, au Blok des Douze et au Pilniak de L'année nue, la tourmente de neige symbolise le refus de la rationalité, de l'individualisme. Elle est l'image des destins russes : ambivalents, ambigus, anti-historiques... Boulgakov soumet son Kiev de décembre 1919 au leurre de la tourmente de neige. Pour lui il s'agit d'une leçon de scepticisme. Flocons et "démons" tourbillonnent ; le "foyer" de la Civilisation (Kiev est devenue la Ville, l'Urbs) est assailli par l'élémentaire. Plus rien ne veut rien dire. Mais un homme doit rester un gentilhomme, et c'est la seule leçon de La garde blanche (une leçon qui, dans la version plus grossière de la pièce Les jours des Tourbine, semble avoir fasciné le camarade-despote Staline)...

La garde blanche, de par son apocalyptisme, est un peu l'ouverture du septième sceau. Lorsqu'il écrit, en 1936-1937, son Roman théâtral, Boulgakov raconte ses mésaventures théâtrales et suggère que l'époque ne supporte plus qu'on ouvre les septièmes sceaux. Le roman de Maxoudov, Les neiges noires (un oxymoron), c'est évidemment La garde blanche. Le théâtre Indépendant est le MHAT. La finesse de l'observation des moeurs du monde de la scène aboutit à une véritable virtuosité dans le comique satirique : la scène de la dictée de sa pièce par Maxoudov à Polixena Vassilievna est peut-être le morceau de prose le plus éblouissant de tout Boulgakov. Mais Le roman théâtral est inachevé et ne résoud pas le problème soulevé : la résistance de la vie à l'art.

C'est au Maître et Marguerite que Boulgakov a confié cette mission. Et c'est par cette oeuvre qu'il a introduit dans l'histoire du roman russe une page entièrement neuve. Certes l'oeuvre contient nombre d'éléments déjà présents dans les ouvrages antérieurs : la rapidité "nouvellistique" de la fable, la démultiplication des sens grâce au "roman dans le roman", les "métamorphoses", un avant-plan de mystification prononcée, un alliage de fantastique et de satire qui rappelle les nouvelles des années 20, d'incessantes "sautes" du récit qui passe du plan "réel" (la Moscou d'aujourd'hui - 1937) au plan "imaginaire" (Jérusalem sous Ponce Pilate). Après le Kiev très pittoresque de La garde blanche (ses collines, ses jardins suspendus, son lacis de terrasses), voici que Moscou devient le premier personnage du roman. "Boulgakov nous a rendu Moscou" (3), déclare le critique-philosophe Alexandre Piatigorski. Le lien organique et central avec une ville est peut-être l'élément le plus profondément "romanesque" du

Maître et Marguerite, qui est relié à Moscou aussi organiquement que L'adolescent à Saint-Pétersbourg, au point que nous ne pouvons aujourd'hui nous promener près des "Etangs du patriarche" sans voir rouler la tête de Berlioz sous les rails du tramway... ni contempler la ville de la terrasse du Mont des Moineaux sans chercher dans le ciel le sillon de la cavalcade de Woland et sa suite.

