

## Le Maître et Marguerite, un précurseur du Nouveau Roman

Jacques JARRY

Boulgakov <sup>1)</sup>, de son vivant, ne fut guère apprécié de la critique soviétique et parfaitement ignoré de la critique occidentale. L'oeuvre à laquelle il attachait le plus de prix, Le Maître et Marguerite (Master i Margarita), dont les premiers chapitres furent écrits dès 1926, n'a vu le jour qu'en 1966, 26 ans après la mort de l'auteur. Il s'agit pourtant là d'une oeuvre capitale, aussi peu conventionnelle que possible, aussi loin du "réalisme socialiste" que la critique occidentale pouvait le souhaiter, et qui, trente ans après sa composition, aussi bien en Union Soviétique qu'en Occident, (par l'intermédiaire de deux traductions, l'une allemande et l'autre française <sup>2)</sup>) a enfin trouvé l'audience qu'elle méritait. Néanmoins, le dégel, la fin d'une mise en quarantaine due beaucoup plus, nous le verrons, à la jalousie et l'étroitesse de vues de ses collègues soviétiques qu'à des interférences politiques, n'a jamais été totale et le tapage relatif, que certains critiques occidentaux ont fait autour de sa parution, ne fut pas dépourvu d'arrière-pensées politiques, je veux dire anti-communistes. Plus qu'aux "glaces de l'hiver soviétique", pour reprendre les termes de la préface de l'édition française <sup>3)</sup>, l'incompréhension qui entourait Boulgakov n'est-elle pas due au fait qu'il anticipait sur son époque, que ses idées restaient en grande partie inaccessibles à ses contemporains, qu'il a fallu trente ans d'évolution et de bouillonnement littéraires pour qu'elles s'éclaircissent d'un jour nouveau et deviennent enfin compréhensibles? C'est ce caractère prophétique, cette extraordinaire avance sur son temps que je voudrais ici mettre en lumière, et sur un point très précis: bien avant le

Nouveau Roman, bien avant Robbe-Grillet et Butor, Boulgakov a utilisé dans Le Maître et Marguerite des techniques de " Nouveau roman " que la littérature française, croyant innover, n'a introduites dans la composition romanesque que 25 ans après ce précurseur venu du froid.

Pourtant, à première vue, Le Maître et Marguerite apparaît comme un roman bien de son époque, bien de son pays. Boulgakov, nous dit Ermolinski<sup>4)</sup>, s'intéressait presque uniquement à la littérature russe. Sa bibliothèque ne comportait que peu de livres d'auteurs étrangers. C'est pourquoi, sans doute, la satire sociale, la vision acérée des travers de certaines catégories d'individus, et notamment des bureaucrates, de même que la transfiguration des détails de la vie quotidienne, sont empruntées à Gogol<sup>5)</sup>. Le choix du sujet, la Passion du Christ, relève aussi d'un trait fondamental de l'orthodoxie russe, qui plus que les autres églises, met au centre de sa réflexion religieuse la crucifixion et la résurrection. Les orthodoxes russes ne se saluaient-ils pas le jour de Pâques en disant " Le Christ est ressuscité ", attirant inévitablement la réponse " Oui, en vérité, il est ressuscité " ?

Ceci dit, en dépit du chauvinisme littéraire de Boulgakov et de sa prédilection pour tout ce qui est russe, l'influence des chefs-d'oeuvre de la littérature occidentale se fait manifestement sentir. Sans parler de Molière, à qui il a consacré une comédie La Cabale des dévots, le thème même du Maître et Marguerite est une reprise du Faust de Goethe. Le nom même de la maîtresse de Faust, les démêlés de celui-ci avec le diable ont été conservés, bien que la plupart des thèmes cosmologiques de l'oeuvre de Goethe, mythe de l'éternelle jeunesse, vente de son âme éternelle au diable, et sublimation de l'amour humain, aient été passés sous silence. De plus, le diable de Boulgakov n'est plus cette incarnation maléfique et fantastique du Mal, qui fait reculer d'horreur la créature. C'est, pourrait-t-on dire, un bon diable, épris de galéjade et de plaisanterie, soucieux de faire le mal par devoir et par acquit

