

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CARNAVAL DES DIABLES.

LES REPRÉSENTATIONS CARNAVALESQUES DES FIGURES DIABOLIQUES  
DANS *LE MAÎTRE ET MARGUERITE*  
DE MIKHAÏL BOULGAKOV

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
VINCENT CLICHE

JANVIER 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma gratitude envers celles et ceux qui m'ont soutenu, aidé, conforté, conseillé, encouragé, dirigé, corrigé, critiqué, stimulé et inspiré, celles et ceux sans qui ce travail n'aurait pas vu le jour.

Il s'agit tout d'abord de ma directrice de recherche, Johanne Villeneuve, professeure à l'Université du Québec à Montréal. Je la remercie pour son soutien, son aide et ses conseils judicieux, ainsi que pour m'avoir offert plusieurs opportunités. Je suis aussi reconnaissant à Alexandre Sadetsky, professeur à l'Université Laval, de m'avoir fait découvrir l'œuvre de Boulgakov au tout début de mon cheminement universitaire.

Je remercie également mes ami·e·s, plus particulièrement mon colocataire Thomas Laliberté-Roy, de m'avoir écouté parler de mon sujet à répétition ; à Yann Deland McCullagh, Sacha Roy, Louis Savard, Jérémie Durocher, Juliette Boudreault, Émile Brassard, Gabriel Secours, Philippe Béland, Pierina Corzo-Valero et tous les autres, merci d'avoir été les ami·e·s qui m'ont fait célébrer les fins de session.

Merci à mes parents qui m'ont soutenu et encouragé lors du processus. Les pâtés à la viande et les sauces à spaghetti ont été précieux et délicieux.

Merci à mes chats Bibiche et Latisha (Sgouinz) d'avoir partagé mon espace de travail. Vous n'avez rien à envier à Béhémoth, le chat du *Maître et Marguerite*.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
LEXIQUE ET SIGLES.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LE DIABLE ET LE CARNAVAL AU CŒUR D'UNE CRITIQUE DU MONOLOGISME EN RÉGIME SOVIÉTIQUE.....	15
1.1 Le contexte de l'URSS dans les années 1920-1930.....	16
1.1.1 Les débuts du régime soviétique (communisme de guerre et NEP).....	16
1.1.2 Le « Grand tournant » et la terreur stalinienne.....	20
1.1.3 Les politiques littéraires en URSS.....	23
1.2 Bakhtine et le monologisme.....	27
1.2.1 Le dialogisme.....	33
1.2.2 Le carnavalesque.....	35
1.3 La carnavalisation du diable.....	40
1.3.1 Le Moyen Âge et l'invention du diable.....	41
1.3.2 Une tradition populaire du diable.....	46
CHAPITRE 2 LES REPRÉSENTATIONS CARNAVALESQUES DU DIABLE DANS <i>LE MAÎTRE ET MARGUERITE</i> .....	56
2.1 Woland et ses sbires.....	59
2.1.1 Woland.....	60
2.1.2 Koroviev (ou Fahoth).....	65
2.1.3 Béhémoth.....	68
2.1.4 Azazello.....	72
2.1.5 Hella.....	74
2.2 Les chronotopes carnavalesques et leurs fonctions.....	78
2.2.1 Horizontalité et théâtre (Le Théâtre des Variétés).....	83
2.2.2 L'esthétique du banquet (Le bal de Satan).....	88

2.2.3 L'incendie (Maison de Griboïédov).....	91
2.2.4 Carnaval et liminalité.....	97
2.3 La folie.....	100
2.3.1 Quand la folie devient sagesse.....	102
2.3.2 La décollation carnavalesque.....	105
CHAPITRE 3 LA DIMENSION INTERTEXTUELLE DU <i>MAÎTRE ET MARGUERITE</i>	110
3.1 L'intertextualité : tour d'horizon terminologique.....	111
3.2 L'intertextualité du <i>Maître et Marguerite</i> .....	116
3.2.1 La littérature russe classique et le rôle de la mémoire.....	117
3.2.2 Le mythe de Faust et le créateur dissident.....	120
3.2.3 La Bible et la double structure narrative.....	127
3.3 La diabolie intertextuelle : imiter pour mieux transformer.....	135
CONCLUSION.....	146
BIBLIOGRAPHIE.....	152

## LEXIQUE ET SIGLES

Compagnon de route (*Popoutchik* ou Попутчик, « celui qui suit le même chemin ») : Expression popularisée par Léon Trotsky qui désigne les défenseurs intellectuels du régime soviétique qui sont sensibles aux objectifs politiques de la révolution russe, mais qui choisissent de ne pas adhérer au Parti communiste soviétique afin de préserver une certaine liberté intellectuelle et créatrice.

*Glavrepertkom* (Главрепертком) : Commission chargée de la censure et de la surveillance du répertoire des théâtres en URSS.

*Guépéou* (*Gossoudarstvennoïe polititcheskoié oupravlénié* ou Государственное политическое управление) : Direction politique d'État, police politique qui succéda à la Tcheka en 1922.

La Forge (*Kouznitza* ou Кузница) : Aile indépendante du *Proletkult* désirant se lier au Commissariat de l'instruction publique. Nommée « La Forge » en français.

*LEF* (*Levyu front iskusstv* ou Левый фронт искусств) : Groupe littéraire qui rejette les genres comme la fiction et la poésie au profit des genres plus ouvertement idéologiques comme le pamphlet, la chronique, la propagande, etc. Nommé le « Front gauche de l'art » en français.

Les Frères Sérapion (*Serapionovy Brat'ya* ou Серапионовы братья) : Groupe littéraire qui ne veut pas que la littérature soit subordonnée aux objectifs idéologiques du Parti.

*MKhAT* (*Moskovskiy Khudozhestvennyy akademicheskij teatr imeni M. Gor'kogo* ou Московский Художественный академический театр имени М. Горького) : Théâtre d'art de Moscou, autrement appelé Théâtre d'art académique de Moscou Maxime Gorki.

*MM* : *Le Maître et Marguerite*

*NEP* : Nouvelle politique économique.

Octobre (*Oktyabr'* ou Октябрь) : Union littéraire qui veut renforcer la ligne communiste dans la culture prolétarienne. Elle s'oppose catégoriquement aux littératures apolitiques.

*Politburo* (Политбюро) : Contraction de Политическое бюро, « Bureau politique » en français. Organe suprême du Parti communiste.

*Proletkult* : Acronyme d'une organisation artistique et littéraire nommée *Proletarskaïa kouloura* (Пролетарская культура) ou « Culture prolétarienne » en français.

*Psikhushka* (психушка) : Diminutif ironique russe pour parler des hôpitaux psychiatriques et des pratiques d'internement punitif en URSS.

RAPP (РАПП) : Association russe des écrivains prolétariens (ou Российская ассоциация пролетарских писателей).

Spaso House : Bâtiment néo-classique situé à Moscou. Construit en 1913, il est la résidence de l'ambassadeur américain en URSS depuis 1933 (en Russie depuis 1991).

SR : Parti socialiste-révolutionnaire (Партия социалистов-революционеров). Une organisation politique d'inspiration socialiste qui met de l'avant la classe paysanne plutôt que la classe ouvrière.

*Tchéka* : Commission extraordinaire panrusse pour la répression de la contre-révolution et du sabotage (*Chrezvychnaya komissiya* ou чрезвычайная комиссия). Une police politique créée en 1917 pour combattre les ennemis du nouveau régime bolchevique. Elle fut renommée « Guépéou » en 1922.

URSS : Union des républiques socialistes soviétiques.

VAPP (ВАПП) : Association panrusse des écrivains prolétariens (ou Всероссийская ассоциация пролетарских писателей).

## RÉSUMÉ

Après la révolution bolchévique, le contexte de guerre civile engendre une crise économique qui oblige l'État à instaurer, en 1921, la NEP (nouvelle politique économique), une politique qui libéralise temporairement l'économie jusqu'en 1928 et s'accompagne d'une grande effervescence artistique et littéraire. Peu à peu s'imposent toutefois le pouvoir de Staline et, avec lui, une bureaucratisation de la vie artistique, manifestations de l'emprise d'un régime totalitaire qui culmine dans les années 1930. C'est aussi à cette époque, soit en 1932, que l'Union des écrivains soviétiques est mise sur pied et prélude à la doctrine du « réalisme socialiste » qui sera instaurée en 1934 comme la forme d'art officielle de l'État. C'est au nom de cette doctrine que l'écrivain se voit contraint d'adhérer à une normalisation esthétique et à renoncer à ses potentialités créatrices afin de servir les idées du régime. Le roman *Le Maître et Marguerite* est l'occasion pour Mikhaïl Boulgakov de montrer une nouvelle vision de cette époque charnière de l'URSS, de faire le procès satirique de la bureaucratie soviétique et de critiquer le discours monologique et dogmatique issu du nouveau régime tout en renouvelant la forme romanesque. L'écrivain y emmêle le mythe et la parodie en intégrant une variété de genres et de formes ainsi qu'en proposant un éventail d'intertextes appartenant à plusieurs époques et à plusieurs cultures. Dans ce roman, le diable s'immisce dans le cadre rigide de la société soviétique et amène avec lui une vision carnavalesque de la vie et de l'art qui a ses répercussions jusque dans la forme du roman.

Chez Boulgakov, le diable rend justice à ceux qui sont accusés à tort ; il conteste l'ordre établi, rabaisse les idées dominantes, inverse les rôles, nuance les dogmes, et ce, sur un mode grotesque, en utilisant la parodie et le rire. Les mythes y sont corrompus par le carnavalesque et le sacré est joyeusement profané. Ce mémoire entreprend de faire l'analyse des représentations carnavalesques des figures diaboliques afin d'en dégager une critique adressée au régime soviétique. Le premier chapitre vise donc, d'une part, à rendre compte du contexte politique de l'Union soviétique dans les années vingt et trente et, d'autre part, à montrer en quoi le carnavalesque agencé à la figure du diable favorise une critique détournée du « monologisme » idéologique caractéristique du régime. Le deuxième chapitre se penche sur une analyse des représentations carnavalesques des diables dans le roman en relevant dans le texte certains thèmes comme la folie et la liminalité ; en approfondissant des procédés comme le rabaissement et le travestissement, ainsi qu'en analysant des chronotopes tels que le Théâtre des Variétés, le Bal de Satan et la Maison de Griboïédov. Finalement, le troisième chapitre aborde la dimension intertextuelle qui organise le roman de manière dialogique. Le roman attire ces intertextes dans sa propre économie et les diables, en tant que corrupteurs, séducteurs et falsificateurs, les dévoient sémiotiquement afin de remettre en question certaines vérités dominantes, tout en proposant des nuances quant à la conception du bien et du mal, nuances qui ont tout à voir avec une critique du contexte politique de l'époque.

Mots-clés : Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, diable, diabolie, folie, magie, carnaval, Mikhaïl Bakhtine, carnavalesque, intertextualité, dialogisme, monologisme, Moyen Âge, NEP, littérature russe, littérature soviétique



## INTRODUCTION

Après la révolution bolchévique, le contexte de guerre civile engendre une crise économique qui oblige l'État à instaurer, en 1921, la NEP (Nouvelle politique économique), une politique qui libéralise temporairement l'économie jusqu'en 1928 et qui s'accompagne d'une grande effervescence artistique et littéraire. Peu à peu s'impose toutefois le pouvoir de Staline et, avec lui, une bureaucratisation de la vie artistique et l'emprise d'un régime totalitaire qui culmine dans les années 1930. C'est aussi à cette époque, soit en 1932, que l'Union des écrivains soviétiques est mise sur pied et qu'est instaurée en 1934 la doctrine du « réalisme socialiste » comme la forme d'art officielle de l'État. C'est au nom de cette doctrine que l'écrivain se voit contraint d'adhérer à une normalisation esthétique et de renoncer à ses potentialités créatrices afin de servir les idées du régime.

C'est contre cette idéologie que Mikhaïl Afanassievitch Boulgakov lutte au détriment de sa carrière d'écrivain, de sa santé mentale et de sa vie. En effet, la vie et l'échec littéraire de Boulgakov sont étroitement liés à cette bureaucratisation de la vie culturelle en URSS. En ce sens, nous pourrions considérer Boulgakov comme un hérétique littéraire aux yeux du régime soviétique.

