

« The Master and Margarita »

Brigitte Purkhardt

Numéro 72, 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/28780ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Purkhardt, B. (1994). Compte rendu de [« The Master and Margarita »]. *Jeu*, (72), 189–195.

« The Master and Margarita »

Texte et mise en scène d'Alexander Marin d'après le roman *le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov. Assistance à la mise en scène : Boris Pankin ; décor et costumes : Andrew Lue Shue ; éclairages : Freddie Grimwood ; projections : Laurie-Shawn Borzovoy ; son : Duncan Appleton. Avec Griffith Brewer (Caïphe/Sokov), Jean-Raymond Châles (Berlioz/chat Béhémot), Pablo Coffey (Yvan Biezdomy/Matthieu Lévi), Brian Dooley (Afranios/Bossoï), Sandra P. Grant (Marguerite), Greg Malone (Yeshoua/Maitre), Michael McMurtry (Koroviev/secrétaire de Pilate), Michel Perron (Muribellum/Nicolai Ivanovitch), Maurice Podbrey (Pilate/Stravinsky), Gary Reineke (Woland) et Patricia Rodriguez (Natacha/Frieda). Production du Centaur Theatre Company, présentée du 27 septembre au 23 octobre 1994.

Le conseiller aux sabots

Le 10 mars 1940 mourait à Moscou Mikhaïl Afanassievitch Boulgakov, né à Kiev en 1891, promu médecin en 1916 et « entré » en littérature (comme on entre en religion) dès 1920. Boycotté par l'institution littéraire soviétique, il laissait une importante œuvre posthume, autant théâtrale que romanesque, dont une véritable « somme », une bible, un testament : *le Maître et Marguerite*, roman qu'il prit douze ans à rédiger, qu'il peaufinait encore sur son lit de mort, et qui ne sera publié qu'en 1966 dans une version quelque peu censurée. La traduction française de 1968 lui restituait heureusement sa forme intégrale.

Si Boulgakov avait vécu plus longtemps, peut-être aurait-il lui-même adapté *le Maître et Marguerite* pour la scène. Du moins peut-on le supposer, puisqu'un tel exercice lui était familier. De son roman *la Garde blanche*, il avait tiré pour le théâtre *les Journées des Tourbine* (1926) et *la Fuite*

(1928). Quant à son *Molière*, il a donné *Jourdain fou* (1932) et *la Cabale des dévots* (1934). Il est vrai que les metteurs en scène le boudaient moins que les éditeurs... Ce n'est toutefois pas par opportunisme que Boulgakov a touché au théâtre : l'art dramatique l'intéressait au plus haut point. Grand amateur d'opéra (il a d'ailleurs été conseiller littéraire au Bolchoï), il avait le culte du baroque et de l'illusion. Aussi réticent devant la sobriété de Stanislavski que devant les audaces de Meyerhold, il déplorait la disparition des rideaux, de même que la révélation des artifices scéniques, et rêvait de réintroduire au théâtre une vieille mode provinciale, celle de faire jouer un orchestre aux entractes. Il aurait écrit une quarantaine de pièces. Peu d'elles connurent les feux de la rampe de son vivant. Toutes soulevèrent des controverses. Ses drames manquaient de héros positifs et ne flattaient pas les idéaux du régime. Ses comédies écorchaient avec une verve mordante des sujets « intouchables » à l'époque. Par exemple, *l'Appartement de Zoïka* (1927) dépeignait sur un ton satirique le *modus vivendi* russe au temps de la N.E.P. (Nouvelle Politique Économique) et *l'Île pourpre* (1928) parodiait sans ménagement les spectacles pseudo-révolutionnaires.

Déclaré « petit-bourgeois » et « réactionnaire » par la critique officielle, Boulgakov — rejeté de tous — réagit avec l'énergie du désespoir. Il écrivit au gouvernement pour exposer son droit de réflexion personnelle en tant qu'écrivain et défendre son besoin viscéral de créer. Sa lettre proposait en outre trois solutions : qu'on cesse les persécutions dirigées contre lui, sinon qu'on l'envoie en exil ou — si l'une ou l'autre variante s'avérait impossible — qu'on le liquide une fois pour toutes en le passant par les armes. Staline en personne lui téléphona et lui offrit un emploi per-