On sait grâce aux travaux de M. Tchoudakova que le roman est né comme une nouvelle centrée sur la séance de magie noire au Théâtre des Variétés (4). L'intrusion du "spécialiste au pied fourchu" dans la société stalinienne des années 30 était une sorte de leçon de justice paradoxale. Le diable châtiait les concussionnaires, les affairistes, les persécuteurs. Et c'est le diable qui, dans cette première variante, apportait un démenti au scepticisme de Berlioz concernant l'existence du Christ, introduisait dans le récit l'épisode du jugement de Ieshua par Pilate, et toute cette partie du texte s'intitulait "évangile de Woland". Et s'il s'en prenait surtout au monde du spectacle, c'était parce que Boulgakov y avait des offenses personnelles à venger. Mais aussi parce que le théâtre est la figure allégorique de la société elle-même. Le roman n'est vraiment né que lorsque Boulgakov a greffé sur ce conte satirico-fantastique le personnage du Maître accompagné de sa bien-aimée Marguerite et de son roman sur la lâcheté d'un certain Ponce Pilate, il y a deux mille ans de cela. C'est dans les cahiers datés de 1933 que Marguerite mentionne pour la première fois le Maître dans une conversation avec Azazello (qui s'appelle encore Fiello). "Il a écrit un livre sur Ieshua Ga-Nozri", déclare-t-elle. Le Maître n'aura pas de nom ; il gardera jusqu'à la version définitive ce titre oriental et énigmatique qui l'apparente aussi bien à Jésus de Nazareth qu'au mage géorgien, ancien disciple de Djougachvili... Gourdjieff. Le Maître n'apparaît que tardivement dans la narration. Il rejoint Ivan à l'hôpital psychiatrique de Stravinski avant d'être "racheté" par Marguerite au tribunal de Woland. Il se voit alors attribuer une maisonnette blanche où il connaîtra éternellement, en compagnie de sa bien-aimée, la "liberté" et le "repos", expression qui nous renvoie explicitement au court poème de Pouchkine, daté de 1834 : "Il est temps, mon ami, il est temps !" (Pora, moj drug, pora !) déjà cité en exergue par Biély au chapitre VII de Pétersbourg, et dont le cinquième vers comporte à l'évidence un sens très proche de Boulgakov :

Ci bas point de bonheur, mais liberté, repos...
(Na svete sčast'ja net, no est' pokoj i volja.)

Dans sa "grande fantaisie" sur fond stalinien, Boulgakov veut-il nous suggérer, comme le soutient le philosophe Piati-gorski, que nous sommes "au-delà des significations" ? Le Maître introduit dans l'oeuvre son "roman" sur Ieshua. Roman inspiré à Boulgakov par l'Evangile de Matthieu - lui-même un personnage du récit du Maître - et par les apocryphes dont on a démontré que Boulgakov les avait scrupuleusement étu-

diés. Peut-être est-il plus pertinent d'estimer avec B. Gasparov (5) que le récit du Maître a été conçu lui-même comme un nouvel "apocryphe". L' "apocryphisation" de l'histoire ferait alors partie intégrante du projet boulgakovien : il ne saurait y avoir dans le domaine du témoignage humain sur l'histoire de textes "canoniques". Toute l'histoire humaine est, en somme, "apocryphe", c'est-à-dire suspecte. Néanmoins son roman sur le Christ mène le Maître à la folie parce qu'on ne touche pas impunément au problème du bien et du mal, de l'acceptation du sacrifice et de la mort. Devenu fou, le Maître est conduit chez Stravinski et rend des visites nocturnes à son voisin, le poète Ivan. La clinique de Stravinski est, avec la police de Yalta, le point de recueil des "victimes" du passage du diable à Moscou. Et le nom même de Stravinski, comme celui de Berlioz, introduit un élément de fantaisie énigmatique dans la "diablerie" qui se déroule. (Référence est ainsi faite tant à Petrouchka qu'à La damnation de Faust.)