Mikhaïl Boulgakov (1891-1940) eut [...] le destin d'un vrai écrivain russe. Une tradition inaugurée par Pouchkine. Repéré et surveillé très tôt par la police politique (soviétique), en butte à la censure en même temps qu'aux quolibets et aux sarcasmes des « écrivains de gauches » (Maïakovski, Olecha...), interdit puis autorisé sur intervention personnelle de Staline, bref périodiquement rappelé à l'ordre comme pour lui faire sentir qu'on l'a

à l'œil, qu'il ne doit sa liberté et sa vie qu'au bon vouloir de celui qui s'est institué son protecteur<sup>1</sup>.

D'abord, « ses débuts furent orageux<sup>2</sup> » note Sergueï Ermolinski dans la préface du *Maître et Marguerite*. En 1920, donc peu de temps après la révolution, il décide d'abandonner la médecine pour se consacrer à l'écriture. Cette perte d'intérêt pour la médecine est déjà présente dans *Récits d'un jeune médecin*<sup>3</sup>, livre dans lequel il relate ses souvenirs lors d'une année passée dans un hôpital de campagne, retiré dans la province de Smolensk. En 1924, un éditeur du nom de Frenkel accompagné de son rédacteur en chef I. Lejnev publie, dans une revue nommée *Nouvelle Russie*, le premier roman de Boulgakov intitulé *La Garde blanche*. À sa sortie, celui-ci résonne peu. Vers la fin de l'année 1924 ou au début de 1925, Boulgakov publie une nouvelle intitulée *Les Œufs fatidiques*. Plus tard, Constantin Stanislavski, qui a lu et aimé *La Garde Blanche*, rejoint Boulgakov et lui demande d'en faire une pièce de théâtre qui deviendra *Les Journées des Tourbine*. C'est en 1926 qu'est présentée la première des *Tourbine*, mais les ennuis ont déjà commencé pour Boulgakov. « Officiellement, le roman et la pièce sont considérés comme entachés de “mysticisme”, d’“idéalisme”, de “tendances erronées dans la représentation de la réalité révolutionnaire”<sup>4</sup> ». Il est donc contraint de la remanier jusqu'à ce qu'elle soit complètement changée. Celle-ci déchaîne quand même la hargne des critiques les plus à gauche. Il en sera de même avec ses pièces *L'Appartement de Zoïka* (1926) et *L'Île pourpre* (1929). À cette époque, il avait déjà écrit les premiers chapitres du *Conseiller aux sabots*, le roman intitulé par la suite *Le Maître et Marguerite*. C'est la Commission officielle chargée de

---

<sup>1</sup> Michel Parfenov, « Le diable, assurément », dans Mikhaïl Boulgakov, *Récits autobiographiques*, traduction du russe par Michèle Kahn, Paul Lequesne et Marianne Gourg, Arles/Montréal, Actes sud/Leméac, coll. « Babel », 1997, p. 8-9.

<sup>2</sup> Sergueï Ermolinski, « Préface », dans Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, traduction du russe par Claude Ligny, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 11.

<sup>3</sup> Mikhaïl Boulgakov, *Récits d'un jeune médecin*, traduction du russe par Hélène Gibert, Lausanne, L'Age d'homme, 1977, 95 p.

<sup>4</sup> Claude Ligny, « Préface », dans Mikhaïl Boulgakov, *Le roman théâtral*, traduction du russe par Claude Ligny, Paris, Robert Laffont, 2017, p. 11.

la surveillance du répertoire des théâtres — le *Glavrepertkom*, dans le langage officiel — qui interdit sa nouvelle pièce *La Course*. Ultimement, toutes ses anciennes œuvres sont interdites et retirées des bibliothèques « comme s'il était mort. Comme s'il n'avait jamais existé. Il fut oublié, rayé<sup>5</sup>. » Plusieurs années passent. Boulgakov écrit directement à Staline. Dans ses lettres, il lui demande « soit de faire cesser les persécutions dirigées contre lui, soit de le laisser partir à l'étranger, soit — si les deux premières variantes sont impossibles — de le faire fusiller<sup>6</sup>. » Ce n'est que quelques mois plus tard qu'il reçoit un appel de Staline. Celui-ci lui redonne un emploi permanent au Théâtre d'Art et permet à la pièce *Les Journées des Tourbine* de reprendre. Or, ce privilège ne durera pas longtemps puisque seront bientôt interdites ses pièces *Molière*, *La Course* et *Pouchkine*. En 1926, lors d'une perquisition du *Guépéou*<sup>7</sup>, il se fait confisquer son *Journal*<sup>8</sup> en même temps que son manuscrit de *Cœur de chien*<sup>9</sup>. À ce moment-là, il commence à devenir paranoïaque et brûle plusieurs de ses projets en cours. Dans une autre de ses lettres à Staline, en 1930, il avoue avoir brûlé le manuscrit de ce que nous comprenons être *Le Maître et Marguerite*. Il écrit : « Ce ne sont pas seulement mes œuvres passées qui ont péri mais aussi mes œuvres présentes ainsi que toutes celles à venir. Et c'est moi qui, personnellement, ai, de mes propres mains, jeté au feu le brouillon d'un roman sur le diable<sup>10</sup> ». C'est dans le rejet et la tourmente qu'il réécrit *Le Maître et Marguerite* en y ajoutant un nouvel arc narratif, celui du Maître, un écrivain enfermé à l'hôpital psychiatrique, et de sa femme qui signe un pacte avec le diable pour récupérer le manuscrit brûlé de celui-ci. Comme le relate Marianne Gourg, « [r]édigé sans aucun espoir de publication, ce texte ouvrit un espace de liberté quasi totale dans la vie de son auteur et dans la littérature russe et

<sup>5</sup> Sergueï Ermolinski, « Préface », dans Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> Claude Ligny, « Préface », dans Mikhaïl Boulgakov, *Le roman théâtral*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>7</sup> Police politique qui succéda à la *Tchéka* en 1922.

<sup>8</sup> Mikhaïl Boulgakov, *Journal confisqué (1922-1925)*, traduction du russe par Paul Lequesne, Paris, Solin, 1992, 105 p.

<sup>9</sup> Mikhaïl Boulgakov, *Cœur de chien*, traduction du russe par Vladimir Volkoff, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1999, 156 p.

<sup>10</sup> Mikhaïl Boulgakov et Evgueni Zamiatine, *Lettres à Staline ; suivi de J'ai peur*, traduction du russe par Marianne Gourg, Malakoff, Solin, 1989, p. 28.

ce, au moment même où le totalitarisme s'installait dans le pays, où la culture y perdait toute espèce d'autonomie<sup>11</sup>. » Les dernières années de sa vie, il consacre beaucoup de temps et d'efforts à la rédaction de son manuscrit. Il meurt en 1940, alors âgé de quarante-neuf ans. *Le Maître et Marguerite* est en quelque sorte son testament. C'est notamment sa veuve, Elena Sergueïevna Chilovskaïa, qui s'occupera de la lourde tâche de terminer le manuscrit, de relire les épreuves et de faire publier le roman dans la revue *Moskva* au courant des années soixante, à la fin de la première période de dégel.

*Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov est l'un de ces romans qui met bien en scène ces changements sociaux et politiques qui se produisent en URSS dans les années vingt et trente. Écrit entre 1928 et 1940, mais paru à la fin de 1966, ce roman présente une histoire d'amour alliée au fantastique, une satire sociale et politique, de même qu'une critique de l'institution littéraire et peut-être aussi, d'une manière plus subtile, une critique de cette homogénéisation du langage et de l'art par le Parti-État soviétique. Marianne Gourg écrit :

L'ouvrage est écrit dans un contexte politique et professionnel particulièrement noir. Il n'est donc pas étonnant qu'à l'interrogation sur le mal, la violence, la responsabilité, la liberté et la culpabilité de l'homme qui est au centre des premières œuvres vienne se greffer un questionnement sur le douloureux destin du créateur qu'un pouvoir tyrannique condamne à périr<sup>12</sup>.

C'est d'ailleurs pourquoi nous constatons dans l'œuvre de Boulgakov un nombre considérable de « créateurs voués à un sort tragique, confrontés à un pouvoir suprême qui peut tout aussi bien les protéger que causer leur perte [...]»<sup>13</sup>. Ces figures d'écrivain prennent souvent l'allure du Christ, notamment en raison de leur statut

---

<sup>11</sup> Marianne Gourg, *Études sur le Maître et Marguerite*, Fontenay-aux-Roses, Éditions de l'École normale supérieure de Lyon, 1999, p. 9-10.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 21.

sacrificiel<sup>14</sup>. Nous pourrions citer en exemple ses personnages de Yeshoua dans *Le Maître et Marguerite*, de Molière dans *Le roman de monsieur Molière*, d'Alexandre Pouchkine dans sa pièce éponyme et de Maksoudov dans *Le roman théâtral*. Dans plusieurs de ses œuvres, Boulgakov a voulu « montrer le destin d'un écrivain dont l'idéologie est à contre-courant du régime politique, un écrivain dont les pièces sont interdites<sup>15</sup>. »

*Le Maître et Marguerite* se déroule dans un Moscou allégorique. Nous suivons Woland (Satan) et ses sbires qui parcourent la ville en s'en prenant aux institutions ainsi qu'à ses fonctionnaires, révélant les vices de la population et les failles idéologiques du régime. Nous suivons également l'histoire du Maître, un écrivain rejeté par l'État — tout comme Boulgakov —, et de son amante Marguerite qui pactisent avec le diable afin de s'affranchir du rejet auquel ils font face. Parallèlement, nous accédons au roman écrit par le Maître, enchâssé dans le texte de Boulgakov. Cette mise en abîme raconte l'histoire de Ponce Pilate, personnage plus nuancé que celui de la Bible, et de la condamnation de Yeshoua (Jésus). *Le Maître et Marguerite* est l'occasion pour Boulgakov de montrer une nouvelle vision de cette époque charnière de l'URSS, de faire le procès satirique de la bureaucratie soviétique, et de critiquer le discours monologique et dogmatique issu du nouveau régime, tout en renouvelant la forme romanesque. L'écrivain y emmêle le mythe et la parodie en intégrant une variété de genres et de formes, ainsi qu'en proposant un éventail d'intertextes appartenant à « plusieurs époques et [à] plusieurs cultures [que le texte] réfracte à sa façon sans jamais coïncider totalement avec aucune d'entre elles<sup>16</sup>. »

---

<sup>14</sup> Laure Spindler-Troubetzkoy, « Le “maître et Marguerite” ou la légende du poète », *Revue des études slaves*, vol. 61, n° 3, 1989, p. 287.

<sup>15</sup> Alexeï Varlamov, *Mikhaïl Boulgakov*, traduction du russe par Marie Starynkevitch, Paris, Louison éditions, 2020, p. 999.

<sup>16</sup> Marianne Gourg, « *Le Maître et Marguerite*, une œuvre-univers », *Revue des études slaves*, vol. 59, n° 4, 1987, p. 883.

À sa parution en 1966, le roman fut bien accueilli tant en Occident qu'en Russie. Marianne Gourg écrit à ce sujet :

Le roman fut très vite salué en Occident comme une œuvre majeure. En Russie, sa parution prit l'allure d'un phénomène de société. Cette redécouverte de Boulgakov s'inscrivait dans le mouvement qui rendait à la culture russe nombre de grands penseurs et écrivains. Citons pêle-mêle Babel, Platonov, Pilniak, Tsvetaeva, Bakhtine. Avec *Le Maître et Marguerite*, les lecteurs des années soixante, coupés depuis quelques trente ans des sources de leur propre culture et à fortiori de la culture étrangère, ignorants des œuvres et des mouvements philosophiques de l'Âge d'argent, soumis systématiquement à une grossière propagande antireligieuse, nourris de chromos littéraires du réalisme socialiste, découvraient l'imaginaire, la fantaisie, l'irrationnel<sup>17</sup>.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement dans *Le Maître et Marguerite*, ce sont les figures diaboliques et le rôle symbolique qu'elles jouent :

Woland et sa suite, jouent ici le rôle d'observateurs « étrangers » et de provocateurs professionnels au regard décapant [et] ont pour fonction première de mettre à jours les vices cachés, de confondre les hypocrites, les menteurs, les prévaricateurs, les lèche-bottes et les adultères. Ils démystifient les faux semblants, arrachent les masques avec les têtes, se font les défenseurs des victimes de l'injustice, rendent à chacun selon ses mérites, tout cela dans le rire, la bonne humeur, l'humour<sup>18</sup>.