manent au Théâtre d'Art de Moscou. Il arrivait ainsi à « l'homme d'acier » de jouer à l'occasion les « mécènes »... Que n'eût-il accordé la même compassion à Meyerhold, fusillé en 1942 ! En fait, comme l'ont dévoilé par la suite ses *Mémoires*, Staline trouvait Boulgakov plus utile que dangereux. En ce qui concerne *les Journées des Tourbine*, il daigna remarquer que la défaite finale et la soumission de la garde blanche étaient une « démonstration de la toute-puissance du bolchevisme. Que l'auteur, dans cette démonstration, ne soit personnellement pour rien, c'est sûr. Mais quelle importance ! ? »

Fondé en 1898 par Dantchenko et Stanislavski, le Théâtre d'Art apportait à Boulgakov une relative sécurité financière. Il y occupa divers postes : conseiller littéraire, régisseur, assistant metteur en scène et même comédien (il joua le rôle d'un juge dans *Mr. Pickwick*, d'après Dickens). Cependant, l'auteur dramatique qu'il était ne réussit pas vraiment à s'y imposer. Déposée au Théâtre d'Art en 1932, *la Cabale des dévots* ne sera jouée qu'en 1936 au terme d'innombrables tiraillements entre Stanislavski et Boulgakov. Le premier souhaitait que l'action cerne les multiples manifestations du génie créateur de Molière, alors que le second avait mis en situation les rapports d'un créateur avec le pouvoir. Un article de la *Pravda* dénonçant « [l']éclat extérieur et [le] faux contenu² » du spectacle allait en entraîner le retrait de l'affiche après sept représentations. Un sort analogue était réservé au roman

1. Cité par Nelli Bielski, dans sa Préface à *la Garde blanche*, Paris, Robert Laffont, 1970, p. 11.

2. Cité par Sergueï Ermolinski, dans son Introduction au *Maitre et Marguerite*, Paris, Robert Laffont, 1968, p. 16.



Molière, rejeté par les Éditions Jourgaz, à moins que l'auteur n'y apportât des remaniements majeurs, comme d'éliminer un narrateur aux sentiments royalistes et aux penchants libidineux. Ce à quoi Boulgakov refusa de se plier. Il préféra s'attaquer au *Roman théâtral*, une farce tragique racontant les déboires d'un romancier convié par un célèbre metteur en scène d'un non moins célèbre théâtre à tirer une pièce de son roman... Il pouvait aussi continuer la rédaction du *Maitre et Marguerite* qui sera son chant du cygne.

Le Maitre et Marguerite s'est d'abord intitulé *le Conseiller aux sabots*. Ce premier titre prend tout son sens à la lumière de la citation mise en exergue au roman : « Je suis une partie de cette force qui, éternellement, veut le mal, et qui, éternellement, accomplit le bien. » Il s'agit d'une repartie de Méphistophélès dans le *Faust* de Goethe. Et, par l'intermédiaire de cet épigraphe, Boulgakov nous plonge d'emblée au cœur du sujet de son œuvre :

Jean-Raymond Châles,
Gary Reineke, Griffith
Brewer et Michael
McMurtry. Photo :
Lewis Blau.

l'ambivalence du bien et du mal, et leur nécessaire connivence qui soutient l'homme dans sa marche vers l'Absolu. Chez Goethe, le diable peut aussi être perçu comme un « conseiller aux sabots ». Il avoue s'être débarrassé de ses cornes et de ses griffes sans pour autant perdre ses pieds onglés ; quant à sa mission « d'esprit qui toujours nie », elle consiste à aiguillonner sans cesse l'humanité pour l'empêcher de sombrer dans l'immobilisme. Voilà pourquoi, bien qu'au service du mal, il provoque malgré tout le bien. Le Woland de Boulgakov agit de même. C'est en utilisant Marguerite à ses propres fins qu'il la libère, causant par surcroît la délivrance du Maître. Bref, le destin du Maître et de Marguerite n'aurait su évoluer sans l'intervention du conseiller aux sabots. Ce dernier manipule ostensiblement les ficelles de l'action romanesque et il assume une fonction semblable dans l'adaptation dramatique du récit par Alexander Marin, telle que produite par la compagnie théâtrale du Centaur.

