

2m 11.2809.1

Université de Montréal

**Topographie littéraire de Moscou et signes conflictuels de l'espace dans l'œuvre
de Boulgakov, Zamiatine et Maïakovski**

Par
Luc Gougeon
Département Littérature Comparée
Facultés des arts et des sciences

Mémoire Présenté à la Faculté des études supérieures
En vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)

17 août 2000



©Luc Gougeon, 2000

PR
14
U57/
2001
V.003



Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

**Topographie littéraire de Moscou et signes conflictuels de l'espace dans l'œuvre de
Boulgakov, Zamiatine et Maïakovski**

Présenté par :

Luc Gougeon

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jacques Cardinal, président-rapporteur

Wladimir Krysinski, directeur de recherche

Johanne Villeneuve, membre du jury

Mémoire accepté le : 16 novembre 2000

Remerciements

Je tiens à remercier mon père et ma mère pour tout leur soutien et la patience, ainsi que monsieur Wladimir Krysiniski pour ses bons conseils.

La topographie littéraire de la ville nous permet de mieux comprendre l'influence réciproque entre le monde de l'art et l'urbanisme. Nous nous intéressons à la ville depuis des temps immémoriaux : les auteurs grecs se sont intéressés à Athènes pour étudier la politique. Le but d'une étude de topographie littéraire est d'exposer clairement l'effet qu'une grande métropole peut avoir sur l'activité créatrice d'un écrivain.

C'est donc dans ce contexte que je m'intéresse à la ville de Moscou du début de notre siècle, car celle-ci devient la capitale de la nouvelle Union Soviétique.

J'ai observé dans l'œuvre de trois auteurs soviétiques, la perception d'une utopie nouvelle, ou pour certains une dystopie. Le poète Maïakovski embrasse la révolution, alors que Mikhaïl Boulgakov et Evgueny Zamiatine émettent une opinion beaucoup moins favorable à la destruction massive du patrimoine architectural.

La topographie littéraire de Moscou nous amène donc à réfléchir sur la double signification de la reconstruction, qui pour certains est libératrice, et pour d'autres symboles de terreur. Le cas de Moscou sera doublement intéressant lorsque nous prendrons en considération l'implication considérable de plusieurs écrivains dans le processus de reconstruction. Ceci nous amène donc à identifier une écriture topographique propre à la ville.

Sommaire

- 1- Introduction**
- 2- Architecture soviétique p.11**
- 3- Maïakovski p.21**
 - Poésie typographique p. 24
 - Maïakovski et le théâtre p.31
- 4- Boulgakov p.36**
 - Boulgakov arrive à Moscou p.37
 - L'étang du Patriarce p.40
 - Le démon et la topographie de la possession p.49
 - La maison des écrivains p.53
 - Le Maître rencontre Marguerite p.61
 - Le spectacle de magie noire p.67
 - Boulgakov et Euripide p.71
 - Conclusion et envol du Maître p.75
- 5- Zamiatine p.79**
 - Nous Autres et le canon dystopique p.81
 - Géographie de l'État Unique p.84
 - Dystopie et cinéma p. 87
 - La marche p.89
 - L'espace dans Nous Autres p. 90
- 6- Conclusion : Une leçon de topographie p.94**

7- Bibliographie p. 98

Introduction

« *If you are ready to leave father and mother, and brother and sister, and wife and child and friends, and never see them again – if you have paid your debts, and made your will, and settled all your affairs, and are a free man – then you are ready for a walk.* » Henry David Thoreau, Walking (1)

Les mots de Thoreau résonnent dans mon esprit depuis de nombreuses années. Ce sont précisément ceux-ci, un véritable acte de foi du créateur aventurier, qui m'encouragèrent à travailler sur la relation entre le penseur-marcheur et l'espace. Le chemin tortueux qui me mène aujourd'hui à l'étude de la topographie littéraire de Moscou est marqué par un long parcours et de nombreuses discussions. L'expérience de la littérature est complexe et l'appréciation d'une œuvre relève souvent des connaissances extérieures à celle-ci. Le lecteur peut s'intéresser à l'histoire, à la politique, à la philosophie, et tout cela dans le but de mieux pénétrer l'esprit d'un texte. Une telle approche s'inscrit naturellement dans une lecture sociocritique d'une œuvre, il en va de même pour la relation entre la topographie urbaine et un écrivain. Cette recherche n'est pas éloignée de mes propres expériences de voyage, car les rues de New York ne sont pas étrangères à ma fascination pour Paul Auster et Jack Kerouac, il en va de même pour certains quartiers de Moscou et de Saint-Pétersbourg. Mon goût pour les voyages en Russie vient premièrement de ma lecture des romans de Dostoïevski et d'une curiosité généralisée pour tout ce qui vient de la Russie. Au cours de mes voyages en Russie, j'ai remarqué la relation intrinsèque de la ville et de la littérature. Les rues et les édifices respirent l'histoire très riche de ce pays et de nombreuses plaques nous rappellent toute l'histoire derrière une simple ruelle peut avoir. L'importance accordée à l'histoire surprend au premier abord le visiteur, s'il s'intéresse un tant soit peu à la littérature, il sera impressionné par la quantité de monuments littéraires. Une simple promenade sur la rue Tverskaïa nous permet d'observer la statue monumentale de Pouchkine sur la place du même nom et

celle du poète Maïakovski à quelques centaines de mètres. La Russie, d'hier et d'aujourd'hui est éminemment littéraire dans son quotidien, la relation entre l'espace urbain et la littérature apparaît donc naturelle. Moscou et St-Petersbourg se lancent ainsi la balle de la ville littéraire par excellence ; Moscou se veut moderne, alors que St-Petersbourg cultive avec force une image vieillotte du dix-neuvième siècle. N'est-ce pas aux abords de la Néva que les personnages de Pouchkine et Dostoïevski se promènèrent. Le marcheur moderne peut donc retracer avec une certaine précision le parcours des grands protagonistes de l'âge d'or russe dans de nombreux quartiers qui conservent le même aspect depuis des centaines d'années. Ce n'est pas que l'urbanisme peterbourgeois stagne, mais plutôt qu'il fut épargné par les révolutions urbaines qui se sont abattues sur Moscou tout au long de notre siècle. Voilà une des raisons principales pour laquelle j'aborderai le thème de la ville de St-Petersbourg avec précaution, pour me concentrer tout particulièrement sur le vingtième siècle et Moscou. Mon intérêt premier pour la Russie émanait de la ville de Pierre le Grand, mais mon questionnement et ma curiosité s'exerceront plutôt sur la capitale folle qu'est Moscou.

L'image mentale de la Russie pour celui qui n'y a jamais mis les pieds est très simple. Ces images souvent véhiculées par les médias nous montrent les mêmes plans de la Place Rouge et de l'église fort colorée de Saint-Basile le Bienheureux. Une deuxième image populaire est celle d'une vue de la fameuse Maison Blanche et de la Moskva. Ce plan télévisuel s'explique en partie par la position stratégique de tous les studios de télé étrangers dans l'hôtel Radisson et du libre accès au toit offrant cette vue panoramique assez impressionnante, mais somme toute banale. Ces images qu'on bombarde dans les médias donnent une vision erronée de la Russie. À l'occasion, les journalistes présentent des plans rapprochés d'un marché ; encore une

fois, rien pour nous éclairer sur la vie quotidienne des Russes. L'image générale que nous nous faisons de la Russie n'est donc pas très précise et ce flou crée une aura de mystère qui peut sembler impénétrable. C'est ici que la littérature nous vient en aide pour illustrer à l'aide de mots des réalités que même les médias modernes n'arrivent pas à rendre. Peut-on retrouver Moscou ou toute autre ville dans la littérature ? La lecture de Walter Benjamin nous révèle rapidement que la ville existe comme un texte qui nous permet parfois de mieux comprendre d'autres textes. Dans l'introduction de son essai sur Moscou, Benjamin se présente comme un homme curieux de découvrir la Russie dont il s'est déjà fait une idée. Sa pensée prend rapidement un chemin irrégulier lorsqu'il affirme mieux connaître Berlin après son voyage à Moscou. « *Plus rapidement que Moscou lui-même c'est Berlin qu'on apprend à voir de Moscou.* »¹ L'accent est mis très tôt sur la faculté de voir la ville, des prédispositions à l'observation. L'écriture de Benjamin est sans contredit une écriture du regard, donc une écriture qui topographie l'espace pour mieux l'analyser. La philosophie de la perception tient compte des idées préconçues : « *Seul celui qui, par le choix qu'il a fait, a conclu une paix dialectique avec le monde peut saisir le concret.* »² La vérité des questionnements dialectiques répond finalement à des facteurs comme l'allégeance politique et la connaissance préalable de la réalité russe. C'est cette même quête de vérité qui alimente l'œuvre de Benjamin et celle de nombreux écrivains soviétiques qui interrogent la ville pour en connaître la mécanique et la raison d'être.

L'homme moderne est souvent subjugué par l'immensité des villes. L'histoire de Moscou brille de par ses excès, ses grandes batailles et ses plans d'urbanisme souvent utopiques. Les Russes croient que le centre de toute la Russie

¹ BENJAMIN, Walter, Moscou, Paris, Mille et une nuits, 1991, p.7

² opus cit., p.8.

se trouve à l'entrée de la Place Rouge à quelques pas de la statue du colonel Joukov. On y trouve une représentation des quatre points cardinaux encastrés dans le pavé. Les gens y déposent en son centre des pièces de monnaie, la tradition veut que nous revenions à Moscou si on se tient au centre sur une plaque de bronze. Ce Moscou-centrisme peut sembler amusant aujourd'hui, mais cette attitude influença toute la politique soviétique jusqu'à la perestroïka. Benjamin souligne cet esprit de fierté en comparant la carte géographique à une icône religieuse : « *La carte géographique est sur le point de devenir un foyer d'un nouveau culte russe des icônes, au même titre que le portrait de Lénine.* »³ Le simple fait qu'on amplifie la relation que les citoyens soviétiques entretiennent avec les cartes, nous montre clairement la relation que nous devons établir entre la topographie physique et la topographie imaginaire.

La ville de Moscou en tant que sujet de mon étude topographique offre au cours de son histoire de nombreux exemples d'interactions avec l'imaginaire des créateurs. Suite aux destructions occasionnées par les guerres et l'expansion prodigieuse de cette capitale la classe parmi les grandes métropoles. Il est même surprenant d'apprendre qu'elle fût supplantée par Saint-Petersbourg comme capitale de la Russie jusqu'au jour fatidique du quinze mars 1918 où la capitale redevenait Moscou suite à la menace allemande provenant des frontières baltes. L'annonce de ce changement soudain de capitale s'est produit lors du quatrième congrès des Soviets sous l'égide de Lénine. C'est donc Lénine qui amorcera la révolution urbaine moscovite dont les effets se font connaître jusqu'à aujourd'hui. Très rapidement deux idéologies propres au caractère profond de ces deux villes commencent à apparaître. Saint-Petersbourg se veut une ville édifiée sur le concept d'ordre et de calcul ; il ne faut pas oublier que la ville qui naît sous le régime de Pierre le Grand est

³ BENJAMIN, Walter, Moscou, Paris, Mille et une nuits, 1991, p.46.

construite sur un marais. Moscou de son côté est considérée comme une ville beaucoup plus chaotique, aucun plan d'ensemble ou plan d'urbanisme ne régit les constructions. Moscou tout au long du dix-neuvième siècle ressemble à un énorme village avec ses maisons en bois. Voltaire écrit dans ses essais sur Moscou que la ville a quelque chose de primitif et d'organique. Au dix-huitième siècle, les villes comme Paris et Londres ressemblent beaucoup plus à des capitales. De part son caractère, Moscou se trouve plus près de l'identité profonde des Russes que Saint-Petersbourg qu'on compare encore aujourd'hui à un croisement entre Venise et Amsterdam. Moscou est donc pour plusieurs penseurs une ville propre à l'expansion du soviétisme et la ville idéale pour éduquer politiquement la population. Les architectes de nombreuses académies commencent avec la révolution à se questionner sur le rôle de leur art dans la société. L'architecte Anatole Kopp écrit en 1977 : « *Dès les premières années du régime soviétique, dans des milieux restreints sans doute, mais politiquement important, naît l'idée que la Vie nouvelle exige des équipements nouveaux, des équipements qui favoriseraient les nouveaux rapports sociaux.* »⁴ On sent dans ce commentaire les difficultés inhérentes au projet tout en indiquant que le système soviétique s'offre comme un laboratoire pour des expériences nouvelles.

« *Research in this field however could give Soviet architect the possibility to solve urbanistic problems by methods which are inaccessible to the Western architect and planner.* »⁵

On perçoit ici que l'expérience de l'espace soviétique se veut singulière et différenciée de tout ce qui est occidental. Voilà donc un marqueur précis de l'unicité de la topographie littéraire moscovite qui se rattache à une idéologie urbanistique précise et très bien documentée. L'expérience de la ville est donc unique et

⁴ RONCAYOLO et PAQUOT, *Villes & Civilisation Urbaine*, Paris, Larousse, 1992, p.530.

⁵ COOKE, Catherine, *Russian Avant-Garde*, London, Academy Editions, 1995, p.88.

marquante pour tous les habitants, les intellectuels qui y vivent ou les touristes qui visitent cette ville. Cette médecine idéologique de choc est insidieuse, puisque l'habitant de Moscou ne réalise pas nécessairement que la ville qu'il habite se veut un laboratoire politique. Au début des années vingt, les effets du nouvel urbanisme ne se font pas encore ressentir, il faudra attendre quelques années pour connaître des transformations dans le quotidien des habitants. La forme des immeubles n'influencera jamais autant l'existence que la collectivisation des appartements et la crise de l'immobilier que connaît Moscou suite à son expansion explosive.

Les réformes affectent tous les habitants de l'Union Soviétique en changeant du jour au lendemain ce qu'on nomme le quotidien. Une vie nouvelle naît in extremis et les artistes emboîtent le pas. Il faut remarquer que les artistes, de tout acabit, occupent une position d'observateurs privilégiés ; il sera donc fascinant de voir tout ce qu'ils ont produit lors de cette période d'intenses activités révolutionnaires. Il est probable qu'ils sont les seuls à posséder le temps nécessaire et la mobilité pour embrasser les nombreuses réalisations du parti. Le régime soviétique considère les écrivains, les peintres comme des membres actifs du parti et ils doivent donc s'impliquer dans le projet soviétique. Un écrivain doit ainsi inscrire son œuvre dans un tout qui inclut la politique, l'architecture et même le souci de dépeindre la société de façon positive et constructive. C'est la relation entre l'écrivain et la ville changeante qui m'intéresse tout particulièrement. La production littéraire du début des années vingt jusqu'à la fin des années trente ne fait jamais abstraction de la réalité concrète de la ville. Elle est mentionnée à de nombreuses reprises comme un personnage jouant un rôle primordial dans l'existence de tous les citoyens. Il existe en URSS une écriture moins urbaine. Le poète Serge Essénine représente un mouvement poétique orienté vers les racines paysannes, ses poèmes étant beaucoup

plus proches de Riazan que de Moscou. Léon Tolstoï au dix-neuvième siècle représentera le courant du retour à la terre et démonisera la ville et les moyens de transport. La ville est mise en relation avec les dangers de la vitesse. Le roman Anna Karénine va aussi dans ce sens, le roman s'ouvre en effet avec la description d'un accident de train et se termine par le suicide d'Anna qui se jette sous les roues d'un train. Elle est donc victime de la technologie.

La nouvelle Moscou penche entre ces deux tendances, le respect de la ville telle qu'elle se présente aux yeux de Lénine et la volonté de créer une nouvelle ville en détruisant le vieux pour construire du neuf à l'image du parti. Il semble que l'attitude des écrivains de l'époque vacille entre un attentisme craintif et un amour inconsidéré et infini pour tout ce qui est marqué du sceau de la révolution. La révolution offre à plusieurs artistes la chance unique de créer une nouvelle poétique qui est calquée sur la volonté politique de faire table rase de l'histoire : le régime ne joue pas avec les finesses lorsqu'il s'attaque à la religion orthodoxe en organisant des destructions massives d'icônes et de livres religieux. Les artisans de la scène ou du livre n'ont soudainement d'autre choix que de se plier aux directives très strictes qui viennent régir presque tous les aspects de leur vie. La production intellectuelle n'est plus individuelle, mais collective, l'écrivain écrit désormais pour le parti. Les premières années du régime communiste nous intéressent particulièrement pour la relative liberté de création qui semble transparaître de l'œuvre des plus grandes figures de la littérature. Le pouvoir de Staline transformera les artistes en de véritables ouvriers serviables et obéissants. Nous connaissons aujourd'hui les systèmes complexes de censure qui régirent l'Union Soviétique pendant soixante-dix ans. Nous nous attarderons tout particulièrement à deux attitudes distinctes : la résistance et une position plutôt critique et la tendance à s'engager à respecter les édits

communistes. Les deux groupes cohabitèrent et travaillèrent côte à côte en s'affrontant souvent sur la signification que devait prendre le communisme.

Le groupe des écrivains mécontents nous permet de reconstruire les dessous de la politique officielle du parti. Toute critique du parti entraîne automatiquement une réponse musclée et souvent mortelle, les cas de résistance sont donc doublement intéressants et révélateurs. L'auteur Mikhaïl Boulgakov représente ce mouvement de résistance plus ou moins silencieuse. L'écriture de Boulgakov explore la ville de Moscou dans ses détails les plus infimes. Moscou joue le rôle d'un personnage à part entière tout au long de son œuvre. L'humour acidulé de Boulgakov face à cette ville inhumaine ne va pas sans choquer les responsables de la censure. Dans un style coloré, il s'attaque à des questions préoccupantes pour le commun des mortels : le besoin de se loger, l'hypocrisie des nouveaux riches de la NEP, les disparitions mystérieuses ou tout simplement la présence de la spiritualité dans le quotidien des gens. L'auteur habite la ville tout comme ses personnages avec une certaine obsession presque malade, il se déplace dans celle-ci tel un possédé. Le roman le Maître et Marguerite, chef d'œuvre de Boulgakov, sera notre principal sujet d'étude. Son sujet dérange tout autant que la grande précision avec laquelle Boulgakov décrit la ville. Le lecteur contemporain peut encore aujourd'hui suivre les déplacements des personnages sur un plan de la ville. L'écriture dite cartographique se retrouve aussi dans certaines pièces de théâtre et de nombreuses nouvelles. L'étude de la topographie urbaine chez Boulgakov sera supplée par les nombreux essais de l'auteur sur la ville de Moscou et sur le phénomène de l'urbanité. Tout au long de sa carrière, Boulgakov critiquera de façon originale la vie quotidienne des citoyens soviétiques. Sa perspective, en tant qu'Ukrainien de naissance, rivalise de finesse avec les plus grands esprits de l'époque.

Les deux autres auteurs qui m'intéressent explorent l'espace soviétique d'une manière diamétralement opposée : le poète Vladimir Maïakovski et l'écrivain Eugène Zamiatine. Maïakovski affecte un enthousiasme pour la révolution et s'efforce d'en faire la promotion dans son œuvre. La relation qu'il entretient avec la ville est intéressante. C'est un homme de la ville et un amateur de grandes capitales. Tout au long de son existence, il écrira à propos des villes qu'il visite. Il embrasse la nouvelle urbanité soviétique sans la questionner. Le point de vue de Maïakovski se veut donc essentiellement soviétique. Le travail de Maïakovski s'inscrit dans la même veine que les travaux constructivistes de ses contemporains comme Osip Brik ; il œuvrera même à transformer le visage de la ville en peignant des affiches distribuées dans toutes les villes de Russie. La croyance dans une éducation civique passant par la ville est très forte chez le poète. Il est clair que pour lui l'art révolutionnaire a pour mission de créer un nouveau monde. La brisure avec le passé en tant que principe de base d'une esthétique ne peut qu'encourager la destruction de certaines rues et de nombreux édifices.

Eugène Zamiatine n'aura jamais été aussi actuel ; son roman Nous Autres occupe toujours aujourd'hui une place de choix dans les débats philosophiques sur l'utopie. Zamiatine se méfie très tôt de l'engouement pour le nouveau. La Russie nouvelle crée un remous dans son existence. Il perçoit que toute la société ne peut vivre autant de changements à une telle vitesse. Son incursion dans l'utopie expose en les grossissant tous les excès possibles d'un régime totalitaire. La dimension visionnaire qu'on reconnaîtra ensuite à travers les œuvres de Huxley et Orwell, transformera la vie de Zamiatine en véritable enfer. Il semble ici, que sa perception de la ville et de la politique choque le pouvoir en place et les syndicats d'écrivains.

Enfin, ces trois auteurs soviétiques nous permettront de voir comment l'espace urbain peut jouer un rôle prépondérant dans l'activité littéraire. La relation entre la ville et la littérature mènera donc ces auteurs à la décrire d'une façon particulière. Nous nous interrogerons donc sur l'existence de l'écriture proprement topographique. Est-ce que cette écriture cartographique nous permet de mieux comprendre la ville?

L'architecture soviétique

Nous allons maintenant quitter un peu le champ littéraire pour nous intéresser à l'architecture de l'avant-garde soviétique. La très grande richesse du discours architectural soviétique m'amène à y consacrer un chapitre. Nous verrons comment la littérature et les autres arts ont participé à la richesse de ce discours. Le but d'une étude sur la topographie littéraire est d'établir des liens de causes à effets entre l'espace urbain et son influence chez les divers artistes. Il est donc pertinent de comprendre la philosophie de ces architectes qui ont presque complètement remodelé le paysage urbain. Les architectes sont presque toujours demeurés dans l'ombre des artistes de scène, des écrivains et souvent des artistes graphiques, mais leur influence sur la vie quotidienne est incommensurable. Nous observons la manifestation concrète de l'architecture dans l'œuvre de Boulgakov, Zamiatine et Maïakovski. Voyons maintenant comment la ville de Moscou s'est transformée dans les deux derniers siècles. Ce chapitre nous permettra peut-être de démystifier l'influence du milieu et de mieux définir la couleur locale de Moscou. Nous étudierons aussi le rôle politique que Moscou occupait en tant que grande métropole et capitale de l'Union Soviétique.

Un historique de cette ville s'impose tout naturellement pour comprendre son développement explosif au vingtième siècle. La ville du moyen âge se trouve à la croisée des grandes routes commerciales, on y passe nécessairement pour se rendre à Kiev, Souzdhal, Riazan ou Rostov. On mentionne son existence pour la première fois en 1147 dans les Chroniques russes. La ville fut fondée par les tribus des Vyatich et celle des Krivich qui parlent toutes deux une forme ancienne de slavon et pratiquent la religion orthodoxe. La première ville s'érige autour de la place Rouge et d'un premier Kremlin qui est entouré à l'époque d'une palissade de bois. Le terme Kremlin désigne en russe : toute place forte, le

terme n'est donc pas uniquement relié à Moscou. La particularité de l'architecture russe repose sur la concentration très forte d'habitations autour d'un édifice central. Le Kremlin de Moscou qui est sans aucun doute le plus vaste de Russie se compose d'un très grand nombre de palais et d'églises. C'est Ivan Kalita qui construisit le premier mur de pierres en 1339, le mur mesurait 2.2 kilomètres de longueur, un notable germanique qui visita Moscou en 1529 a fait cette remarque à propos du Kremlin : « ...*very extensive and magnificently built, from its size it might almost be taken for a city.* » ¹ La ville immédiate est protégée par le mur de Kitaigorod et un deuxième mur de 16 kilomètres de long qu'on trouve encore de nos jours sous l'appellation de la ceinture verte.

La ville de Moscou actuelle est toujours construite selon un modèle radial. On peut ainsi dater l'agrandissement de la ville anneau après anneau de la même manière que nous le ferions avec un arbre. L'importance de Moscou sera perturbée lorsque Pierre le Grand transporta la capitale vers Saint-Petersbourg au cours du dix-huitième siècle pour ouvrir la Russie sur l'Europe. La ville de Saint-Petersbourg n'a pas véritablement de centre. Cette décision influencera sensiblement l'ancienne capitale lorsqu'en 1714, Pierre le Grand interdit la construction de tout édifice en pierres à Moscou pour concentrer l'énergie des maçons sur la nouvelle ville de Saint-Petersbourg. La ville politique est doublée d'un important centre religieux. La foi orthodoxe s'établit fortement à Moscou. On peut donc dire que la ville de Moscou aux yeux des croyants est un lieu de pèlerinage important. Très tôt, la ville de Moscou se constella de monastères fortifiés. Ces différents monastères seront des hauts lieux de la vie intellectuelle, notamment dans le domaine de la peinture iconographique.