Chez Boulgakov, le diable rend justice à ceux qui sont accusés à tort ; il conteste l'ordre établi, il rabaisse les idées dominantes, inverse les rôles, nuance les dogmes, et ce, sur un mode grotesque en utilisant la parodie et le rire. Les mythes y sont corrompus par le carnavalesque et le sacré est joyeusement profané. D'ailleurs, Gourg fait le rapprochement entre le roman de Boulgakov et l'esthétique carnavalesque. Elle écrit : « nombre de passages du *Maître et Marguerite* semblent avoir été écrits tout exprès pour illustrer les thèses de Bakhtine sur les transformations de la ménippée (diables

---

<sup>17</sup> Marianne Gourg, *Études sur le Maître et Marguerite*, op. cit., p. 17.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 80.

bouffons, monde à l'envers, têtes coupées, omniprésence du grotesque, [...]»<sup>19</sup>. Boulgakov écrivait, dans ses cahiers préparatoires, qu'il voulait exorciser le mal par le rire. Dans son roman, c'est Woland et ses acolytes qui exorcisent le mal. En effet, les diables ne s'en prennent pas au « bien », mais à l'idée du « mal » véhiculée par les discours dominants. Ils soutiennent une vision dans laquelle le bien et le mal ne sont pas opposés, mais irrémédiablement liés et complémentaires. « Dans la parodie, selon les lois carnavalesques, a lieu l'inversion hiérarchique : le diable acquiert vertu bénéfique [et] les puissants sont dépouillés<sup>20</sup> », écrit Georges Nivat. En rompant avec la représentation officielle du diable, Woland et les autres diables se définissent par un brouillage moral ainsi qu'une inversion des charges positives et négatives<sup>21</sup> propres aux images du carnaval. Ceci expliquerait bien la citation du *Faust* de Goethe que Boulgakov reprend en épigraphe de son roman : « Je suis une partie de cette force qui tantôt veut le mal et tantôt fait le bien<sup>22</sup>. » D'ailleurs, lorsque Woland fait la rencontre de Stépan Likhodiéïev, il lui conseille de prendre deux verres de vodka au lieu d'un remède afin de guérir sa migraine : « Suivez le vieux et sage précepte : guérir le mal par le mal<sup>23</sup> » dit-il. Ces deux citations portent en elles un changement du paradigme bien/mal, et c'est en ce sens que nous croyons que le diable boulgakovien porte l'empreinte du carnaval que Mikhaïl Bakhtine constate dans l'œuvre de Rabelais.

Dans son analyse de la carnavalisation, Bakhtine montre comment, au Moyen Âge et à la Renaissance, le peuple avait coutume de se libérer, par la fête, de la culture officielle de l'Église et des structures sévères qu'imposait l'État féodal. Comme le

---

<sup>19</sup> Marianne Gourg, « Échos de la poétique dostoïevskienne dans l'œuvre de Boulgakov », *Revue des études slaves*, vol. 65, n° 2, 1993, p. 344.

<sup>20</sup> Georges Nivat, « Une cure de fantastique ou Mikhaïl Boulgakov », *Revue des études slaves*, vol. 24, n° 3, 1983, p. 255.

<sup>21</sup> Paul Renard, « L'image du diable dans *Sous le soleil de Satan* de Georges Bernanos et *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov », *Roman 20-50*, n° 46, 2008, p. 122.

<sup>22</sup> Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, traduction de l'allemand par Gérard de Nerval, Paris, Gallimard, 2002, p. 74.

<sup>23</sup> Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, traduction du russe par Claude Ligny, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 165.

rappelle Raymond N. Norris, « selon lui, Rabelais s'était servi de l'image du carnaval pour élaborer une critique profonde de la société rigide de son époque<sup>24</sup>. » L'une des figures récurrentes du carnaval est celle du diable populaire. En effet, tandis que le diable de la culture dominante serait le maître du mal, le corrompueur et le représentant des désirs bestiaux, le diable de la culture populaire a, quant à lui, une charge symbolique positive. Il incarne la parodie, le rire, la ruse, l'inversion des rôles sociaux, etc. Il se conjugue davantage à la figure du bouffon qu'à celle du « maître du mal ». Cette figure concerne donc un remaniement sémantique, le détournement de la figure du « malin » pour en faire une instance plus complexe et significative.

Dans notre mémoire, nous chercherons à comprendre comment, dans *Le Maître et Marguerite*, les figures du diable carnavalesque opèrent une révolte symbolique dans la société soviétique, mais également dans la forme même du roman. Notre hypothèse est que c'est par l'image du carnaval (et sa propension au dialogisme) et par l'inversion des charges négatives et positives des figures du mal, que le diable parvient à devenir une figure de contestation morale, politique et esthétique. Par la carnavalisation, Boulgakov « transfère le diable médiéval [vers une] diabolie moderne<sup>25</sup> » ; il superpose un diable religieux à une vision politique du diabolique, celle de l'URSS dans les années 20 et 30. Nous croyons que, chez Boulgakov, une forme aussi particulière que la figure du diable carnavalesque trouve sa motivation symbolique dans le rapport qu'entretient le pouvoir (l'État soviétique) au langage, à l'art et à la culture. Nous le savons, le diable est « le maître du mensonge, de l'apparat, de l'illusion et du doute<sup>26</sup>. » Il est, comme l'expliquent bien Johanne Villeneuve et Claude Reichler<sup>27</sup>, celui qui

---

<sup>24</sup> Raymond N. Morris, « La carnavalisation du politique : la campagne référendaire vue par Girerd », *Recherches sociographiques*, vol. 30, n° 1, 1989, p. 19.

<sup>25</sup> Johanne Villeneuve, « La littérature, le diable et le complot », *Discours social*, vol. 5, n° 1-2, 1993, p. 133.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>27</sup> Claude Reichler, *La diabolie : la renardie, la séduction, l'écriture*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979, 225 p.



utilise les signes en détournant leur sens et en brouillant leur référent. Le carnavalesque fait donc du diable un personnage qui utilise les signes de la culture dominante pour ouvrir la porte à autre chose, à une forme d'altérité (littéraire et politique). Le diable carnavalesque aurait donc pour fonction de déstabiliser l'ordre, de confronter le pouvoir, d'exorciser la peur par le rire, mais également d'établir un nouveau rapport au langage. Ce rapport se définit plus par une mise en dialogue de différentes cultures, de genres, d'intertextes, n'annulant pas pour autant le discours officiel, mais le présentant sur un pied d'égalité avec d'autres discours. La carnavalisation ferait donc du diable un personnage qui falsifie les signes, qui détourne les codes, qui pluralise les discours ; et c'est peut-être en ce sens qu'il a une portée politique. Par sa nature carnavalesque et plurielle, le diable s'en prend au monologisme soviétique (qui transparait dans l'idéologie, le discours, les institutions, l'esthétique du réalisme socialiste, etc.) Le carnaval, dans le contexte des années 20-30 en URSS, prend le contre-pied de tout ce qui est officiel (discours stalinien, propagande politique, esthétique du réalisme socialiste) ; « il désigne le renversement des valeurs consacrées, les inversions introduites dans les codes normés (langue, société, idéologie, esthétique), la victoire du "bas" sur le "haut"<sup>28</sup>. » Cette idée n'est pas sans rapport avec la plupart des analyses qui conçoivent *Le Maître et Marguerite* comme un roman gnostique, c'est-à-dire un roman qui remet en cause une certaine orthodoxie de la connaissance<sup>29</sup>. En tant que remise en question du monde officiel, le carnaval engendre un nouveau rapport au savoir. Tout comme Rabelais l'a fait à la Renaissance, Boulgakov utilise les images du carnaval, le grotesque et la satire pour critiquer le nouvel ordre né de la révolution d'Octobre.

---

<sup>28</sup> Christiane Chaulet Archour, « Le carnaval de *L'isolé soleil* de Daniel Maximin... sous l'éclairage de Bakhtine », dans Pierre Patrick Haillet et G. Karmaoui (dir.), *Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Cergy-Pontoise, CRTH, Université de Cergy-Pontoise/Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 2005, p. 191.

<sup>29</sup> Marc Neiningner, *The Gnostic devil in Bulgakov's "Master and Margerita"*, Munich, Grin Verlag, 2004, en ligne, <<https://www.grin.com/document/39240>>, consulté le 24 juillet 2023.

Bien sûr, il peut paraître étrange, au premier abord, d'employer les théories de Bakhtine dans l'analyse du roman de Boulgakov pour en arriver à une critique du discours monologique en régime stalinien. En effet, la notion de carnavalisation, associée aux approches marxisantes du langage, œuvre ici à la critique d'un régime qui se réclame du marxisme-léninisme. C'est là un élément très intéressant de notre mémoire puisqu'il fait voir, en filigrane du *Maître et Marguerite*, le paradoxe que Martin Malia constate dans *La tragédie soviétique* :

Nous ne saurions oublier en effet que l'objectif d'Octobre n'était rien de moins que d'élever l'humanité « du royaume de la nécessité à celui de la liberté » (Marx). Seule la considération de ce paradoxe d'un grand idéal aboutissant à un grand crime peut nous permettre de comprendre la tragédie soviétique<sup>30</sup>.

Le carnavalesque, qui est une prise en compte de la réalité populaire, devrait concorder avec la visée du marxisme-léninisme. Mais, en contexte totalitaire, il est trop critique de la culture officielle, des hiérarchies, et fait voir ce paradoxe qui contribue à l'échec du socialisme en Russie.

Dans un premier chapitre, il conviendra de saisir la portée politique du concept de carnaval. Pour ce faire, nous expliquerons d'abord le contexte d'émergence des théories bakhtiniennes, lequel coïncide avec celui du *Maître et Marguerite*. En nous référant à l'ouvrage de Martin Malia (*La tragédie soviétique : histoire du socialisme en Russie*), nous dresserons un portrait de la situation culturelle, économique et politique post révolution d'Octobre jusqu'à l'apogée du stalinisme dans les années trente. Nous tenterons également de comprendre comment les notions phares de Bakhtine, telles que le carnaval et le dialogisme, éclairent les problèmes du régime soviétique et les mesures mises en place à cette époque. En se positionnant contre le monologisme et contre le discours officiel, le dialogisme et le carnaval proposent des

---

<sup>30</sup> Martin Malia, *La tragédie soviétique : histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*, Paris, Seuil, 1995, p. 15.

discours alternatifs et s'affranchissent du discours dominant. Il s'agira donc de faire dialoguer Boulgakov et Bakhtine tout en examinant la relation entre les notions théoriques élaborées par ce dernier et le contexte d'écriture commun aux deux écrivains. Nous tenterons également de comprendre en quoi le diable carnavalesque peut être interprété comme une figure caractéristique de la lutte entre cultures officielles et populaires à l'issue de laquelle elle agirait comme un contrepoids face à l'hégémonie culturelle de l'URSS. D'une part, ce chapitre vise à rendre compte du contexte politique de l'Union soviétique dans les années vingt et trente et, d'autre part, il cherche à montrer en quoi les théories bakhtiniennes, couplées au personnage du diable, permettent de critiquer, de manière détournée, « le monologisme » idéologique du régime.