Les exégèses de ce livre ne font que commencer. Il est à parier qu'elles se multiplieront, et même au-delà de la parution des brouillons, variantes et carnets de Boulgakov, si du moins une telle publication voit jamais le jour. Un exégète yougoslave, Milivoje Jovanović, a étudié "l'Evangile de Matthieu comme source du Maître et Marguerite" (6) et largement démontré que cette influence s'exerce sur la partie "moscovite" du roman. (Par exemple, l'épisode du transfert chez Stravinski correspond à l'expulsion des démons.) Un exégète britannique, D. G. B. Piper (7), a démontré l'exacte correspondance du roman avec les épisodes saillants des années 30. (Par exemple, l'élaboration du mythe chrétien par Pilate correspond à celle du mythe de la conspiration après l'assassinat de Kirov sur ordre de Staline.) Quant au critique Boris Gasparov, il a fourni la plus riche de toutes les exégèses, parfois avec un excès évident de sophistication, démontrant néanmoins avec pertinence que la polysémie est fondamentale dans le roman de Boulgakov. Par exemple l'incendie qui ravage Moscou lorsque la troupe diabolique le quitte, allumé par les acolytes de Woland et contemplé par Woland lui-même du haut du Mont des Moineaux (il est assis sur un pliant), évoque à la fois l'incendie de Rome contemplé par Néron et celui de Moscou contemplé par Napoléon, mais aussi celui de la ville des Démons de Dostoïevski. Ce que Gasparov ne semble pas relever, c'est le rôle de l'orage : l'orage joue ici le rôle dévolu antérieurement à la tourmente de neige. La tourmente effaçait les fautes individuelles. L'orage au contraire les souligne outrancièrement dans la déflagration de ses éclairs. La même pesante chaleur, les mêmes orages justiciers déferlent sur l'océan humain de Jérusalem et celui de Moscou des années staliniennes. Gasparov a entièrement raison de définir la structure du roman comme "leitmotivienne". C'est-à-dire qu'elle englobe une multitude de mythes ou thèmes mythiques. Mais au-delà du recensement de ces leitmotivs, recensement qui sera peut-être à jamais inachevé tant l'oeuvre est imprégnée de citations culturelles, il nous faut réfléchir sur la signification de cette structure.

On remarquera que le procédé des "déclics" dus au rêve ou aux états semi-conscients sert ici aussi à "motiver" les passages du plan moscovite au plan "pilatien". A chaque déclit la même phrase achève le chapitre "moscovite" et commence le chapitre "pilatien", la motivation étant d'abord l'hallucination de Berlioz, puis le rêve d'Ivan Bezdomny, puis le roman lui-même du Maître. En habile virtuose du genre fantastique, Boulgakov inocule suffisamment de "motivation" psychologique pour que nous soyons tenus en état d'incertitude. Mais surtout il nous faut voir que les "fili-granes" mythiques qui se laissent déchiffrer sous le texte prennent sens sur le fond de la diabolade et de la perte des significations décrites par Piatigorski. Les diableries fantaisistes et cruelles qui ravagent la "Moscou griboédovienne" (8) (le calembour affleure ici, les Famosov ont changé mais le pharisaïsme est le même) aident le lecteur à recouvrer le sens de la justice. On pourrait dire qu'il s'agit d'une cure homéopathique de mal. Cette thèse, développée par le brillant critique polonais Andrzej Drawicz (9), a de forts arguments. Le recours au diabolus minor qu'est Woland n'a évidemment de sens que face au diabolus major non décrit, mais implicitement présent. Diabolus minor cruel à l'occasion (les décapitations de Berlioz et Maïgel en font foi) mais qui, homéopathiquement, guérit l'esprit du trouble où le jette la perversion complète des coordonnées du bien et du mal. L'aller et retour de la fable boulgakovienne entre Moscou et Jérusalem signifie le déracinement de l'homme par rapport à son histoire. Ivan Bezdomny est "orphelin", "sans foyer". Le Maître perd son refuge moscovite en sous-sol où venait le rejoindre la bien-aimée. Plus personne n'est bien logé dans l'histoire humaine.

On sait que la "question du logement", de la superficie dévolue à chacun, de la "débrouillardise locative" a été très souvent placée au coeur même de ses oeuvres par M. Boulgakov (cf. Le traité du logement, 1926). L'homme mal logé prend dans Le maître et Marguerite un tragique loufoque qui se superpose au comique, hérité des récits des années 20. Cet homme délogé n'a plus de religion, la révolution l'a expulsé de ses aîtres et de son histoire "ancienne". Koroviev explique à Marguerite que "ceux qui sont familiers de la cinquième dimension n'ont aucune peine à élargir leur logement aux dimensions souhaitées", cependant que Woland lui-même, contemplant ses victimes du Théâtre des Variétés, déclare avec condescendance :

"Ils sont étourdis... eh bien quoi... même la compassion frappe quelquefois à leur coeur... ce sont des hommes ordinaires... Dans l'ensemble ils ressemblent à ceux d'avant, simplement la question du logement les a gâtés."