de conscience, pour rester à la hauteur de sa réputation, mais sans trop y croire lui-même. Certes, l'exergue du roman " Je suis une partie de cette force qui éternellement veut le mal, et qui, éternellement, accomplit le bien " est emprunté au Faust de Goethe, mais le diable de Goethe, refréné dans son élan vers le Mal par la seule toute-puissance divine, n'a rien à voir avec le Méphistophélès de Boulgakov, qui n'hésitera pas, sur la prière de Marguerite, à pardonner à Frieda<sup>6)</sup>, qui assure au maître et à Marguerite une éternité de félicité bourgeoise et dont les farces désopilantes, loin d'être sinistres, ont permis de démasquer l'iniquité, la mesquinerie, voire la fourberie des bureaucrates soi-disant littéraires du Moscou des années 20<sup>7)</sup>.

Quoi qu'il en soit, Boulgakov, s'il n'a pas plagié Goethe, lui a emprunté son thème. Il est encore une dernière influence occidentale, moins évidente ou plutôt moins avouée, celle de Flaubert. En effet le style des descriptions du temple de Jérusalem et du palais du procureur n'est pas sans évoquer certains passages de Salambô ou de La Tentation de St. Antoine<sup>8)</sup>. Ces emprunts à la littérature occidentale, doublés de références en clin d'oeil à la musique occidentale (Berlioz), aussi bien qu'à la musique russe (Strawinski) n'excluent pas une influence très nette de thèmes beaucoup plus modernes. Ce mélange de satire acérée et d'envolées de fantastique, cette manière de sortir de descriptions terre à terre pour s'envoler sur les ailes d'une imagination effrénée dans de grandiloquentes fantasmagories, ces effets voulus de contraste entre la mesquinerie de l'ordinaire et le surnaturel, rappellent irrésistiblement un des principes mêmes du surréalisme. Cette inspiration surréaliste à une époque où Elsa Triolet jetait un pont de passion brute entre la poésie de Maïakovski et l'explosion du Manifeste surréaliste en France, apparaît nettement dans l'iconoclasme des critiques, dans le désir (sublimé dans les actions de Méphistophélès) de tout renverser cul par dessus tête dans un feu purificateur, dans le mélange incongru, digne de bien des tableaux de l'époque, de scènes de la vie la plus quotidienne et de visions d'un autre

monde, infernal et farfelu. Ces descriptions saisissantes et colorées, ce bal de Satan<sup>9)</sup>, ces évocations de sorcières et de Belzébuth, ces cavalcades en balai<sup>10)</sup> évoquent à la fois les audaces du Chien andalou, et les peintures futuristes et fantastiques du début du XXe siècle, les oeuvres d'Odilon Redon, de Gustave Moreau et leurs emprunts horribles à un Moyen Age de fuligineuses sorcelleries.

Boulgakov est donc un écrivain bien russe, un écrivain de cette intelligentsia qui fit la Révolution ou qui l'appela de ses vœux, un écrivain de son époque, épris, en dépit d'un certain chauvinisme littéraire, de littérature, d'art occidental, participant de coeur et d'enthousiasme à la grande révolte surréaliste. Faut-il pour autant voir dans Le Maître et Marguerite une satire dissimulée du stalinisme, une protestation contre " la chape de plomb " (je reprends les termes de la préface française)<sup>11)</sup> qui s'appesantissait sur la Russie. En réalité, faire de Boulgakov un refuznik, assimiler l'asile psychiatrique du Maître à ces asiles de fous que la propagande américaine dénonce comme des goulags d'un type nouveau, serait aller vite en besogne. Boulgakov était connu (voire La Course) pour sa haine des généraux blancs. De plus le Moscou du Maître et Marguerite est celui des années 20, de la N.E.P., de la vague de trafic, de corruption et d'escroquerie qui secoua la Russie pendant cette mise entre parenthèses du communisme, et la satire de Boulgakov est une justification après coup des mesures prises par Lénine et Staline pour y mettre fin. D'autre part la satire sociale est limitée à des aspects bien précis de la vie soviétique, comme les associations de locataires et surtout les associations de littérateurs, aspects qui, il faut bien l'avouer, sont loin d'être fondamentaux. C'est aux associations littéraires qu'en veut Boulgakov, beaucoup plus qu'à la société socialiste en général: ce sont elles qui l'ont persécuté, vilipendé, interdit de créer. Au contraire, c'est à Staline personnellement qu'il doit sa réhabilitation, qu'il a dû de pouvoir recommencer à produire, et si l'édition posthume de Boulgakov a tant tardé, ce