Dans le deuxième chapitre, il s'agira d'interroger les diables et leurs représentations dans le roman de Boulgakov en nous référant à *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Dans cet ouvrage, Bakhtine montre qu'il y a un système d'images particulier qui prend vie dans le carnaval et dans les fêtes populaires au Moyen Âge. Dans le roman de Boulgakov, la représentation du diable est caractéristique de cette esthétique carnavalesque. Plus qu'une simple application de la théorie bakhtinienne à l'analyse du *Maître et Marguerite*, ce chapitre propose un dialogue entre les deux. Cela consistera donc à relever certains thèmes, dont ceux du déguisement, du travestissement, du corps grotesque, du bas corporel, du rabaissement, de la magie, du feu et de l'animalité. Nous débiterons par l'analyse des diables eux-mêmes et de leurs représentations. Nous examinerons ensuite les différents chronotopes dans le récit pour finalement nous pencher sur le thème de la folie qui est inhérent à l'univers carnavalesque déployé dans *Le Maître et Marguerite*. Nous tenterons également d'expliquer en quoi cette représentation s'écarte de la représentation officielle du diable. Pour ce faire, nous nous baserons sur l'ouvrage de Robert Muchembled (*Une histoire du diable, XII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle*). Cette comparaison entre deux esthétiques du diable nous permettra de cerner la différence entre deux

cultures (populaire et officielle) et deux tons (comique et sérieux). Nous comprendrons ainsi comment le diable populaire rabaisse le discours dominant et sa conception monologique du « mal » en évacuant la peur par le rire, l'idéologie dominante par la satire.

Dans un troisième chapitre, nous nous pencherons sur l'intertextualité présente dans *Le Maître et Marguerite* afin de comprendre en quoi elle élabore un mode de production hétéronome contribuant ainsi à la carnavalisation du roman en mettant différents discours en confrontation les uns avec les autres. Pour ce faire, nous commencerons par un tour d'horizon terminologique du concept d'intertextualité (et ses différentes déclinaisons). Ensuite, nous comparerons chacune des réécritures mises en œuvre dans le roman (hypertextes au sens de Genette) avec les textes auxquels elles se réfèrent (hypotextes). À la lumière de ce que Claude Reichler appelle « la diabolie », nous analyserons la manière dont Boulgakov, par la réécriture, démythifie le *Faust* de Goethe (et de Berlioz), de même qu'un épisode du texte biblique. Ainsi, nous ne chercherons pas à produire une analyse exhaustive de Faust et des Évangiles, mais à mettre en lumière le fait que les diables, en tant que corrupteurs, séducteurs et falsificateurs, attirent ces intertextes dans leur propre économie afin de les dévoyer sémiotiquement tout en proposant une nouvelle vision du bien et du mal. Nous postulons également que l'utilisation d'intertextes est régie par les logiques du carnaval. Elle « profane » sur un mode ludique plusieurs grands textes dans le but de remettre en question certaines vérités dominantes monologiques, et, de manière détournée, de remettre en cause l'autorité qu'a le régime soviétique sur le monde culturel et littéraire.

À terme, l'examen de la figure du diable carnavalesque fournira donc une grille de lecture des réécritures présentes dans le roman. Nous montrerons en quoi ces réécritures apportent des nuances quant à la conception du bien et du mal, nuances qui ont tout à voir avec une critique du contexte politique de l'époque. Nous montrerons

également par quels moyens s'opère un changement de paradigme entourant la figure du diable et comment ce changement offre à voir une critique de l'URSS sous Staline.

Bien que rigoureux sur plusieurs aspects, ce travail se confrontera cependant à certaines limites :

1. En raison de la profusion des ouvrages, études et écrits sur le diable, nous ne pourrons pas recenser l'ensemble de la littérature portant sur cette figure. Nous nous concentrerons donc sur les études qui portent sur le rapport entre le diable et notre problématique.
2. Par méconnaissance de la langue russe, nous travaillerons à partir d'une version traduite en français par Claude Ligny. Il aurait certainement été plus éclairant de travailler l'œuvre depuis sa langue d'origine.
3. Étant donné l'objectif de notre mémoire, à savoir celui d'analyser la figure du diable carnavalesque dans *Le Maître et Marguerite*, nous devons mettre de côté l'analyse approfondie du *trickster* et de la liminalité, des thèmes qui auraient mérité davantage d'attention.

Précisons aussi l'importance des thèses de Marianne Gourg comme point de départ de notre analyse. En effet, celle-ci a écrit plusieurs ouvrages et articles sur *Le Maître et Marguerite* dans lesquels elle lance plusieurs pistes de réflexion sans nécessairement les développer. Nous nous emploierons donc à poursuivre ses analyses tout en leur apportant un éclairage original en convoquant les théories bakhtiniennes du carnaval et du dialogisme.

La première édition, parue chez Robert Laffont, traduite par Claude Ligny et préfacée par Marianne Gourg, est très intéressante en ce qui concerne les difficultés rencontrées lors de l'écriture du *Maître et Marguerite*. Toutefois, même si elle est fidèle à l'édition originale parue en 1966, elle est amputée de plusieurs passages marquants. Nous avons donc choisi de travailler à partir de la deuxième édition de chez Robert Laffont qui nous présente l'œuvre restaurée « dans un texte intégral tel que le voulait

l'auteur<sup>31</sup>. » En outre, cette édition est préfacée par Sergueï Ermolinski qui connaissait Boulgakov et qui nous offre une riche biographie de ce dernier. Notons également que la traduction d'André Markowicz et Françoise Morvant<sup>32</sup> parue aux Éditions Inculte est contemporaine à la rédaction de ce mémoire. Elle ne sera donc pas utilisée dans l'analyse que nous ferons du *Maître et Marguerite*.

---

<sup>31</sup> Mikhaïl Boulgakov, « Note de l'éditeur », dans *Le Maître et Marguerite, op. cit.*, p. 54.

<sup>32</sup> Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, traduction du russe par André Markowicz et Françoise Morvant, Paris, Éditions inculte, coll. « Barnum », 2020, 555 p.

## CHAPITRE I

### LE DIABLE ET LE CARNAVAL AU CŒUR D'UNE CRITIQUE DU MONOLOGISME EN RÉGIME SOVIÉTIQUE

Dans [le monologisme], une seule conscience et une seule bouche suffisent entièrement à la plénitude de la connaissance ; nul besoin d'une pluralité de consciences.

Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*

Comme nous l'avons expliqué en introduction, notre but dans ce chapitre est de saisir la portée critique du principe dialogique et de la carnavalisation par rapport à la situation sociale et politique de l'URSS dans les années vingt et trente afin de comprendre en quoi la carnavalisation du diable oppose un « contre-discours » au conformisme — artistique et idéologique — imposé à la société durant ces années. Nous commencerons donc par examiner ce contexte sociohistorique en présentant ses traits principaux et en évoquant plus précisément la Nouvelle politique économique (NEP), le « Grand Tournant » et le contrôle de la culture. Le but ici n'est pas de faire un résumé exhaustif de cette période historique, mais de réunir plusieurs éléments de ce contexte afin d'en relever ce qui nous apparaît être le point saillant de la critique boulgakovienne, à savoir le caractère unique, doctrinal et achevé de l'idéologie du régime et du discours stalinien.

Nous présenterons ensuite les théories bakhtiniennes afin de saisir le cadre théorique sur lequel nous baserons notre analyse de la figure du diable, mais également afin de comprendre en quoi le carnaval et le principe dialogique mettent en évidence les problèmes de l'État et constituent peut-être une critique détournée du stalinisme. Le but de cette section sera de baliser les théories de Bakhtine tout en survolant ses différents principes directifs. En montrant comment la théorie de Bakhtine résonne

avec les grands changements auxquels fait face la société soviétique, nous voulons mettre en évidence la pertinence de celle-ci dans le cadre de notre analyse du *Maître et Marguerite*. Nous postulons que la théorie bakhtinienne apparaît dans la poétique de Boulgakov par le fait qu'elles sont toutes deux issues du même contexte et par leurs critiques communes adressées au « monologisme ».

Nous concluons ce chapitre en faisant une courte présentation de l'« invention du diable » qui s'est effectuée au cours du bas Moyen Âge. Nous ne reviendrons pas sur toutes les figures qui ont annoncé la création du personnage que nous connaissons aujourd'hui. L'objectif sera de montrer en quoi l'opposition entre le diable carnavalesque et le diable officiel au Moyen Âge a une incidence sur la critique que Boulgakov formule à l'endroit du régime soviétique.

## **1.1 Le contexte de l'URSS dans les années 1920-1930**

### **1.1.1 Les débuts du régime soviétique (communisme de guerre et NEP)**

Après la révolution de 1917, les bolchéviks consolident leur pouvoir par l'instauration d'un communisme de guerre. Ce communisme de guerre consistait grossièrement à nationaliser les industries et le commerce, à instaurer une économie planifiée fondée sur le travail obligatoire et la centralisation des ressources. Il allait à la fois fixer les fondations du régime soviétique et créer un système politique concret et effectif. Martin Malia écrit à ce propos :

C'est la guerre qui avait rendu possible la prise du pouvoir des bolchéviks, et c'était la guerre qui allait fixer les paramètres de construction des institutions de base du nouvel ordre soviétique. La « dictature du prolétariat » exercée par le Parti viendrait au monde sous la forme du « communisme de guerre », une sorte de monstre, un hybride de



communisme militaire et de communisme militant, dont chaque composante se nourrissait de l'autre, tout en la renforçant<sup>33</sup>.

C'est notamment à travers la gestion improvisée de plusieurs crises que les bolchéviks vont déterminer leurs futures méthodes. Très vite après la révolution, Lénine dissout l'Assemblée constituante, détruit les autres partis, monarchiques et libéraux, et se dissocie de ses anciens alliés, les menchéviks et les SR (socialistes révolutionnaires). Par ces actes visant à écarter l'opposition, les bolchéviks « orthodoxisent » le Parti et construisent déjà peu à peu un système basé sur une gestion unitaire.

C'est dès 1917 qu'est créée l'organisation *Proletkult* (*Proletarskaïa kouloura* ou *Culture prolétarienne*) qui a pour mission d'inciter les prolétaires à produire une nouvelle culture plus proche de la réalité ouvrière et à s'émanciper de la culture bourgeoise. Cependant, comme le précise Malia,

[t]ous les dirigeants bolchéviques, en bons marxistes, étaient d'accord pour penser qu'une nouvelle société demandait une nouvelle culture, mais la plupart d'entre eux admettaient que ce résultat ne pourrait être obtenu artificiellement, comme dans le *Proletkult*, et que la nouvelle culture apparaîtrait d'elle-même au fur et à mesure que la société changerait. En attendant, la société civile devait s'en remettre à la culture bourgeoise<sup>34</sup>.

Le Parti avait bel et bien l'intention de changer la culture. Il est même allé jusqu'à entraver la liberté d'expression de plusieurs écrivains dont celle d'Eugène Zamiatine avec son célèbre *Nous autres*<sup>35</sup>. Mais même si un contrôle avait commencé à s'exercer dans la société, le Parti n'avait pas encore l'intention de subordonner la culture à ses propres objectifs et d'en faire une propagande. Pour les membres du *Proletkult*, l'épanouissement de la classe ouvrière allait automatiquement mener à un changement culturel ; il ne fallait donc pas le forcer « artificiellement », ce qui sera le cas sous le

---

<sup>33</sup> Martin Malia, *La tragédie soviétique : histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*, op. cit., p. 164.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 308-309.

<sup>35</sup> Eugène Zamiatine, *Nous autres*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2019, 218 p.

régime stalinien et, plus particulièrement, après le premier congrès de l'Union des écrivains soviétiques de 1934.

Face à une crise économique exacerbée par la guerre civile, le Parti est obligé de faire d'importantes concessions. C'est en 1921 qu'est adoptée la NEP (Nouvelle politique économique), une mesure visant à abandonner les politiques d'étatisation qu'avait amenées le communisme de guerre « au profit d'un retour limité à une économie de marché<sup>36</sup> », et ce, dans le but de ranimer la production.

[Les] bolchéviks n'avaient pas d'autres choix que cette marche arrière : en l'absence d'une révolution mondiale, et dans un pays qui n'était plus que ruines, force était désormais d'en rabattre, dans tous les domaines, sur les espoirs millénaristes des années héroïques 1918-1921<sup>37</sup>.