Satan et Ponce Pilate

Alexander Marin naît en Russie en 1958. Depuis sa sortie du GITIS — l'École de théâtre étatique de Moscou — en 1980, il explore toutes les facettes de la pratique théâtrale à titre de comédien, metteur en scène, auteur et pédagogue, d'abord chez lui, puis dans divers pays d'Europe. À partir de 1991, il vient à Montréal assez régulièrement. Après une tournée américaine avec le Studio-Théâtre d'Oleg Tabakov en tant qu'acteur, il est invité par la section anglaise de l'École nationale de théâtre à diriger un atelier sur Tchekhov, dont il monte ensuite *les Trois Sœurs*. Au printemps prochain, il présentera un autre exercice public, inspiré cette fois de l'*Hyménée* de Gogol. Il y a deux saisons, sollicité par le directeur artistique du Centaur, Maurice Podbrey, à mettre en

scène *Oncle Vanja*, Marin a signé un spectacle audacieux et loué par la critique. Il est de retour au Centaur avec son adaptation du *Maître et Marguerite*, à laquelle ont collaboré Boris Pankin — son assistant et truchement —, ainsi que Maurice Podbrey, qui a participé à la rédaction de la dernière version de la pièce.

Pour résumer l'intrigue du *Maître et Marguerite*, transportons-nous dans le Moscou des années trente. Un auteur (Yvan Biezdomny) discute dans un parc avec le rédacteur (Berlioz) d'une revue à laquelle il a soumis un poème sur le Christ. La conversation tourne autour de l'inexistence de Jésus quand l'interrompt un étrange personnage qui témoigne du contraire puisqu'il a assisté à l'interrogatoire de Yeshoua par Ponce Pilate. Et l'importun de relater ce qui arriva, le 14 du mois de Nisan, chez le procureur de Judée. Éberlués, les deux littérateurs apprennent qu'ils ont affaire à un professeur de magie noire nommé Woland, et que Berlioz sera décapité le soir même à cause d'une certaine Annouchka. Peu après, Berlioz s'apprête à pousser un tourniquet pour accéder à la chaussée où passe son tramway. La main du rédacteur saisit une barre huileuse. Tombé à la renverse, il dévale une pente avant de glisser sous les roues de l'engin en mouvement. Sa tête coupée saute sur le pavé. Tout cela, parce qu'Annouchka a cassé son litre d'huile sur le tourniquet. Yvan tient un discours d'une totale incohérence en tâchant d'expliquer les circonstances de la mort de Berlioz. Il aboutit dans un asile psychiatrique où le professeur Stravinsky diagnostique sa schizophrénie. Pendant ce temps, Woland, en compagnie de deux « diabolins », s'installe dans l'appartement du défunt Berlioz. Le trio sème la pagaille à Moscou, et sa confrontation aux gens souligne les tares sociales de l'époque : bureaucratie, cupidité, corruption, déla-

tion. De son côté, Yvan reçoit la visite nocturne du patient qui occupe la chambre voisine. Il est écrivain et a été interné pour avoir commis un roman sur Ponce Pilate. Il raconte à Yvan ses amours secrètes avec une femme mariée, Marguerite, qui le vénère et l'appelle « le Maître ». Lors de l'enterrement de Berlioz, Marguerite flâne dans un parc, inconsolable de la disparition du Maître. Woland lui envoie son « majordome », Koroviev, avec une requête. À la pleine lune, il donne un grand bal rassemblant sorcières et damnés. Seule une femme répondant au prénom de Marguerite a le droit de le présider. Si elle accepte ce rôle, elle sera récompensée. Avec l'espoir de retrouver son amant, Marguerite se prépare à la fête. Elle se dénude et enduit son corps d'une crème magique. Un état second s'empare d'elle aussitôt. Après avoir écrit à son mari un message de rupture, elle s'enivre de son identité de sorcière et s'envole dans les airs suivie de sa servante Natacha enfourchant un voisin transformé en pourceau, ointe elle aussi de l'onguent de sa maîtresse. Sa tâche de reine du bal acquittée, Marguerite est réunie au Maître. Ils sont empoisonnés ici-bas pour survivre dans l'au-delà dont ils forcent le seuil sous l'égide de Woland et de sa suite, au cours d'une chevauchée fantastique. Faute de lumière, ils ont trouvé le repos. Reste la mémoire de leur existence dans la tête d'Yvan, que le Maître a salué avant de partir en lui remettant ses clés.