Cet homme délogé (par qui ? la révolution ?), cet homme "gâté" par la recherche de son toit, avili par la "débrouillardise", a perdu le christianisme et les philosophies antiques,

il est capable de prodiges de survie, mais n'a pas de "refuge". Boulgakov n'est plus chrétien, ou pas encore chrétien, bien qu'il veuille passionnément, comme Pilate, suivre le philosophe vagabond pour qui tous les hommes, même les tortionnaires, sont des êtres bons sans le savoir eux-mêmes. C'est dans des limbes pré-chrétiens que logeront éternellement Pilate et son sauveur, le Maître. Ils seront libérés de leur migraine, et de leur peur. Ils connaîtront le "repos" et la "liberté" dont Pouchkine se contentait. Boulgakov, en somme, se satisfait d'un refuge qui n'est pas le paralet chrétien, ce paradis dont rêvait Gogol sans pouvoir y atteindre même en pensée. Ce refuge n'est qu'entrevu. Il ressemble à celui dont ont toujours rêvé les grands amoureux. C'est un lieu humain mais ahistorique. L'aspect légendaire de la fin du roman souligne qu'il s'agit d'un lieu imaginaire, logé dans l'imaginaire humain. Ainsi la "grande fantaisie" de Boulgakov aura un double épilogue, l'un onirique et ahistorique, l'autre satirique et de retour dans le "réel". Si Le maître et Marguerite est un grand roman qui nous fait croire à la vie, c'est à une vie surréelle, nourrie des peurs et des rêves de l'humanité, des mythes que cette humanité a élaborés. Ce roman est un roman fondamentalement mythologique.

Beaucoup a été écrit sur la structure même de ce livre. La plupart des commentateurs ont voulu en fournir l'interprétation qui, selon eux, dévoilait le secret de ce livre. Or l'essentiel est que la structure du Maître et Marguerite comporte une part énigmatique incompressible. Boulgakov raconte à la fois la naissance d'un mythe (le mythe chrétien) et en fait la parodie. La naissance du mythe, c'est la conjonction d'un être totalement bon, irréaliste et idéaliste (Ieshua) avec une situation politique précise : le Sanhédrin, la lutte de Pilate contre le Sanhédrin, l'art d'utiliser l'assassinat politique pour forger une légende (Boulgakov imagine l'assassinat de Judas par un agent secret de Pilate, un peu comme l'assassinat de Kirov sur ordre de Staline : la scène de l'ordre non-dit est un chef-d'oeuvre de raffinement machiavélien). La parodie du mythe, c'est la Russie des années 30 où le Maître est tourmenté par la gent des carriéristes solidement installés dans le régime ; le diable, alors, semble un ersatz de Providence, car il sévit contre cette gent odieuse et mesquine, leur démontrant à tous qu'ils mentent. Dans la parodie, selon les lois carnavalesques, a lieu l'inversion hiérarchique : le diable acquiert vertu bénéfique, les puissants sont dépouillés. Boulgakov a établi Pilate au centre de cette structure. Il est le héros et de la proto-histoire et de la parodie. Il fait la liaison entre les deux fables, les deux villes, les deux niveaux de ce livre. Car, choisi par le Maître pour protagoniste de son roman, il est l'incarnation de la lutte du bien et du mal dans l'homme et plus particulièrement de la peur des autorités établies. Ce haut fonctionnaire aurait pu suivre le prophète en sandales, mais il n'en a pas eu le courage. Un commentateur anonyme a pu dire avec justesse que Boulgakov dénonçait, dans la Russie des années "30", une atmosphère généralisée de pilatisme (10).

Pilate est le lien entre les deux niveaux du roman, à la jointure entre l'élément de justice et de beauté absolue (toujours accompagné par le soleil qui, pendant l'interrogatoire de Ieshua, vient tomber sur les sandales du prisonnier) et l'élément de vilénie, couardise, mesquinerie (qui, lui, baigne dans le clair de lune : ainsi Pilate sous la colonnade).