sont peut-être ses liens personnels avec Staline qui, post mortem, ont retardé pour lui le dégel.

Bien sûr, Le Maître et Marguerite n'est pas une oeuvre de réalisme socialiste, telle que des bureaucrates bêtifiants ont voulu en imposer le modèle. Ce n'est même pas une oeuvre marxiste. Si Boulgakov fait de Ha-Nozri (le Christ) un simple illuminé sympathique, s'il attribue la disparition du cadavre du Christe, non à la résurrection mais à une mesure de Ponce Pilate<sup>12)</sup>, il est bien évident que pas plus que Le Nuage en pantalons<sup>13)</sup> l'apparition de Belzébuth ne relève de la lutte des classes, et des pensums d'un ingénieur des âmes conscient et organisé. Une oeuvre athée peut-être, dans la mesure où le Diable n'est pas Dieu, une oeuvre matérialiste dialectique, certainement pas! Mais comme l'a justement fait remarquer Boulgakov, la littérature et l'art en général, peuvent-ils être, sans sombrer dans l'insipide, uniquement matérialistes dialectiques?

De toute façon, nous n'avons relevé jusqu'ici chez Boulgakov que des traits indifférents, qui n'auraient fait de lui qu'un auteur parmi d'autres, un auteur bien de son temps, qui ne lui auraient pas permis d'accéder à sa notoriété actuelle. Mais une lecture plus approfondie révèle une anomalie: la juxtaposition de deux plans temporels. L'action passe sans transitions de la Judée du temps du Christ au Moscou des années 20, sans qu'on puisse parler de flashback, de ce procédé cinématographique qui gagnait de plus en plus la littérature moderne. Bien plus la distorsion ne se limite pas à ce qu'un critique allemand appelle la Simultaneität de l'oeuvre<sup>14)</sup>, l'oeuvre tout entière divague entre au moins trois plans: un plan de grisaille quotidienne, le Moscou des années 20, un plan de manifestations surnaturelles, celui des activités démoniaques de Belzébuth et consort, monde de fantastique, de merveilleux, de sorcellerie, qui par ses interférences, vient bouleverser totalement le premier, enfin ce plan historique et religieux des événements de Judée, de cette

journée malencontreuse du 14 de Nisan, où Pilate se lava les mains de l'exécution du Christ, approuvant par lâcheté la sentence du sanhédrin. Cette superposition, cette intrication de plusieurs plans parallèles, dont aucun n'est privilégié par rapport aux autres, rappelle extraordinairement les procédés du Nouveau Roman. Il pourrait ne s'agir que d'une coïncidence, le Nouveau Roman exigeant de surcroît une sorte de correspondance mystérieuse entre les plans de réalité, de réflexion à l'infini dans des miroirs multiples, jusqu'à réaliser cette structure en pelure d'oignon, si caractéristique des romans de Robbe-Grillet. Or justement ce lien mystérieux existe. Les scènes de Judée sont à la fois le produit de l'imagination du Maître et une réalité historique à laquelle le diable aurait lui-même assisté<sup>15</sup>). De la sorte, et nous reviendrons par la suite sur cette particularité, le produit de l'imagination artistique prend la même consistance que la réalité. Dans le même esprit, les personnages échappent par le rêve à la réalité de l'instant. Pilate voit par moments se matérialiser un chemin de lune, un chemin bleu pâle et transparent, où l'attend ce rêveur insensé de Ha-Nozri, où tous ses péchés, sa lâcheté perdent toute conséquence, où tout lui est pardonné. Et ce chemin de lune se transforme à la fin du roman en réalité tangible, en un bonheur d'éternité<sup>16</sup>). De même les visions des personnages se matérialisent et se transfigurent sous l'égide de ce maître prestidigitateur de Méphistophélès qui dirige de sa baguette magique la valse des métamorphoses et des glissements du réel au rêve et du réel au fantastique. Le diable lui-même remplace Robbe-Grillet comme maître de la sarabande des temps perdus et retrouvés. Même si l'on tient compte du dernier avatar patriarcal de l'apparence du Maître du Nouveau Roman, Boulgakov ne conserve-t-il pas l'avantage?