Transposer sur scène un roman aussi rocambolesque et dense que celui de Boulgakov constitue un défi de taille. D'une part, il faut effectuer des choix quant au maintien ou au rejet de composantes du matériau littéraire ; d'autre part, la transposition implique l'usage d'une plus ou moins grande liberté dans le processus de re-création de l'univers de l'œuvre. En ce qui a trait maintenant à l'adaptation

d'Alexander Marin, elle récupère la trame anecdotique du récit avec très peu d'écarts et aménage le cadre spatio-temporel à l'avenant. Toutefois, certains éléments spectaculaires viennent nuancer cette apparente conformité au texte-source. C'est heureux, et j'y reviendrai plus loin. Ce qui me semble moins heureux pourtant se traduit par un curieux « dosage » des situations retenues. En d'autres mots, des moments forts du roman se sont retrouvés minimisés sur les planches, alors que des scènes de moindre importance dans le récit ont pris du lustre dans leur forme dramatique. Ainsi le beau roman d'amour du Maître et de Marguerite demeure-t-il à peine esquissé, tandis que l'histoire de Ponce Pilate s'impose avec emphase. Ce qui n'était pas le cas chez Boulgakov. Par contre, même s'il a éliminé le personnage d'Azazello — le démon-tueur —, Marin a transposé avec justesse et efficacité le diable Woland et sa livrée infernale — Koroviev et Béhémot. Somme toute, l'adaptation aurait pu s'intituler *Satan et Ponce Pilate...*

Prototype de la lucidité alliée à la lâcheté, Pilate représente cet immobilisme néfaste à l'espèce humaine. Sympathique au Christ, il ratifie sa condamnation. Conscient de la dimension politique de la libération de Bar-Rabbas — un terroriste ennemi de Rome —, il s'en lave les mains au lieu de défendre un rêveur dont le royaume n'est pas de ce monde. Puis, pour alléger le poids du remords, il ordonne d'abréger les souffrances de Jésus et fomenté l'assassinat de Judas. Enfin, il perdure dans l'au-delà, honteux d'une célébrité ainsi acquise. Pressé par Woland de conclure son roman inachevé en une phrase, le Maître délivre le procureur quand il lui signifie que Yeshoua est libre et qu'il l'attend. Pilate finit par croire que le supplice du Golgotha n'avait jamais eu lieu, qu'il l'avait seulement

rêvé. Après tout, n'était-il pas le produit d'une fiction ? Au bout du compte, les bassesses de la réalité peuvent être rachetées par la vertu de l'acte créateur. L'inertie engendre de la sorte le mouvement ; et le mal, le bien.

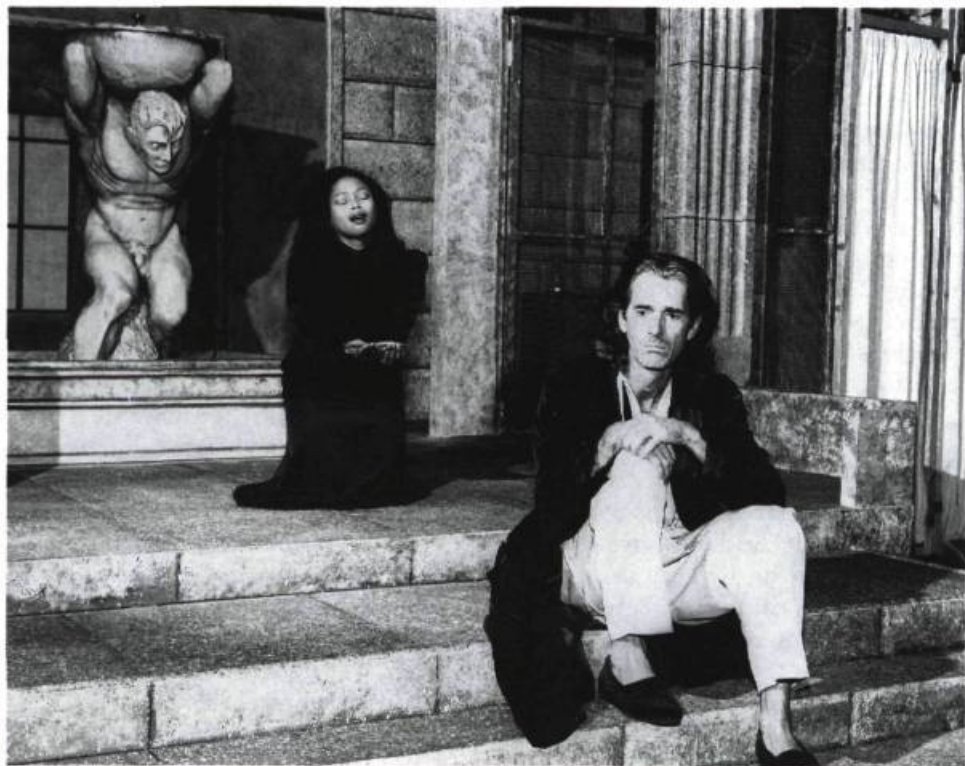
Les tableaux mettant en situation Ponce Pilate souffraient de lourdeurs et de redites. Ils auraient pu être abrégés sans difficulté, au profit d'une exploitation plus satisfaisante de la liaison du Maître avec Marguerite. La pièce aurait ainsi atteint cette « totalité » inhérente au roman, qui combine le réel et l'imaginaire sans négliger de mettre en parallèle les problèmes du créateur avec le pouvoir et ses perpétuels affrontements à soi, ces deux pôles de la création que se partagent Pilate et Marguerite sous l'œil malin du diable. La qualité verbale du texte offre une substance assez