De par sa structure même le roman de Boulgakov est un roman sur la création, comme tous les grands romans mythologisants du XXe siècle. Et Boulgakov a remarquablement mis en scène l'ambiguïté de toute création : elle relie deux époques, elle se nourrit à deux principes, elle pactise avec le mal comme avec le bien. L'absolution de Pilate contraste paradoxalement avec le destin final du Maître qui, lui, n'est ni absous ni condamné et se réfugiera pour le restant de l'éternité à mi-chemin des pôles contraires, dans la maisonnette hors du temps, des soucis et de l'eschatologie chrétienne dont rêvait Pouchkine. En somme, le personnage s'en tire mieux que l'auteur...

C'est cette complexité structurelle qui confère au Maître et Marguerite l'inachevé, l'incomplétude qui accompagnent toujours les grandes oeuvres. En somme ni Inferno, ni Paradiso, mais un entre-deux ambigu où l'auteur situe sa propre lassitude. Car la tonalité-clé, c'est bien celle de la lassitude. Boulgakov démontre avec virtuosité l'imbrication de tous les mythes humains, il en fait un réemploi brillant ; il réduit la lâcheté humaine à une constante de toujours, et le paradoxe c'est que l'homme nouveau du socialisme se prête encore plus à cette réduction que l'homme ancien (Pilate). Tout se répète mais en moins brillant, sous une forme parodique. Le créateur est, en un sens, condamné à la redite : la conviction classique que tout est dit et que l'homme est une addition de vices bien catalogables nourrit le scepticisme et la fatigue de Boulgakov. La conviction que le créateur sera toujours persécuté, qu'il sera toujours déclaré fou habite profondément Boulgakov. Cette lassitude est un élément fondamental de la structure même du roman. La richesse polysémique de la fable, des réemplois, de la polyphonie historique comporte un élément plus profond qui est l'épuisement. L'homme boulgakovien est épuisé par l'histoire. La clinique de Stravinski est en somme une bénédiction ; l'empoisonnement est une issue de secours hors de la vie épuisante. Et même le Paradiso, l'eschatologie chrétienne, le salut final sont une solution trop fatigante pour le Maître. D'où cette solution "pouchkienne" : la liberté et le repos.

C'est peut-être cette composante peu visible du roman qui est la plus profonde. Il est vrai que Boulgakov met au premier rang des vertus la création active et qu'il fait de la lâcheté le vice principal, comme Goethe faisait de l'acédie ; mais l'énergie créatrice, si manifeste chez Boulgakov sous l'aspect de cette "grande fantaisie" diabolique qui ressemble au cirque et à la prestidigitation, n'est pas, ou plus, l'essentiel ; la fatigue, une fatigue personnelle et historique, une immense fatigue de l'humanité éternellement aux prises avec le mal, imprègne toute l'oeuvre. C'est cette composante qui,

selon nous, a déterminé l'extraordinaire enrichissement de l'oeuvre de Boulgakov et a provoqué la conversion de son génie de la nouvelle au roman. Car si la durée biologique, composante primordiale du roman de type tolstoïen, est absente quasi totalement de l'oeuvre de Boulgakov, la durée historique la remplace et se manifeste par cette lassitude de l'histoire. Boulgakov, qui n'a pas connu le Goulag, est néanmoins un rescapé de la "grande terreur", un homme qui a profondément intériorisé l'effet maléfique du totalitarisme du XXe siècle. S'il s'était contenté d'exercer une vengeance poétique sur les bourreaux, *Le maître et Marguerite* serait resté une "grande fantaisie" où Woland aurait été chargé de dévoiler la vérité, comme dans la séance de magie au Théâtre des Variétés. Mais cette "vengeance poétique" d'un grand poète comique et satirique s'est enracinée dans une méditation sur l'histoire et dans cette lassitude du Créateur, exprimant métaphoriquement l'immense lassitude de l'humanité tout entière, et indiquant pourtant que le seul salut possible était la création et l'imaginaire.