C'est dans les années de la NEP que nous voyons l'URSS redevenir plus prospère ; le marché se libéralise, le rouble se stabilise, la production s'accroît, etc. Plusieurs membres du Parti « voyaient dans la NEP une pénible marche arrière obligée, certains, une défaite du socialisme, voire l'échec de la révolution<sup>38</sup>. » Ironiquement, c'est pendant ces années que la population vit le mieux matériellement. C'est notamment pendant ces années que l'on constate une grande effervescence artistique et littéraire ainsi que la cohabitation d'une pluralité d'esthétiques et de points de vue. Marcelle Ehrhard définit cette période comme « la période la plus brillante, la plus fructueuse, la plus intéressante dans l'histoire de la littérature soviétique [...], celle dite de la "grande décennie" (1917-1927), années de recherche passionnée où s'élaborent des formes, des images et des symboles nouveaux<sup>39</sup>. »

C'est pendant la NEP qu'est créé le groupe littéraire appelé « Les Frères Sérapion », entre autres constitué de Zochtchenko, Chklovksi et Fédine. Ceux-ci ne

---

<sup>36</sup> Martin Malia, *La tragédie soviétique : histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*, op. cit., p. 203.

<sup>37</sup> *Idem*.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 218.

<sup>39</sup> Marcelle Ehrhard, *La littérature russe*, Vendôme, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1979, p. 100.

s'opposaient pas à la révolution, mais cherchaient tout de même à préserver leur liberté d'écrivains. Chaké Minassian écrit à ce sujet : « [Il] s'agissait là de quelques-uns des écrivains les plus en vue qui, tout au long des premières années postrévolutionnaires avaient conservé une attitude réservée à la fois à l'égard de la Révolution [et] des tentatives monopolisantes du Poletkult<sup>40</sup> ». Elle ajoute : « [Ils] ne s'étaient livrés à aucun acte hostile à la Révolution, mais ils n'avaient pas voulu, non plus, se lancer sur la voie de l'engagement politico-littéraire<sup>41</sup>. » Grossièrement, ce groupe portait une vision de l'œuvre d'art libérée des objectifs politiques. On peut lire dans leur manifeste : « L'œuvre d'art doit vivre sa propre vie particulière ; elle doit être autorisée, mais non obligée, à refléter son époque<sup>42</sup>. » C'est à cette perspective que se rattachait Boulgakov même s'il n'était pas membre du groupe. À la manière des « compagnons de route<sup>43</sup> », il ne s'opposait pas à la révolution, mais bien à l'instrumentalisation (et à la censure) de l'art et de la culture. Dès ses premières *Lettres à Staline*, en 1929, Boulgakov montre bien à quel point la censure et le contrôle ont commencé à s'exercer en URSS sur le dos des écrivains (romanciers et dramaturges), donc bien avant la mise en place du réalisme socialiste adopté au premier congrès des écrivains en 1934.

Toutes mes œuvres ont été interdites ; il s'est alors trouvé parmi les nombreux citoyens qui connaissent mes écrits, des gens pour me conseiller avec insistance d'écrire « une pièce communiste » et d'adresser en outre au Gouvernement de l'URSS une lettre de repentir par laquelle je renoncerais aux idées jadis exprimées dans mes œuvres littéraires tout en donnant l'assurance qu'on me verrait à l'avenir travailler en compagnon de route dévoué à l'idée du communisme<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> Chaké Minassian, *Les politiques culturelles en URSS*, Montréal, P.U.Q., coll. « textes et études slaves », 1978, p. 57.

<sup>41</sup> *Idem.*

<sup>42</sup> Marcelle Ehrhard, *La littérature russe, op. cit.*, p. 101.

<sup>43</sup> « Compagnon de route » (*popoutchik* ou Попугчик, « celui qui suit le même chemin ») est une expression popularisée par Léon Trotsky qui désigne les défenseurs intellectuels du régime soviétique qui sont sensibles aux objectifs politiques de la révolution russe, mais qui choisissent de ne pas adhérer au Parti communiste soviétique pour préserver une certaine liberté créatrice.

<sup>44</sup> Mikhaïl Boulgakov et Evgueni Zamiatine, *Lettres à Staline ; suivi de J'ai peur, op. cit.*, p. 20.

Il ajoute un peu plus loin dans sa lettre : « Lutter contre la censure quelle qu'elle soit et quel que soit le pouvoir au nom duquel elle s'exerce est mon devoir d'écrivain, de même qu'il est de mon devoir d'en appeler à la liberté d'expression<sup>45</sup>. » Il en vient même à questionner sa légitimité en tant qu'écrivain soviétique pour en conclure qu'il n'est pas compatible avec le régime sur le point de vue de la création :

Je me souviens de la seule et unique fois où quelqu'un fit remarquer avec une sorte de dédain étonné (c'était l'époque où je commençais à être connu) : « M. Boulgakov VEUT à tout prix devenir l'auteur satirique de notre époque. » C'est hélas à tort que le verbe *vouloir* est employé au présent. Il convient de le mettre au passé. M. Boulgakov EST DEVENU un auteur satirique et ce au moment précis où aucune satire (je songe à celle qui s'exerce sur des domaines interdits) n'était pensable en URSS [...] EN URSS, TOUT AUTEUR SATIRIQUE PORTE ATTEINTE AU RÉGIME SOVIÉTIQUE. Suis-je pensable en URSS ?<sup>46</sup>

Cette critique, nous la retrouvons adressée à l'égard de plusieurs instances du milieu littéraire dans *Le Maître et Marguerite*. Il nous semble même qu'elle soit au cœur de la représentation de la figure du diable, ce que nous verrons plus tard dans notre analyse du roman.

### 1.1.2 Le « Grand tournant » et la terreur stalinienne

L'allègement des politiques économiques entre 1921 et 1929 engendre un mécontentement chez plusieurs membres du Parti, ce qui entraîne, immédiatement après la mort de Lénine en 1924, des débats concernant la gestion du Parti. Qui héritera du pouvoir de Lénine ? Laquelle des deux politiques, entre la NEP et le communisme de guerre, est la meilleure méthode pour atteindre le socialisme ? Ce sont les deux grandes questions qui sont au cœur des débats durant la deuxième moitié des années vingt. La réponse, nous la savons déjà : c'est Staline et le communisme de guerre. « [Le] Politburo, sous l'impulsion de Staline, abandonne la NEP à la fin de 1929 et opte

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 25-26. L'auteur souligne.

pour une brutale bifurcation vers la collectivisation forcée et l'industrialisation à tout prix<sup>47</sup> ». C'est par l'instauration du premier plan quinquennal, c'est-à-dire par la mise sur pied d'une économie planifiée, que Staline démantèle la NEP et surpasse le communisme de guerre de Lénine.

La construction du socialisme par le plan quinquennal dans les années trente est le point culminant de l'expérimentation soviétique, l'aboutissement de toute quête bolchévique depuis 1917 [...] Ce qui n'était encore qu'une esquisse dessinée par Lénine avec le « communisme de guerre » est porté à son point d'achèvement par l'« homme d'acier » [Staline] et sa nouvelle « offensive<sup>48</sup> ».

Le plan quinquennal, dans sa logique de contrôle, orchestre la terreur stalinienne et les purges des années trente. Le but premier du plan quinquennal est d'industrialiser le pays à une vitesse accélérée en fixant des objectifs de production sur une durée de cinq ans. Pour ce faire, Staline collectivise l'agriculture aux dépens de la classe paysanne, ce qui permettra au Parti d'investir dans l'industrie lourde. S'ensuit un déracinement progressif de la classe paysanne et son exode vers la ville, ce qui sert bien le dessein du Parti, lequel consiste à supprimer la division du travail entre la classe paysanne et la classe ouvrière.

L'élimination de la paysannerie à travers la lutte des classes était à la fois la prémisse et l'implication ultime du plan, quel que fût le pourcentage de collectivisation réclamé. Le plan se proposait de mettre un terme à la « division du travail entre ville et campagne », forme fondamentale de l'aliénation humaine selon Marx<sup>49</sup>.

Une fois la classe paysanne éliminée, les terres collectivisées et la crise en approvisionnement combattue, le Parti pourrait désormais se concentrer sur l'industrialisation et, éventuellement, enclencher la marche vers le socialisme. La deuxième partie des années trente (1936-1939) sera celle d'une consolidation du

---

<sup>47</sup> Martin Malia, *La tragédie soviétique : histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*, op. cit., p. 215.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 259.

système mis en place avec le plan quinquennal. Le Parti communiste utilise des mesures extrêmes telles que la déportation, l'emprisonnement, la torture ainsi que la peine de mort pour éliminer toute opposition politique. Rappelons que ce genre de mesures étaient déjà présentes dans le communisme de guerre sous Lénine, mais elles ont été intensifiées dans les années trente sous Staline. Encore une fois, le Parti communiste montre qu'il n'y a pas d'opposition possible. Un seul discours est accepté sous le régime et son idéologie est incontestable.

Martin Malia fait le bilan de cette période sombre en évoquant la réussite d'un socialisme effectif au détriment de l'échec d'un socialisme moral. « [L]'Union soviétique était parvenue au non-capitalisme. Elle avait supprimé la propriété privée, le profit, le marché, et c'était bien là le programme du socialisme idéal<sup>50</sup>. » Mais à quel prix ? Malia énumère les conséquences de ce socialisme effectif :

Il n'y avait aucun progrès dans l'abondance, mais au contraire un accroissement de la pénurie ; il n'y avait eu aucun progrès de la liberté humaine, mais une régression vers la servitude ; il n'y avait pas de triomphe de l'égalité, mais une nouvelle hiérarchisation de la population en fonction des objectifs du Parti ; il n'y avait pas fin de l'exploitation de l'homme par l'homme ; même, elle s'aggravait encore dans l'exploitation de tous par le Parti-État<sup>51</sup>.

C'est donc dire que le socialisme était prisonnier d'une contradiction interne. Pour parvenir au socialisme effectif, le Parti devait se départir d'une morale socialiste. Les deux ne semblaient pas pouvoir coexister.

[L]e Parti avait construit le socialisme, mais ce n'était pas le bon. Ou, plus précisément, le Parti avait réalisé le programme pratique du socialisme, mais son programme moral était renvoyé au futur. On pouvait même considérer qu'en termes de moralité socialiste, le présent socialisme était pire que l'ancien capitalisme<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>51</sup> *Idem.*

<sup>52</sup> *Idem.*

Cette contradiction interne, nous la retrouvons dans le roman de Boulgakov et nous croyons que la figure du diable est porteuse d'une critique en ce sens. Elle ne s'oppose pas au socialisme en soi, mais à un socialisme particulier ; elle s'oppose au régime de peur, à l'économie de la terreur ainsi qu'au muselage idéologique qui ont lieu en URSS à cette époque. Rappelons que *Le Maître et Marguerite* fut commencé en 1929, l'année même du « Grand tournant », et fut terminé en 1937, l'année de la grande terreur. « Ces deux dates résument symboliquement la révolution stalinienne<sup>53</sup> », écrit Marianne Gourg. Le roman de Boulgakov a été écrit durant la période la plus sombre de l'URSS et témoigne bien du bilan pessimiste que nous offre Malia.

### 1.1.3 Les politiques littéraires en URSS<sup>54</sup>

Au cours de la période de bouleversement brièvement résumée ci-haut, la vie culturelle sera subordonnée au politique et à l'état soviétique. Comme l'explique Linda Buckley : « In its most extreme form, under Stalin, it became a means to obscure the truth and uphold the myth of Soviet origins and destiny. Art became a state-controlled image of the future, no longer a forum for debating and forming the Russian identity<sup>55</sup>. » L'objectif était de créer « un nouvel homme soviétique » ; autrement dit, d'endoctriner la population par le moyen d'une culture qui agirait à titre de propagande militante. « Selon les paroles mêmes de Staline, les écrivains devaient devenir les « ingénieurs de l'âme humaine »<sup>56</sup>. » Si la politisation de la culture et de l'art n'a pas débuté avec Staline, elle atteindra son paroxysme avec lui. Nous proposons de revenir sur les politiques de la littérature instaurées à l'ère du « Grand tournant ». Nous attarder à ces changements sur le front culturel de l'URSS nous permettra de mieux comprendre

---

<sup>53</sup> Marianne Gourg, *Études sur le Maître et Marguerite*, op. cit., p. 19.