Il faudra attendre 1918 avant que la ville de Moscou devienne la capitale de l'Union Soviétique. Lénine et tout l'appareil soviétique déménagent le siège du pouvoir vers le centre

¹ COLTON, Timothy J., Moscow : Governing the Socialist Metropolis, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, p.16.

du pays, laissant derrière eux la capitale européenne de la Russie avec ses palais et la Néva s'ouvrant sur la mer Baltique. À cette époque, la ville de Moscou peut seulement prétendre être une capitale, car les conditions de vie y frôlent tout simplement l'insalubrité. Les autorités en place auront jusqu'aujourd'hui beaucoup de difficulté à contrôler la croissance presque exponentielle de cette ville qui frôle aujourd'hui les 14 millions d'habitants pour Moscou et sa grande périphérie. On peut aussi noter qu'au début du siècle l'architecture se compose presque majoritairement d'édifices en bois et qu'aucun plan d'urbanisme ne régit cette ville anarchique.

Les premiers planificateurs soviétiques s'offrirent le luxe d'avoir carte blanche pour transformer cet énorme village en une capitale du communisme mondial. Le parti au pouvoir possède le droit sur tous les édifices et tous les terrains de la ville et même du pays. Les architectes et les planificateurs urbains, pour une des rares fois de l'histoire, ont la possibilité de créer sans les contraintes de la propriété privée. Nous verrons plus tard que Staline n'hésitera pas deux secondes avant de faire disparaître la cathédrale du Saint-Sauveur. On raconte même que Staline avait consulté des ingénieurs pour faire sauter l'église Saint-Basile le Bienheureux sur la Place Rouge. Ses conseillers le dissuadèrent de la chose en lui expliquant que les débris pourraient endommager l'appartement de Staline au Kremlin. Ces quelques histoires sur Staline nous aideront à comprendre le caractère révolutionnaire et la radicalité des différents projets.

Les premières solutions d'urgence pour contrer les différents problèmes de logements furent l'expropriation de nombreux grands propriétaires et la création des appartements communautaires. Moscou devient le lieu d'un gouvernement à l'intérieur du gouvernement. Le premier plan concret d'urbanisme fut proposé par Ivan V. Zholtovski au soviet de Moscou. Ses plans incluent des parcs, des aires de logements communautaires et la restructuration de plusieurs artères. La question de la propagande affecta surtout les monuments du pouvoir

tsariste qui seront détruits ou déplacés. À cette époque, toutes les grandes écoles d'architecture se disputent les meilleures idées et les théories nouvelles de l'architecture. Les étudiants de ces facultés fréquentent tout naturellement les artistes qui se font entendre haut et fort, on cite notamment Maïakovski et le peintre Malevitch.

Les grandes écoles d'architecture se lancent très tôt dans les études psycho-techniques qui ont comme but de conjuguer architecture et éducation de masse. Un texte publié en 1928 confirme ces intentions : « *The soviet state, which has put the principle of planning and control at the cornerstone of all it's activity, should also utilise architecture as a powerful means for organising the psychology of the masses.* » ² Ces différentes théories de l'urbanisme n'existent que dans la mesure où la politique du parti n'était pas contraire aux idées des différentes écoles. Le futurisme brisait ainsi presque tous les liens avec le passé. La rupture est donc brutale et visible dans toute la ville.

L'utilisation de l'acier et du béton permit donc aux architectes de sculpter les édifices et de modifier la perception de l'espace. L'idée derrière ces édifices révolutionnaires est de donner une impression du futur maintenant. Un architecte comme Tatlin s'intéressera beaucoup à la relation de la rue et du citoyen. Plusieurs de ses œuvres furent découvertes lors de parades ou d'événements spéciaux. Il édifia par exemple de nombreux monuments temporaires pour célébrer la victoire du prolétariat. Les projets architecturaux de Tatlin penchèrent plus souvent qu'autrement vers la sculpture que vers l'architecture fonctionnelle.

Tatlin exprime sa vision particulière dans un texte publié le jour de l'an 1920 :

« *The fruit of this work are samples of something new which stimulate us to inventions in the work of creating a new world, and which call upon us to take control of the physical forms of the new way of life.* » ³

² COOKE, Catherine, *Russian Avant-Garde, Theories of Art, Architecture and the City*, London, Academy Editions, 1995, p. 88.

³ Opus cit. , p.97, Tatlin, *The Work Ahead of Us*.

La relation ontologique entre le béton et la population est donc très forte. Bien qu'au début des années vingt, les transformations ne soient pas assez radicales pour que les gens se sentent perdus au cœur de leur propre ville, les citoyens doivent faire face à des transformations rapides et radicales. Une de ces premières transformations fut l'électrification massive de la ville et la disparition progressive des chevaux dans les rues de la métropole. Une deuxième transformation remarquable fut la création de nombreux espaces verts dans le centre de la ville. Plusieurs architectes croyaient que Moscou devait se transformer en une énorme ville-jardin. Ces idées furent adoptées dans l'aménagement des nouvelles zones résidentielles. Les îlots d'édifices au milieu de très grands parcs, et l'idée géniale de séparer les grands boulevards du trottoir par de très larges bandes de gazon et d'arbres assez denses.

La ville de Moscou est indissociable de son métro. Les effets du métro de Moscou ne sont pas visibles sur le visage immédiat de la ville, mais les Moscovites éprouvent toujours une très grande fierté à parler de ces stations sublimes et de l'efficacité du réseau. Le métro creusé dans les années trente anima dans toutes les couches de la société une vive fierté d'être Moscovite et citoyen soviétique. Comme tout édifice, le métro devait être l'œuvre du génie soviétique et la propagande s'empara rapidement de ces travaux pour appuyer le régime. La veuve de Isaac Babel, Antonina Pirojkova, livre ses impressions en 1992 sur cette vaste entreprise : *« Arrivée à Moscou en 1932, j'étais occupée à la construction d'usines métallurgiques. Néanmoins, en apprenant qu'on venait de créer le Metroproïekt, j'eus envie d'y entrer, parce que travailler au métro était prestigieux et intéressant. »*⁴ L'enthousiasme général amènera les écrivains soviétiques à descendre dans les tunnels pour écrire l'histoire du métro. On publiera en 1935 deux tomes de *Histoire du métro de Moscou* qui regroupaient des récits d'écrivains professionnels et des témoignages d'ouvriers. Le métro représente le

⁴ GOUSSEF, Catherine, *Moscou 1918-1941*, Paris, Édition Autrement, 1993, 349 p.

bon côté des réformes soviétiques; sa construction permit aux Moscovites de se déplacer rapidement tout en profitant de ces stations à la beauté de cathédrales.

Les constructions soviétiques n'ont pas toutes aussi bonne réputation. Le cas de la Maison sur le quai intéressa beaucoup les historiens jusqu'à nos jours. Elle fut construite entre 1928 et 1931 par les architectes Boris et Dmitri Iofan sur le quai opposé à celui de l'ancienne cathédrale du Saint-Sauveur. Cet édifice monumental est le produit du pur imaginaire utopique soviétique. L'idée à la base de la construction est simple ; offrir aux citoyens tout ce qu'ils peuvent désirer sous un même toit. Le complexe comprend donc 500 logements, des installations sportives, des commerces de tout genre, des soins de santé, des écoles primaire et secondaire, des garderies et deux salles de spectacles. La Maison sur le Quai attire encore de nos jours la population de Moscou avec son énorme théâtre des variétés et le cinéma Oudarnik de 1200 places construit sous une impressionnante voûte de béton. La maison sur le Quai d'une monumentalité démesurée est associée au kitsch stalinien. La fonction de celle-ci était très simple : accueillir l'élite soviétique dans des logements modernes. Le Kremlin se trouve justement à quelques centaines de mètres en diagonale de l'autre côté de la Moskova. Derrière ce rêve utopique de fournir aux habitants d'un édifice la possibilité de tout faire sans se pointer le nez dehors au milieu des hivers rigoureux, se profile l'un des pires projets totalitaires. Les locataires réaliseront très tôt que Staline ne leur offrait pas cette chance de vivre dans des appartements nec plus ultra sans payer le prix de leur liberté. L'édifice tout entier fonctionnait comme une prison, les locataires devaient emprunter des entrées surveillées où tous les visiteurs devaient s'inscrire passeport en main. On découvrit plus tard que toutes les lignes téléphoniques de l'édifice étaient systématiquement mises sous écoute par le KGB. Les appartements voués aux dirigeants étaient tout simplement construits autour d'un système de micros plutôt sophistiqué pour l'époque.

Les conséquences furent tout simplement catastrophiques pour les habitants de la maison du Quai. Le KGB procéda à des arrestations régulières dans tout l'édifice. Très tôt, une psychose collective s'empara de tout l'édifice. Personne ne pouvait savoir qui se trouvait sur la liste des conspirateurs soupçonnés par un Staline paranoïaque. Les appartements transparents décrits dans le Nous Autres de Zamiatine ne sont donc pas très éloignés de la réalité de nombreux citoyens.

Les nombreux appartements communautaires créèrent dans une moindre mesure dans la population l'impression de ne pas pouvoir vivre pour soi-même. Le manque d'espace privé amena donc les gens à se jalouser pour des riens et souvent poussa même des voisins à se dénoncer. Il faut indiquer que les gens furent souvent forcés par le soviétique de Moscou à partager leur appartement avec de nombreuses familles. Ce premier choc s'accompagna dans les premiers jours de la prise de pouvoir du régime soviétique par la fermeture de nombreux marchés et commerces. Cette situation presque irréaliste illustre bien la volonté d'établir un nouvel ordre du monde. En fermant les magasins, le pouvoir plongea la ville dans le chaos des cafétérias d'état où les gens devaient faire la queue pour manger.

Le dernier maire de la période pré-révolutionnaire, Rudnev, commenta de son exil à Paris la situation de Moscou : « *Moscow had become. It's survived like a medieval castle living off the society around it, and it would go on degenerating until the soviet regime was overthrown.* »⁵ Cet ex-maire s'attaque à une réalité peu abordée dans la relation des citoyens avec la ville. Aucun Moscovite, depuis le début de la révolution, ne s'est véritablement soucié de préserver les appartements communautaires ou les locaux collectifs. En voulant détruire la notion de propriété privée, le régime a créé toute une génération de gens qui ne se soucient pas de leur environnement. Il faut visiter des appartements communautaires qui même de nos jours pourrissent de l'intérieur dû à un manque d'entretien flagrant. La

⁵ COLTON, Timothy J., Moscow : Governing the Socialist Metropolis, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, p.124.

mentalité collective voulait qu'on se dise que le gouvernement était responsable de tout dans la mesure où les familles n'avaient presque jamais choisi d'habiter dans ces appartements. Dans le même esprit, des monuments sublimes voisineront des terrains vagues jonchés de carcasses de voiture. Le parti tenta de remédier à la situation d'abandon des propriétés en forçant les citoyens d'une façon un peu détournée à entretenir les couloirs et les parterres le dimanche, les fameux « subbotnik communistes ». Timothy J. Colton note dans son ouvrage, Moscow ; Governing the Socialist Metropolis, l'état de déchéance de la ville de Moscou après la révolution. « *Neither subbotniks nor the ministrations of block households and the Mossovet could keep more and more of Moscow from becoming unlivable. By mid-1921 only 169 000 of the 231 000 housing units Moscow had in 1918 were still occupied; three-quarter of the rest were destroyed and the remainder uninhabitable.* »⁶

Comme nous pouvons le voir par ces chiffres, le défi des architectes se situait dans l'urgence de loger un nombre sans cesse grandissant d'habitants tout en modernisant la ville de Moscou. Peu de pays dans l'histoire ne connurent des périodes d'hyper-urbanisation, mais ce fut le cas pour l'Union Soviétique pendant les années de la nouvelle politique économique (NEP) avec le résultat que nous connaissons. Le pouvoir renversa ses politiques sur l'économie et du jour au lendemain les gens vendaient de nouveau des produits dans la rue comme des souliers ou de la nourriture. Boulgakov, Zamiatine et Maïakovski furent des témoins de ces années folles. Pendant l'année 1920, la population de Moscou augmenta de 500 000 habitants et la crise du logement s'accrut dans les mêmes proportions. Pour remédier au problème du logement, la ville de Moscou créa dans sa périphérie de nouveaux quartiers. La ville est donc entourée par des quartiers d'habitation disposés en strates. En marchant dans ces quartiers, on peut dater la construction de ces édifices de 1920 jusqu'à la dernière grande explosion des années 1960. Ces quartiers souvent énormes forment des blocs homogènes où tous les édifices se ressemblent. Le résultat de cette hyper-urbanisation

⁶ Opus cit., p.126.

s'exprime dans la régularisation évidente des normes d'architecture et de son application massive dans de très vastes espaces. L'impression que ces quartiers donnent à un étranger est très forte; on se sent forcément perdu dans cette uniformisation. La volonté de réunir les citoyens soviétiques amena les penseurs soviétiques à créer des espaces où les gens ne pouvaient plus se différencier de leur voisin. Nous savons aujourd'hui que cette idée de normalisation ne fonctionna jamais véritablement, car les allocations d'appartements dépendaient souvent du statut occupé dans le parti. Les intellectuels furent souvent choyés par le parti qui leur offrait des appartements individuels dans des complexes presque luxueux. Très peu d'architectes vivaient dans les banlieues sans caractère. Pendant toute la période du régime soviétique, presque tous les artistes habitèrent le centre de Moscou, à proximité de tous les services et des centaines de théâtres.

Il est donc facile de comprendre que la perception de la ville est très relative. Un artiste comme Maïakovski qui habite à deux pas de la Lioubianka, où l'on assassine les ennemis du parti, ne voit pas les choses de la même façon que les ouvriers qui doivent partager une cuisine avec six ou huit familles. De nos jours, des habitants se confinent encore dans des quartier sans jamais en sortir. Le quartier de Chosse Entousiatov, qui regroupe les logements des grandes usines de l'aéronautique forme un univers en soi. Cette perception conflictuelle de l'espace est au centre même de la richesse de l'architecture de cette ville. Ce sont toutes ces écoles de pensées architecturales qui sont responsables de la diversité présente à Moscou. Dans un même quartier, prenons par exemple celui du Mont des Moineaux, une partie fut vouée à un développement immobilier sans âme et l'autre à la construction de l'Université de Moscou. L'Université d'État brille par son aménagement judicieux de l'espace, son parc à perte de vue et par le monumentalisme de son édifice principal qui domine tout Moscou. Deux mondes coexistent sans jamais se croiser, les

étudiants ont l'impression d'être dans un paradis de l'intelligence pendant qu'à moins d'un kilomètre les gens s'entassent dans des tours de 15 étages.

Face aux problèmes du logements, le théoricien Mikhail Barshch n'offre pas de solutions. Tous les penseurs de l'époque se penchèrent sur cette question de développement dynamique de la ville sans résultats positifs.

« If you want a healthy and civilised dwelling under today's conditions, today now; if you want to free the woman worker from domestic burdens she is currently having to carry, then you are obliged to reconcile yourself to the small disadvantages of intensive development. »⁷

Cette réconciliation avec les désavantages de la vie relève directement de la pure utopie. Le recul historique nous permet d'avancer une telle conclusion sur le projet architectural soviétique. Il reste beaucoup de choses à dire sur l'architecture, mais nous nous intéresserons surtout à la perception bien particulière des artistes pour mieux comprendre cette réalité. Nous devons explorer les premiers projets pour mieux comprendre le Moscou d'aujourd'hui qui vit sur les ruines d'une utopie. Voyons maintenant comment les artistes approchent dans leurs œuvres le contact quotidien avec cette réalité architecturale somme toute assez brutale.

⁷ COOKE, Catherine, Russian Avant-Garde, Theories of Art, Architecture and the City, London, Academy Editions, 1995, p. 194.

Maïakovski et la drôle de révolution.

En m'arrêtant devant la tombe de Maïakovski dans le cimetière adjacent au monastère Novodevitchi (Le Père Lachaise de Moscou), j'ai remarqué le nombre de fleurs et le foulard rouge qui entourait le buste du poète. Quelqu'un me fit remarquer que Maïakovski était un peu comme le Jim Morrison de la Russie. Le culte des morts est omniprésent dans la vie des Russes. Il suffit de songer au sort réservé à Lénine qu'on expose à la vue de tous comme une bête de foire, à la relève de la garde devant le Kremlin ou ces centaines de plaques qui ponctuent le paysage urbain. On place ces plaques sur la devanture des immeubles pour dresser la liste des locataires plus ou moins célèbres. Certains édifices sont littéralement couverts de ces plaques, permettant au marcheur de reconstituer le voisinage au milieu des années 30 ou 40. Vladimir Maïakovski n'est pas oublié. Un musée-maison nouvellement construit au centre de Moscou ouvre la voie à une réflexion sur la première période du soviétisme.

Maïakovski ne fut moscovite que par adoption, car il naquit en 1893 à Bagdadi en Géorgie. Il déménagea à Moscou à l'âge de 13 ans suite à la mort de son père. Fait un peu singulier, en 1908, âgé de seulement 15 ans, il entre dans le parti bolchevique. Dans les deux années qui suivent son adhésion au parti, il est arrêté à deux reprises et libéré en 1910. En bon cancre, il quitta très tôt le lycée pour s'adonner à la peinture qu'il vient pratiquer à l'École de peinture, d'architecture et de sculpture. Très tôt, Maïakovski gravite autour des plus grands artistes de la relève. Avec la révolution, l'art doit naturellement changer et Maïakovski est à la source même de ce changement avec ses premiers poèmes qu'il lit en 1912 devant le groupe des cubo-futuristes ayant comme membre Bourliouk, Khlebnikov, Kamenski et Kroutchenykh.

La carrière de Maïakovski fut tout simplement fulgurante. Il semble que le poète s'adonna à tous les domaines à la fois: la littérature, la peinture, le dessin, le théâtre et le cinéma. Il donne ainsi sa première performance publique en 1912 dans une pièce intitulée: Vladimir Maïakovski. Le théâtre occupera une partie importante de sa vie et l'amènera même à collaborer à plusieurs reprises avec Meyerhold. Sa pièce La Punaise, écrite en 1921, regroupera Meyerhold, Rodtchenko et Chostakovitch dans la même production. Contrairement à Boulgakov et Zamiatine, Maïakovski est fort enthousiaste de la prise de pouvoir des Bolcheviques. La révolution donne un nouveau souffle à son œuvre, il désire ainsi rejoindre l'ensemble du peuple soviétique avec sa poésie. C'est avec le groupe des futuristes qu'il lance sa première tournée des villes russes pour répandre cette nouvelle poésie dans toute la Russie.

Cette tendance à voyager donnera à Maïakovski un style tout particulièrement topographique. Ses poèmes deviendront très tôt des récits de voyages publiés dans les journaux. Le poète voyageur s'affirme moscovite par dessus tout. On le remarque ainsi dans un poème sur la ville de Paris publié en 1925 : « *Je voudrais /vivre / et mourir /à Paris/ si n'existait pas / ce pays : / Moscou.* » ¹

Le travail de tous ces jeunes artistes se trouve encadré dès le début de la révolution par le Commissaire du peuple à l'éducation, Lounatcharski, qui encourage les artistes à promouvoir la culture dans la population en général. Les historiens contemporains reconnaissent à Lénine la tâche immense de l'alphabétisation du peuple russe, la création d'un excellent système d'écoles et de bibliothèques dans toutes les républiques de l'Union Soviétique. Maïakovski et son cercle furent les premiers missionnaires d'une vaste campagne nationale de promotion de l'art révolutionnaire.

¹ MAÏAKOVSKI, Vladimir, Du Monde j'ai fait le tour, Paris, La Quinzaine Littéraire, 1998, p.117.

Cette révolution dans l'art se veut principalement urbaine. Les artistes s'entendent sur le fait que l'apparence d'une ville joue un rôle important pour la conscience collective. Maïakovski participera en 1919 à un projet d'éducation du peuple par des affiches publicitaires. Très tôt en Union Soviétique, l'affiche joua un rôle dans la mission de propagande du régime. L'affichage public s'adressant à la collectivité se veut lisible et facile à interpréter. Maïakovski au sein du ROSTA (Agence télégraphique russe), l'ancêtre de l'agence TASS, réunit ses talents de peintre et de poète pour créer un nombre impressionnant d'affiches qu'on dispose alors dans les vitrines bordant les grandes rues. Cette tradition d'affichage dans les vitrines existe encore aujourd'hui. La mairie de Moscou sanctionne d'ailleurs ce secteur pour faire la promotion de diverses activités : on peut songer au 850^e anniversaire de la ville ou le 200^e anniversaire de naissance d'Alexandre Pouchkine pendant l'été 1999. L'anniversaire de Pouchkine et sa mise en valeur par la mairie de Moscou est très similaire aux campagnes organisées par Maïakovski. Lors de l'anniversaire de Pouchkine, on insista beaucoup sur la géographie créatrice du grand poète pour montrer à quel point Moscou se trouve au centre de l'œuvre du plus grand poète russe. On imprima même des affiches et des napperons avec la carte de Moscou marquée par les différents lieux relatifs à l'œuvre ou la vie de l'auteur. La topographie littéraire devint pour quelques semaines un enjeu politique et économique afin de redonner à Moscou le lustre d'avant la révolution ou bien celui d'une grande capitale de l'intelligenstia. Cet anniversaire réhabilite un poète que Maïakovski et ses comparses tentaient de ternir au nom d'une nouvelle poésie. La lutte des futuristes pour créer un nouvel art se conjugue avec l'idée de bâtir un nouveau monde à la mesure de leurs aspirations.

Poésie topographique

La poésie de Maïakovski gravite autour de l'amour, de la révolution et d'une très riche exploration de la géographie. L'amour est omniprésent dans ses écrits. Le regard du poète s'égaré et explore le monde à l'intérieur de quelques lignes. Alors que des poètes s'intéressent à la nature ou à des lieux spécifiques, Maïakovski semble faire preuve d'une omnipotence constante. Cette poésie de l'espace et du voyage s'inspire en grande partie du mode de vie que le poète adopte très tôt dans sa carrière. Alors que Boulgakov et Zamiatine souffrent de ne pas pouvoir voyager, Maïakovski joue le rôle de porte parole du soviétisme à travers le monde. La liste des pays et des villes qu'il a visités est très longue : Riga, Berlin, Narva, Königsberg, Paris, Veracruz, Mexico City, New York, Cleveland, Détroit, Chicago, Philadelphie, Varsovie, Prague, Nice, Monaco, etc. Maïakovski représente donc à l'époque le 'jet set' soviétique qui se permet de visiter les plus belles villes alors que le régime élimine les auteurs qui ne se casent pas dans le créneau qu'on leur offre. Il faut dire que pendant les années 20-30, le communisme international n'est pas encore terni par le stalinisme et qu'on reçoit Maïakovski comme un véritable dieu dans tous les pays où il voyage. Assez étonnement, Maïakovski n'est pas à l'aise avec les langues étrangères contrairement à plusieurs de ses compatriotes presque tous polyglottes. Ses écrits dénotent souvent cette frustration face aux gens qui ne comprennent pas toujours son œuvre. C'est Elsa Triolet, la sœur de Lili Brik, compagne de Maïakovski, qui se charge de lui ouvrir toutes les portes en France.