Le destin proprement fantastique de ce livre fait partie du livre même. Demeuré inconnu pendant un quart de siècle, publié dans une première publication soviétique mutilée par la censure, *Le maître et Marguerite* est maintenant entré dans le panthéon littéraire tant en URSS qu'à l'étranger. L'étrange est la "récupération" habilement menée, en URSS. La "russité" de Boulgakov y a certainement aidé. "Nous avons brusquement entendu à nouveau le rire russe classique." (11) L'auteur de cette phrase, P. V. Palievskij, démontre que le héros du livre n'est ni Ieshua, ni le Maître, mais Bezdomy, le "disciple" du Maître, devenu dans l'épilogue le professeur Ponyrev. Pour cet habile interprète, Bezdomy-Ponyrev représente en somme l'intelligent russe qui, au terme de la "grande fantaisie" stalinienne, se sauve par le retour à l'histoire, au peuple, à la "maison natale" (il abandonne la poésie servile, délaisse son pseudonyme de Bezdomy). Autrement dit, Boulgakov, selon cette vision des choses, symboliserait l'abandon de l'avant-gardisme, la condamnation du "stalinisme ordinaire", le retour à l'histoire et à la tradition classique russe. Cette interprétation - appelons-la "néo-nationaliste" - est venue relayer l'interprétation du critique V. Lakchine, fournie dans un célèbre article de *Novy mir* en 1968 (12). Le Boulgakov de Lakchine symbolise l'exigence morale de la littérature et plus particulièrement une sorte d'éthique laïque, et presque "maçonnique" (Lakchine relève l'influence possible sur le livre du décebriste Batenkov dont les "Notes sur la maçonnerie" avaient été publiées en URSS en 1933).

L'ambivalence de Boulgakov demeure jusque dans sa postérité. D'une part, il est aujourd'hui un auteur russe soviétique reconnu, cité, donné en exemple. Il symbolise la reprise en main de leur littérature et de leur destin par les Russes eux-mêmes (et à ce titre il sert - involontairement - une certaine cause nationaliste non exempte d'antisémitisme). D'autre part, sa découverte à retardement a considérablement

influencé toute l'actuelle littérature russe, favorisant une certaine orientation "fantastique" de la littérature russe officielle et fournissant à la littérature dissidente un exemple de résistance par l'imaginaire. Son fameux aphorisme paradoxal "les manuscrits ne brûlent pas" a rendu espoir à la littérature russe. Sa "découverte" a déclenché le renouveau du fantastique satirique russe (même avant sa publication, puisque plusieurs avaient eu connaissance du manuscrit). Sans lui aurions-nous eu ce livre magnifique de Iouri Dombrovski, *La faculté de l'inutile ?* Boulgakov a montré à toute une génération (mais qui n'était pas la sienne) qu'à la pression du totalitarisme on pouvait répondre par le fantastique. C'est en somme la voie qu'a prise toute une partie de la littérature russe, de Dombrovski et Tertz à Zinoviev. A la suppression insupportable de la terreur, Boulgakov a opposé quelque chose d'incompressible en l'homme : l'imaginaire, la création. Ce résidu incompressible d'humanité, c'est le Maître avec son bonnet de fou dans la clinique de Stravinski. C'est l'amour humain (l'amour illégal du Maître et de Marguerite représente un chapitre de plus à *L'amour et l'Occident* de Denis de Rougemont). C'est l'onirique, le rêve, le sabbat auquel participe Marguerite. Dombrovski transportera son Maître non dans la clinique psychiatrique mais dans le cachot des geôliers du KGB et, lui aussi, le fera survivre par l'imaginaire. Lui aussi scrutera le récit évangélique pour y lire le sens des trahisons de l'homme à travers toute l'histoire (c'est le manuscrit du père André, réflexions sur la trahison de Judas et d'un autre traître, resté inconnu). Lui aussi récusera le texte canonique de l'histoire et démontrera que toute histoire est apocryphe. Lui aussi exprimera l'immense lassitude de l'homme soumis à l'insoutenable pression de la terreur.