<sup>54</sup> Sous-titre emprunté à l'ouvrage de Chaké Minassian.

<sup>55</sup> Linda Buckley, « The Bolshevik Revolution as Seen Through Art : Bulgakov's *The Master and Margarita* and Tarkovsky's *Andrei Rublev* », *Writing Across the Curriculum*, vol. 7, 2015, p. 2.

<sup>56</sup> Martin Malia, *La tragédie soviétique : histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*, op. cit., p. 316.

la critique que *Le Maître et Marguerite* formule au sujet de l'aspect total et unitaire de l'institution littéraire et, plus globalement, du Parti-État dans son ensemble.

D'abord, les années de la NEP voient émerger plusieurs groupes et associations littéraires : le *Proletkult*, comme nous l'avons mentionné précédemment, soit une organisation dont l'objectif est de fonder une culture prolétarienne libérée des anciennes influences bourgeoises ; mais aussi la *Kouznitza* (La Forge), une aile indépendante du *Proletkult* voulant se lier au Commissariat de l'instruction publique ; *Les Frères Sérapion*, qui ne souhaitent pas que l'activité d'écriture soit subordonnée aux objectifs idéologiques d'un parti ; l'*Association pan-russe des écrivains prolétariens* (VAPP), qui devient l'*Association russe des écrivains prolétariens* (RAPP), plus radicaux et plus doctrinaires que le *Proletkult* ; le groupe appelé *Octobre*, qui souhaite plus spécifiquement un « renforcement de la ligne communiste dans la littérature prolétarienne<sup>57</sup> » ; le *LEF* (Front gauche de l'art), qui rejète la fiction, la poésie, le psychologisme en art au profit de la propagande, du journalisme, de la chronique et de tous les autres genres plus ouvertement idéologiques, de même que plusieurs autres. Il y avait donc une pluralité de perspectives et d'écoles de pensée qui s'opposaient au sujet de l'art, de la littérature et des méthodes pour atteindre une culture prolétarienne. Les années 1917 à 1925 se caractérisent, comme l'écrit Minassian, par ce désir de créer une littérature prolétarienne réelle. Le Parti n'intervient pas tellement dans les débats et « assur[e] la collaboration et l'amitié de toutes les tendances littéraires<sup>58</sup>. »

Mais plus le temps avance, plus la fonction de la littérature se précise pour le Parti : « réussir la “révolution culturelle”, qui forgera “l'homme nouveau”, qui réalisera le plan économique, qui permettra l'édification du socialisme<sup>59</sup>. » En 1932, le Conseil central du Parti dissout le RAPP et les autres groupuscules pour créer l'Union des

---

<sup>57</sup> Chaké Minassian, *Les politiques culturelles en URSS, op. cit.*, p. 65.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 111.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 89.



écrivains soviétiques qui agira « sous l'égide de l'État<sup>60</sup> ». Cette réorganisation des associations littéraires et artistiques a pour but d'« assurer l'homogénéité de la littérature soviétique<sup>61</sup> ». Le Parti veut subordonner la littérature à la politique du plan quinquennal. Chaké Minassian explique les raisons d'une telle centralisation pour le Parti :

Cette mesure d'uniformisation et de centralisation présente de nombreux avantages aux yeux des dirigeants soviétiques : les rapports seront plus simples et faciles de structure centralisée à structure centralisée ; la principale condition d'adhésion à l'Union des écrivains soviétiques étant l'acceptation, de la part de chacun, du programme du pouvoir soviétique, les problèmes relatifs à la mobilisation totale des énergies pour les objectifs communs seront facilités d'autant ; et enfin, les problèmes de contrôle seront également simplifiés<sup>62</sup>.

C'est en 1934 qu'a lieu le premier congrès de l'Union des écrivains soviétiques présidé par Maxime Gorki et auquel sont invités plusieurs délégués, des spécialistes et même des écrivains étrangers parmi lesquels on compte André Malraux et Louis Aragon. Au cours du congrès, Andrei Jdanov, le porte-parole du Conseil central et représentant de Staline lui-même, en appelle à la manière de peindre la réalité :

Être ingénieur des âmes, cela signifie avoir les deux pieds sur terre. Et cela signifie, à son tour, rompre avec le romantisme à l'ancienne mode qui, au-delà des contradictions et des difficultés de la vie, transportait les lecteurs dans un monde irréel, utopique, en figurant un mode de vie et des héros irréels<sup>63</sup>.

La littérature soviétique doit donc sortir du paradigme idéaliste pour mettre de l'avant une conception matérialiste. Elle « doit être capable de représenter nos héros, de se tourner vers notre avenir<sup>64</sup>. »

---

<sup>60</sup> Martin Malia, *La tragédie soviétique : histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*, op. cit., p. 316.

<sup>61</sup> Chaké Minassian, *Les politiques culturelles en URSS*, op. cit., p. 112.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>64</sup> *Idem.*

C'est dans cet état d'esprit qu'est officialisée la doctrine artistique du « réalisme socialiste » en tant qu'esthétique officielle de l'URSS. Cette esthétique « exige de l'écrivain [...] une présentation historiquement concrète de la réalité dans son développement révolutionnaire<sup>65</sup>. » Michel Aucouturier distingue le contenu de cette esthétique et sa fonction principale. Il écrit notamment : « si le premier est défini en termes assez vagues, et souvent problématiques, la seconde, elle, est parfaitement claire<sup>66</sup>. » Cette fonction, c'est l'éducation idéologique de la population au profit de l'édification du socialisme. Le réalisme socialiste se définit donc davantage par l'objectif qu'il veut atteindre que par ses caractéristiques esthétiques. « L'essence du réalisme socialiste ne réside pas dans ses prescriptions, plus ou moins rigoureuses selon les époques, mais dans son statut d'orthodoxie, plaçant l'art sous la juridiction du Parti-État totalitaire, et l'asservissant à ses objectifs<sup>67</sup>. » Nous constatons que plusieurs mesures ont été mise en place à cette époque pour contrôler la littérature, ce qui témoigne encore une fois du monologisme du Parti unique. Dans un extrait présenté dans une émission documentaire sur les ondes de France Culture, François Ruggieri semble lire une correspondance de Boulgakov dans laquelle il formule une critique acerbe en ce sens et se montre très sévère envers la nouvelle vision de l'art issue du réalisme socialiste :

Comment appelez-vous ce qui se passe aujourd'hui dans les théâtres soviétiques ? Je vous le dis franchement, si ce que vous avez fait du théâtre soviétique ces derniers temps est pour vous de l'anti-formalisme, si vous considérez ce qui se passe maintenant sur les meilleures scènes de Moscou comme une réussite, je préfère passer à vos yeux pour un formaliste. Ce qui se produit en ce moment dans nos théâtres est effrayant et pitoyable. Je ne sais si c'est de l'anti-formalisme, du réalisme, du naturalisme ou quelque autre « isme », mais je sais que c'est nul et mauvais. Ce que je ne sais quoi de misérable et de piteux qui ose s'appeler théâtre du réalisme socialiste n'a rien à voir avec l'art. Alors que le théâtre, c'est l'art, et sans

---

<sup>65</sup> Régine Robin, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, p. 40.

<sup>66</sup> Michel Aucouturier, *Le réalisme socialiste*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, p. 4.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 5.

art il n'y a pas de théâtre. Rendez-vous dans les théâtres de Moscou, regardez ces spectacles gris en ennuyeux qui se ressemblent tous et sont plus mauvais les uns que les autres. [...] Aujourd'hui, s'est installé par votre volonté une moyenne arithmétique consternante et consciencieuse dont l'incapacité déprime et dupe. Était-ce le but que vous visiez ? Si c'était bien cela, vous avez commis une erreur effroyable. Vous avez jeté le bébé avec l'eau du bain. Partant en chasse avec le formalisme, vous avez anéanti l'art<sup>68</sup>.

Nous voyons très bien dans cet extrait la critique qu'adresse Boulgakov au régime soviétique et plus précisément au réalisme socialiste. C'est bien dans cette lignée que s'inscrit la critique formulée dans *Le Maître et Marguerite*.

La satire au vitriol des mœurs de l'establishment littéraire que nous trouvons dans *Le Maître et Marguerite* renvoie bien évidemment à la situation politico-culturelle qui s'était créée dans le pays avec le triomphe du totalitarisme, la refonte (équivalente à une suppression) des groupes et organisations littéraires au sein d'une Union des écrivains soumise<sup>69</sup>.

Or, cette critique, nous la retrouvons aussi de manière plus subtile dans les théories de Bakhtine.

## 1.2 Bakhtine et le monologisme

Avant de poursuivre, un mot sur le « monologisme » et sur l'utilisation que nous en ferons dans le cadre de ce travail. Le concept de monologisme est avancé par Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski*. Nous pourrions le définir comme une

---

<sup>68</sup> Cette citation est relayée dans une émission de télévision dédiée à Mikhaïl Boulgakov et diffusée sur les ondes de France Culture. Après avoir effectué des recherches approfondies, nous n'avons pas été en mesure de trouver la source de cette citation dans les écrits de Boulgakov. Il est possible que cette citation soit apocryphe, tirée d'un texte non traduit ou qu'elle consiste en une paraphrase ou une interprétation élaborée par le journaliste. Nous la préservons ici parce qu'elle résonne fortement avec la critique adressée à l'establishment littéraire présente dans *Le Maître et Marguerite*. La citation est tirée de : François Ruggieri *et al.*, *Mikhail Boulgakov 1/2* (1ère- diffusion: O3/1111973), [enregistrement sonore], Paris, France Culture, Les Nuits de France Culture, 2017, 28: 03-30 : 03.

<sup>69</sup> Marianne Gourg, *Études sur le Maître et Marguerite*, *op. cit.*, p. 21-22.

tendance à assujettir l'interlocuteur — le lecteur, en l'occurrence — à une vérité unique, c'est-à-dire à un seul discours. Au contraire, le dialogisme est plutôt caractérisé par une tendance à éparpiller la vérité dans l'interrelation et la confrontation de plusieurs discours. Dans ce mémoire, nous nous inspirerons de l'usage que fait Régine Robin du concept dans son ouvrage *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*. Nous sortirons le concept de monologisme du cadre strictement textuel pour l'appliquer à l'analyse des discours idéologiques issus du régime stalinien. Nous l'utiliserons donc pour faire part de phénomènes tels que l'hégémonie culturelle<sup>70</sup> de l'URSS, le conformisme esthétique, l'homogénéisation du discours, le dogmatisme idéologique, etc. En d'autres mots, nous utiliserons le concept de monologisme dans son acception la plus large c'est-à-dire dans l'idée selon laquelle le pouvoir aurait tendance à se faire le gardien du sens et à vouloir instituer un langage et une parole commune.

Né en 1885 à Orel, Mikhaïl Bakhtine a d'abord étudié l'histoire et la philologie à l'Université de Novorossiisk (aujourd'hui appelée l'Université d'Odessa) pour ensuite poursuivre ses études à l'Université de Saint-Pétersbourg<sup>71</sup>. Diplômé en 1918, il débute sa carrière auprès de ses amis Valentin Volochinov et Pavel Medvedev. En 1929, il fait paraître *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* qui s'affirmera comme un travail

---

<sup>70</sup> Concept forgé par l'intellectuel communiste Antonio Gramsci formulant que la conquête du pouvoir ne passe pas que par le contrôle des moyens de production et de la classe ouvrière (infrastructure), mais également par le contrôle des idées et par leurs emprises sur les représentations culturelles (superstructure). L'hégémonie concerne donc la manière dont le pouvoir est acquis et se préserve en répandant des idées et des valeurs au sein d'institutions telles que l'école, la religion, les partis politiques, les universités, l'art, les médias de masse, etc. L'hégémonie culturelle peut prendre une tangente sectaire et dirigiste si le parti au pouvoir se coupe des masses. Dans le cas de l'URSS, par exemple, les idées prolétariennes ont bien pris le dessus sur les idées de l'ancien capitalisme, mais l'hégémonie s'est reproduite en un centralisme bureaucratique et autoritaire qui a délaissé le sens commun en instaurant des forces coercitives qui n'admettaient aucune opposition idéologique et qui assuraient la sécurité du pouvoir en place. Voir : George Hoare et Nathan Sperber, *Introduction à Antonio Gramsci*, Paris, La découverte, coll. « Repères », 2013, 128 p.