Même les correspondances verbales, chères à Ricardou se retrouvent déjà chez Boulgakov. Une sorte d'univers littéraires se dessine en filigrane derrière la grisaille du Tout-Moscou des années 20, un univers intemporel des livres et de la musique où Griboedov, Berlioz (président du M.A.S.S.O.L.I.T. et

dont Boulgakov dit avec beaucoup d'humour qu'il avait pour homonyme un musicien français), Strawinski, Marguerite. A l'amitié de Pilate et de son chien correspond bizarrement l'amitié indéfectible du Maître et de Marguerite. Le Maître lui-même, vilipendé par la critique, condamné à l'isolement d'une institution psychiatrique n'est-il pas l'image de l'auteur lui-même jusqu'à l'intervention providentielle de Staline? Le bonnet noir du Maître, " dont il ne se séparait jamais ", n'est-il pas le bonnet tricoté, vissé, racontaient ses amis, sur la tête de Boulgakov? Marguerite, mariée, mais amoureuse éperdue, n'est pas seulement la Marguerite de Faust, l'amante du Maître, mais aussi, sans qu'il faille voir dans Le Maître et Marguerite un aveu autobiographique, la compagne de la dernière partie de l'existence de l'auteur.

Dans le même esprit, le monde où nous vivons, où se déroule le roman, n'est-il pas cet échiquier du grand bal de Satan, cet échiquier dont les figures sont vivantes, trépignent d'impatience ou se recroquevillent de peur<sup>17)</sup>, ce grand bal où le globe terrestre, où " les océans bleus remuent, où la calotte du pôle paraît réellement gelée et couverte de neige ", n'est qu'un ornement, un ornement féerique et vivant<sup>18)</sup>. Le lecteur dans ce labyrinthe de correspondances, de magie, de clins d'oeil ironiques, loin d'être pesamment, scientifiquement transporté de miroir en miroir, comme dans le Nouveau Roman, s'en va, tel Marguerite, sur un chemin de lune, dans " le tourbillon effréné de la valse "19). Un Nouveau Roman avant la lettre, mais un Nouveau Roman non guindé, plein de malice, plein d'ironie, emporté dans une envolée de bien-être par la fougue joyeuse d'une imagination débridée.

Tous les procédés du Nouveau Roman se retrouvent donc chez Boulgakov, comme si, vingt-cinq ans auparavant, il en avait déjà prévu le mécanisme. La machine en est peut-être moins bien huilée, les ressorts moins sophistiqués, mais l'élan, l'ironie, le refus du professoralisme, compensent largement ce qui, dans la technique de juxtaposition, laisse encore à désirer. Il est encore un

dernier point sur lequel il annonce le Nouveau Roman, tout en le dépassant, le surpassant. Pour Robbe-Grillet dans Le Labyrinthe, Ricardou dans La Prise de Constantinople, les personnages des tableaux se mettent à vivre, descendent du cadre de leur peinture pour participer à l'action, faire de l'oeuvre d'art une autre tranche de réalité, aussi valable que celle du rêve, de l'imagination, ou de la réalité tout court (si elle existe). Chez Boulgakov, ce n'est pas le tableau qui joue ce rôle, mais l'oeuvre littéraire elle-même. La création romanesque du Maître s'anime et devient réalité. La façon dont il a conçu le rôle de Ponce Pilate et la crucifixion devient brusquement tangible, historique et concrète.