Ainsi le roman "mythologisant" de Boulgakov a fourni à la littérature russe le modèle d'une issue. Mais il a aussi fourni à la littérature mondiale un des grands textes interprétatifs du XXe siècle. Héritier de Gogol et de Molière, Boulgakov a su inventer une variante du roman historiosophique européen, roman sur les fins de l'histoire. L'histoire humaine est une "migraine", un cauchemar répétitif et "lunatique". La précision d'horlogerie du fantastique boulgakovien (dont le texte se referme hermétiquement sur le nom et le grade du "cinquième procureur de Judée, le chevalier Ponce Pilate") se combine avec une "remontée" de tous les mythes humains, une singulière mascarade de l'histoire humaine. La seule issue, c'est la perte de mémoire. La fable de Boulgakov est couronnée par l'amnésie : "et la mémoire du Maître, inquiète, toute percée d'aiguilles, commença à s'éteindre". Telle est l'issue boulgakovienne, possible dans la fiction de son Purgatoire pour poètes, impossible dans l'Inferno terrestre...

Genève, 1982.

1. E. Meletinskij, *Poetika mifa* (La poétique du mythe), Moscou, 1976. En particulier le chapitre "Le mythologisme dans la littérature du XXe siècle", qui porte sur Joyce, Thomas Mann et Kafka. Sur les rapports structuraux avec le Faust de Goethe, on consultera Bruce A. Beatie, Phylliss W. Powell, "Story and symbol: notes towards a structural analysis of Bulgakov's *The Master and Margarita*", *Russian Literary Triquarterly*, 15, 1978.
2. K. Leont'ev, *Analiz, stil' i vejanie* (L'analyse, le style et l'inspiration), Moscou, 1911 ; rééd. Brown University Press, 1965.
3. A. Pjatigorskij, "Pasternak i Doktor Živago" (Pasternak et Le docteur Živago), *Vremja i my*, 25, 1975.
4. M. Čudakova, "Arhiv M. A. Bulgakova" (Les archives de M. A. Bulgakov), *Zapiski otdela rukopisej gosudarstvennoj biblioteki im. Lenina*, 37, 1976, et également "Tvorčeskaja istorija romana M. Bulgakova *Master i Margarita*" (La genèse du roman de M. Bulgakov, *Le maître et Marguerite*), *Voprosy literatury*, 1, 1976.
5. B. M. Gasparov, "Iz nabljudenij nad motivnoj strukturoj romana M. A. Bulgakova *Master i Margarita*" (Observations sur la structure "à motifs" du roman de M. A. Bulgakov *Le maître et Marguerite*), *Slavica hierosolymitana*, III, 1978.
6. Milivoje Jovanović, "Evangelie ot Matfeja kak literaturnyj istočnik Mastera i Margarity" (L'Évangile de Matthieu en tant que source littéraire du *Maître et Marguerite*), *Zbornik za slavistiku* (Belgrade), 18, 1980.
7. D. G. B. Piper, "An approach to Bulgakov's *The Master and Margarita*", *Forum for Modern Language Studies*, avr. 1971.
8. Il y a une allusion évidente à l'ouvrage de M. Geršenzon, *Griboedovskaja Moskva* (La Moscou griboédovienne). Boulgakov transpose à l'ère stalinienne la comédie humaine du carriérisme et de la cupidité. Il n'est pas exclu que le thème du "bal chez Satan", quoique évidemment apparenté au motif classique de la Walpurgisnacht, ait aussi été suggéré par le bal chez Famusov et le thème du bal dans le livre de Geršenzon.
9. Andrzej Drawicz, "Master i Margarita kak oružie samozščity" (Le maître et Marguerite comme arme d'autodéfense), in G. Nivat, ed., *Odna ili dve russkih literatury?* (Une ou deux littératures russes ?), Lausanne, 1981. Drawicz est également l'auteur d'un ouvrage inédit sur Boulgakov intitulé *Mistrz i diabel*, à paraître en traduction française.
10. J'emprunte le mot au critique anonyme dont fut publié un article schématique mais intéressant dans *Grani*, 80, 1971. intitulé "Kazn' Pontija Pilata" (Le châtiment de Ponce Pilate).
11. P. V. Palievskij, *Literatura i teorija* (Littérature et théorie), Moscou, 1978.
12. V. Lakšin, "Roman M. Bulgakova *Master i Margarita*" (Le roman de M. Bulgakov, *Le maître et Marguerite*), *Novyj mir*, 6, 1968.