Ces voyages que Maïakovski relate dans de nombreux poèmes l'amènent à mieux comprendre le régime soviétique en se basant sur sa connaissance du monde en général. Très peu de citoyens en Union Soviétique peuvent se vanter de véritablement comprendre le capitalisme pur et dur. Une bonne part de sentiment

slavophile habite la majorité des esprits. Lorsque Maïakovski débarque aux États-Unis, il expérimente concrètement le rêve des futuristes d'une société moderne tout en observant les nombreux défauts du capitalisme sauvage. La description presque enfantine qu'il donne de Chicago démontre à quel point tout ce qu'il voit est nouveauté: «*À Chicago/ 14000 grandes rues/ sont des rayons des soleils des places.../ À Chicago/ la lumière est telle/ que le soleil/ n'y a pas l'éclat/ qu'un cierge d'un sou.* »² On ne sait jamais si l'émerveillement ne tourne pas à la tristesse. Ces voyages font un pont entre l'imaginaire cubo-futuriste des premiers jours et la réalité concrète. Par exemple, le fordisme influencera jusqu'à nos jours le monde de l'art et l'industrie en Russie, mais Maïakovski se transforme en journaliste lorsqu'il peut voir de ses propres yeux l'usine Ford :

*« Je suis venu à l'usine Ford avec une grande émotion. Son livre édité à Léninegrad en 1923 a déjà atteint un tirage de 45 000. Le fordisme est un terme très populaire chez les organisateurs du travail. De l'entreprise Ford on parle comme d'une chose que l'on peut transférer dans le socialisme sans aucun changement... »*³

Nous pourrions parler d'espionnage industriel, mais dans le cas de Maïakovski, il s'agit plutôt de l'appropriation d'un imaginaire industriel. Ses essais sur l'étranger décrivent minutieusement tout ce qui se présente au regard du poète. On peut sentir à la limite que ces descriptions de villes américaines sont écrites en tenant compte d'un lecteur soviétique complètement ignorant de ces réalités. Le poète conclut ses essais sur l'Amérique par une note sur ses intentions de pure comparatiste. Maïakovski soupèse l'Amérique avec sa connaissance de l'Europe et de la Russie sans jamais se cacher de la valeur politique d'un tel voyage :

² MAÏAKOVSKI, Vladimir, *L'œil du poète* : 150 000 000, Paris, Textuel, 1998, p.58

³ MAÏAKOVSKI, *Du monde j'ai fait le tour* : Détroit, Paris, La Quinzaine Littéraire, 1998, p.233

« Le but de cet essai est de faire étudier dans le pressentiment d'une lutte lointaine les côtés faibles et les côtés forts de l'Amérique... »⁴

Le constat négatif porte principalement sur l'échec humain de l'entreprise américaine, sans jamais attaquer le progrès technique. Cette réflexion de Maïakovski sur l'Amérique s'applique encore de nos jours à la Russie post-soviétique.

« C'est pourquoi assimiler la technique américaine et s'efforcer d'opérer une seconde découverte de l'Amérique sous la forme de l'URSS est le devoir de tous ceux qui passent par les Amériques. »⁵

Toute la thématique de la découverte dépend largement d'un imaginaire troublé qui entre en contact avec la réalité parfois choquante.

Voyons maintenant l'influence concrète de tous ces voyages dans les poèmes de Maïakovski. Nous nous intéresserons à deux poèmes majeurs, soit La Cinquième Internationale et Sur Ça. Le premier poème fait référence aux nombreuses internationales qui ont façonné le communisme. Maïakovski trompe le lecteur qui pourrait croire à un simple poème politique pour se lancer dans une œuvre d'anticipation utopique. L'auteur commence la rédaction de ce poème en 1921, il décrit son poème dans un texte autobiographique :

⁴ MAÏAKOVSKI, Vladimir, l'Amérique, Paris, La Quinzaine Littéraire, 1998, p.236.

⁵ Opus cit., p.236

« Je commence à noter la cinquième internationale à laquelle je travaille depuis trois ans. Une utopie. Ça montrera l'art dans cinq cent ans. »⁶

L'imaginaire du poète s'envole littéralement au-dessus de l'Union Soviétique pour découvrir d'autres mondes. Pour prouver que l'imaginaire n'a pas de limite, Maïakovski se met lui-même en scène. Nous pouvons voir l'abîme qui sépare Maïakovski et les écrivains dystopiques comme Zamiatine et Boulgakov dans son traitement de la question religieuse. « Je n'irai jamais dans une église./ On s'en est pris à Vassili le Bienheureux/ Je ne me suis pas affolé. »⁷ L'église Vassili-le-Bienheureux représente pour plusieurs étrangers la symbolisation de la Russie même. Cette église colorée construite sous le régime d'Ivan le Terrible domine la place Rouge de Moscou. On voit ici que l'athéisme du poète dépasse le simple refus de croire pour inclure la volonté de détruire les symboles du passé. Le poète s'attaque à la question même de la représentation banale de la réalité à travers l'écriture. Maïakovski désire défier la notion de réalité même avec ses mots et accuser du même coup la tradition classique en poésie. Le poète révolutionnaire ne peut donc pas se permettre d'utiliser des clichés :

« La poésie c'est s'occuper à gémir sur la rose.../ Moi,/ je ne supporte pas la pensée/ que la rose n'a pas été imaginée par moi./ Depuis vingt-huit ans, je fais pousser mon cerveau/ non pour flairer,/ mais pour inventer des roses. »⁸

Cette perception particulière des choses s'applique merveilleusement à l'espace qui doit se plier au regard du poète. En partant de Moscou, Maïakovski invente un procédé qui lui permet de voyager sur la terre entière et même au-delà.

⁶ MAÏAKOVSKI, Vladimir, Poèmes 1922-1923 tome 3, Paris, Messidor, 1986, p.43

⁷ MAÏAKOVSKI, Vladimir, La cinquième internationale, Paris, Textuel, 1998, p.71

⁸ Opus cit., p.68

« Moscou/ Ça je vous assure c'est un spectacle. Des maisons./ Des maisons d'une grandeur et d'une beauté extraordinaires. »⁹

Son corps est pour le moins ancré dans cette ville alors que son cou se dévisse pour aller explorer le monde à la manière d'une girafe bionique. La poésie se veut topographique dans la mesure où le monde devient l'objet même de l'exploration poétique. On sent dans ces vers que le poète aspire plus à l'expérience de la réalité virtuelle qu'à la simple mise en vers. L'insuffisance des mots accule le poète à la dénoncer : « Une mappemonde c'est pas mal. Une carte en relief c'est mieux. Mais ici c'est la géographie vivante. » (La cinquième internationale, p.81) On remarque ici une hiérarchie de représentations de la réalité en commençant par une mappemonde bi-dimensionnelle jusqu'à l'expérience concrète. Les futuristes cherchent donc un langage en mesure de représenter le monde qu'ils s'imaginent.

« Voilà pour de bon/ ce qu'on appelle l'espace !/ On peut bien le tâter sur ses vingt-deux dimensions:/ l'espace n'a pas de bord./ Le temps n'a pas de fin./ C'est ainsi que les futuristes dessinent ce qui marche ou se déplace. »¹⁰

La clé de lecture est donc incluse à l'intérieur du poème; nous voyons que Maïakovski éclaire en partie la lecture de sa propre poésie en éduquant le lecteur sur sa propre mission. Le poème La cinquième internationale combine ainsi pure expression poétique et manifeste du mouvement futuriste. Maïakovski s'avance aussi sur le plan de l'auto-qualification de son œuvre en la rangeant dans la catégorie des œuvres utopistes, ne cachant pas ses sources d'inspiration. Après s'être accusé lui-même d'être au centre de son propre poème, Maïakovski écrit que l'utopie existe et qu'il en est témoin.

⁹ MAÏAKOVSKI, Vladimir, La cinquième internationale, tome 3, Paris, Messidor, 1986, p.79.

¹⁰ Opus cit., p.89.

« Complètement réelle,/ sous moi,/ la voilà,/ la vie/ rêvée depuis les jours de Fourier/ de Robert Owen et de Saint-Simon./ Maïakovski !/ Sois homme à nouveau !/ Par la force de ma pensée/ de mes nerfs/ de mes veines/ j'ai replié doucement mon cou énorme,/ comme une longue-vue de cent kilomètres. »¹¹

Cette longue-vue d'utopiste lui permet de voir tous les pays et même de s'élever dans l'espace pour observer la terre elle-même. L'utopie chez Maïakovski s'exprime à travers le regard surpuissant du poète qui arrive à donner un sens au monde lorsqu'il s'éloigne assez du sol pour avoir une vue d'ensemble. Il faudra attendre les débuts de l'exploration spatiale pour que l'homme puisse rejoindre Maïakovski et son cou de cent kilomètres dans l'espace.

Observons maintenant une toute autre forme de poésie topographique avec le poème Sur ça. Les circonstances de l'écriture de cette œuvre nous permettront de mieux comprendre comment l'amour chez Maïakovski s'exprime par une topographie toute particulière. Ces relations troubles amènent l'auteur à travailler sur une certaine forme de cartographie amoureuse. Maïakovski raconte donc son enfermement dans son appartement du passage Lioubianski et comment Lili retourne habiter avec son mari dans l'appartement de la rue Miastnitsnaïa. Le couple n'est pas séparé par une très grande distance, mais le poète décrit cet emprisonnement volontaire dans son petit appartement. Le centre de ce drame est bien sûr la ville de Moscou, ville qui torture le poète. La mise en situation est encore ici très précise et autobiographique : *« Le passage Loubianski./ La rue Vodopianyî./ Voilà/ le paysage./ Voilà le fond. »¹²* L'expression de la douleur s'exprime dans les distances des rues qui les séparent. Cette très dure séparation inspire à l'auteur des idées suicidaires qu'il ne met pas à l'œuvre en s'évadant poétiquement pour Léningrad et le Caucase. Mais le discours revient systématiquement à la douleur de la proximité.

¹¹ MAÏAKOVSKI, Vladimir, La cinquième internationale, tome 3, Paris, Messidor, 1986, p.125.

¹² MAÏAKOVSKI, Vladimir, Sur Ça, tome 4, Paris, Messidor, 1987, p. 151.

C'est la technologie du téléphone qui accentue la douleur dans le poème Sur ça. Le téléphone relie virtuellement les deux personnages en annulant l'espace qui les sépare. Il faut mentionner que Lili Brik avait permis à Maïakovski de lui téléphoner lors de sa réclusion. La vie de l'auteur tient du même coup au fil du téléphone. « *Un ruban./ Une corde tendue* » On peut songer à la corde du pendu. « *Un bout/ c'est moi dans ma chambre,/ toi dans la tienne l'autre bout* » Le poète établit ici la distance entre lui et l'être aimé pour ensuite mieux définir les implications. « *Entre nous/ telle/ qu'on ne peut le rêver,/ toute fière de sa nouvelle parure blanche,/ à travers l'univers/ s'étend la rue Miastnitskaïa,/ miniature d'ivoire.* »¹³ Maïakovski évoque sa relation par une mise en rapport presque constante de l'univers du particulier avec la cosmogonie générale de l'univers tout entier. Il situe donc précisément son malheur.

« *Clarté./ Supplice de la plus transparente des clartés./ Et dans la rue Miastnitskaïa,/ détail du plus subtil raffinement,/ un câble,/ tout mince, / un simple fil quoi ! / Et tout/ tient à ce fils là.* »¹⁴

Nous ne comprendrons l'importance du téléphone dans la vie du poète qu'après son suicide. L'actrice Veronika Polonskaïa qui fréquentait le poète jusqu'au jour de son suicide s'est retrouvée dans une situation similaire à celle du poème Sur Ça. L'actrice vivait encore avec son mari à l'époque du drame et le poète lui téléphonait très souvent dans son isolement maladif de son appartement du passage Loubianski. Le poète avait même promis de lui donner un coup de fil le jour même où il s'est suicidé. Le téléphone peut aussi être perçu comme un objet maléfique à la manière du télécran dans le 1984 de Orwell. Le télécran offre ces mêmes propriétés de pénétration dans la sphère privée des gens. Bien que le téléphone soit un objet passif, Maïakovski lui

¹³ Opus cit., 161

¹⁴ MAÏAKOVSKI, Vladimir, Sur Ça, tome 4, Paris, Messidor, 1987, p. 161.

donne la même force qu'une balle de fusil, car le fil du téléphone est le trait d'union direct avec la femme qu'il aime.

Nous comprenons très bien que le poème Sur ça tente d'exorciser la dépression et la jalousie d'un homme. Le mouvement incessant dans l'espace semble se poser comme l'unique moyen d'éviter la mort. Même si le poète reste enfermé dans sa chambre, les mots parcourent le monde comme un lion en cage, se cognant à tout hasard aux barreaux de la réalité. Le courage du poète est peut-être d'accepter ce dérèglement de tous les sens comme le disait Rimbaud et d'avancer dans l'obscurité au risque de perdre l'équilibre. Il semble aussi qu'aux heures les plus sombres de la dépression, Maïakovski établisse une relation à la verticale avec une force inconnue. On ne sait plus trop si dans cette nouvelle cosmogonie, la femme ne remplace pas Dieu. *« Ressuscite-moi/ ne fut-ce / que parce que moi, / poète, / je t'attendais, / rejetant la fadaise quotidienne !...Ressuscite-moi- / je veux vivre mon dû jusqu'au bout ! »*¹⁵

Maïakovski et le théâtre

Observons maintenant un autre aspect de l'œuvre de Maïakovski dans le domaine du théâtre cette fois. Maïakovski a œuvré tout au long de sa carrière dans le monde du théâtre. Bien qu'on le reconnaisse rarement pour ce travail, mais plutôt pour des poèmes comme Le nuage en Pantalon ou J'aime, Maïakovski a excellé sur les planches en tant que dramaturge et parfois comme acteur. Ses pièces Mystère bouffe et La punaise connurent un très grand succès. Nous pouvons considérer ces pièces comme l'expression parfaite de l'art futuriste : Meyerhold assurait la direction, Chostakovitch la musique et le photographe Rodtchenko la scénographie. Tous les grands futuristes travaillaient donc ensemble. Nous allons nous attarder tout

¹⁵ MAÏAKOVSKI, Vladimir, Sur Ça, tome 4, Paris, Messidor, 1987, p.239.

particulièrement à la pièce La Punaise qui s'aventure dans la thématique de la dystopie à la manière de Zamiatine. Maïakovski reprend un vieux thème associé à la dystopie, soit l'histoire d'un homme qui ressuscite après un très long coma pour réaliser qu'il ne reconnaît pas le monde autour de lui. Toute la force du récit dystopique repose sur cette prise de conscience d'un univers que l'on croyait familier mais qui se trouve à être hostile. La réflexion chez le spectateur se fait donc par comparaison de deux états d'esprit.

La pièce débute par un mariage où l'on peut entendre de nombreuses discussions sur le communisme, le prolétariat et la nourriture. Alors que Prissipkine joue les galants, ses amis le traitent de bourgeois.

*« LA JEUNE FILLE : Ça va, n'en jetez plus ! Le gars a acheté une cravate et vous le traitez déjà de bourgeois.
LE GARS : C'en est bien un. La cravate, c'est rien; seulement, c'est pas la cravate qui est attachée à lui, c'est lui qui est attaché à la cravate. Il ne fait même plus travailler ses méninges. »¹⁶*

Le spectateur reconnaît ici un humour typique à la première période de soviétisation. Un mariage tournant au vinaigre est un prétexte que Maïakovski utilise pour faire la leçon et congeler Prissipkine. Un incendie tue tous les invités du mariage à l'exception de notre héros congelé dans le sous-sol par l'eau que les pompiers utilisent pour combattre le feu. Bien que la transition ne soit pas des plus gracieuse, Maïakovski touche au nerf sensible de toute la Russie par le commentaire des pompiers :

¹⁶ MAÏAKOVSKI, Vladimir, La Punaise, Paris, Grasset, 1989, p. 63.

« *Camarades et citoyens, / l'alcool est un poison ! / Les ivrognes / foutront le feu / à la république pour un rien.* » ¹⁷

La transition entre le passé et le futur n'est jamais facile. Maïakovski nous introduit dans le monde du futur qu'il nomme Fédération de la Terre. L'assemblée de robots, qui contrôle cette Fédération, tente de déterminer si l'on doit ressusciter ce travailleur venu du passé. Cette scène de l'objet du passé dans une société utopique n'est pas sans nous rappeler la présence troublante de la Maison du Passé dans le Nous Autres de Zamiatine. Prissipkine n'est congelé que pour une période de cinquante ans. Zoïa une ancienne maîtresse fait partie de l'équipe de scientifiques qui le décongèle. Bien qu'il ne la reconnaisse pas, c'est elle qui assure le lien avec le passé et qui explique les coutumes du passé à ces scientifiques. Prissipkine se réveille un 12 mai 1979.

La Fédération de la Terre, en bon monde utopique, s'est débarrassée des maladies, de l'alcool, de la danse, de la cigarette, des coups de foudre, enfin, de tout ce qui peut être commun à un citoyen de 1929. L'univers est quadrillé et tout semble s'expliquer par une logique mathématique. Ce qui rend ce texte dystopique et particulièrement intéressant, c'est l'épidémie que Prissipkine provoque au sein de cette société idéale. Les émanations d'alcool et de tabac que Prissipkine consomme incommode ses gardiens à la manière d'un virus; la musique qu'il joue rend les femmes amoureuses. Un médecin décrit l'enfer qu'il vit à garder cet étrange spécimen : « *...il va contaminer tout le monde. Chaque fois que son souffle m'atteint, je ne tiens plus sur mes jambes. J'ai déjà installé sept ventilateurs pour dissiper cette atmosphère.* » ¹⁸

¹⁷ Opus cit., p.82.

¹⁸ MAÏAKOVSKI, Vladimir, *La Punaise*, Grasset, 1989, p.104.

C'est sur ce fond humoristique que très rapidement Prissipkine se transforme en bête de foire qu'on désire observer de loin. Le monde parfait n'est donc pas si parfait dans la mesure où un homme connaît une alternative à celui-ci. La proposition du professeur choque profondément Prissipkine :

« *PROFESSEUR : La Société voudrait te donner les moyens de parvenir jusqu'au stade humain.*

PRISSIPKINE : Que le diable vous emporte avec votre Société. Je ne vous ai pas demandé de me ressusciter. Recongelez-moi ! Et toc ! »¹⁹

Cette petite pièce offre un constat négatif de l'utopie qui aspire à aseptiser la condition de l'homme et l'empêcher d'agir selon ses instincts. C'est ici que nous voyons les limites idéologiques que Maïakovski désire imposer à l'expansion du socialisme. Maïakovski connaîtra les faveurs de Staline sans jamais se trouver dans ses disgrâces. À la mort du poète, Staline et le pouvoir tenteront d'étouffer la grande popularité de Maïakovski en mettant une sourdine sur une vision du soviétisme pas nécessairement similaire à celle désirée par Staline. Il se trouva donc dans la même position que son protagoniste Prissipkine, emprisonné dans une idéologie.

La punaise exploite la confrontation de l'idéalisme pur et de la véritable condition humaine qui n'entre pas nécessairement dans un moule. La conclusion de cette pièce illustre parfaitement cette idée, car Prissipkine se retrouve enfermé dans une cage au zoo. Une remarque sur la condition de son enfermement a de quoi froisser n'importe quel censeur, car les scientifiques dans la pièce de Maïakovski ont installé des filtres qui trient tous les mots non recommandables pour ne laisser passer que ce qui plaît au goût public.

Nous pouvons donc affirmer que Maïakovski exploite pleinement le style topographique pour faire la promotion de sa vision personnelle de l'utopie futuriste.

¹⁹ Opus cit., p.105.

Nous pouvons croire que le poète n'a jamais véritablement encouragé l'état de répression soviétique, car ses idées utopistes se sont toujours trouvées dans le voisinage de l'idéologie officielle. La topographie littéraire de Maïakovski demeure sensiblement conflictuelle à celle de Zamiatine et Boulgakov. Le conflit repose principalement dans l'uniformisation littéraire qu'on tente d'imposer. Alors que les conditions de production sont similaires, la ville n'affecte pas ces écrivains de la même façon. La lecture de leurs œuvres respectives constitue un acte essentiel pour comprendre l'Union Soviétique dans toute sa richesse idéologique. Car au-delà des millions de morts et de la répression, un poète comme Vladimir Maïakovski a offert à l'humanité une nouvelle façon de se dévisser le cou.

Boulgakov

Abordons maintenant la topographie littéraire chez Mikhaïl Boulgakov. Des êtres d'exception viennent parfois habiter notre imagination. Au milieu de ce que nous nommons le quotidien, leur existence s'apparente beaucoup plus à la fiction qu'à la réalité. En remontant le chemin difficile qui les mena à la notoriété qu'ils connaissent aujourd'hui, nous pouvons parfois expliquer certains mystères entourant leurs œuvres. Le début de notre siècle en Russie est marqué par la révolution que nous commençons à comprendre après la chute du régime communiste. On pourrait facilement se demander quels rapports nous pouvons établir entre la perestroïka et les œuvres des auteurs œuvrant sous le système soviétique. La réponse est simple, nous pouvons enfin regarder une littérature marginale sans se soucier de la censure. Les êtres d'exception ne manquent pas au lendemain de la révolution bolchevique; les intellectuels de l'époque sont à la base même d'un nouveau régime politique qui modifiera à tout jamais notre façon de concevoir le monde. C'est au milieu d'un nouvel ordre, entre la première guerre et la deuxième guerre, que l'écrivain Mikhaïl Boulgakov parvient au plus grand des succès à Moscou pour mourir dans la disgrâce et l'incompréhension. Le lecteur moderne oublie parfois que Boulgakov n'est pas Russe, mais Ukrainien comme son fameux prédécesseur Nicolas Gogol.

Mikhaïl Boulgakov naquit à Kiev le trois mai (calendrier julien) 1891 au sein d'une famille aisée et éduquée. Il mène une existence de bourgeois éduqué qui le mènera à s'inscrire à la faculté de médecine de Kiev en 1909. Ce choix de carrière aura d'importantes répercussions sur son cheminement d'auteur. Lors de la première guerre mondiale, il sera sans cesse relocalisé dans tout le sud de la Russie pour soigner les blessés de guerre. L'existence n'est pas facile, mais il trouve dans son quotidien l'inspiration pour écrire des nouvelles. Suite à la prise du pouvoir par les

Bolcheviks et la signature du traité de Brest-Litovsk, Boulgakov retourne à Kiev qui se trouve sous l'occupation allemande. Cette période de grands troubles inspirera Boulgakov dans l'écriture de son premier grand succès, La Garde Blanche. Kiev est alors le centre de la guerre entre les forces rouges soviétiques et les forces blanches monarchistes. Boulgakov tente dès la révolution de ne pas être mêlé à la guerre qui fait rage tant sur le terrain qu'entre les intellectuels. Il n'est pas attiré par les idées révolutionnaires des Bolcheviks, mais il sera mobilisé par les forces blanches pour aller soigner les soldats dans le Caucase; tout particulièrement à Grozny. L'activité littéraire de Boulgakov s'intensifie dans le Caucase, c'est dans la ville de Vladicaucase en 1920 qu'il commence véritablement sa carrière d'écrivain lorsqu'il est nommé à la sous-section des arts. Son initiation au mode de vie soviétique commence assez abruptement; il attaque des conférenciers qui s'en prennent à l'ouvrage de Pouchkine; étant ainsi taxé de l'étiquette de bourgeois dans les journaux de Vladicaucase.

Boulgakov arrive à Moscou

La décision de déménager à Moscou en septembre 1921 découle du choix de ne plus pratiquer la médecine pour se consacrer exclusivement à la littérature. Il emménage au 10 de la rue Bolchaïa-Sadovaïa, appartement 50. L'immeuble où il habite sera un des premiers à être transformé en appartement communautaire. Il expérimente donc en grande primeur les affres de la vie en groupe. Avec l'inflation grimpante, le métier d'écrivain ne suffit pas à subvenir aux besoins de l'écrivain et de sa femme. Il survit de peine et de misère en travaillant pour le journal Le courrier du commerce et de l'industrie. Mais on ne le reconnaît pas encore à Moscou comme écrivain.

L'année 1922 permet à Boulgakov de s'infiltrer difficilement dans l'institution littéraire soviétique, il travaille comme journaliste dans une publication dirigée par Nadejda Kroupskaïa, l'épouse de Lénine. Assez étrangement et peut-être par manque d'argent, il ne rejoindra pas l'importante diaspora russe habitant Berlin. Il entretient, malgré tout, des liens serrés avec les écrivains exilés et fréquente à Moscou des salons où l'on lit et discute les textes du XIXe siècle. Son affection pour le XIX e siècle lui a déjà causé certains problèmes. Il commence alors à publier avec une certaine régularité et on lui remet sa carte de l'Union panrusse des écrivains le 20 avril 1923. Cette carte de membre du plus puissant organe littéraire d'Union Soviétique le sacre écrivain tout en attirant l'attention de la censure sur des articles qu'on juge de facture anti-soviétique.

Peut-on vivre en paix à Moscou ? C'est un peu ce qui préoccupera Boulgakov jusqu'à sa mort. Alors que sa place au sein de l'union fait de lui un auteur soviétique, ses idées sont dérangeantes. L'année 1926 voit la consécration de Boulgakov en tant que dramaturge. Il s'intéresse tout particulièrement aux conditions de vie dans une comédie portant le titre de L'Appartement de Zoïka. La pièce met en scène une tenancière de bordel masqué sous les apparences d'un salon de coiffure. Madame Zoïka, tout au long de la pièce, tente d'éviter la foudre des inspecteurs immobiliers pour conserver son grand appartement intact.