terne dans l'ensemble. Les dialogues manquent de style, de ton, de rythme. Et, lorsqu'une bonne interprétation ne les soutient pas, ils tombent de haut...

Il convient néanmoins de relever que certaines « prouesses » spectaculaires viennent colmater les failles de l'adaptation.

De l'asile au reste du monde

Alors que dans le roman les épisodes de l'intrigue s'enchaînent de façon plutôt linéaire — mis à part quelques *flash-backs* —, la version dramatique du *Maître et Marguerite* développe une situation stable du début à la fin — l'internement d'Yvan à l'asile —, ponctuée de nombreux retours en arrière. Ce qui crée des îlots de scènes structurées en abîme, reliés entre eux par un fil conducteur. Technique habile, évoquant un peu le jeu de la mémoire



Sandra P. Grant et Greg Malone. Photo : Lewis Blau.

vagabondant d'un souvenir à l'autre, d'un rêve à l'autre, et sans cesse ramenée au présent, au conscient. La scénographie suit un modèle analogue. La scène à l'italienne révèle un premier décor : côté jardin à l'arrière-scène, deux lits d'hôpital, et côté cour, le lit d'Yvan placé devant un paravent. Au milieu, au fond et dans les hauteurs, s'étale un étendard rouge à l'effigie de Lénine. L'aire de jeu au complet renvoie donc à la clinique psychiatrique du docteur Stravinsky. Cependant, ce décor d'hôpital émerge d'un véritable capharnaüm ! L'arrière-scène comporte deux niveaux. Audessous de l'étendard, on remarque un fauteuil, un banc, une fontaine et la statue de Tantale. Des deux côtés de la scène, sur le haut niveau, une statue de Staline et une autre d'un empereur romain. À l'avant-scène, côté jardin, deux bancs de parc. Tous ces éléments de décor concourent à construire les divers espaces dramatiques de la pièce au moyen de déplacements, de jeux de lumières, de projections d'images. Quand l'étendard se lève, apparaît un ciel nocturne traversé d'un vol de sorcières, ou bien s'ouvre un au-delà lumineux où se désole Ponce Pilate. Quant à son palais, situé au-dessous de l'étendard, il devient salle de bal pour la fête de Woland : la fontaine se transforme en brasier, et d'une trappe au plancher surgissent les invités. Le personnel de l'hôpital se met à pousser les lits au milieu d'un tintamarre de ferraille : voilà le tramway qui décapite Berlioz. Les scènes dans le parc s'accompagnent de projections : des feuilles d'arbres bruissant au vent pendant la rencontre avec Woland, ou encore la marche d'un cortège funèbre à l'enterrement de Berlioz. Les changements de lieux s'effectuent avec une grande maîtrise des moyens techniques, sans bavures ni temps morts. On aurait pu cependant se passer des projections qui, outre leur piètre qualité, n'avaient d'autre fonction que la redondance. En effet, quel