Cette affirmation d'une réalité de l'oeuvre littéraire, de la véracité du monde qu'elle crée est intéressante en elle-même. Elle nous donne une idée de la conception que Boulgakov se fait de la création, du rôle créateur de l'écrivain, de l'importance qu'il attachait à la littérature. Sous une forme moins ardue et moins philosophique, les vues de Boulgakov ne sont pas sans évoquer certaines conceptions de Blanchot.

Mais il ne s'agit pas seulement d'un avatar littéraire du rôle que joue le tableau dans le Nouveau Roman, réflexion de miroir parmi d'autres. Le monde de Boulgakov est autrement ardu. En effet le premier récit du 14 du mois de Nizan à Jérusalem est présenté comme le récit d'un témoin oculaire, en l'occurrence Satan lui-même sous l'apparence d'un professeur. Le second épisode est un extrait du roman du Maître, de ce roman brûlé, miraculeusement ressuscité par le diable. La description du Temple et de la tempête dans le deuxième épisode est un rien plus tape-à-l'oeil, plus flaubertienne, mais les deux épisodes se suivent et ne font qu'un seul et même récit, comme si seule une différence de style signalait le passage d'un locuteur à l'autre, de Satan au Maître<sup>20</sup>). La conclusion est évidente: le rôle de l'écrivain est un rôle satanique. Il participe de cette frénésie iconoclaste, de ce désir de tout détruire, de faire table rase, de faire tout passer par un feu purificateur, que partageaient les



nihilistes russes et les surréalistes des années 20. L'artiste se doit de ne respecter aucun cliché, aucune convention. Innover est pour lui détruire, sa propension au mal (à la destruction) n'est que l'annonce et la condition d'une amélioration ultérieure (ce qui donne tout son sens à l'exergue que nous avons déjà mentionné: " Je suis une partie de cette force, qui éternellement veut le mal, et qui, éternellement, accomplit le bien "). Le rôle de l'écrivain prend donc une résonance étrange: ange déchu, rejeté, comme Lucifer, il est à la fois destructeur et créateur; créateur, non pas seulement dans la mesure où un avenir radieux suppose une destruction préalable, mais au sens propre du terme. L'oeuvre, dès sa conception, se solidifie, se concrétise. De même que le monde semble un rêve du diable (dans le grand bal de Satan) Satan peut aussi créer l'étrange paysage où fut confiné Ponce Pilate, pour en faire surgir à la fin du roman la même ville immense qu'avait imaginée (créée) le Maître dans son oeuvre. Il peut encore édifier pour le Maître cette demeure d'éternité qui clôt le dernier chapitre, projection dans un avenir sans fin de ce foyer réconfortant qu'à connu Boulgakov dans les dernières années de sa vie<sup>21)</sup>. Un diable démiurge! Cette ahurissante théologie boulgakovienne ne s'explique pas dans la perspective d'une adoration yezildie, mais dans une conception ambivalente du rôle de l'écrivain, bon diable au fond, destructeur et créateur à la fois, qui, pour reprendre un vers de Victor Hugo, se voudrait un enfer dans le feu de sa forge, mais ne réussit finalement, pour rester dans le ton de la littérature soviétique, qu'à mieux tremper son acier<sup>22)</sup>.

Dans une certaine mesure, Boulgakov aurait donc prévu, utilisé des techniques du Nouveau Roman. Certes, il ne l'a pas inventé, il a limité son prophétisme à la juxtaposition de plans temporels, non seulement juxtaposés, mais reflétés, à la mise en oeuvre de correspondances, que ce soient des correspondances verbales ou des correspondances de situation. Il a même surpassé les nouveaux romans ultérieurs en faisant vivre l'oeuvre littéraire