ZOYA. Why do you want to see me ? Are you proposing to make me give up another room?

BELTOFF. Of course I am. You live alone here, and you've got six rooms.

ZOYA. I'm alone ? And what about Manyushka ?

BELTOFF. Manyushka's a servant, so she allowed fifteen square feet in the kitchen.

ZOYA. (Calls). Manyushka !

MANYUSHKA (Enters) What is it, Zoya Denisovna ?

ZOYA. What are you ?

MANYUSHKA. Your niece.

BELTOFF. What do you call Zoya Denisovna ?

MANYUSHKA. Ma tante.

BELTOFF. Little devil !

ZOYA. *You may go, Manyshka.* »²

Les mensonges de Zoya et les manigances de la servante sous le couvert de l'humour illustrent un profond bouleversement pour la bourgeoisie et la petite noblesse. La révolution prend de court des gens qui n'ont pas nécessairement le goût de délaissé leur mode de vie, et nombreux sont ceux qui quitteront la Russie pour maintenir la vie qu'ils menaient avant la révolution d'octobre.

La collectivisation des grands appartements a déjà affecté Boulgakov à son arrivée à Moscou; il connaît donc ce sujet. Suite à la lecture publique de la pièce Madame Zoïka et sa préparation, Boulgakov expérimente pour la première fois les répercussions du système de censure d'état. Son appartement est perquisitionné par l'Oguépéou, l'équivalent à l'époque du KGB. Les agents lui confisquent bon nombre de manuscrits. Dès lors la vie de Boulgakov sera un jeu du chat et de la souris avec le pouvoir soviétique. Il réalise très clairement que la liberté de penser est limitée et qu'on ne peut songer être libre à partir de ce jour. L'existence de Boulgakov se partage entre les grands théâtres de Moscou et son appartement alloué par l'état aux membres de l'Union des écrivains. L'auteur se reconnaît lui-même obsédé par la question du logement. Au début des années trente, tout concourt pour que Boulgakov mène une existence casée selon les normes du parti. La pauvreté n'épargnera jamais l'auteur qui devra payer des avances sur des pièces qu'on censure les unes après les autres. Tout au long de son œuvre, la pauvreté sera associée à l'urbanité. Moscou est un pôle extraordinaire qui attire toutes sortes de gens qui ne sont pas toujours prêts à y vivre. C'est un mal nécessaire pour être dans le centre de la production artistique.

² BULGAKOV, Mikhaïl, Six Plays : Madame Zoyka, London, Methuen Drama, 1991, p.94.

On ignore difficilement à cette époque l'emprise du pouvoir sur le quotidien, mais la vie moscovite comporte des avantages pour les intellectuels qui trouvent un terrain pour lancer et échanger leurs idées. La présence de l'auteur à Moscou s'explique par le seul fait que tous les moyens de diffusion de l'écrit se trouvent dans une seule ville; on atteint difficilement en effet la notoriété dans la campagne profonde. Moscou se compare ainsi à toutes les grandes capitales dans le monde où la centralisation des grandes institutions force les artistes à s'agglutiner dans un même endroit. Ce qui différencie Moscou au début de ce siècle réside dans le fait qu'elle est une très jeune capitale et que son statut sera remis en question en 1929 par des factions d'urbanistes aux idées inconciliables.

Le Maître et Marguerite : l'étang du Patriarche

Le roman Maître et Marguerite nous donnera la chance de faire une lecture beaucoup plus fine de la ville de Moscou et de l'investissement symbolique de certains lieux. Résumons donc brièvement le roman pour mettre notre lecteur en situation. Le diable apparaît à l'éditeur Berlioz et au poète Biezdomy. Suite à la décapitation mystérieuse de Berlioz, Biezdomy, devenu fou, est interné dans un asile psychiatrique. C'est dans sa chambre à l'asile que Biezdomy rencontre le Maître qui semble comprendre parfaitement ce qui vient de lui arriver. Pendant ce temps, le diable qui prend pour nom Woland se produit au théâtre des variétés en créant un véritable scandale avec son spectacle de Magie noire. Woland envoûte Marguerite, l'ancienne maîtresse du Maître. Conclusion un peu simple, Marguerite s'entend avec le diable pour qu'il lui ramène son amoureux et le diable quitte Moscou.

L'œuvre est largement complexifiée par un texte parallèle; ainsi tout au long de l'histoire moscovite, Boulgakov reconstitue la mort du Christ à Jérusalem et les angoisses de Pilate. Retournons à la première phrase du roman qui donne le ton et

met en situation le lecteur : « *C'était à Moscou au déclin d'une journée printanière particulièrement chaude.* »³ Un tel incipit suggère une volonté très forte d'ancrer le récit dans un décor précis; l'exposition est calquée sur la tragédie où l'on met en place l'action dès la première scène. Le mot déclin indique à la fois l'heure où se déroule l'action et l'intensité de la lumière. La description faite à l'imparfait de l'indicatif de cette scène place le narrateur dans une position de réminiscence; il possède déjà une connaissance des choses qu'il décrit et peut donc se permettre d'opérer un choix dans les éléments qu'il dévoile au lecteur. La description venant d'un spectateur et celle d'un commentateur varie largement. Le spectateur peut décrire plan après plan sans ne jamais anticiper la suite, alors que la personne qui raconte un souvenir peut se permettre de structurer son récit pour reconstituer l'espace et la chronologie des événements selon son bon vouloir. L'écriture topographique de Boulgakov est donc celle de la mémoire et non pas celle de la description à vif des choses qui l'entourent. La seconde phrase précise encore plus la topographie imaginaire du roman: « *Deux citoyens firent leur apparition sur la promenade de l'étang du Patriarche.* » L'étang n'a rien de particulier en soi; le lieu tel qu'on le connaît aujourd'hui n'est qu'un oasis de verdure au cœur de la ville. Il se trouve à une centaine de mètres de la Rue Bolchaïa Sadovaïa. On peut donc dire que l'action se situe dans le centre intellectuel de l'époque.

Le quartier conserve de nos jours un cachet particulier, il nous donne l'impression d'avoir été épargné par les grands projets architecturaux soviétiques; la nature y prédomine tout comme les édifices art nouveau. La connaissance de ce parc pour la plupart des lecteurs moscovites s'impose alors à la lecture de l'introduction, car le parc est fort populaire et abondamment fréquenté été comme hiver.

³ BOULGAKOV, Mikhaïl, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1968, p.23.

Il faut donc voir l'endroit comme un refuge pour le poète et l'éditeur. Boulgakov marque dès le début quelques particularités: « *C'est ici qu'il convient de noter la première étrangeté de cette terrible soirée de mai. Non seulement autour de la baraque, mais tout au long de l'allée parallèle à la rue Malaïa Bronnaïa, il n'y avait personne.* »⁴ Le narrateur se met ici à quantifier les indices qui nous permettent de nous faire une image beaucoup plus précise de la scène. Le mot terrible annonce le malheur tout en qualifiant la soirée au point de vue de l'atmosphère qui y règne. La volonté de cartographier s'étend jusqu'à identifier dans laquelle des quatre allées se déroule l'action. Il faut rappeler que le parc forme un quadrilatère et que l'étang même prend la forme d'un énorme plan d'eau carré. Il poursuit pour expliquer la présence de ses deux personnages autour de l'étang:

*« À une heure où, semble-t-il, l'air des rues de Moscou surchauffées était devenu irrespirable, où, quelque part au-delà de la ceinture Sadovaïa, le soleil s'enfonçait dans une brume de fournaise, personne ne se promenait sous les tilleuls, personne n'était venu s'asseoir sur les bancs. L'allée était déserte. »*⁵

Ce dernier paragraphe explose de détails utiles à la compréhension de la scène et de sa mise en situation. Premièrement, Boulgakov répète pour une troisième fois le nom de la ville dans l'espace de quelques paragraphes et deuxièmement, il situe l'action en retrait de la fournaise urbaine qu'il identifie à tout ce qui se trouve au-delà de la ceinture Sadovaïa. D'entrée de jeu, la ville très tôt est hostile aux êtres humains, elle peut même ressembler à l'enfer et nous n'aurions pas tort d'avancer cette théorie en considérant la suite des événements. Il faut surtout accorder de l'importance à la chaleur dans ce bref extrait; on vient à l'étang pour la fuir, mais celle-ci va suivre nos deux protagonistes.

⁴ BOULGAKOV, Mikhaïl, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1968, p.25.

⁵ op. cit., p.25.

La répétition toponymique attire nécessairement notre attention sur des détails que nous pourrions considérer inutiles à la trame de l'histoire en général. Dans l'histoire le poète et l'éditeur achètent quelque chose à boire pour se rafraîchir; naturellement, ils ne trouvent rien sinon du jus d'abricot tiède qui s'ajoute encore à leur malaise causé par toute cette chaleur. L'auteur positionne les protagonistes avec une précision maniaque pour la grande scène d'ouverture: « *Ils payèrent et allèrent s'asseoir sur un banc, le dos tourné à la rue Bronnaïa.* »⁶ La deuxième référence à la rue Bronnaïa donne à celle-ci une charge significative tout en restant totalement mystérieuse. On précise qu'ils font dos à celle-ci; il faut savoir que tous les bancs font dos à la rue, ce sont eux qui délimitent d'une certaine façon le parc. De plus, en faisant dos à la rue et à la circulation, les deux personnages se séparent encore plus de la ville pour profiter de la quiétude du microcosme qu'est l'étang.

Cette avalanche de détails prendra tout son sens lors de l'arrivée de l'étranger. Alors que le poète et l'éditeur discutent à propos de la vérité derrière l'histoire de Jésus Christ, Berlioz se sent pris d'un malaise. L'homme inconnu détonne avec l'ensemble du parc, il ne semble pas être russe aux yeux de nos deux protagonistes. L'hétérogène n'est pas une valeur appréciée sous le régime communiste. Les gens doivent se fondre dans la masse au risque d'attirer l'attention. Boulgakov nous décrit avec précision son habit tout en précisant sa relation avec l'espace du parc: « *Passant devant le banc où le rédacteur en chef et le poète avaient pris place, l'étranger loucha vers eux, s'arrêta, et, brusquement, s'assit sur le banc voisin, à quelques pas des amis.* »⁷ La proximité ajoute à la scène une tension dramatique. L'homme mystérieux pénètre dans l'intimité du poète et du rédacteur, car de tous les bancs vides, il choisit *le banc voisin*. Cette scène de l'étranger met encore l'emphase

⁶ *ibid*, p.25

sur l'importance du regard dans une écriture topographique. L'acte de voir appose sur tout un sceau particulier, celui de la raison et comme nous verrons plus tard, celui de la folie lorsque les perceptions de certains personnages seront troublées par des phénomènes surnaturels. Cette référence au regard est claire dans cet extrait où le narrateur confirme que le personnage mystérieux est bien étranger à la ville de Moscou.

« *Cependant, l'étranger enveloppait du regard les hautes maisons qui délimitaient un carré autour de l'étang. Il était visible qu'il se trouvait là pour la première fois, et que le spectacle l'intéressait. Ses yeux s'arrêtaient sur les étages supérieurs, dont les vitres renvoyaient l'image aveuglante d'un soleil brisé qui, pour Mikhaïl Alexandrovitch, allait disparaître jamais, puis descendirent vers les fenêtres que le soir assombrissait déjà!* »⁸

Dans ce petit extrait, les références à la vue sont nombreuses : *enveloppait du regard, il était visible, ses yeux, image aveuglante*. La perception visuelle a la primauté sur les autres formes de perception dans l'œuvre de Boulgakov; c'est elle qui est à même de permettre à l'auteur d'édifier une topographie et une mise en scène précise.

La discussion qui suivra entre l'étranger et le couple d'amis rapprochera l'acte de voir et celui d'être visionnaire. L'étranger, dont nous ne connaissons pas le nom, prédit étape par étape la mort de Berlioz. C'est donc l'exposition en détail du parcours qui mène à la mort, un acte de voyance. Un débat s'engage alors à propos de l'existence ou la non-existence du Christ. L'étranger affirme tout simplement qu'il a vu le Christ. Il répond à Biezdomny et Berlioz de façon assez surprenante :

« *Tout est simple. Drapé dans un manteau blanc, à doublure sanglante et avançant de la démarche traînante propre aux cavaliers, un homme apparut sous le*

⁷ op cit. P.29

⁸ op cit., p.39

péristyle qui séparait les deux ailes du palais d'Hérode le Grand. C'était Ponce Pilate, procureur de Judée. »⁹

Une telle affirmation n'est pas simple. Au sens strict de la foi chrétienne, cette déclaration a quelque chose qui tient de l'hérésie ou du texte apocryphe. La Bible n'attache pas d'importance à la vie privée de Ponce Pilate. Les extraits portant sur la comparution du Christ devant Pilate couvrent Matthieu 27. 15-26; Marc 15. 6-15, Jean 18. 28-40 et 19. 1-42 dans la Bible de la Société Biblique Canadienne publiée en 1988. Ces parties n'existent tout simplement pas dans le texte d'origine, un narrateur doit donc être un témoin exclusif d'une histoire qui s'est déroulée il y a un peu moins de deux mille ans avant la date de la rédaction du roman.

Sans trop s'attarder sur l'histoire de Ponce Pilate, nous pouvons commencer par affirmer que Boulgakov tient à créer une parenté topographique entre la ville de Moscou et celle de Jérusalem. La relation entre la Russie et la foi orthodoxe fait souvent référence à une relation étroite avec Jérusalem. Les Russes croient que leur pays est la nouvelle Jérusalem. Les orthodoxes contrairement aux catholiques n'ont pas qu'un seul centre de la religion, mais plusieurs comme à Constantinople ou Jérusalem. Il existe aussi une ville en banlieue de Moscou portant le nom de la Nouvelle Jérusalem. L'histoire secondaire qu'est celle de Ponce Pilate ne prendra de sens que beaucoup plus loin au cours du récit lorsqu'on apprendra que le Maître a écrit un roman à ce sujet et que celui-ci l'a mené à l'asile. On remarquera premièrement des homologies concernant le temps et la météo; la chaleur est oppressante dans les deux villes, Ponce Pilate se sent incommodé par celle-ci, exactement comme Berlioz et Biezdomy qui cherchent à se rafraîchir à l'étang du Patriarce. Dans les annotations de l'édition française, les éditeurs font remarquer à

⁹ op cit. P.41.

propos de l'étang du Patriarche : « *Par ailleurs, il existe à Jérusalem un lieu appelé l'étang du bain du Patriarche durant la période byzantine.* »¹⁰ Revenons donc à la scène de l'étang du Patriarche pour explorer plus à fond la relation entre la description précise de l'environnement et les événements extraordinaires qui se dérouleront suite à cette introduction. Le troisième chapitre qui suit la longue narration de l'interrogatoire de Yeshoua Ha-Nozri par Ponce Pilate. Cette interruption de tension narrative nous transporte à nouveau brutalement à Moscou. Pour convaincre les deux amis, l'étranger met ses cartes sur la table:

*« Le fait est ... (le professeur jeta autour de lui des regards craintifs et baissa la voix jusqu'au chuchotement) ... que j'ai assisté personnellement à tout cela. J'étais sous le péristyle avec Ponce Pilate, et dans le jardin quand il causait avec Caïphe, et sur l'estrade de pierre, mais secrètement, incognito, pour ainsi dire, de sorte que, je vous prie, pas un mot à quiconque, le secret le plus absolu, chutt ... »*¹¹

Comment accepter de garder le secret d'une telle hérésie pour deux travailleurs de la culture soviétique et par-dessus tout athés. Rien ne peut les convaincre que l'étranger a toute sa tête. Toute la question de la vérité des dires de l'étranger prendra un tournant bien macabre. Cette longue introduction au roman Maître et Marguerite ne lésine pas sur les effets d'attente et de disposition. La suite d'événements précipités qui marque la fin du troisième chapitre imprègne le roman d'un nouveau rythme endiablé, rythme que l'auteur conserve jusqu'à la fin. Alors que les deux personnages sentent la discussion tourner vers la folie, ils interrogent l'étranger pour savoir où il va demeurer:

*« - Comment ? Mais . . . où allez-vous habiter ?
- Chez vous, répondit le fou avec une soudaine désinvolture, et il cligna de l'œil.*

¹⁰ BOULGAKOV, Mikhail, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1968, p.24.

¹¹ BOULGAKOV, Mikhail, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.72.

*-Je... j'en serais...très heureux, balbutia Berlioz, mais, vraiment, vous ne seriez pas très bien installé, chez moi...Au Métropole, il y a d'excellentes chambres, c'est un hôtel de premier ordre ... »*¹²

Voici l'élément qui déclenche chez Berlioz une méfiance naturelle tant pour un citoyen soviétique que pour un locataire privilégié d'un immeuble de renom. Cette crainte de perdre son appartement lui sera fatale. Nous reviendrons plus loin sur l'importance accordée aux appartements dans le roman Maître et Marguerite. Concentrons-nous en ce moment sur la cartographie du malheur qui va s'abattre sur l'éditeur Berlioz.

Vers la fin du premier chapitre, l'étranger prédit de façon très étrange la mort de Berlioz. Il lui annonce tout de go qu'il va mourir la tête coupée et que la femme qui la lui coupera sera membre de la jeunesse communiste. Il rajoute comme dernier détail qu'une femme du nom d'Annouchka a déjà renversé l'huile de tournesol qu'elle venait d'acheter. Ces détails absurdes demandent à être éclaircis, mais le narrateur détourne l'attention des deux amis vers la question de l'existence du Christ. Tous ces détails relatifs à l'annonce de la mort de Berlioz se révèlent capital pour la suite du récit, et ce sont ces mêmes détails qui mèneront le poète Biezdomy jusqu'à l'asile psychiatrique. La mort de l'éditeur prend des aspects théâtraux : l'auteur place son personnage dans une position où celui-ci reproduit geste après geste la description funeste de l'étranger. Nous sentons maintenant l'importance de décrire avec une précision minutieuse les lieux où se déroule l'action. Le lecteur peut s'imaginer avec précision l'action; on peut voir Berlioz se lever de son banc et se diriger vers la rue Bronnaïa. Alors qu'il sort du parc, l'auteur rajoute des informations presque mystérieuses : *« Au même moment, le tramway apparut au tournant du passage*

*Ermolaïevski, pour prendre la ligne nouvellement installée de la rue Bronnaïa. »*¹³

La suite des événements n'est qu'une reconstitution fidèle de la prophétie. Berlioz glisse sur une flaque d'huile, tombe sous un tramway conduit par une femme et du même coup se fait décapiter. Le lecteur est ainsi surpris par la justesse des prédictions de l'étranger. On retrouve dans la description de la mort de Berlioz une référence subtile qui pourrait à la limite passer inaperçue: « ... voir foncer sur lui avec une force irrépessible le visage, blanc d'horreur, de la conductrice du tramway, et son brassard rouge. »¹⁴ Dans les dernières lignes de ce drame, Boulgakov s'emploie à créer encore une certaine forme de suspense tout en voulant colorer son récit d'une touche d'horreur. Bien que le lecteur attentif sache déjà que l'objet qui roule est la tête de Berlioz, une progression de tension double en fin de compte l'effet désiré :

*« Le tramway recouvrit Berlioz et, sur les pavés qui montaient vers la grille de l'allée, fut projeté un objet rond de couleur sombre. L'objet heurta la grille, sauta sur le pavé puis roula jusqu'au milieu de la chaussée, où il s'arrêta. C'était la tête coupée de Berlioz. »*¹⁵

L'objectivation de la chose terrifiante permet ainsi au lecteur de fractionner l'action et de pouvoir s'imaginer une suite d'images décomposées. En tout premier lieu le corps de Berlioz, ensuite l'objet presque flou qui roule, et ce même objet qui heurte une grille, qui roule encore et qui s'immobilise. On sent dans cette description un effet de vitesse et de confusion qui mène à une révélation finale lorsque tout s'arrête. Comme nous le verrons, cette décapitation n'est pas la fin de cette histoire, mais bien une introduction violente à un récit qui prend de la vitesse.

¹³ op cit. , p.76.

¹⁴ ibid. P.76.

¹⁵ ibid. P.76-77.

Le démon et la topographie de la possession

Boulgakov tend à considérer le lecteur comme un observateur réceptif qu'on promène d'un lieu à l'autre, tout en frisant toujours la folie. Le Moscou tel que Boulgakov se plaît à le décrire n'a rien d'un village de province paisible, mais d'une ville qui bouge et qui respire. L'étranger de l'étang du Patriarche prendra rapidement les traits de Woland, le spécialiste de la magie noire. La première manifestation de la possession dans le Maître et Marguerite est sans contredit la longue course qui mènera le poète Biezdomny de l'étang du Patriarche à la maison des Écrivains Griboïedov, pour ensuite se terminer à l'asile psychiatrique. Dans ce chapitre, nous allons considérer le parcours particulier des personnages dans le roman et leur relation avec le concept de maison.

La possession prend deux formes dans le Maître et Marguerite. Celle qu'on associe à la folie pure et l'autre qui, sous le régime soviétique, est peut-être la pire des maladies, soit l'idée de posséder un logis. Tout au long de l'œuvre, ces deux idées s'entrecroisent pour ne faire qu'une dans l'esprit du lecteur : une personne qui désire conserver un semblant de clarté d'esprit ne doit pas songer à s'attacher au confort d'un grand appartement. Le roman promène le regard de son lecteur de l'espace public de la rue jusqu'à l'espace privé des logements, et la collision est riche de sens. La lecture des grands romans nous permettra peut-être de retrouver le thème du logis au cœur du malaise existentiel qui frappe une bonne partie de notre siècle; nous pouvons penser à Balzac, Zola, Perec. Boulgakov est éminemment moderne lorsqu'il s'intéresse aux questions socio-économiques qui découlent de la collectivisation et des plans de réformes soviétiques. Les études contemporaines d'urbanisme ne sont

que la recherche d'un dosage entre le privé et le public. Au-delà de l'architecture, on se questionne de plus en plus sur la notion d'espace. Dans l'introduction d'un concours d'urbanisme, on retrouve des considérations sur l'espace qui ne sont pas loin des idées que Boulgakov véhicule tout au long de son œuvre. « *Places in ours cities- the spaces that we hold in our minds and that lend structure to our lives- are renewed through human actions. People take part. They reinvest in the places through cycles of maintenance, through the discovery of new uses for existing forms and through the generation of fresh information that prompts us to see things differently.* »¹⁶

Le poète Biezdomy représente lui aussi ce regard neuf du jeune régime communiste. Il tient une bonne partie de son imaginaire de l'univers qui l'entoure. La folie qui s'abat sur lui, suite à la décapitation de Berlioz, ne figure pas dans les attitudes d'un bon citoyen soviétique, son comportement n'est pas en accord avec le monde d'ordre qu'est d'une certaine façon Moscou. Le regard, si important depuis le début du roman, se détracte à mesure que le poète tente de donner un sens à la rencontre de l'étranger et la corrélation avec la mort brutale de son ami Berlioz. Premièrement, il est le seul témoin de la rencontre avec l'étranger. Berlioz n'est malheureusement plus là pour corroborer les révélations mystérieuses qui vont le hanter. L'étranger se volatilise de l'étang du Patriarce en compagnie d'un chat. La course dans laquelle Biezdomy se lance a tout d'une poursuite policière en règle. Le délire aveugle le poète qui ne peut suivre en même temps l'étranger, son acolyte et un chat énorme qui marche sur ses pattes d'en arrière comme un homme. Les regards qu'on retrouve si présents dans les premiers chapitres sont définitivement embrouillés : « *Vingt secondes ne s'étaient pas écoulées depuis le moment où il avait quitté la porte Nikitski*

¹⁶ LYNDON, Donlyn, Places, Berkley, Winter 2000, volume 13, number 1, p.3

qu'Ivan était aveuglé par les lumière de l'Arbat. »¹⁷ Le souci de précision topographique chez Boulgakov nous permet de suivre Biezdomny aux pas. L'ampleur de la folie s'illustre de ce fait même par son parcours, la distance entre l'étang du Patriarche et la rivière Moskva étant près de 6 ou 7 kilomètres. Ce chapitre très court joue beaucoup sur la vitesse, vitesse ou atemporalité facilement associable à la folie qui s'empare du poète. « *Quel que fût son désarroi, Ivan fut néanmoins frappé de la vitesse surnaturelle à laquelle se déroulait cette poursuite.* »¹⁸ L'énumération des rues rythme le texte : rue Spiridonov, rue Nikitski, rue Herzen, place de l'Arbat, rue Kropotkine, rue Ostojenka. Un arrêt mystérieux ponctue la course, il surprend et confirme même le dérangement d'esprit de Biezdomny, il associe au hasard un appartement qu'il ne connaît pas à l'étranger. Est-il alors manipulé par le diable lui-même. Ces quelques lignes nous permettent d'en douter : « *Mais sa perplexité ne dura pas longtemps, car il lui vint soudain à l'esprit que le professeur ne pouvait être ailleurs qu'au No13 de cette rue, et, nécessairement, à l'appartement 47.* »¹⁹

Pourquoi le numéro 13 et l'appartement 47 ? L'auteur n'offre pas de réponse, mais permet à son personnage en pleine crise de folie de se prémunir d'une image sainte qu'il vole au passage. Ce viol de l'intimité, -il faut rappeler qu'il surprend une femme dans son bain, -semble indicatif de l'énergie que déploiera Woland, l'étranger, pour pénétrer dans la vie des gens pour la détruire. Aux yeux d'un Soviétique, le simple fait de se promener avec une image sainte est une hérésie. Qu'en est-il d'un poète qui écrit des poèmes sur la non existence du Christ ?