<sup>71</sup> Nous invitons le lecteur curieux à aller lire la biographie écrite par Tzvetan Todorov dans son ouvrage *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de : Écrits du cercle de Bakhtine* aux Éditions du Seuil. Dans sa biographie de Bakhtine, Todorov présente la vie et la carrière intellectuelle de celui-ci, tout en nous offrant une chronologie classant les différentes périodes de sa vie intellectuelle selon des thèmes précis.

majeur de la théorie littéraire<sup>72</sup>. Lors des années 30, il est accusé d'être antisoviétique et vient près d'être déporté au Goulag, mais Medvedev et Volochinov intercèdent en sa faveur lui permettant ainsi de poursuivre ses recherches dans une certaine discrétion. « On le retrouve donc, à partir de 1930, dans la bourgade de Koustanai, à la frontière de la Sibérie et du Kazakhstan [où il travaillera] comme employé dans diverses institutions<sup>73</sup>. » En 1942, il dépose sa thèse sur François Rabelais à l'Institut Gorki de littérature mondiale, mais elle est refusée par les autorités universitaires de son époque. Elle sera officiellement soutenue avec beaucoup de difficultés en 1946. Lors de la période de dégel des années 60, la population soviétique redécouvre Bakhtine puisqu'en 1963 est augmenté et réédité son travail sur Dostoïevski. En 1965 est publié pour la première fois son *Rabelais*. En 1970, ces deux ouvrages seront traduits en français et découverts en Occident. Ils exerceront notamment une influence considérable en Europe et aux États-Unis. Julia Kristeva et Tzvetan Todorov joueront un rôle important dans la découverte de Bakhtine. Joseph Frank écrira : « Bakhtin is the only Soviet Russian scholar one can think of whose writings have radiated so far and so extensively beyond their native borders<sup>74</sup> ». Bakhtine décède en 1975. Après sa mort seront publiées ses œuvres *Esthétique et théorie du roman* (1978) et *Esthétique de la création verbale* (1984). La théorie de Bakhtine s'inscrit dans une opposition à la pensée formaliste. Elle conçoit le langage non plus comme un simple code, mais comme découlant d'une intersubjectivité dialogique. Aujourd'hui, on considère

---

<sup>72</sup> François Poirié, « BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch – (1895-1975) », *Encyclopédie Universalis*, en ligne, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/mikhail-mikhailovitch-bakhtine/>>, consulté le 27 décembre 2022.

<sup>73</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de : Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, p. 15.

<sup>74</sup> Joseph Frank, *Through the Russian Prism. Essays on Literature and Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1990, p. 18.

Bakhtine comme un grand théoricien de la littérature en raison des notions phares qu'il a introduites dans les études littéraires : carnavalisation, dialogisme, chronotope, etc<sup>75</sup>.

Dans leur ouvrage intitulé *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction : Carnival, Dialogism, and History*, Keith M. Booker et Dubravka Juraga offrent un éclairage historique sur les théories bakhtiniennes. Ils s'intéressent aux notions de carnaval, de dialogisme et de chronotope afin de montrer en quoi celles-ci résonnent avec le contexte historique, plus précisément avec le monologisme issu du régime soviétique. En analysant ces notions, ils tentent de prouver en quoi elles s'incarnent dans la fiction russe moderne. Ils postulent même que la présence de Staline est omniprésente chez Bakhtine.

Stalin is also a major defining presence in the work of Mikhail Bakhtin, probably the most important Russian literary thinker of the Stalinist era. However, this presence has been insufficiently appreciated in the West, where Bakhtin's work has been so influential<sup>76</sup>.

Selon ces auteurs, Bakhtine traite du catholicisme médiéval et de l'orthodoxie de la culture officielle issue des élites féodales et religieuses pour critiquer, de manière détournée, la société monologique de l'URSS dans les années 30. Ils écrivent notamment :

Bakhtin employs medieval Catholicism in Rabelais and His World at least partially as a cipher for Stalinism. But it is also clear that a great deal of Bakhtin's more general commentary on the intrinsic multiplicity and ideological diversity of language and on the evolutionary nature of history can also be read as responses to Stalinist totalitarian utopianism<sup>77</sup>.

---

<sup>75</sup> Jean-Marie Privat, « Bakhtine (Mikhaïl) », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2019, en ligne, <<http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/bakhtine-mikhail>>, consulté le 27 janvier 2022.

<sup>76</sup> Keith M. Booker and Dubravka Juraga, *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction : Carnival, Dialogism, and History*, Wesport, Greenwood Press, 1995, p. x.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. xii.

Après quoi, ils ajoutent : « Bakhtin's description of a sterile, monological society in *Rabelais and His World* thus refers simultaneously to a medieval world of the distant past and to a Soviet world of his own Stalinist present<sup>78</sup>. » À ce propos, André Belleau écrit, dans un texte intitulé « Modernité et Rabelais »,

lorsque Mikhaïl Bakhtine a rédigé sa thèse sur Rabelais en 1942 et qu'il l'a soumise aux autorités universitaires soviétiques, celles-ci l'ont refusée. Et pourquoi l'ont-elles refusée ? Nous le savons bien aujourd'hui : parce que la glorification de Rabelais à laquelle se livrait Bakhtine dans son grand livre constituait une attaque contre tout ce qu'il y avait d'unilatéral, de monologique, d'esprit sérieux — et c'est peu dire — dans le stalinisme<sup>79</sup>.

Dans le même ordre d'idées, Joseph Frank écrit : « Bakhtin's Rabelais book, with its glorification of an irreverent and bawdily obscene folk culture in revolt against all the sacred taboos of its time, could also be — and certainly was — read as an appeal against the stifling restrictions of the Soviet cultural establishment<sup>80</sup>. » Régine Robin croit, pour sa part, que la théorie de Bakhtine apporte une alternative à la doctrine centralisatrice et homogénéisante du réalisme socialiste. Elle écrit à ce sujet :

L'alternative au réalisme socialiste, c'est peut-être Bakhtin[e] et son dialogisme généralisé, cette émergence de la parole d'autrui dans son propre discours, cette interaction verbale sans domination, cette idéologie du quotidien, ce carnavalesque populaire, cette polyphonie, et ce rire qui font la nique à toute autorité et à toute parole autoritaire et qui en permanence produisent de l'hybridité, de l'hétérogénéité<sup>81</sup>.

La pensée de Bakhtine met l'emphase sur la pluralité des formes et des discours, sur la diversité des points de vue, sur le « multiple » comme l'écrit André Belleau.

Grâce à Bakhtine, nous sommes désormais en mesure d'entamer une certaine réalité littéraire dont on ne savait trop par quel biais il fallait l'aborder. Je l'appellerais le multiple, nom sous lequel on peut rapprocher

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>79</sup> André Belleau, « Modernité et Rabelais », dans *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, 1990, p. 89.

<sup>80</sup> Joseph Frank, *Through the Russian Prism. Essays on Literature and Culture*, *op. cit.*, p. 32.

<sup>81</sup> Régine Robin, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, *op. cit.*, p. 25.

certains grands textes qui se répondent curieusement malgré des différences profondes d'inspiration et de vision et à propos desquels on a coutume d'employer des termes comme polyphonie, plurivalence, hétérogénéité, qualité kaléidoscopique ou contrapunctique<sup>82</sup>.

Il revient donc à dire que la théorie de Bakhtine amène à penser la pluralité des points de vue dans la société et se caractérise, par le fait même, par une opposition à la tendance à unifier les discours sociaux.

Nous croyons qu'il est pertinent d'examiner la pensée de Bakhtine au regard du contexte de son élaboration. Léon Robel écrit à ce propos :

La pensée de Bakhtine est une des plus fortes et des plus stimulantes qui soient dans le domaine de la théorie de la littérature. L'opposition qu'il établit entre discours monologique et dialogique, entre texte univoque ou multivoque, entre parole autoritaire et parole libre, si elles sont (*sic*) fortement opérantes, sont aussi en relation directe avec la situation idéologique de son temps<sup>83</sup>.

Les études bakhtiniennes s'entendent généralement pour dire que l'œuvre de Bakhtine fait fortement écho au contexte soviétique et à l'orthodoxie idéologique de cette époque. Dans cette optique, nous reviendrons sur les deux notions qui sont à notre avis les plus importantes dans la pensée de Bakhtine : le dialogisme et le carnivalesque. Ce sont ces notions qui serviront notre analyse de la figure du diable. Mettre de l'avant le lien unissant Bakhtine à son contexte nous servira ultimement à saisir la portée politique d'une carnavalisation du diable chez Boulgakov. Il s'agira donc de montrer en quoi ces notions phares chez Bakhtine, en tant qu'elles résonnent avec le monologisme du régime soviétique, offrent des clés de compréhension du *Maître et Marguerite*.

---

<sup>82</sup> André Belleau, « Bakhtine et le multiple », *Études françaises*, vol. 6, n° 4, 1970, p. 481.

<sup>83</sup> Léon Robel, « Préface », dans Régine Robin, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, op. cit., p. 11.



### 1.2.1 Le dialogisme

Le dialogisme est le fondement de l'esthétique carnavalesque. On ne peut pas parler du carnavalesque sans aborder *a priori* le dialogisme, car c'est lui qui permet la coïncidence et la confrontation de la culture populaire à la culture officielle, et ce, sans phénomène de hiérarchisation. Le dialogisme est davantage un principe global (à la fois philosophique et translinguistique) qu'un concept particulier. Il permet de penser la profondeur énonciative<sup>84</sup> et le pluriel des voix dans le discours. Il est au cœur des théories de Bakhtine et fondateur de sa pensée sur les genres littéraires, sur l'intersubjectivité, la polyphonie, etc. La pensée de Bakhtine demeure fondamentalement la même au fil des années. Bien sûr, certaines formulations sont modifiées avec le temps, certains concepts redéfinis, mais en dépit de la variété des sujets et des objets analysés, la pensée de Bakhtine demeure généralement la même.

Les écrits de Bakhtine s'apparentent plutôt aux éléments d'une série qu'aux composantes d'une construction progressivement élaborée : chacun d'eux contient, en quelque sorte, l'ensemble de sa pensée, mais il renferme aussi un glissement, un déplacement à peine perceptible au sein de cette même pensée, et qui en fait souvent l'intérêt<sup>85</sup>.

C'est notamment autour du concept de dialogisme que Tzvetan Todorov caractérisera l'ensemble de la pensée de Bakhtine. C'est dans *La poétique de Dostoïevski*, le premier livre signé par Bakhtine, qu'apparaît ce concept de dialogisme. Il viendra par la suite jouer un rôle de plus en plus grand jusqu'à organiser l'entièreté de sa pensée.

La pensée de Bakhtine est dynamique. Le dialogisme s'incarne à travers deux grands binômes structurants. Le premier est celui unissant l'individuel au social ; le

---

<sup>84</sup> Jacques Bres, « Sous la surface textuelle, la profondeur énonciative. Ébauche de description des façons dont se signifie le dialogisme de l'énoncé », dans Pierre Patrick Haillet et G. Karmaoui (dir.), *Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Cergy-Pontoise, CRTH, Université de Cergy-Pontoise/Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 2005, p. 11.

<sup>85</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de : Écrits du Cercle de Bakhtine*, *op. cit.*, p. 25-26.

deuxième unit la forme au contenu. Pour Bakhtine, ces deux couples sont intrinsèquement liés. Selon lui, il ne faut pas isoler l'étude de la forme de celle du contenu, de la même manière qu'il ne faut pas séparer l'étude du langage comme fait individuel de celle du langage comme fait social. C'est dans une volonté de créer des ponts entre ces deux couples conceptuels que Bakhtine nous présente son concept formel de dialogisme.

On remarquera [...] que la « société », pour Bakhtine, commence dès qu'apparaît un deuxième homme. Bien qu'il se réclame du marxisme, sa conception de la sociabilité semble être légèrement hétérodoxe : elle consiste, en quelque sorte, à poser l'intersubjectivité comme logiquement antérieure à la subjectivité<sup>86</sup>.