Photo : Lewis Blau.

besoin d'images qui ne font que doubler les autres éléments scéniques, sans écart ni contrepoint ? Un banc de parc suffit à situer le lieu de la scène ; à quoi bon renchérir avec des feuillages sur un écran ? Malgré ma réserve à propos des projections, je dois tout de même avouer que j'en ai apprécié une, qui m'a paru hautement signifiante. Lorsque s'achève l'examen médical d'Yvan à l'asile, son lit s'élève au plafond, en position verticale, tête vers le haut. Sur le matelas est alors projetée l'image d'Yvan. L'autre Yvan, celui qui reste au sol, amorce une double vie, celle qui lui fait rencontrer le Maître, ce mage sorti de sa conscience, qu'en langage jungien on pourrait associer au Soi.

« *A mental institution and the rest of the world.* » C'est dans ces termes que sont désignés les lieux de l'action dans *The Master and Margarita*, tel que le mentionne le « livret » du Centaur. La scénographie en a bien rendu compte. La direction d'acteurs s'inscrit aussi dans une telle optique, à savoir que les personnages avec leurs noms

russe débordent leur cadre spatio-temporel régionaliste et appartiennent à l'univers. Ainsi ne s'étonnera-t-on pas de découvrir une Marguerite Nikolaïevna plus proche de Jeanne Duval que d'Anna Karénine, puisque son interprète, Sandra P. Grant, est de race noire. Elle joue l'amante du maître avec sensibilité, très belle dans sa nudité pendant la scène du bal. Maurice Podbrey incarne un Pilate bourru, excédé, imbu de lui-même, à l'image de bien des politiciens de tous les pays et de tous les temps. Dans le rôle du Maître, Greg Malone interprète l'artiste ravagé, désabusé, replié sur lui-même parce que incompris. Pablo Coffey réussit à faire vivre un Yvan nerveux, dépassé par les événements, ballotté entre l'accablement et l'exaltation. Quant à la cohorte infernale, elle brille par sa verve et son pittoresque. Gary Reineke campe un impressionnant Woland : vieux dandy à la mine altière, parfois ridicule, mais toujours ironique et déroutant. Michael McMurtry rend son Koroviev insupportable et arrogant, espiègle et farceur. Jean-Raymond Châles bouffonne et cabriole en tant que Béhémoth le chat. Tous trois ressemblent à des diables d'opérette tels qu'ils existent chez Boulgakov. Comme le nombre des personnages excède celui des comédiens, quelques-uns d'entre eux assument plus d'un rôle. Mais il semble bien qu'Alexander Marin n'ait pas distribué les rôles au hasard... Ce n'est sans doute pas sans raison que Podbrey passe de Pilate à Stravinsky, un autre qui a dû « se laver les mains » au lieu de remettre en question des internements. Malone — le Maître —, une victime, est apparié au Christ, alors que Coffey — Yvan —, un disciple du Maître, double aussi celui de Jésus, Matthieu Lévi. Cette manière de relier des figures d'époques différentes par leurs points de ressemblance accentue davantage l'aspect cosmopolite de la mise en scène.

Ce que le spectacle n'a pas réussi à rendre, malheureusement, c'est cette atmosphère qui imprègne l'œuvre de Boulgakov et qui entraîne le lecteur dans tous les registres de l'émotion. Chez lui, la banalité ne va pas sans le mystère, ni le profane sans le sacré, ni l'amour sans la haine, ni la comédie sans la tragédie. Or, dans *The Master and Margarita* du Centaur, la complexité des sentiments fait défaut aux personnages, et leurs comportements évoluent à peine. Chez Boulgakov, Marguerite est une femme pudique avant de se transformer en bacchante, et les diables finissent par jeter leurs oripeaux de carnaval pour endosser leurs atours de princes des ténèbres. Dans l'adaptation de Marin, Marguerite est née ensorceleuse, et les diables n'accèdent jamais à la majesté de leurs origines d'anges déçus. L'ambivalence et la métamorphose, ces deux valeurs maîtresses chez Boulgakov, ont dû s'égarer quelque part, entre les lignes, entre les pages, sans pouvoir goûter aux feux de la rampe.

Brigitte Purkhardt