¹⁷ BOULGAKOV, Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite*, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1968, p.83.

¹⁸ *ibid.* P.83.

³ⁱ *ibid.* P. 83

La course de Biezdomy le mène vers la maison des écrivains Griboïedov en arrêtant mystérieusement à la rivière Moskova pour y prendre un bain de minuit impromptu. En effet, pour aller de l'étang du Patriarche jusqu'à la maison des écrivains, il faut revenir sur ses pas. Le narrateur questionne lui-même ce mouvement irrationnel : « *Il eût été bon, sans doute, de demander à Ivan Nikolaïevitch pourquoi il supposait que le professeur devait se trouver justement sur la Moskova, et non quelque part ailleurs.* »²⁰ Dans l'espace de quelques lignes, on ressent toute l'horreur de la situation tout en mettant encore l'emphase sur la vitesse de l'action. « *Malheureusement, il n'y avait personne pour lui poser cette question. L'abominable rue était totalement vide. En un temps prodigieusement bref, Ivan Nikolaïevitch se retrouva sur les degrés du vaste amphithéâtre de granit qui domine la boucle de la rivière.* »²¹

La rue est abominable car elle ne livre pas de réponse facile à la disparition d'un prédicateur satanique et de ses deux complices. La décision de prendre un tel bain de minuit, et cela sans aucune motivation précise, peut être associée au côté purificateur relié à la plupart des grandes rivières; bien attendu la Moskova n'est pas le Gange, mais lorsqu'on décide de se purifier on ne choisit pas la rivière. Le parcours de Biezdomy semble indiquer qu'il se trouve à proximité de la cathédrale du Saint-Sauveur lorsqu'il décide de plonger dans la Moskova. La cathédrale du Saint-Sauveur domine en effet une boucle de la rivière et elle se présente en amphithéâtre entre le quai Sofiiskaïa et le quai Raouchskaïa. Cette cathédrale qu'on projetait d'édifier en 1812 après la fin de la guerre contre Napoléon connaîtra une histoire mouvementée; on la dynamita en 1931 sous les ordres de Staline pour enfin la reconstruire en 1994. L'emplacement de cette cathédrale est hautement symbolique

²⁰ BOULGAKOV, Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite*, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1968, p.85.

dans l'esprit de tous les Russes et nous pouvons affirmer sans hésiter que Boulgakov n'a pas choisi sans raison ce lieu de baignade pour Biezdomy. Le deuxième indice qui nous permet de pointer vers ce lieu précis est précisément le chemin qu'il emprunte pour se rendre jusqu'à la maison des écrivains. Au moment où le poète sort de la Moskova, il fait déjà nuit. L'éclairage donne à la ville un côté humain, on la sent habitée par des gens qui pourraient remarquer que Biezdomy se promène en caleçon et en chemise en serrant contre lui une image sainte. Le quartier qu'il décrit se trouve encore aujourd'hui derrière la Cathédrale :

« Il se glissait le long des murs, l'œil oblique et le regard apeuré, se retournait à tout instant, se dissimulait de temps à autre sous des portes cochères, évitait les croisements éclairés par des feux et contournait de loin les portes élégantes des villas d'ambassade. »²²

Le regard est maintenant craintif, exprimant du même coup une nouvelle attitude chez le personnage. La mention des villas d'ambassades n'est pas gratuite. Dans le paysage urbain de Moscou jusqu'à nos jours, ce quartier tout comme celui de l'étang du Patriarce fut largement épargné par les grandes reconstructions.

La Maison des écrivains

Le Massolit ou la maison des Écrivains « Griboïedov » est lourde de sens pour l'intelligentsia de l'époque. Il faut premièrement mentionner que Griboïedov est le dramaturge russe du XIXe siècle qui a écrit la pièce Le malheur d'avoir trop d'esprit, pièce qu'on compare souvent au Misanthrope de Molière. Le régime soviétique qui tient à contrôler la production de toute l'intelligentsia, regroupe les artistes sous la bannière d'unions. Les architectes, les peintres, les cinéastes et comme de raison les écrivains entrent très tôt dans ces syndicats généraux de la création. L'union typique gère la totalité de l'existence de ses membres, on distribue les appartements, on publie

²¹ ibid. P.85.

les œuvres et, cela va de soi, l'union joue le rôle de censeur. Les liens qu'entretient le poète Biezdomny avec cette maison Griboïedov sont quand même particuliers, car il vient d'assister à la mort du directeur de l'association, le défunt Berlioz. Pour décrire la situation d'urgence, Boulgakov se moque ouvertement de cette position d'autorité que Berlioz occupait :

*« Ce qui importe, c'est qu'à l'heure actuelle, il se trouvait que la maison appartenait à ce fameux Massolit à la tête duquel se trouvait le malheureux Mikhaïl Alexandrovitch Berlioz avant sa promenade à l'étang du Patriarche. »*²³

La description de la maison Griboïedov nous permet de comprendre l'institution littéraire de l'époque de Boulgakov. La maison décrite d'une façon souvent humoristique regroupe le meilleur et le pire du régime soviétique. Premièrement, elle nous donne l'impression d'être réservée pour les « lucky few » comme dirait Stendhal. Biezdomny réalise lorsqu'il se promène en caleçon dans les rues de Moscou qu'on lui a volé sa carte de membre. Cette fameuse carte offre à son propriétaire des privilèges auxquels une bonne partie de la société ne peut aspirer. Les lieux qu'on suppose luxueux se partagent entre l'administration et des locaux destinés aux loisirs. Le restaurant de la maison Griboïedov accueille encore de nos jours les meilleures fourchettes. On le considérait aussi à l'époque comme un haut lieu de la gastronomie. C'est au milieu de ce restaurant achalandé que Biezdomny fait irruption. On s'imagine facilement la réaction des bonnes têtes pensantes dérangées dans la consommation d'un mets qu'on ne trouve nulle part ailleurs. Mais le Massolit a surtout comme mission de distribuer les logements. À cette époque Moscou connaît une très grave crise du logement. Il semble que toute la Russie afflue vers la capitale, et nous sentons ce problème dans cette courte description : « *Après*

²² BOULGAKOV, Mikhaïl, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1968, p.86.

*avoir coupé une longue queue qui partait de la loge du concierge située au rez-de-chaussée, on pouvait apercevoir, sur une porte qui menaçait à tout instant de céder sous la pression de la foule, l'écriteau suivant : « Question de Logement ».*²⁴

On fait ici référence pour la deuxième fois à la folie collective que génère la quête d'un logement. La discussion entre l'étranger et Berlioz portait justement sur la question de l'appartement du patron du Massolit. L'étranger, que nous connaissons maintenant sous le nom de Woland, préfère cet appartement à toute autre forme d'accommodation, même à une chambre à l'hôtel Métropol. Le Massolit permet aussi aux meilleurs écrivains de quitter Moscou pour le soleil de Yalta ou la nature de Peredilko en banlieue de Moscou. Ce petit village d'écrivains fut habité par une myriade d'auteurs soviétiques : Chukovsky, Pasternak, Babel, Pilnyak et Mandelstam. Bien que l'existence y soit agréable, il est un fait à noter que plusieurs de ces écrivains furent arrêtés dans leur datcha de Peredilko avant d'être jugés et parfois exécutés.

Lorsque Biezdomny croit que le diable est peut-être dans les murs du Massolit, il n'a pas tort. Au moment même où l'institution apprend la mort de leur chef, un poète déguenillé apparaît avec les théories les plus folles pour expliquer la mort de Berlioz. La confrontation entre Biezdomny et le Massolit prouve que l'organisation ne tolère rien de ce qui sort de l'ordinaire : *« Sur ces mots, le commandant donna ses ordres avec clarté, brièveté et précision : - Va chercher Pantaleon à l'office. Appelle la milice. Procès-verbal. Une voiture. Pour l'hôpital psychiatrique. »*²⁵ Cette opération expéditive est similaire à celle qui affectera de nombreux écrivains. Tout au long de sa carrière, Boulgakov se défend auprès des autorités soviétiques de ne pas

²³ op cit., p.89.

²⁴ op.cit., p.89-90

²⁵ BOULGAKOV, Mikhail, *Le Maître et Marguerite*, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.103.

respecter ce pays qu'il aime. Se sachant en danger de mort, il demandera à de nombreuses reprises de quitter le pays pour vivre en exil. On lui refusera ce droit pour l'enchaîner dans les théâtres de Moscou. Dans une lettre adressée à Staline en 1930, il cite Nicolas Gogol pour justifier son œuvre et son côté satirique qui déplaît tant à la critique :

*« As time went by my desire to be a modern writer grew in strength. But I also saw that I could no depict contemporary life and remain in the uplifted and calm state necessary to create a large, well-balanced work. The present is too vivid, too astir, to irritating; the writer's pen slides imperceptibly into satire. »*²⁶

L'enfermement de Biezdomy dans un asile psychiatrique est hautement symbolique d'un état de la société soviétique qui refuse systématiquement la marginalité dans ses rangs et qui préfère étouffer une voix avant qu'elle ne se mette à crier. La présence inacceptable de Biezdomy dans la maison des écrivains explique certainement son enfermement hâtif dans une maison de fous. Les asiles psychiatriques furent souvent un moyen moins cruel que le goulag pour faire taire les dissidents. On ne mentionne nulle part le goulag dans les textes de Boulgakov. C'est un non dit reconnu par tous les auteurs de cette génération. La seule mention de l'asile psychiatrique, et nous le comprenons aujourd'hui, suffit à critiquer le système dans son ensemble. La frontière est mince entre la création et la propagande. Boulgakov en s'élevant très tôt contre la propagande s'enferma dans un asile sans mur où il écrivait secrètement les conditions de son emprisonnement. Selon un point de vue strictement politique, le Maître ou Biezdomy enfermé, c'est bel et bien Boulgakov lui-même. La réaction à l'emportepièce du comité en charge du Massolit nous indique clairement que cette institution se veut plus que conservatrice. Le premier procès de Biezdomy, orchestré par ses pairs, se veut mathématique : un homme qui se promène en caleçon à Moscou est

²⁶ collectif, Mikhail Bulgakov and his Times, Moscow, Progress Publishers, 1990, p. 259.

accompagné par la police. Si on en rencontre un sans la police, il faut appeler au poste pour le dénoncer. Cette référence au linge de corps n'est pas gratuite : « *Un homme ne peut aller en linge de corps dans les rues de Moscou que dans un seul cas : s'il est accompagné par la milice – et dans une seule direction : le poste !* »²⁷ Nous verrons un peu plus loin que Biezdomy n'est pas le seul à se promener en linge de corps, puisque Woland semble laisser plusieurs gens dans son sillage en linge de corps. On peut aussi faire remarquer que la Tcheka opérait souvent ses arrestations de nuit; or, pour arrêter un homme en linge de corps, il faut nécessairement le sortir de son lit. L'intérêt topographique de cette arrestation n'est que l'éloignement momentané de Biezdomy du centre de Moscou. En mettant l'unique témoin des actions de l'étranger à l'ombre, Woland peut agir à sa guise à Moscou même. On décrit cet asile comme : « ... *la fameuse clinique psychiatrique, récemment bâtie près de Moscou, au bord de la rivière.* »²⁸ Dans le contexte de l'époque, tout ce qui est récent indique son appartenance à l'ère soviétique. Bien qu'excentré, l'asile est relié à Moscou par la rivière Moskova. À leur retour, les chauffeurs qui amenèrent Biezdomy à l'asile, sentent la ville avant même d'y arriver. On oublie souvent qu'on peut difficilement visualiser l'ampleur d'une ville à partir de son centre. De par sa nature topographique plutôt plate, Moscou doit être traversée dans toutes les directions pour véritablement être connue. Seul l'observatoire du Mont des Moineaux ou Vorobievsky qui culmine à 75 mètres au-dessus de la Moskova offre une bonne vue d'ensemble, et c'est d'ailleurs sur ce mont que se termine le roman. Voyons donc cet extrait plus en détail :

« *La forêt se fit plus clairsemée puis disparut, ainsi que la rivière derrière un tournant, et un décor disparate accourut à la rencontre de la camionnette : palissades, guérites, piles de planches, hauts poteaux de bois sec, espèces de mâts où*

²⁷BOULGAKOV, Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite*, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.102.

²⁸ *ibid.*, p.105.

étaient enfilées des bobines, tas de cailloux, terre tailladée en tous sens par des fossés et des rigoles – en un mot, on sentait que Moscou était là, tout près, et que juste après le premier tournant, elle allait vous tomber dessus et vous avaler. »²⁹

Nous voyons premièrement qu'on passe d'un monde à l'autre et que les frontières ne sont pas précises. Ce petit extrait nous montre une progression un peu floue entre la nature et la ville. C'est l'intervention de l'homme sur la nature qui nous est présentée pour conclure que la ville peut engouffrer l'homme. La ville est humaine, elle court vers nous; mais en même temps, elle a ce côté terrifiant lorsqu'on songe qu'elle nous avale comme la baleine dans Moby Dick. Le regard est forcément saccadé, le conducteur livre ses impressions par fragments. Cette fragmentation est ici symbole de vitesse. La violence qu'inspire la ville n'est ici qu'une introduction pour l'entrée en scène de Woland.

Toute cette première partie du roman se veut en fait une introduction pour le grand magicien Woland, spécialiste de magie noire. La folie supposée de Biezdomny, nous permet d'observer l'appareil psychiatrique en action. Alors qu'on traite le poète de fou, le magicien s'ingénie alors à rendre une bonne partie de la communauté artistique sans dessus dessous. L'appropriation d'appartements définit très bien l'activité principale de l'étranger et de ses compères. Le lecteur sait déjà où il retrouvera le personnage maléfique. Il annonce dès le début du roman qu'il désire aménager dans l'appartement du défunt Berlioz.

La première victime de Woland est Stepan Likhodieïev, le colocataire de l'éditeur Berlioz. L'appartement qu'il habite dans le roman, le numéro 50 du 10 rue Sadovaïa est directement relié à l'existence de Boulgakov. L'écrivain y vécut de 1921 à 1924, et ce fut là son premier appartement à Moscou. Cet appartement se trouve à quelques minutes de marche de l'étang du Patriarche. Aujourd'hui, la cour

²⁹ *ibid*, p.112.

intérieure et la cage d'escalier se sont transformées en un véritable lieu de culte pour tous les amateurs de l'œuvre de Boulgakov. Les murs sont recouverts d'inscriptions dans toutes les langues; on se croirait presque au cimetière du Père Lachaise près de la tombe de Jim Morrison. Une plaque placée à côté de la porte 10 indique que « *dans cette maison de 1921 à 1924 a vécu et travaillé l'écrivain Mikhaïl Boulgakov, ici se déroule l'action du roman le Maître et Marguerite* » (Traduction personnelle) C'est donc dans ce lieu de pèlerinage que Woland vient réveiller le directeur du théâtre des Variétés. L'auteur tient toutefois à introduire une dimension mystérieuse à cet édifice en nous signalant d'avance que des gens y ont déjà disparu sans explications. « *Dans la maison, toutes sortes de légendes coururent longtemps sur ces disparitions et sur l'appartement maudit.* »³⁰ Boulgakov utilise l'in vraisemblable des disparitions et bientôt l'appareil du diable en personne pour illustrer tout un plan de l'histoire soviétique que nous commençons tout juste à éclaircir. Oui, les gens disparaissent des appartements. Dans un essai portant sur le concept de maison chez les auteurs russes, Amy C. Singleton note à plusieurs reprises cette disposition au mystérieux chez Boulgakov comme réponse à la terreur soviétique. « *In The Master and Marguarita, Bulgakov examines the loss of home and literature as cultural referents as part of the eternal tension between the rational and the irrational.* »²

Il nous est donc possible d'établir une corrélation directe entre le fantastique et le politique dans l'œuvre de Boulgakov. Nous pouvons donc mettre en relation directe le diable et le pouvoir en place. Mais ce conflit entre l'écrivain et le système demeure la source même d'une œuvre exceptionnelle. En tant que source d'inspiration, le monde soviétique ouvre des portes créatives à plusieurs auteurs. « *Bulgakov's own*

³⁰ BOULGAKOV, Mikhaïl, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.119.

inability to either feel 'at home' in Soviet Russia or to leave it proved to be a wellspring of literary productivity »³¹ Sous ce nouvel éclairage, l'appartement est le microcosme d'un combat beaucoup plus important entre le particulier et l'état.

Le septième chapitre titré *Le mauvais appartement*, nous présente les premiers tours de magie de Woland. L'espace géographique deviendra ensuite un élément de tension romanesque qui défie l'intelligence des personnages mis en cause. Nous savons déjà que Woland projette de s'installer dans l'appartement de Berlioz et de se débarrasser de Stepan Likhodieïev. Pour se faire, il profite de l'état d'ivresse avancé du propriétaire pour faire connaissance. Woland guérit miraculeusement la gueule de bois du directeur pour le mystifier complètement en prétextant une rencontre d'affaire pour régler les détails de représentation au théâtre des Variétés. Woland apparaît avec sa suite, le chat, le rouquin et Azarello. Le message de Woland est clair et même brutal : « *Et cette suite a besoin de place, continua Woland, de sorte que l'un de nous est de trop ici, me semble-t-il, c'est vous.* »³² On reconnaît dans le style humoristique de Boulgakov les influences de son idole Nicolas Gogol. Alors que Gogol n'hésite pas à mettre en scène des personnages aussi absurdes que Kovaliov qui perd son nez ou Akaki Akakiévitch qui hante après sa mort les voleurs de son manteau. Boulgakov se prévaut lui aussi de ce bonheur de toujours jouer avec les apparences. Alors que le Kovaliov de Gogol se réveille sans nez, Stepan Likhodieïev se réveille sur une plage de Yalta. Certes, Yalta se trouve à plusieurs jours de train de Moscou, mais le lecteur est encouragé à jouer le jeu. C'est le côté occasionnellement ludique de l'auteur qui fait la force de l'œuvre. Boulgakov semble

2 SINGLETON, Amy C., *No Place Like Home*, NSU press, 1997, p.118.

³¹ *ibid.*, p.118.

³² BOULGAKOV, Mikhail, *Le Maître et Marguerite*, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.127.

dire au lecteur, à chaque page, de lui faire confiance et de le suivre un peu plus loin dans la folie.

La Maître rencontre Marguerite

Au comble de la folie, nous retrouvons Biezdomny à l'asile et le maître qui livre au jeune poète les secrets derrière l'histoire de Ponce Pilate. La question du logement pour le maître est importante car elle se trouve au centre même de son bonheur avec la belle Marguerite. Il est question ici du plaisir qu'on éprouve dans un espace privé. L'histoire d'amour entre le Maître et Marguerite commence par une marche dans les rues de Moscou. Au milieu de l'anonymat du boulevard de Tver qui est la grande rue de Moscou, le regard d'un homme et d'une femme se croise. L'amour dans le méandre des ruelles qui attend, l'amour baladeur. La violence et la rue se rejoignent pour définir un nouveau concept d'amour. Ici, Cupidon ne lance pas des flèches, mais il poignarde : « *L'amour surgit devant nous comme surgit de terre l'assassin au coin d'une ruelle obscure et nous frappa tous deux d'un coup.* »³³ Cette relation qui naît d'une rencontre inattendue mène rapidement les deux personnages à se rencontrer dans le sous-sol que le Maître habite près de l'Arbat. La solitude de l'écrivain lorsqu'elle rencontre enfin l'amour transforme ce logement en lieu de passion. L'amour pour Marguerite et les lieux où celui-ci se consomme ne font qu'un : « *Le portillon battait, mon cœur battait...* »³⁴ Dans la complicité qui les réunit, le sous-sol, symbolisant le bonheur les protège des éléments extérieurs. Dans ce petit espace où les murs sont couverts de livres, le Maître travaille à son roman qui ne connaîtra pas le succès escompté, c'est aussi là qu'il tentera de détruire son manuscrit. Le même endroit se referme sur le propriétaire, prêtant à l'espace des intentions hostiles.

³³ BOULGAKOV, Mikhaïl, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.200

La dualité entre la joie et l'horreur qu'un lieu peut inspirer semble reposer uniquement dans le regard des personnages :

« *J'avais l'impression, surtout quand je fermais les yeux pour m'endormir, qu'une sorte de pieuvre, excessivement flexible et froide, allongeait – furtivement mais inexorablement – ses tentacules vers mon cœur. Et il me fallut dormir avec la lumière.* »³⁵

Dans cette courte citation, on remarquera l'emploi du mot « inexorablement » qui suggère que le personnage se trouve en situation d'impuissance face aux événements.

La tentative de détruire le manuscrit décrié par la critique peut être mise en parallèle avec la cabale vécue par Boulgakov à la même époque. Dans une lettre du 28 mars 1930 adressée au gouvernement de l'URSS, l'auteur décrit avec précision la campagne menée pour ternir sa réputation. Il mentionne qu'il a brûlé un manuscrit :

« *Not only have my past works perished. So have my present works and all the future ones. And with my own hands I, personally, threw the draft of a novel about the devil, the draft of a comedy and the beginning of a second novel, Theatre, into the stove. There is no hope for any of my things.* »³⁶

Le désespoir du Maître est définitivement calqué sur celui de Boulgakov. Nous pouvons même avancer que la réaction de malaise que le Maître éprouve face à son logement qu'il a pourtant aimé est similaire à la relation que Boulgakov éprouve pour Moscou et la Russie. Une bonne partie de la correspondance de Boulgakov porte sur l'impossibilité ontologique d'écrire en URSS. Pour exprimer sa colère, Boulgakov utilise la seule technique qu'il connaît, la satire :

« *I'm presenting documentary evidence to prove that the press of the USSR along with all the agencies entrusted with overseeing the repertoire, has throughout my literary career unanimously and WITH UNUSUAL FURY argued that the works of Mikhail Bulgakov cannot exist in the USSR. And I declare that the press of the USSR IS ABSOLUTELY RIGHT.* »³⁷

³⁴ *ibid.*, p.201.

³⁵ BOULGAKOV, Mikhail, *Le Maître et Marguerite*, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.207.

³⁶ collectif, *Mikhail Bulgakov and his Times*, Moscow, Progress Publishers, 1990, p.257.

³⁷ *op.cit.* , p.253.

Toute la violence de l'espace envers les personnages s'explique en partie par le fait que l'auteur croit que lui-même ne peut vivre en URSS. L'attaque d'une rue ou d'un appartement n'est que l'expression la plus personnelle de la guerre que l'institution mène à certains de ses citoyens. La lettre que Boulgakov adresse au gouvernement est une réponse indirecte à l'écrivain Rainer-Maria Rilke lorsqu'il demande au jeune poète en herbe : « *Confessez-vous à vous-même : mourriez-vous s'il vous était défendu d'écrire ?* »³⁸ Boulgakov se sent prisonnier au même titre que Biezdomy et le Maître sont prisonniers dans un asile :

« *I ask the Government to bear in mind that for me not being able to write is tantamount to being buried alive. I appeal to the humanity of Soviet government and ask that I, a writer who cannot be of any use in my homeland, magnanimously be set free.* »³⁹

Nous connaissons aujourd'hui la réponse offerte par le pouvoir et le roman Le Maître et Marguerite peut être lu comme le testament d'un écrivain qui se croit mort dans un pays qu'il considère comme le sien. Amy C. Singleton s'intéresse aussi à ce lien étroit qui unit l'état et la question du logement : « *In The Master and Marguerite, the domestic realm becomes a symbolic battleground where the idealism of the artist confronts the positivistic ideology of the state.* »⁴⁰ Elle avance aussi l'idée que le sous-sol du Maître pourrait être considéré comme la 'maison positive' et Massolit (Maison des écrivains) comme une 'anti-maison négative'. Le concept de maison positive reviendra à la fin du roman. Lorsque Marguerite retrouve le Maître après son excursion avec Woland, le couple vole vers le bonheur. On nous fait sentir qu'il vole vers la fin de la douleur et des inquiétudes.