dans la mesure même où Robbe-Grillet et Ricardou feront vivre l'oeuvre picturale, illustrant ainsi une conception très particulière du rôle de l'écrivain, démiurgique et satanique à la fois, pour ne pas parler d'une cosmologie très originale. Il reste qu'un des aspects fondamentaux du Nouveau Roman, une certaine attitude justement non démiurgique de l'écrivain par rapport à son sujet, n'a pas été pressentie par Boulgakov. Chez lui, nous l'avons dit, le diable mène la danse, un diable sorti tout armé du cerveau de l'auteur lui-même, qui conserve ainsi vis-à-vis de son oeuvre l'attitude traditionnelle, celle de l'Ancien Roman; Boulgakov a donc entrevu avec 25 ans d'avance certaines techniques du Nouveau Roman, il n'en a pas conçu le modèle. Néanmoins, les clins d'oeil ironiques du Maître, ce perpétuel regard amusé que l'auteur jette en porte-à-faux sur son oeuvre, cette perpétuelle distanciation pétrie d'humour, ne nous reposent-ils pas de ce que le Nouveau Roman peut avoir de pédantesque, pour ne pas dire d'artificiel ou de saugrenu?

#### Notes

- 1) Nous avons utilisé ici la traduction française, Le Maître et Marguerite, copyright Robert Laffont, éd. Brodard et Taupin, précédée d'une préface de Sergueï Ermolinski. L'ouvrage fut publié pour la première fois en Union Soviétique dans les livraisons de Novembre et Janvier de la revue Moskva. Nous nous sommes référés ici à l'édition préparée en 1980 de la Littérature artistique, parue en 1982 avec plusieurs contes sous le titre Izbrannoyé (Oeuvres choisies) avec une préface de Evgueni Sidorov.
- 2) Ed. fr., vide supra; éd. allemande, Der Meister und Margarita, Bln., Neuwied, 1968.
- 3) Op.cit., p.1, lignes 1 et 2.
- 4) Ibid., pp.30-31.

- 5) Ibid., p.25, " La tradition de Gogol est double: c'est d'une part celle du Manteau et de l'autre, celle du Néz. V.Kaverine a dit que chez Boulgakov, on s'attendait d'un moment à l'autre à voir pousser le Nez de Gogol"; cf. peut-être Marcel Aymé, Le.Passe-muraille.
- 6) Ed.fr., pp.381-382; éd.sov., pp.228-230.
- 7) Ed.fr., pp.104-117, 182-198 etc; éd.sov., pp.48-57, 97-108.
- 8) Ed.fr., pp.399-402; éd.sov., pp.241-243.
- 9) Ed.fr., pp.356-372; éd.sov., pp.211-222
- 10) Ed.fr., pp.323-340; éd.sov., pp.189-200.
- 11) Op.cit., p.1.
- 12) Pour Ha-Nozri: éd.fr., p.422, " Ce rêveur insensé qui n'était aucunement coupable"; éd.sov., p.258, " ni v tchym vinovato byezoumnovo myetchatyelya i vratcha "; le passage supprimé dans l'édition de 1966 a été rétabli dans celle de 1982. Pour la disparition du cadavre du Christ: éd.fr., pp.429-430; éd.sov., pp.262-263.
- 13) Poème célèbre de Maïakovski.
- 14) P.Urban, Rez. in Die Zeit 23, Nr.18, 3.5, 1968; vgl. Kindlers Literaturlexicon.
- 15) Ed.fr., p.60; éd.sov., p.19.
- 16) Ed.fr., pp.494-495; éd.sov., p.307.
- 17) Ed.fr., pp.351-353; éd.sov., pp.208-209.
- 18) Ibid.
- 19) Ed.fr., p.324; éd.sov.,p.190, " I vslyed ey poletyelyel soverchyenno obyezoumyevchiy vals."
- 20) Début du chapitre 25, éd.fr., p.399; éd.sov., p.241.
- 21) Ed.fr., préface, p.20; roman, p.383, " Le bonnet noir dont il ne se séparait jamais ": éd.sov.,p.230, " tchyernoy chapotchkye, s kotoroy ne rasstavalysya."
- 22) Allusion au roman célèbre d'Ostrowski; Et l'acier fut trempé.