³⁸ RILKE, Rainer-Maria, Lettres à un jeune poète, Paris, Grasset, 1937, p.18.

³⁹ collectif, Mikhail Bulgakov and his Times, Moscow, Progress Publishers, 1990, p.258.

« Quelqu'un veillera sur ton sommeil, et ce sera moi. Ainsi parla Marguerite, en se dirigeant avec le Maître vers leur maison éternelle, et le Maître eut le sentiment que les paroles de Marguerite coulaient comme un filet d'eau, comme coulait en murmurant le ruisseau qu'ils avaient laissé derrière eux. Et la mémoire du Maître, cette mémoire inquiète, percée de mille aiguilles, commença à s'éteindre. »⁴¹

La paix directement associée à la maison clôt ce récit de recherche d'équilibre entre la sphère publique et la sphère privée. La rivière, qu'ils laissent derrière eux, n'est nulle autre que la Moskova. La référence à Moscou est ici double. Premièrement le lieu physique et deuxièmement le lieu de leur première rencontre. La rivière brise l'unité de la ville de Moscou. C'est elle qui attire Biezdomny et celle que le couple observe du haut du Mont des Moineaux.

Faisons maintenant un pas en arrière et portons une attention particulière sur les activités mystérieuses de Woland ou de l'étranger. Nous avons laissé Woland dans l'appartement de Berlioz après qu'il ait envoyé par pure magie Stepan Likhodieïev sur les plages de Yalta. Ayant ainsi usurpé la propriété d'autrui, Woland peut enfin se concentrer sur son spectacle de magie noire qu'il donnera au théâtre des Variétés. Cette petite scène nous montre comment le magicien passe par dessus l'apparentchik soviétique pour arriver à ses fins. Le rapport entre Woland et la propriété privée se veut très étroit. Le magicien en troublant la sphère privée de nombreux personnages, nous permet de mieux envisager l'importance de la maison en URSS. Un premier cas qui peut sembler drôle est celui de Nicanor Ivanovitch Bossoï, le président de l'association des locataires de l'immeuble situé au No 302 bis, rue Sadovaïa. Boulgakov illustre à travers ce personnage tous les travers du nouveau citoyen soviétique prêt à vendre sa propre mère s'il peut s'illustrer comme informateur. Dans ce cas-ci, Nicanor Ivanovitch gère des logements et celui du

⁴⁰ SINGLETON, Amy C., No Place Like Home : The Literary Artist and Russia's Search for Cultural Identity, New York, State University of New York Press, 1997, p.120.

défunt Berlioz est bel et bien objet de convoitise jusqu'au moment où il surprend une personne étrangère dans l'appartement scellé. Le premier échange entre un acolyte de Woland et Nicanor est lourd de sens, et prouve du même fait la relativité de l'existence soviétique où la vérité prend des caps diamétralement opposés selon les circonstances. Ici, Nicanor s'interroge sur l'identité du visiteur :

« - Je m'excuse, dit-il avec méfiance, mais qui donc que vous êtes ? Un officiel ?
 - Hé ! Nicanor Ivanovitch ! s'exclama l'inconnu d'un ton de familiarité cordiale. Qu'est-ce qu'un officiel et qu'est-ce qu'un non-officiel ? Tout dépend du point de vue auquel on se place pour voir les choses. Tout cela est changeant et conventionnel. Aujourd'hui, je ne suis plus officiel, et demain, hop ! me voilà officiel ! Quand ce n'est pas le contraire, ce qui arrive, avouons-le, assez fréquemment. »⁴²

En connaissant le nom de Nicanor, Koroviev déstabilise complètement son interlocuteur. On peut sentir sous une telle réplique une référence plus ou moins directe à l'espionnage. Deuxièmement, la question du point de vue est à la base même de toute l'œuvre de Boulgakov. Le point de vue de Boulgakov, selon l'institution, est subversif et critique les fondements même du soviétisme. Le magicien fera disparaître Nicanor Ivanovitch d'une façon très banale, mais efficace. On retrouvera dans l'appartement de Nicanor des devises étrangères. Ce qui semble être un simple pot de vin sans conséquences, se transforme mystérieusement en tragédie qui mènera Nicanor Ivanovitch à l'asile comme le poète Biezdomy. Le diable assure donc ses arrières de la même manière que Staline se protège de son entourage. Par exemple, Staline demandera au poète Vassili Grossman d'écrire un texte sur le traitement des Juifs et, dès la fin de la rédaction, il fait exécuter l'auteur.

Le chapitre Des nouvelles de Yalta, explore une topographie fantastique qui donne au roman son cachet particulier et dans ce cas un humour certain. Le directeur financier, Rimski, du théâtre des Variétés reçoit un télégraphe lui annonçant que son

⁴¹ BOULGAKOV, Mikhail, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.513.

directeur, Stepan Likhodieïev, se trouve à Yalta sans papier. Commence alors un échange de télégrammes entre Moscou et Yalta pour mettre les choses au clair. Mais Rimski incrédule ne comprend pas comment Likhodieïev ait pu faire pour se rendre à Yalta en 30 minutes. Dans cette discussion entre Varienoukha et Rimski, toute tentative de rationalisation tourne presque au ridicule. Rimski offre une réponse à cette nouvelle impossible. Nous verrons bientôt à quel point il aura tort. *« C'est ça ! Je me rappelle ! A Pouchkino, on vient d'ouvrir une tchébouretchnaïa qui s'appelle « Yalta » ! Tout est clair ! Il est allé là-bas, il s'est soûlé, et maintenant il nous envoie des télégrammes ! »*⁴³ Cette quête de vérité amène même les deux personnages à tenter de contacter Likhodieïev à son appartement pour corroborer les télégrammes. C'est Koroviev, l'assistant de Woland qui leur répond. L'assistant ne dit rien de trop précis, seulement que Likhodieïev est parti faire une promenade en voiture. L'unique chance de clarifier la situation est prise lorsque les deux collègues décident d'envoyer les 500 roubles demandés dans le dernier télégramme. Presque simultanément, Varienoukha reçoit un appel anonyme le menaçant de graves représailles s'il délivre ce télégramme et les 500 roubles. C'est dans la rue qu'on le kidnappe pour l'amener de force à l'appartement de Berlioz. La description de la rue est fascinante. Pour s'assurer que le personnage soit seul, on le met en scène au beau milieu d'un orage qui s'apparente au déluge. On nous suggère ici qu'aucun citoyen n'oserait se promener sous un tel orage, mais la détermination de Varienoukha le pousse à affronter la rue Sadovaïa qui nous est présentée comme une mer démontée. La description minutieuse nous permet de suivre pas à pas ses déplacements; l'abondance de détails fragmente l'action comme les plans tirés à intervalles d'une longue bobine

⁴² op.cit. p.143.

⁴³ BOULGAKOV, Mikhaïl, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.161.

de cinéma. L'écriture nous donne l'impression d'une suite de 'flashes' violents, comme les éclairs qui s'abattent sur Moscou.

Le spectacle de magie noire

Les manœuvres de Woland n'ont pour but que de donner un spectacle. Comme de raison, lorsqu'un roman porte en partie sur un artiste de scène, son attention se portera naturellement vers la description du spectacle qu'il donnera. La prestation qu'il donne au théâtre des Variétés nous est particulièrement précieuse pour établir la relation entre le magicien, sa troupe et les Moscovites qui assistent à la représentation. D'un point de vue topographique, le théâtre est une institution où les règles de l'espace sont les plus strictes. Une scène à l'italienne suppose que l'artiste et le public sont séparés par un quatrième mur imaginaire. Nous verrons comment Boulgakov se plaît à bafouer cette règle de base, alors que son personnage de Woland fait tout pour créer une relation entre lui et son public. Une telle forme de représentation crée naturellement une tension entre la foule et l'acteur ou dans ce cas-ci le magicien. Lorsqu'on brise le quatrième mur, le public est agressé dans sa sécurité, laquelle n'est qu'illusoire. Les assistants de Woland commencent d'ailleurs le spectacle en volant à l'insu du directeur sa montre pour la lui présenter à sa grande surprise. Le vol n'est rien d'autre qu'une forme d'intrusion dans la vie des gens. Le présentateur Bengalski introduit Woland d'une façon un peu singulière; il offre dans son discours d'introduction la version officielle du parti ou un semblant de rationalisation :

« Eh bien, vous allez assister à un numéro présenté par M. Woland, l'illustre artiste étranger : une séance de magie noire ! Oui, oui, vous savez aussi bien que moi (et

*Bengalski ponctua ses paroles d'un sourire entendu) que la magie noire n'a jamais existé et que tout cela est pure superstition. »*⁴⁴

Cette attitude est calquée sur la position officielle des Soviétiques face à la religion. Comme dans le cas de la disparition de Likhodieïev, l'attitude face à l'inexpliqué passe par la négation même d'un phénomène.

L'entrée en scène de Woland n'est pas des plus orthodoxe, il s'assoit face à la foule sur un fauteuil qui apparaît magiquement. Le spectacle se transporte dans le public, car Woland interroge son assistant Fagot sur la nouvelle nature des Moscovites. Ce très court échange peut-être considéré comme la clé de voûte de toute l'œuvre de Boulgakov. Le public est placé sous l'observation d'un magicien étranger qui semble avoir connu un Moscou d'une autre époque, peut-être de l'avant révolution.

*« Dis moi, ami Fagot, s'enquit Woland auprès du bouffon à carreaux, qui portait donc apparemment deux, outre « Koroviev », un autre nom, dis-moi, d'après toi, la population moscovite n'a-t-elle pas changée considérablement ? »*⁴⁵

Nous voyons que Woland s'adresse à un homme portant deux noms; son informateur joue le rôle d'un espion auprès de son maître. Le public ne s'attend tout simplement pas à ce qu'on le mette en scène de cette façon, car l'audience est représentative des Moscovites en général selon le présentateur Bengalski. La réponse de Fagot ne se fait pas attendre :

*« - Considérablement, messire, répondit doucement Fagot-Koroviev.
- Tu as raison. Ces citadins ont beaucoup changé ...extérieurement, je veux dire ...comme la ville elle-même, d'ailleurs ... Les costumes, inutile d'en parler, mais on peut voir maintenant ces...comment donc, tramways, automobiles...
- Autobus, suggéra respectueusement Fagot. »*⁴⁶

⁴⁴ BOULGAKOV, Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite*, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.175.

⁴⁵ BOULGAKOV, Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite*, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.176.

⁴⁶ op.cit., p.176.

La réponse de Woland semble ici confuse d'où la présence nombreuse des points de suspension, ceux-ci marquant une hésitation, synonyme d'une recherche de précision dans l'expression. Il s'agit ici de qualifier le nouveau citoyen soviétique. Woland établit un parallèle entre l'évolution de la ville et l'évolution du citoyen. Cette transformation s'exprime par une apparence extérieure. L'essence de la ville et du citoyen s'exprime ainsi par de nouveaux costumes et de nouveaux moyens de transport. L'hésitation que l'on peut sentir dans la voix de Woland nous démontre comment ces deux entités sont inséparables. Le tramway occupe une place importante dans le roman lorsqu'il devient l'instrument même de la mort de l'éditeur Berlioz. Est-ce que la modernité tue ? Woland ne pose aucun jugement de valeur pour l'instant; le changement en tant que soi n'a rien de négatif. Même si l'environnement change et que les habits changent, l'humain reste toujours humain. Il semble que Woland s'intéresse aussi à cette dimension psychologique. La question du jugement est provoquée par un commentaire de l'animateur Bengalski qui affirme devant la foule que le grand maître de la magie noire manifeste de l'enthousiasme pour le progrès : *« L'artiste étranger exprime son admiration enthousiaste pour Moscou, pour ses progrès dans le domaine technique, et aussi pour les Moscovites ... »*⁴⁷

Woland et Fagot réfutent cet argument avec force, Fagot allant jusqu'à accuser Bengalski de mensonge. Nous comprenons très bien que cette discussion n'est pas

⁴⁷ *ibid*, p.176.

véritablement un spectacle en soi, mais le magicien lève le voile sur ses questionnements avant que le spectacle ne commence :

«- Mais ce qui m'intéresse, naturellement, ce ne sont pas tant ces autobus, téléphone, et autre...

-Machine suggéra Fagot.

-Précisément, je te remercie, dit lentement le magicien de sa profonde voix de basse, que cette question beaucoup plus importante : ces citoyens ont-ils changé intérieurement ?

*-Question de la plus haute importance, en effet, monsieur. »*⁴⁸

Woland questionne donc la vraie nature du public qui se trouve en face de lui. Ce qui surprend, c'est le regard extérieur d'un étranger qui se pose sur le caractère national des Russes. La question des changements intérieurs est plutôt vaste et peut englober les croyances religieuses, les affiliations politiques et toutes les questions d'idéologie. Cette question suppose la volonté du régime soviétique d'unifier l'idéologie de tout un peuple. Le parti ne se cache pas de ses projets d'homogénéisation de la société dans le but de promouvoir l'égalité fondamentale. Nous avons précédemment identifié la maison comme un indicateur de l'interrelation entre la sphère publique et la sphère privée. Suite aux commentaires de Woland, le spectacle se met en branle, le magicien fait pleuvoir des milliers de billets de dix roubles sur la foule, et il décapite l'animateur Bengalski tout en le gardant bien vivant. Cette pluie de billets crée un mouvement de frénésie dans la foule qui tente de s'arracher le plus de billets possible. Dans la pièce Le Maître et Marguerite tirée du roman de Boulgakov et montée au théâtre de Taganskaya, le metteur en scène remplace les billets de banque par des coupons échangeables pour des billets de théâtre. Est-ce que cette pluie de billets révèle la vraie nature des Moscovites. Woland tente d'y répondre.

⁴⁸ op cit., p.177.

« Et bien..., répondit celui-ci d'un air pensif, il faut prendre ces gens comme ils sont...Ils aiment l'argent, mais il en a toujours été ainsi...L'humanité aime l'argent, qu'il soit fait de n'importe quoi : de parchemin, de papier, de bronze ou d'or. Ils sont frivoles, bien sûr...mais bah!...la miséricorde trouve parfois le chemin de leur cœur... des gens ordinaires...comme ceux de jadis, s'ils n'étaient pas corrompus par la question du logement. »⁴⁹

Boulgakov établit devant nos yeux les principes de la miséricorde ou de l'équilibre dans la vie des gens. L'argent crée un désordre dans leur esprit, même dans celui des citoyens soviétiques. Pour rétablir l'équilibre dans le cœur des gens, Woland pose la question du logement comme une assise de stabilité, question qui n'est malheureusement pas à la portée du citoyen soviétique et tout spécialement pour les Moscovites qui connaissent une affreuse crise du logement. En décrivant ainsi les différentes formes que l'argent peut prendre, Woland prend un détour pour dire au public que sous le régime soviétique, l'argent occupe encore une place importante. Que dire de la décapitation magique de l'animateur Bengalski qui accompagne toute cette réflexion. Cette deuxième décapitation possède des traits communs avec celle de Berlioz. Les deux personnages mettent en doute les dires de Woland en utilisant une rhétorique soviétique. Berlioz croit que Woland n'est qu'un fou et Bengalski s'entête à donner une explication logique à la magie de Woland.

Boulgakov et Euripide

Une étude portant le titre The Bacchae and the Master & Marguerita⁵⁰ ouvre une avenue intéressante sur la question de l'origine de Woland et sur les phénomènes de la reconnaissance. L'auteur de cet essai compare Woland à Dionysos dans la tragédie d'Euripide. Les deux figures sont mises face à face pour démontrer à quel point les deux personnages se ressemblent. Bengalski et Berlioz en questionnant tour à tour la

⁴⁹ BOULGAKOV, Mikhail, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.161.

⁵⁰ MOSS, Kevin, The Bacchae and the Master and Margarita, Elementa, Vol. 3 No2, 1996 129-42
<http://cweb.middlebury.edu/bulgakov>

crédibilité de Woland méritent tous deux les foudres du magicien. Dans les Bacchantes, Penthée en bonne figure du rationalisme refuse d'admettre que Dionysos soit un dieu. Ce rapport avec Dionysos ne s'éloigne pas trop de la question de la topographie littéraire, car Dionysos représente l'étranger qui retourne dans sa ville natale. La lecture parallèle de ces deux œuvres peut à la limite surprendre. Les Bacchantes traitent du respect des hommes envers les dieux et de la non reconnaissance du messager. Woland apporte lui aussi une nouvelle connaissance de Dieu sans qu'on ne le reconnaisse jamais. Le passage de Dionysos modifie en profondeur la relation que les hommes et les femmes entretiennent avec l'espace; les femmes laissent les hommes seuls à la ville pour aller danser nues dans les montagnes. Le démoniaque s'exprime dans la nature. Lorsque Woland entrera en contact avec Marguerite, elle sera nue et il l'amènera à l'aide de la magie dans la nature. Dionysos tout comme Woland, prédit la mort d'un homme. Il annonce à Penthée que sa mère le portera jusqu'à la ville. « *Woland and Dionysus share the gift of prophecy. Woland's prediction of the manner and causes of Berlioz's death, though couched in the language of astrology, is explainable only as divine foresight.* »⁵¹ Les paroles de Dionysos sont claires : « *Femme, Penthée tombe dans mes filets ! Il arrivera au milieu des Bacchantes et il paiera sa faute de sa vie !* »⁵²

Les rapprochements entre les femmes chez Euripide et Boulgakov sont encore nombreux. On notera premièrement que dans les deux cas, ce sont elles qui décapitent les hommes et deuxièmement qu'elles courent toutes nues dans les deux récits. Dans le Maître et Marguerite, la scène du délire des Bacchantes est illustrée par la sortie du théâtre de toutes ces femmes qui venaient de se vêtir de vêtements

⁵¹ The Bacchea and the Master and Marguarita, 1996, <http://cweb.middlebury.edu/bulgakov>

⁵² EURIPIDE, Les Bacchantes, Paris, Gallimard, coll.Folio, 1962, p.1252.

somptueux. Ces vêtements peu disponibles à Moscou se volatilisent magiquement pour créer le scandale et la panique générale.

Sans nous avancer sur l'intertextualité voulue ou non par Boulgakov avec le texte d'Euripide, les nombreux traits similaires nous éclairent sur cette spatialité conflictuelle de la campagne sauvage et de la ville. Les deux auteurs abordent aussi la relation de l'étranger dans un milieu fermé, dans les deux cas des villes fortifiées. Moscou est construite autour de plusieurs fortifications ayant comme centre le Kremlin. Ce qui se trouve à l'extérieur du dernier rayon, c'est le monde sauvage de la campagne. La notion de spectacle est aussi importante dans cette comparaison avec les Bacchantes. Les Bacchanales sont l'une des premières formes de représentation théâtrale, la tragédie naît même de la célébration de Dionysos. Nous pouvons donc faire le rapprochement avec Woland qui organise un spectacle de magie noire devant un public moscovite. Ce public en tant que microcosme de la population en général devient sous le regard de Woland l'acteur d'une tragédie où l'argent et le goût du luxe détruit tout semblant d'humanité. Tout comme Dionysos, Woland est le générateur des excès qui amènent un public à exprimer dans une visée cathartique, les pires penchants de l'humanité. Le choix de la ville de Moscou dans cette optique n'est pas gratuit, car cette ville se veut le point de mire de tout l'empire soviétique. Si Boulgakov arrive à prouver que les citoyens de Moscou n'ont changé en rien depuis la révolution, il prouve que toute cette nouvelle planification urbaine n'est qu'un nouveau théâtre pour des passions qui transcendent la politique et l'idéologie. Le message de Dionysos à Penthée se résume à laisser aux choses leur cours naturel.

Nous observerons donc que le personnage de Marguerite dans le Maître et Marguerite nous projette dans une sphère de la topographie littéraire associée au fantastique. Les conventions qui établissent notre conception du réel seront mises à l'épreuve tout au long de la deuxième partie du roman où prédomine le personnage de Marguerite. Une discussion entre Marguerite et Koroviev expose des principes défiant les lois de la physique moderne, soit la cinquième dimension. Marguerite est surprise par les dimension d'une pièce. C'est Koroviev qui lui divulgue certaines informations surprenantes :

« C'est la chose la plus simple du monde ! répondit-il. Pour quiconque est familiarisé avec la cinquième dimension, c'est un jeu d'enfant d'agrandir son logement jusqu'aux dimensions désirées. Je vous dirai même plus, très honorée madame; le diable seul sait jusqu'à quelles limites on peut aller ! »⁵³

Cette révélation choc amène Koroviev à raconter à Marguerite comment certains citoyens réussissent à subdiviser des appartements à leur avantage. Ce n'est pas la première fois que Boulgakov traite des subterfuges utilisés par des citoyens pour agrandir leur appartement; nous avons déjà présenté la pièce l'Appartement de Zoïka, comme un exemple de cette entreprise. Boulgakov aborde aussi dans ses nombreuses nouvelles cette notion obscure de cinquième dimension où des particuliers jouent avec l'espace comme un enfant joue avec des blocs. On retrouve ce jeu avec l'espace dans la courte nouvelle Scènes Moscovites. L'auteur décrit les transformations récentes dans l'appartement d'un ami avocat. Dans ce cas précis, la cinquième dimension permet à l'avocat de réduire le nombre de pièces de son appartement pour induire en erreur les inspecteurs du gouvernement.

⁵³ BOULGAKOV, Mikhail, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.343.

« Ensuite il entassa quinze pouds de farine dans la bibliothèque (au fond du couloir en face), en ferma la porte à clé, suspendit un tapis devant la porte, plaça une étagère contre le tapis, disposa sur l'étagère des bouteilles vides et quelques vieux journaux, et la bibliothèque cessa littéralement d'exister, le diable en personne n'en aurait pas trouvé l'entrée. De cette façon, sur six pièces il en restait trois. »⁵⁴

Cette transformation surprise n'est-elle pas en partie un tour de magie pour rire du diable en personne ? L'une des activités principales de l'avocat et de toute sa suite se résume à mettre en scène un spectacle au profit d'inspecteurs naïfs. L'absurdité à cette époque de la NEP semble avoir marqué une bonne partie de son œuvre.

On retrouvera ces mêmes enquêtes de la police dans le Maître et Marguerite où l'on tentera vainement de trouver une logique à tous les événements fantastiques ayant eu lieu dans un si court laps de temps. Woland quitte Moscou sous le signe de la destruction. L'appartement de Berlioz brûle ainsi que la maison Griboïedov. En compagnie d'Azazello, il observe des hauteurs de la maison Pachkov la ville de Moscou. « Woland contemplait sans bouger l'immense agglomération de palais, d'immeubles géants, et de masures condamnées à la démolition. »⁵⁵ Nous pouvons penser que l'immeuble géant invoqué ici pourrait être la Bibliothèque Lénine bâtie dans les années 20-30 et, le palais, nulle autre que la cathédrale du Saint-Sauveur que Staline fit détruire.

Conclusion et envol du Maître

Le feu est le signe d'un renouveau dans la ville de Moscou, car la construction et la reconstruction de celle-ci semblent avoir passé par les différents incendies qui l'ont modelée. C'est sur un fond de destruction que Woland est apostrophé par

⁵⁴ BOULGAKOV, Mikhail, Œuvres I, Scènes Moscovites, Gallimard, La Pléiade, 1997, p.876

Mathieu Levi qui nous révèle la vraie nature de Woland. Cette discussion entre un apôtre et le diable porte sur les visées du mal et sur le repos du Maître. Woland favorise l'ombre et la lumière tout en reprochant à Matthieu Levi de favoriser la lumière pure. Ces échanges nous laissent dans un mystère qui vaut à lui seul une étude complète. Matthieu Levi demande à Woland d'accorder au Maître le repos. Nous pouvons séparer ici les deux personnages. Woland représente l'ombre du mal et Matthieu Lévi la lumière du bien ou de Dieu. Woland questionne Matthieu Levi sur le sort bien précis du Maître qu'il vient de libérer de l'asile : « *Mais pourquoi ne le prenez-vous pas avec vous, dans la lumière ?* »⁵⁶

Nous pouvons affirmer sans vouloir faire de l'humour que la réponse de Matthieu Levi ne nous éclaire pas du tout :

« *Il n'a pas mérité la lumière, il n'a mérité que le repos* »⁵⁷

La question de l'obscurité et de la lumière se manifeste concrètement dans ce chapitre lorsqu'on voit un orage couvrir Moscou :

« *Les ténèbres venues de l'ouest couvrirent l'énorme ville. Les ponts, les palais furent engloutis. Tout disparut, comme si rien de tout cela n'avait existé sur la terre. Un trait de feu traversa le ciel de part en part. Un coup de tonnerre ébranla la ville. Il se répéta, et ce fut le début de l'orage.* »⁵⁸

Cet orage, évoqué dans les premières lignes du paragraphe qui suit, n'est qu'un pont entre Moscou et la Jérusalem de l'époque de Jésus. Les deux époques semblent se retrouver à l'intérieur du monde qu'habite le Maître et Marguerite. « *-Tu sais, dit*

⁵⁵ BOULGAKOV, Mikhaïl, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1961, p.480.

⁵⁶ op cit., p.482.

⁵⁷ op cit., p.483.

⁵⁸ op cit., p.486.

*Marguerite, juste au moment où tu t'es endormi, la nuit dernière, j'étais en train de lire la description des ténèbres venues de la mer Méditerranée... »*⁵⁹ Le texte de Boulgakov se présente ici comme un montage cinématographique. Il désire nous montrer plusieurs actions ayant lieu au même moment, et la simultanéité des événements renforce chacune des parties du discours : « *Cette conversation se déroulait au coucher du soleil, au moment où Matthieu Levi apparaissait devant Woland sur la terrasse.* »⁶⁰ Cette cohabitation de Marguerite et du Maître ne semble pas naturelle, ce qui inquiète l'écrivain qui a déjà payé très cher pour ses idées. Le parallélisme entre Moscou et Jérusalem est renforcé par un cadeau offert au couple. Azazello décrit ainsi le cadeau de Woland : « *Oui, Messire vous envoie un cadeau (il s'adressa au Maître), une bouteille de vin. Et je vous prie de remarquer que c'est le même vin que buvait le procureur de Judée. Du Falerne.* »⁶¹

Ce vin de Falerne envoûte le couple qui se met à voler en compagnie de Azazello au dessus de Moscou. Ce vol magique permet ainsi aux deux personnages d'observer toute la ville de Moscou d'un point de vue privilégié. Il n'est pas étonnant que le roman se conclut sur le mont des Moineaux; la vue du haut de cette falaise embrasse toute la ville de Moscou. Ce vol n'est rien d'autre qu'un trait d'union entre Moscou et Jérusalem. Le repos du Maître se trouve dans la ville Sainte. Nous pouvons donc mieux ressentir le lien étroit qui unit les deux villes. Boulgakov se permet d'une certaine façon d'appliquer à ses personnages les règles du fantastique où la géographie n'a pas d'importance. Nous pouvons croire que le Maître et Marguerite sont bel et bien morts et que le rôle de Woland est de les guider vers le repos. Dans ce cas-ci, le vol au-dessus de la ville s'inspire beaucoup plus d'un voyage

⁵⁹ op cit., p.487

⁶⁰ ibid., p.487

⁶¹ op cit., p.494.

extracorporel. La marche prendra toute sa signification dans les dernières lignes où il est question d'un cheminement, tout comme un chemin de croix. La religion semble pénétrée de cette idée de station et de marche initiatique. Cette dernière scène marque la fin du pèlerinage.

« Le Maître marchait avec son amie, dans l'éblouissement des premiers rayons du matin, sur un petit pont de pierres moussues. Ils le franchirent. Le ruisseau resta en arrière des amants fidèles, ils s'engagèrent dans une allée sablée. »⁶²

On sent dans ces quelques phrases l'accomplissement d'un parcours. La simple juxtaposition du pont et de la phrase *« Ils le franchirent »* tient à soutenir cette impression.

Nous sentons très bien que cette description du repos après la mort va à l'encontre même des principes du communisme athée. Le repos de l'homme ne peut être en dehors du monde car le but du régime soviétique est de créer le paradis sur terre. Une simple phrase, sur l'amitié, prononcée par Marguerite avant d'atteindre cette maison du bonheur peut sembler faire référence à la terreur soviétique : *« Je sais que ce soir, ceux que tu aimes viendront te voir- ceux qui t'intéressent et qui ne te causeront aucune inquiétude. »*⁶³ Nous pouvons donc voir dans le roman de Boulgakov une série de souhaits pour que l'auteur puisse se libérer avec sa propre mort des contraintes du système d'où il ne pouvait s'échapper. Boulgakov en écrivant ces quelques lignes avant sa mort se libère d'un poids ayant pesé sur sa conscience tout au long de son existence. Nous verrons ensuite qu'il n'était pas seul à s'intéresser à l'espace de la ville comme un symbole de l'emprisonnement idéologique à grande échelle. Nous pouvons ainsi sourire en pensant que le manuscrit de ce très grand roman n'a pas brûlé.

⁶² op cit., p.512.

⁶³ ibid., p.512.

Dystopie et topographie littéraire dans l'œuvre d'Eugène Zamiatine.

Nous venons d'observer dans l'œuvre de Mikhaïl Boulgakov la relation particulière entre l'espace urbain de Moscou, les créateurs et le système soviétique. La vie de Boulgakov nous donne aujourd'hui une leçon d'histoire précieuse sur les abus d'un système qui a tenté d'éliminer tous ses artistes dissidents. L'écrivain Eugène Zamiatine joint sa voix à celle de Boulgakov pour critiquer un système dans lequel il ne se sent pas à l'aise. Ces deux auteurs représentent de nos jours l'illustration parfaite de la révolte parfois silencieuse sous le régime soviétique de Staline.

Zamiatine naquit en 1884 dans la ville de Lebedyan au sud-est de Moscou. Élève doué, il joint l'école polytechnique de Saint-Pétersbourg où il étudie l'ingénierie navale. Le jeune Zamiatine est arrêté en 1905 pour son affiliation avec le parti bolchevique; il réussira à fuir la prison pour retourner étudier à Saint-Pétersbourg. Dès 1908, il se joint à l'école polytechnique pour y travailler. Son allégeance politique de jeunesse vient le hanter à nouveau en 1911, alors que la police du Tsar l'arrête à nouveau et l'emprisonne. Ce n'est qu'en 1913 qu'il retrouve sa liberté suite à une amnistie générale des prisonniers annoncée par le Tsar Nicolas II. Zamiatine évite de justesse la première guerre mondiale; il est envoyé en Grande-Bretagne pour y étudier les techniques modernes de construction navale. Cette fenêtre sur l'Europe lui permet de connaître à proprement dit les effets de la modernité et du capitalisme en général. La Russie de 1916 accuse alors un sérieux retard par rapport à l'Ouest dans les domaines de la production industrielle, l'urbanisme et l'éducation. Nous pouvons affirmer que ce voyage fit germer dans l'esprit de Zamiatine les racines de son œuvre littéraire que nous pouvons sans hésiter juger visionnaire. Zamiatine retourne en Russie en 1917 où il vécut tous les événements de la révolution bolchevique sans jamais s'impliquer politiquement. Ses

écrits vont même à contresens de la révolution qui bouleverse la Russie; il n'inclut aucun thème révolutionnaire dans son œuvre à cette époque. L'institution littéraire soviétique qui veut rallier dès le début de la révolution tous les écrivains dans une même organisation n'accepte pas Zamiatine dans ses rangs. En 1921, Zamiatine s'entoure d'un groupe d'écrivains qu'on nomma les frères Sérapion. Ce groupe comprenait Mikhaïl Zoshchenko, Konstantin Fedin, Veniamin Kaverin et Lev Lunts. Le nom de Sérapion vient d'un personnage d'ermite dans les contes d'E.T.A. Hoffmann. À la même époque, à Petrograd, la société de l'étude du langage poétique, OPIAZ regroupe les grands noms des formalistes qui ne songent qu'à révolutionner la littérature; Chklovski, Ossip Brik et Tynianov. La particularité du groupe des frères Sérapion réside dans la décision qu'ils prirent de séparer l'art et la politique. Zamiatine et ses collègues ne sont pas engagés dans la cause soviétique.

Cette position ou cette non-position agace sérieusement la critique soviétique. L'engagement est la base même de la nouvelle intelligentsia qui se doit de faire passer la promotion du soviétisme au-delà de leur propre voix. Zamiatine n'adhère pas au mouvement socialiste réaliste qui aseptise les ouvrages de nombreux créateurs. C'est avec courage qu'il accepte de faire publier son roman Nous Autres à l'étranger. Les répercussions d'un tel acte affecteront son existence à tout jamais en le marquant du fer de l'exclusion. Contrairement à Boulgakov, Zamiatine n'a pas attendu la mort pour publier son roman le plus vitriolique. Les conséquences ne se font pas attendre : exclusion de ses pièces de tous les théâtres, interdiction de publication et constante surveillance. Le destin de Zamiatine sera bouleversé suite à une lettre qu'il adressa à Staline en 1931.

« My name is probably known to you. To me as a writer, being deprived of the opportunity to write is nothing less than a death sentence. Yet the situation that has come about is such that I cannot continue my work, because no creative activity is

possible in an atmosphere of systematic persecution that increases in intensity from year to year. » (Letter to Stalin)

Le ton et le propos ne sont pas sans nous rappeler la lettre de Boulgakov écrite à Staline. La situation d'urgence dans laquelle se trouve Zamiatine porte sur la liberté d'écrire dans n'importe quelle langue ou pays. Cette lettre portant sur un sujet très grave explore toutes les dérisions de la vie soviétique. Zamiatine écrit qu'on l'accuse de ne pas être assez soviétique alors qu'à l'étranger on le considère comme un écrivain révolutionnaire; pour appuyer ce qualificatif, il cite des exemples de son passé bolchevique : les emprisonnements, les déportations, etc. Le résultat de cette requête reste encore inexplicable, puisque Staline acceptera que Zamiatine quitte Moscou pour qu'il aille rejoindre l'immense diaspora à Paris. L'auteur meurt en 1937 à Paris sans n'avoir jamais écrit d'œuvre plus forte que Nous Autres, mais son roman transformera à tout jamais notre perception du totalitarisme. Jorge Semprun qui a connu personnellement les affres du totalitarisme signe la préface de l'édition française en soulignant l'importance de l'œuvre de Zamiatine. Les dernières lignes de cette préface mettent en rapport le roman et l'institution : « ...*mais les bureaucrates, c'est certain. L'infini de la révolution les effraie. Ils veulent dormir tranquillement la nuit. De temps en temps, un Zamiatine surgit et les réveille. En sursaut.* » ¹

Nous Autres et le canon dystopique

Nous tournons aujourd'hui la page sur le vingtième siècle pour réaliser que peu de textes traitèrent aussi profondément de la question du totalitarisme que le roman Nous Autres. Étrangement, le roman de Zamiatine est passé presque inaperçu aux côtés de 1984 de George Orwell et Le meilleur des mondes d'Aldous Huxley. Ces deux auteurs ne se sont naturellement jamais cachés de s'être inspirés du roman

¹ ZAMIATINE, Evgueni, Nous Autres, Paris, Gallimard, 1971, p.14.

de Zamiatine pour écrire leur œuvre. Il n'est pas question ici de plagiat, mais d'une variation toute naturelle autour du thème de la dystopie. L'utopie passionne les philosophes depuis très longtemps et occupe une place importante dans la pensée moderne. Nous pensons premièrement à Utopia de Thomas More, à l'abbaye de Thélème dans l'œuvre de Rabelais, à l'Eldorado de Voltaire, à l'utopie socialiste de Saint-Simon ou de Fourier et, bien sûr, à la République de Platon. L'utopie dans sa traduction littérale veut tout simplement dire en aucun lieu. Une définition simple que nous retrouvons dans le dictionnaire le Petit Robert peut se lire ainsi : « *Pays imaginaire où un gouvernement idéal règne sur un peuple heureux* ». Cette définition un peu sommaire peut nous aider à comprendre les fondements de la dystopie dont la définition serait plutôt un « pays imaginaire où règne un mauvais gouvernement sur un peuple tenu dans l'ignorance ».

La dystopie nous intéresse particulièrement dans l'étude de la topographie littéraire. En donnant au concept d'utopie une spatialité qui exclut tout autre monde, cette spatialité utopique définit en soi le concept. Les auteurs utopistes et dystopistes construisent ou déconstruisent des univers complets d'une très grande complexité. Le concept d'utopie fonctionne largement sur l'inclusion et l'exclusion, les gens vivront donc dans un monde utopique à l'instar de tous ceux qui vivent dans un ailleurs souvent connoté négativement. La lecture des nombreux textes utopiques ou dystopiques offre généralement au lecteur comme une description géographique très minutieuse et une bonne dose d'idéologie mélangée à des questions politiques. Le récit de la perfection utopique semble se poser dans plusieurs cas comme une critique d'un monde profondément imparfait, alors que le texte dystopique tente de détruire un état qui aspire à l'utopie. Le texte de Thomas More par exemple frôle à plusieurs endroits le comique, cet humour donne une chance à l'auteur de dire à tous ses

détracteurs de ne pas prendre son œuvre au sérieux. Nous savons aujourd'hui que Zamiatine n'a pas eu ce privilège. Thomas More donne ainsi une définition de la genèse d'Utopie :

« ...*Utopia was originally not an island but a peninsula. However, it was conquered by somebody called Utopos, who gave it's present name- it used to be called Sansculottia ...The moment he landed and got control of the country, he immediately had a channel cut through the fifteen-mile isthmus connecting Utopia with the main land...* »²

Cette coupure du monde n'est pas éloignée du mur de Berlin ou de ce mur psychologique que le régime soviétique a toujours tenté d'instaurer sans trop de succès pour immuniser le peuple soviétique de l'occident ou de l'Ouest. Thomas More n'est pas le seul à situer Utopia sur une île; Aldous Huxley situe l'action de son roman Island sur l'île de Pala dans le Sud Est Asiatique. L'île de Pala bénéficie de toutes les trouvailles scientifiques et sociologiques pour rendre son peuple heureux dans une atmosphère profondément mystique.

Nous pouvons aborder le Nous Autres de Zamiatine et la dystopie par une citation de Nicolas Berdiaeff :

« *La vie marche vers les utopies. Et peut-être un siècle nouveau commence-t-il, un siècle où les intellectuels et la classe cultivée rêveront aux moyens d'éviter les utopies et de retourner à une société non utopique moins 'parfaite' et plus libre* »³

La position de Zamiatine est sans équivoque; il s'oppose à l'utopie, et son roman demeure un testament contre toute forme de totalitarisme. L'auteur nous introduit au monde de l'État Unique à travers le journal personnel de D-503. Les individus n'ont pas de nom dans ce nouvel univers, mais un code alpha numérique, les consonnes désignant les hommes et les voyelles les femmes. D-503 œuvre dans l'État Unique en tant qu'ingénieur du vaisseau qu'on nomme l'Intégral. Dès les premières lignes

² MORE, Thomas, Utopia, London, Penguin, 1965, p. 69-70.

³ HUXLEY, Aldous, Le meilleur des mondes, Paris, Le Livre de poche, 1972, p.5.

du journal de D-503, nous pouvons lire la volonté de coloniser et de rendre heureux sous l'égide de la vérité mathématique :

« Il nous appartient de soumettre au joug bienfaisant de la raison tous les êtres inconnus, habitants d'autres planètes, qui se trouvent peut-être à l'état sauvage de la liberté. S'ils ne comprennent pas que nous leur apportons le bonheur mathématique et exact, notre devoir est de les forcer à être heureux. »⁴

Géographie de l'État unique

Nous pouvons observer un exemple de dichotomie spatiale de l'ici et de l'ailleurs qui se présentera tout au long de l'œuvre. Le journal de D-503 se veut essentiellement topographique dans la volonté première de décrire à un lecteur, peut-être distant l'univers bien particulier de l'État Unique. *« Je m'efforcerai d'écrire ce que je vois... »⁵*

Cet État Unique est entouré par le 'Mur Vert' qui le coupe de la nature désorganisée. L'État n'est pas placé sous une bulle, puisqu'on peut voir le ciel et sentir le pollen des fleurs poussé par le vent par delà le Mur Vert. Les habitants ont donc conscience qu'un autre monde doit propager la logique mathématique. Lors d'une promenade programmée dans l'horaire quotidien des habitants de l'État Unique, D-503 semble voir le monde dans lequel il habite pour la première fois. La trame de fond de ce journal nous laisse comprendre que son auteur redécouvre l'État Unique avec un regard neuf.

⁴ ZAMIATINE, Evgueni, Nous Autres, Paris, Gallimard, 1971, p.15

⁵ op cit., p.16.

« Brusquement, ainsi que ce matin sur le dock, je compris encore, je compris tout : les rues impeccablement droites, le verre des chaussées tout arrosé de rayons, les divins parallélépipèdes des habitations transparentes, l'harmonie carrée des rangs de numéros gris-bleu. »⁶

L'État Unique est construit selon les lois de la géométrie. Rien ne semble être laissé à l'abstrait et au chaotique. L'État Unique se pose comme seule réalité ontologique pour ses habitants. *« ...je ne peux me représenter la Ville non entourée du Mur Vert, je ne peux m'imaginer une vie que ne recouvrent pas les vêtements chiffrés des Tables. »⁷* La ville prend une majuscule dans ce cas-ci pour lui donner toute son importance, il ne faut pas oublier qu'il n'en existe pas d'autre en dehors du Mur Vert.

Le quotidien des habitants de l'État Unique est régimenté par la table des heures. La vie se partage entre le travail, les réunions et les deux périodes de temps libre où les habitants peuvent se consacrer à un semblant de vie privée. La structure d'habitation commune à tous les citoyens se distingue de l'habitation telle que nous la connaissons de par ses murs transparents. La vie privée n'existe pas, sinon pour avoir le droit de tirer les rideaux pour les rencontres sexuelles et les heures personnelles. Cette conception de l'habitation collective provient justement de l'Union Soviétique. Dans une certaine mesure, cette collectivisation transforma en profondeur la mentalité du peuple soviétique. D'où l'importance des transformations de l'espace physique sur le caractère des gens. La cuisine collective depuis la perestroïka occupe, dans l'esprit de beaucoup de nouveaux Russes, celle d'un cauchemar du passé que l'économie de marché a transformé en folklore soviétique. La promiscuité s'élève dans l'œuvre de Zamiatine comme une valeur de base unifiant toute la société.

⁶ op cit., p.19.

⁷ op cit., p.25.

Nous remarquons du même coup l'importance accordée au rassemblement de foule. Les rassemblements de foule bien orchestrés sont omniprésents dans les sociétés totalitaires. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder des photos des rassemblement ou des parades militaires à Moscou ou Pékin. « *L'auditorium est un immense demi- globe de verre traversé par le soleil. Il est coupé de rangées circulaires de têtes roses et lisses, semblables à des sphères.* »⁸ Cette forme de demi-globe catalyse l'attention de tout l'auditoire sur la scène, brisant ainsi les lignes parallèles des avenues et les arrêtes droites des appartements. Nous observons souvent dans l'écriture topographique une tendance à donner des traits humains à la ville ou à l'espace. Nous pouvons penser au cœur de la ville et aux grandes artères. Dans le cas de *Zamiatine*, il prend ce principe à l'inverse, comme nous pouvons le voir dans cette citation sur l'auditorium où les têtes deviennent des sphères. On passe donc, d'un seul mouvement, de l'humain aux mathématiques. La révolution qui s'opère dans l'esprit de D-503 va dans le sens contraire de la logique qu'il préconise tant. La perte de contrôle s'explique par son amour pour I-330.

Cette relation introduit de nouveaux paramètres dans la géographie mentale de D-503. C'est avec I-330 qu'il s'aventure dans la Maison Antique. Cette maison qui tient lieu de musée, se pose comme élément de discontinuité dans cet univers uniforme. « *Tout ce bâtiment aveugle, étrange et délabré, est revêtu d'une coquille de verre sans laquelle il se serait écroulé depuis longtemps.* »⁹ Cette maison attaque les sens de D-503 qui peut difficilement décrire toutes ces nouvelles impressions. Nous voyons que I-330 possède les moyens de faire le lien entre l'État Unique et le monde au dehors du Mur Vert. « *Il était impossible de mettre tout ça en équation.*

⁸ op cit., p.29.

⁹ op cit., p.37.

*Je supportais ce chaos avec peine, mais ma compagne était, apparemment, beaucoup plus résistante. »*¹⁰

L'amour pour D-503 se révélera l'élément décisif dans le changement de son attitude dans le monde. George Orwell exploite aussi ce thème dans son roman 1984. Dans 1984, la transparence des murs qui rend l'intimité difficile est remplacée par le télécran. Tout comme D-503, Winston Smith doit se cacher pour écrire son journal et la femme qui l'aime l'entraînera dans des lieux où l'on trouve des choses du passé. Dans le cas de 1984, la société se sépare en deux comme dans le régime soviétique. Le passé passe à travers des produits de consommation que l'on trouve difficilement. « *C'est tout des victuailles du Parti intérieur. Ils ne sont privés de rien, ces porcs, de rien.* »¹¹ Dans Nous Autres, on verra par exemple I-330 fumer des cigarettes strictement interdites.

Ces œuvres dystopiques placent la liberté à l'extérieur des frontières reconnues par tous. La transgression de ces limites demande aux personnages une profonde remise en question du régime de valeur préconisé par la société et le pouvoir en place. Le passage du mur vert pour D-503 implique une transformation complète de sa personnalité. Il faut indiquer que les personnages vivant dans le contexte d'une société dystopique ne perçoivent pas l'idée de quitter ce monde comme une chose envisageable. La distance entre l'État Unique et la nature derrière le Mur Vert n'est pas infranchissable, car la véritable barrière n'est pas physique, mais psychologique.

Dystopie et cinéma

Deux films récents abordent ce sujet de la dichotomie spatiale entre l'ici dystopique et l'ailleurs : le Truman Show de Peter Weirs et Welcome to Pleasantville de Gary Ross. Le premier film se concentre sur l'histoire de Truman, un bébé

¹⁰ op cit., p.38.

¹¹ ORWELL, George, 1984, Paris, Gallimard, 1950, p.301-302.

adopté qu'on a élevé dans le plus gros studio de télé de la terre. Truman grandit en direct jusqu'à l'âge adulte dans un microcosme où toutes les interactions humaines sont contrôlées à la réplique près. Cette actualisation de l'utopie dans le contexte des médias devient le siège d'une catastrophe lorsque Truman tente de sortir de la ville dans laquelle il habite. Welcome to Pleasantville pour sa part plonge un frère et une sœur dans l'univers de leur téléroman favori des années 50-60. En se retrouvant dans l'univers fermé de Pleasantville, les deux personnages tentent de faire réaliser aux habitants de cette ville que la réalité ne se limite pas à cette ville. Un des personnages demande à un étudiant de sa classe de lui dire ce qui se trouve à la limite de la ville, pour réaliser que les gens ne connaissent pas le monde. Ces deux films posent des questions très importantes qui se trouvent au cœur même de Nous Autres, soit la possibilité d'être heureux en dehors des limites de la cité utopique.

Ces limites physiques s'accompagnent dans tous les cas d'un régime de répression pour les éléments hétérogènes de la société. D-503 doit réfléchir aux conséquences fatales de ses actes. On peut observer dans le roman Nous Autres la glorification des exécutions publiques. L'exercice met en rapport direct la mortalité des citoyens et les conséquences de la dissidence. Chez Boulgakov la répression des extravertis passe par l'asile psychiatrique, alors que chez Zamiatine on procède à une liquéfaction des corps. La relation avec Dieu est visuelle dans l'univers de l'État Unique. Le personnage du Bienfaiteur incarne un point de repère physique pour tous : « *Mais eux, ils servaient un dieu inconnu et absurde, tandis que nous, nous servons un dieu sensé et parfaitement connu.* »¹² Mais au milieu de cette finitude, I-330 devient aux yeux de D-503 la messagère de l'infini, celle qui brise le mur qui protège les habitants de l'État Unique. Son message porte sur l'infini des

¹² ZAMIATINE, Evgueni, Nous Autres, Paris, Gallimard, 1971, p.55.

révolutions, chose surprenante pour le critique soviétique qui se doit de considérer la révolution bolchevique comme la dernière des révolutions.

*« Tu ne sais pas, mathématicien, qu'il n'y a de vie que dans les différences : différence de température, différence de potentiel. Et si la même chaleur ou le même froid règne partout dans l'univers, il faut les secouer pour que naissent le feu, l'explosion, la géhenne. Nous les secouons. »*¹³

Cette révolution par la différence s'applique tout autant au système politique totalitaire qu'à l'urbanisation unifiée ayant pour but d'éduquer les masses. Nous voyons aussi dans la pièce La Géométrie des Miracles¹⁴ de Robert Lepage, comment l'architecte américain Frank Lloyd Wright s'oppose en pensée à l'architecte Le Corbusier. Il l'accuse notamment d'enfermer une bonne partie du peuple européen dans des boîtes géométriques sans aucune âme propre. Frank Lloyd Wright propose une architecture beaucoup plus organique au risque de briser la géométrie telle que nous la connaissons.

La marche

Cette relation conflictuelle entre l'espace physique et mental est présente par la marche. La marche permet au personnage d'actualiser son regard sur la ville par une activité physique. Le médecin de D-503 lui recommande de marcher. Le roman Nous Autres oppose deux types de marches; la marche solitaire qui permet de penser et la marche en groupe qui éduque les habitants à penser de la même façon.

La marche de D-503 s'assimile au processus mental du calcul et de la confirmation de l'espace par son expérience concrète. En marchant, on peut prendre la mesure d'une ville et intégrer ses données de façon personnelle. La marche libre va à l'encontre même de la logique infaillible parce que cette activité laisse place à

¹³ op cit., p.178.

¹⁴ LEPAGE, Robert, La Géométrie des Miracles présenté à l'Usine C, Montréal, 2000

l'imaginaire et à l'arbitraire. D-503 est pris au piège par sa logique qui déraile depuis la rencontre de I-330. Une promenade logique prend une tournure inattendue :

« L'origine des coordonnées de toute cette histoire est certainement la Maison Antique. C'est de ce point que partent les axes des X, des Y ou des Z, sur lesquels, depuis un certain temps, tout mon monde est construit. J'allai à pied suivant l'axe des X, matérialisé par le 59^e boulevard, vers l'origine des coordonnées. »¹⁵

L'espace dans Nous Autres

Ce nouveau centre du monde vers lequel se dirige D-503 est né du bouleversement de sa conception du monde. Les trois variables X, Y et Z font référence à l'espace tridimensionnel. La rencontre avec I-330 et l'expérience de l'ailleurs modifient donc en profondeur l'imgo mundi de D-503. Le monde de D-503 n'est plus homogène, car il existe un centre qui déforme de par son axe tout l'État Unique.

Mircea Eliade traite de l'importance de l'espace dans son ouvrage le Sacré et le Profane. Les croyances sont classables selon l'image du monde propre à chaque peuple. La cosmogonie de l'État Unique se définit par l'exclusion du monde et la volonté d'homogénéiser tout l'état. Eliade définit l'expérience religieuse par la non-homogénéité :

« Disons tout de suite que l'expérience religieuse de la non-homogénéité de l'espace constitue une expérience primordiale, homologable à une fondation du Monde... C'est la rupture opérée dans l'espace qui permet la constitution du monde, car c'est elle qui découvre le point fixe, l'axe central de tout orientation future. »¹⁶

L'axe central dans Nous Autres est associé à la discontinuité. Les conséquences de ce choix d'axe mèneront D-503 jusqu'à traverser le Mur Vert en compagnie de I-330. D-503 devient alors l'instrument de la transformation rapide de l'État Unique lorsque son invention, l'Intégrale, tombe entre les mains de terroristes. Une brèche dans le

¹⁵ ZAMIATINE, Evgueni, Nous Autres, Paris, Gallimard, 1971, p.101.

¹⁶ ELIADE, Mircea, Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965, p.21.

Mur Vert crée une révolution dans l'État Unique qu'on s'empresse de réprimer. D-503 remarque un changement dans l'attitude de la population en observant comment les gens marchent dans la rue : « *La foule offrait un tableau semblable : elle était désordonnée, les gens marchaient au petit bonheur, et non plus en rangs comme autrefois.* »¹⁷ C'est au même moment qu'il se met à considérer sa nouvelle perception des choses comme une maladie que l'on doit guérir. Cette brisure du quotidien pousse ainsi les autorités à prendre des mesures draconiennes pour assurer le bonheur de ses numéros. Dès le début du roman, on mentionne une opération qui détruit l'imagination qu'on considère comme une source de malheur.

La conclusion du Nous Autres est très noire. Face à l'anarchie créée par la brisure dans le Mur Vert, le Bienfaiteur décide d'accélérer la procédure chirurgicale qui attaque l'âme des numéros. Cette opération s'attaque directement au siège de l'âme, imposant ainsi aux citoyens un axe qui n'a pas rapport avec l'univers physique. L'État Unique crée ainsi une homogénéisation de la mentalité de tout un peuple en détruisant l'imagination qui pourrait permettre aux numéros de réaliser que le monde existe au delà du Mur Vert. Pourquoi changer l'espace physique quand on peut opérer un lavage de cerveau sans faille et programmer l'idéologie désirée ? Le concept de lavage de cerveau collectif n'est pas très éloigné de la réalité lorsqu'on songe aux efforts déployés dans la rééducation des dissidents chinois par exemple. Zamiatine et Boulgakov sont comme de raison au courant du sort réservé aux dissidents soviétiques qu'on envoie dans des institutions psychiatriques. La médication, les sévices corporels comme les électro chocs furent largement utilisés jusqu'à la chute du régime soviétique au début des années 90. Cette opération est

¹⁷ ZAMIATINE, Evgueni, Nous Autres, Paris, Gallimard, 1971, p.206.

pratiquée au nom du bonheur, terme qu'on répète à la manière d'un leitmotiv tout au long du roman. Nous pouvons sentir l'ironie de cette référence au sourire :

*« Je souris et ne puis m'en empêcher, car on m'a retiré une esquille : ma tête est légère et vide. Ou plus exactement, elle n'est pas vide mais plus rien d'étranger ne m'empêche de sourire. »*¹⁸

Cette aliénation est la même que celle de tous les auteurs vivant au sein d'un régime totalitaire qui tout au long de leur existence doivent sourire pour respecter l'état d'aliénation dans lequel on les oblige à vivre.

La référence à la peine de mort présente dans les lettres de Zamiatine et Boulgakov se compare à cette opération. Dans les deux cas, les auteurs invoquent l'image du mort vivant. George Orwell reprend lui-même presque mot pour mot cette référence à l'obéissance et au sourire : *« Il regarda l'énorme face. Il lui avait fallu quarante ans pour savoir quelle sorte de sourire se cachait sous la moustache noire. »* Le sourire de Big Brother apparaît à Winston au moment même de sa confession à celui-ci. Voici donc l'excipit de 1984 : *« La lutte était terminée. Il avait remporté la victoire sur lui-même. Il aimait Big Brother. »*¹⁹ La narration à la troisième personne d'Orwell crée une distance entre Winston et la révélation finale. Le texte de Zamiatine renforce la même idée en poursuivant le journal de D-503 jusqu'à l'autocritique. Cette réflexion ultime implique justement cette dichotomie entre l'espace et la raison :

*« Nous avons cependant réussi à établir, dans la 40^e avenue, un mur provisoire d'ondes à haute tension. J'espère que nous vaincrons ; bien plus, je suis sûr que nous vaincrons, car la raison doit vaincre. »*²⁰

¹⁸ op cit., p.228.

¹⁹ ORWELL, George, 1984, Paris, Gallimard, 1950, p.417.

²⁰ ZAMIATINE, Evgueni, Nous Autres, Paris, Gallimard, 1971, p.229.

Ce 'nous' rétablit l'équilibre entre D-503 et l'État Unique : c'est le 'nous' unificateur qui détruit l'individu. Le succès de la raison dans ce cas-ci, c'est la mort de la liberté.

Nous venons d'observer la facette négative de la nouvelle existence que le régime soviétique tente d'imposer à la population. Lorsqu'un homme se sent étranger dans une ville, les risques de devenir une victime sont nombreux. Zamiatine et Boulgakov représentent le cauchemar de ceux qui ont décidé de ne pas croire, et qui ont posé un regard critique sur le monde qui les entoure. Nous oublions que plusieurs hommes ont cru aux bienfaits du régime et qu'ils encouragèrent le parti communiste. Nous pouvons croire avec le recul que ces artistes profitaient des avantages du régime, mais il est fort probable que plusieurs communistes idéalisaient l'utopie soviétique en ne croyant pas à la méthode répressive de Staline. Nous observerons donc comment l'on a perçu Moscou chez les artistes et architectes soviétiques.

Une leçon de topographie

La ville gardera ses secrets bien enfouis, car pour tout englober, il faudrait se fondre à celle-ci. Le rêve de cartographier l'imaginaire d'une ville se butte à la complexité infinie de celle-ci. Pourquoi s'attarder à la reconstitution d'un moment déjà passé, sinon pour comprendre le présent qui hante le voyageur moderne ou le citadin curieux? L'intérêt de la topographie littéraire est de découvrir une ville le livre à la main, d'expérimenter l'espace à travers les mots d'un autre. L'expérience de la lecture peut nous amener à réfléchir sur l'humain, mais peut tout aussi bien nous permettre de voyager dans des pays lointains et des villes fantastiques. Qui ne se laisse pas emporter par les aventures d'Ulysse ou celles de Don Quichotte? L'enfant s'imaginera des moulins ou des îles baignées de soleil.

Moscou occupa cette place dans mon imagination d'enfant jusqu'au jour où l'adulte s'aventura dans cette incroyable métropole. En explorant à pieds cette ville, je découvris que chacune des rues cachait la vie d'un poète ou d'un peintre. C'est ainsi que débuta mon exploration littéraire de la ville avec le roman Maître et Marguerite de Boulgakov que je lus aux abords de l'étang du Patriarche. Walter Benjamin écrit à propos de cette expérience intellectuelle du marcheur lors de son voyage à Moscou :

« Du simple fait qu'à chaque pas on foule un sol dénommé. Et lorsqu'un de ces noms vous frappe, l'imagination construit en un tour de main tout un quartier autour de lui. Cela restera encore longtemps encastré dans la réalité ultérieure, résistant et cassant comme une muraille de verre. »¹

Les œuvres de Boulgakov, Zamiatine et Maïakovski ouvrent donc une brèche dans ce mur de verre qui nous permet d'admirer pour un bref instant l'état des choses

¹ BENJAMIN, Walter, Moscou, Paris, Mille et une nuits, coll. « La ville entière », 1991, p.11

dans un passé pas si lointain. Lire leurs œuvres, c'est s'offrir l'énergie utopique qui anima Moscou au début de notre siècle. Les livres d'histoire sont imparfaits car ils offrent les faits sans l'émotion. La lecture du roman Nous Autres de Zamiatine explique en bonne partie tout ce qu'on a écrit sur les horreurs du totalitarisme. La poésie de Maïakovski quant à elle exprime dans une certaine mesure la véritable intention de l'utopie futuriste qui n'était pas vouée à la mort, mais à l'expérience de la vie. Et le style satirique de Boulgakov dépeint avec violence la folie collective des premiers jours du soviétisme. Dans tous les cas, les auteurs seront attachés à offrir un regard parfois douloureux sur l'urbanité. Comme nous l'avons vu chez Boulgakov, la ville peut torturer un homme et l'emprisonner dans une illusion de liberté. Les romans de Boulgakov sont la preuve indélébile que le système politique ne peut détruire la vision d'un homme. C'est pourtant lui qui disait avec raison que les manuscrits ne brûlent pas. L'ironie du sort veut que ce soit l'occident qui ait découvert le Moscou de Boulgakov ou l'État Unique de Zamiatine avant même le peuple soviétique. Pour un public français, ces œuvres ne sont pas nouvelles, mais pour le Russe d'aujourd'hui c'est un nouveau roman qu'on a découvert légalement après la chute du régime communiste. Cette étude révèle l'attention que des auteurs portèrent à la ville de Moscou. L'étude de la relation entre la ville et l'écriture n'est pourtant pas nouvelle. Nous pouvons songer aux nombreux ouvrages portant sur le Paris de Zola et de Balzac, la ville de Prague pour Kafka ou le Londres de Dicken. Cette thématique est appelée à constamment s'adapter aux nouvelles réalités urbaines qui s'offrent à l'humanité. La transformation rapide de l'espace urbain nous amène à constater que l'archéologie de l'histoire de la ville moderne est reléguée à l'étude des déchets qu'on enfouit dans les dépotoirs. La mémoire des

villes ou même d'un quartier n'est souvent uniquement conservée que dans la littérature, la photographie ou même le cinéma.

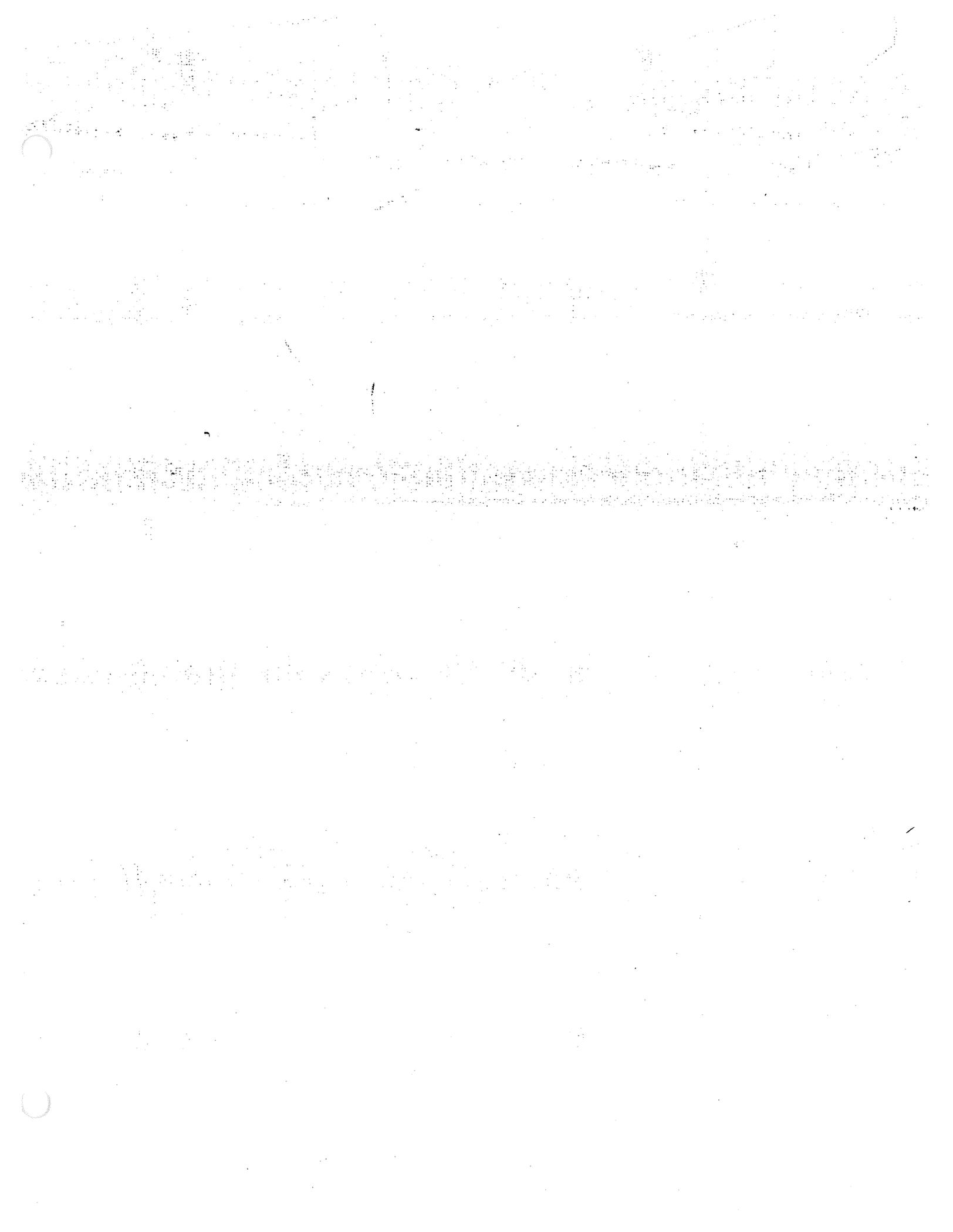
L'importance même de la cartographie littéraire d'une ville comme Moscou repose sur le côté humain de la chose. Nous pouvons dire qu'aujourd'hui, ce processus est essentiel pour tous ceux qui ont été bafoués par une histoire qu'ils n'ont pas choisie. La lecture de Boulgakov ou de Maïakovski permet de nous ancrer dans un passé alors que le présent semble incertain. L'an 2000 à Moscou avec sa quête effrénée du gain et la crise de la consommation n'est pas très éloignée de la période de la nouvelle politique économique des années 20. Du même coup, la crise du logement dans l'œuvre de Boulgakov semble toujours aussi présente lorsqu'on songe aux moyens peu scrupuleux que les promoteurs immobiliers utilisent pour mettre des familles dans la rue.

La topographie littéraire répond donc à un choc brutal de la réalité qui se morcelle devant nos yeux. Les villes n'ont pas toute la même vitesse de croissance. La plupart des grandes villes peuvent se lire comme un palimpseste; dans le cas de Moscou au début de notre siècle, on a tenté d'effacer un pan de son histoire. Avec la chute du régime communiste, cette opération de destruction systématique du passé s'est opérée à nouveau dans tous les pays communistes. En effaçant le passé communiste presque omniprésent, il s'est créé un vaste vacuum que devra remplir une nouvelle littérature qui s'écrit dans de nouveaux mondes.

Il sera donc très intéressant de connaître les nouveaux repères topographiques des artistes de Moscou, Berlin, Prague, etc. La chute du mur n'a été que physique, mais ce mur restera présent dans l'esprit des gens pour de nombreuses années encore.

Les mots de Thoreau sont encore et toujours présents à mon esprit. La volonté de marcher à travers ce monde en constante mutation est encore pressante. Mais je

sourirai la prochaine fois que je m'arrêterai à l'étang du Patriarche en sachant que le fantôme de Boulgakov fume une cigarette sur le banc voisin. Une jeune demoiselle s'est assise un jour à mes côtés, elle m'a demandé : « *Vous êtes étranger ?* »



Bibliographie

Auteurs :

- AGUÉEV, Roman avec cocaïne, Paris, Édition Belfond, 10/18, 1990, 229 p.
- AUSTER, Paul, The New York Trilogy, New York, Penguin Book, 1986, 371 p.
- BOULGAKOV, Mikhail, Le Maître et Marguerite, Paris, Robert Laffont, Pocket, 1968, 579 p.
- BOULGAKOV, Mikhail, La Garde Blanche, Œuvre I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, 1940 p.
- BULGAKOV, Mikhail, Six Plays, London, Methuen Drama, 1991, 416 p.
- COLLECTIF, Mikhail Bulgakov and his Times, Moscow, Progress Publishers, 1990, 298 p.
- HUXLEY, Aldous, Island, New York, Harper&Row, 1962, 295 p.
- HUXLEY, Aldous, Le meilleur des mondes, Paris, Le livre de poche, 1972, 433 p.
- ORWELL, George, 1984, Paris, Folio, 1950, 438 p.
- MAĀKOVSKI, Vladimir, L'œil du poète, Paris, Textuel, 1998, 103 p.
- MAĀKOVSKI, Vladimir, Poèmes 1924-1930 tome 4, Paris, Messidor, 1987, 547 p.
- MAĀKOVSKI, Vladimir, Poèmes 1922-1923 tome 3, Paris, Messidor, 1986, 280 p.
- MAĀKOVSKI, Vladimir, Théâtre, Paris, Grasset, 1989, 356 p.
- MAĀKOVSKI, Vladimir, Du monde j'ai fait le tour, Paris, La Quinzaine littéraire, 1998, 398 p.
- MAYAKOVSKY, Vladimir, Listen, San Francisco, City Lights Books, 1991, 60 p.
- ZAMYATIN, Yevgeny, A Soviet Heretic, Evanston, Northwestern University Press, 1970, 322 p.
- ZAMIATINE, Evgueni, Le Pêcheur d'hommes, Paris, Éditions Rivages, 1990, 155 p.
- ZAMIATINE, Evgueni, Nous Autres, Paris, Gallimard, 1971, 232 p.

Théorie

- BENJAMIN, Walter, The Arcade Project, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, 1073 p.
- BENJAMIN, Walter, Moscou, Paris, Mille et une nuits, coll. « La ville entière », 1991, 79 p.
- BENN, A et BARTLETT, R, Literary Russia a Guide, London, Papermac, 1997, 495 p.
- BERMAN, Marshall, All That is Solid Melts into Air, London, Verso, 1985, 383 p.
- BLANCHOT, Maurice, L'espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955, 382 p.
- BROWN, Edward J., Mayakovsky: A poet in the Revolution, Princeton, Princeton University Press, 1973, 386 p.

- BOUSEVA-DAVYDOVA, Irina et NACHTCHOKINA, Maria, Promenades architecturales dans Moscou, Paris, Flies France, 1996, 314 p.
- CHVIDKOVSKI, D et PÉROUSE DE MONTCLOS, J.-M., Moscou patrimoine architectural, Paris, Flammarion, 1997, 480 p.
- COLLECTIF, La marche, la vie, solitaire ou solidaire, ce geste fondateur, Paris, Édition Autrement-Collection Mutation no 171, 1997, 172 p.
- COOKE, Catherine, Russian Avant-Garde, Theories of art, Architecture and the City, London, Academy Editions, 1995, 207 p.
- COLTON, Timothy J., Moscow; Governing the Socialist Metropolis, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1995, 939 p.
- CONLEY, Tom, The Self-Made Map, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, 372 p.
- Dir. RONCAYOLO, Marcel et PAQUOT, Thierry, Ville et civilisation urbaine XVIIe-XXe siècle, Paris, Larousse, 1992, 687 p.
- Ed. DUFRESNE, Christine, Dessins d'architecture de l'avant-garde Russe 1917-1935, Montréal, Centre Canadien d'Architecture, 1991, 27 p.
- ELIADE, Mircea, Le sacré et le profane, Paris, Gallimard, 1965, 186 p.
- FAUCHEREAU, Serge, Moscow 1900-1930, New York, Rizzoli, 1988, 275 p.
- GOUSSEF, Catherine, Moscou 1918-1941, Paris, Éditions Autrement, 1993, 349p.
- HAYWARD, Max, Writer in Russia 1917-1978, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1983, 340p.
- KIERNAN, Maria, Moscou, guide de l'architecture soviétique et postsoviétique, Londre, Köneman/ellipsis, 1998, 322 p.
- LEHAN, Richard, The City in Literature an Intellectual and Cultural History, Los Angeles, University of California Press, 1998, 330 p.
- MIAKOV, Boris, Boulgakovskaïa Moskva, Moscou, Moskovski Rabotchi, 1993, 222 p.
- MORE, Thomas, Utopia, London, Penguin, 1965, 154 p.
- MORGAN, Bill, The Beat Generation in New York a Walking Tour of Jack Kerouac's City, San Francisco, City Lights Books, 1997, 166 p.
- SCHELLE, Karl Gottlob, L'art de se promener, Paris, Rivages poche, 1996, 171p.
- SINGLETON, Amy C. , No Place Like Home, The Literary Artist and Russia's Search for Cultural Identity, New York, State University of New York Press, 1997, 193 p.
- SOKOLOV, Boris, Encyclopedia Boulgakova, Moscou, Lokid-MIF, 1998, 584 p.
- STARODOUB, Kornelia, Literatournaïa Moskva, istorika-kraevedtcheskaïa encyclopedia dlia tcholnikov, Moscou, Prosvechenie, 1997, 367 p.
- TAFURI, Manfredo, Architecture and Utopia; Design and Capitalist Development, Cambridge, The MIT Press, 1976, 184 p.

YEROFEEV, Venedikt, Moscow Station, London, Faber and Faber, 1997, 131 p.