Pour Bakhtine, autrui est toujours dans le langage de l'individu. Le langage régit en quelque sorte l'individuel par le social. « Aucun énoncé en général ne peut être attribué au seul locuteur : il est le *produit de l'interaction des interlocuteurs* et, plus largement, le produit de toute cette *situation sociale* complexe, dans laquelle il a surgi<sup>87</sup>. » Il en revient à dire que tout discours s'inscrit dans une interaction avec d'autres discours. « L'expression d'un énoncé est toujours, à un degré plus ou moins grand, une réponse, autrement dit : elle manifeste non seulement son propre rapport à l'objet de l'énoncé, mais aussi le rapport du locuteur aux énoncés d'autrui<sup>88</sup>. » Selon Bakhtine, c'est à travers cette dialectique qu'est créé une diversité de formes et de discours. C'est notamment pour qualifier cette diversité que Bakhtine introduit le néologisme d'*hétérologie*.

Notons que Bakhtine distingue deux tendances discursives, deux forces. La première étant la tendance à l'unification, qu'on pourrait caractériser par le « monologisme », et la deuxième, par le « dialogisme » c'est-à-dire une disposition à la

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 50. L'auteur souligne.

<sup>88</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, traduction du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984, p. 299.

multiplication et à la diversification, mais également à la conflictualité et à l'opposition. Bien sûr, même si le monologue est par définition nécessairement dialogique, puisqu'interdiscursif, nous pouvons tout de même le définir comme une tendance à assujettir l'interlocuteur par l'imposition d'un seul discours. Todorov écrit : « Bakhtine [parle], à propos de la tendance à l'unification, de “force centripète”, et à propos de l'hétérologie, de “force centrifuge”. Les différents discours eux-mêmes favorisent, pour des raisons variables, l'une ou l'autre force<sup>89</sup>. » Dans un sens, la force centrifuge pourrait se concevoir comme étant issue de la culture populaire et la force centripète serait issue du pouvoir et de son désir de centraliser la parole et le langage.

L'hétérologie est en quelque sorte naturelle à la société, elle naît spontanément de la diversité sociale. Mais tout comme celle-ci est contrainte par les règles qu'impose l'État unique, la diversité des discours est combattue par l'aspiration, corrélative à tout pouvoir, d'instituer une langue (ou plutôt une parole) commune<sup>90</sup>.

Ainsi, en mettant de l'avant la diversité des discours sociaux sous toutes ses formes, Bakhtine s'oppose par le fait même au pouvoir monologique du régime soviétique et du réalisme socialiste. Cette confrontation entre « monologique » et « dialogique » se constate également dans son *Rabelais*, à travers l'opposition entre culture populaire et culture officielle.

### 1.2.2 Le carnavalesque

Dans son travail intitulé *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Mikhaïl Bakhtine réintroduit une voix populaire dans l'histoire littéraire en mettant de l'avant les notions de « carnaval » et de « carnavalesque » comme désignant les caractéristiques esthétiques principales de la culture populaire au Moyen Âge. Bakhtine montre comment, au Moyen Âge et sous la

---

<sup>89</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de : Écrits du Cercle de Bakhtine*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>90</sup> *Idem.*

Renaissance, à travers le carnaval, le peuple se libérait temporairement des structures sévères de l'État féodal et de l'Église ainsi que de leur discours dominant. Dans son essai sur *La fête des fous*, Harvey Cox nous explique :

[Le carnaval] avait montré qu'une culture pouvait périodiquement se moquer de ses pratiques religieuses et royales les plus sacrées, imaginer, au moins une fois de temps en temps, un genre de monde entièrement différent — un monde où le dernier était le premier, où les valeurs acceptées étaient inversées, où les fous devenaient rois, où les enfants de chœur étaient des prélats<sup>91</sup>.

Pour Bakhtine, la fête de la culture officielle célébrait le passé dont elle se servait pour « consacrer l'ordre social actuel<sup>92</sup> ». La culture officielle « validait la stabilité, l'immutabilité et la pérennité des règles régissant le monde : hiérarchie, valeurs, normes et tabous religieux [...] »<sup>93</sup>. La fête officielle serait donc caractérisée par la célébration du discours dominant, de la vérité dogmatique vue comme éternelle et la préservation de l'ordre et des hiérarchies sociales. La fête populaire, de son côté, obéirait à une logique complètement opposée :

Le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolitions provisoires de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous. C'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout *parachèvement et terme*. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé<sup>94</sup>.

Bakhtine utilise notamment les expressions « vie à l'envers » et « monde à l'envers » lorsqu'il se réfère à la célébration carnavalesque. Il voit dans les images issues du carnaval un discours populaire subversif qui va à l'encontre du discours officiel. Le

---

<sup>91</sup> Harvey Cox, *La fête des fous. Essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie*, traduction de l'américain par Luce Giard, Paris, Le Seuil, 1971, p. 14.

<sup>92</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 18.

<sup>93</sup> *Idem.*

<sup>94</sup> *Idem.* Nous soulignons.

carnaval inspire au peuple une véritable transformation sociale. Il y aurait donc, selon lui, un potentiel révolutionnaire qui s'incarnerait dans la logique même du carnaval : celle du rabaissement de tout ce qui est « haut » et « élevé », spirituellement et idéologiquement. En « [o]pposant culture classique et culture populaire, Bakhtine définit le lien dialectique par lequel monde officiel et monde carnavalesque s'unissent et s'excluent mutuellement<sup>95</sup>. »

Cette logique, Bakhtine la constate dans plusieurs aspects de l'œuvre de Rabelais, comme le corps grotesque, le langage familier, le rire, la fête populaire, l'image du banquet, le bas corporel et matériel, le travestissement, le thème scatologique, etc. L'étude de ces thèmes le ramène constamment à l'analyse d'une dichotomie entre culture populaire et culture officielle. Le carnaval serait, pour lui, la victoire temporaire du premier sur le second. Ce rapport à une seconde vie permettrait à l'homme d'entretenir des rapports nouveaux à ses semblables. Bakhtine écrit à ce propos :

L'authentique humanisme qui marquait les rapports n'était nullement alors le fruit de l'imagination ou de la pensée abstraite, il était effectivement réalisé et éprouvé dans ce contact vivant matériel et sensible. L'idéal utopique et le réel se fondaient provisoirement dans la perception carnavalesque du monde unique en son genre<sup>96</sup>.

Cet affranchissement provisoire de la culture officielle et des hiérarchies sociales permettait, en temps de fêtes, la création d'un nouveau type de communication capable d'exprimer de nouvelles formes et de nouveaux symboles. « On assistait à l'élaboration de formes particulières du vocabulaire et du geste de la place publique, franches et sans contrainte, abolissant toute distance entre les individus en communication, libérées des règles courantes de l'étiquette et de la décence<sup>97</sup>. » C'est par ce nouveau type de communication affranchie de la culture officielle que nous voyons apparaître un diable

---

<sup>95</sup> Aimie Maureen Shaw, *En dialogue avec Bakhtine : carnavalisation, carnavalesque et carnaval au cœur du roman*, mémoire de maîtrise, University of Victoria, Department of French, 2007, f. iii.

<sup>96</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 19.

<sup>97</sup> *Idem.*

risible et moqueur, mais pas aussi terrifiant que le prétendait l'Église. Nous y reviendrons plus tard.

Le carnavalesque correspond donc, pour Bakhtine, à l'imprégnation de la littérature par le carnaval et à une esthétique issue de ses multiples formes. André Belleau écrit : « Dans l'optique de la terminologie de Mikhaïl Bakhtine, le mot carnavalisation désigne, qu'il me soit permis de le rappeler, la structuration par la culture populaire de certains textes littéraires, et cela sur divers plans : énonciatif, sémantique, etc<sup>98</sup>. » Dans un autre texte, Belleau définit la carnavalisation comme « une forme historique de la pluralité des discours<sup>99</sup>. » Ainsi, le carnavalesque est à la fois une esthétique et une forme structurante. Il fait cohabiter dans la littérature une multitude d'esthétiques, de tons et de discours, et rejette par le fait même l'unité stylistique des genres dominants.

En mettant l'accent sur ce qui sépare le discours officiel du discours populaire, Bakhtine présente la carnavalisation comme un contre-discours qui rétablit un dialogue entre plusieurs idées, plusieurs formes et plusieurs genres. Qu'il nous soit permis de le rappeler, l'imagerie carnavalesque doit être comprise comme relevant d'une opposition et non pas d'une substitution. Belleau écrit à ce propos : « le carnavalesque ne vise pas à remplacer le monde sérieux. Au contraire, le carnaval renferme en lui ce à quoi il s'oppose. C'est notamment ce qui fait sa force esthétique. Les deux univers, le comique et le sérieux, doivent être donnés en même temps<sup>100</sup>. » Marie Scarpa va dans le même sens : « le propre de la perception carnavalesque du monde est "de faire entendre aussi, à côté de (ou contre) la culture officielle, sérieuse, et légitime, monologique donc, les voix d'une culture comique, populaire et polyphonique<sup>101</sup>" ». Une substitution

---

<sup>98</sup> André Belleau, « Les dimensions carnavalesques du roman québécois », dans *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, 1990, p. 141-142.

<sup>99</sup> André Belleau, « Carnavalesque pas mort ? », *Études françaises*, vol. 20, n° 1, 1984, p. 38.

<sup>100</sup> André Belleau, « Carnavallation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, 1983, p. 54.

<sup>101</sup> Marie Scarpa, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditeurs, 2000, p. 160 cité dans Sophie Ménard et Marie Scarpa, « Carnaval », *Publictionnaire*.

reviendrait à remplacer le discours dominant par un nouveau discours dominant. L'ambiguïté générée dans la rencontre des cultures officielles et populaires représente un plus grand danger pour la culture officielle qu'un simple remplacement. « [La] culture sérieuse, officielle, autoritaire, monologique se trouve bien davantage menacée par l'ambiguïté que par une autre culture qui serait aussi sérieuse, officielle, autoritaire et monologique qu'elle-même !<sup>102</sup> » Le principe carnavalesque veut redonner la parole à ceux qui ne l'ont habituellement pas ; il cherche à mettre sur un pied d'égalité plusieurs discours sociaux. « [Le] carnaval s'arroge [...] une parole dont il était jusque-là dépossédé<sup>103</sup>. » Ainsi donc, la carnavalisation est une structuration des différents discours dans le texte et c'est précisément cette restructuration qui génère de nouvelles représentations et un effet esthétique.

Cette pluralité des discours structurée par le texte carnavalesque fait miroiter dans la réalité sociale une restructuration politique qui ne serait non plus monologique, mais bien dialogique et plurielle. Ainsi, le carnavalesque prend donc tout son sens dans le contexte soviétique et plus particulièrement lorsqu'on le conçoit comme une réaction face au réalisme socialiste et aux autres politiques établies à cette époque. Comme nous l'avons mentionné plus haut, le régime soviétique et le réalisme socialiste se caractérisent par leur tendance à unifier et à homogénéiser la pensée et le discours pour les fondre en une seule idéologie totalisante. Comme Booker et Juraga l'expliquent, le carnaval s'oppose à la rigidité du régime et à sa propension unifiante. Le carnavalesque ne s'oppose pas au réalisme socialiste en soi, mais à l'hégémonie d'une telle doctrine esthétique. Il s'oppose au refus du régime à dialoguer, à sa volonté d'enterrer la coexistence de plusieurs discours et à une rectitude du langage visant à écarter toute opposition afin de répondre aux objectifs idéologiques du Parti. Ainsi, le carnaval et le dialogisme permettent de penser le dynamisme du langage et dénoncent

---

*Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2015, en ligne, < <http://publictionnaire.humanum.fr/notice/carnaval/>>, consulté le 11 octobre 2022.

<sup>102</sup> André Belleau, « Les dimensions carnavalesques du roman québécois », *loc. cit.*, p. 145-146.

<sup>103</sup> Josette Féral, « Le carnaval : mise en scène ou mise en crise ? », *Jeu*, vol. 17, n° 4, 1980, p. 39.

indirectement le danger de la systématisation et de la formalisation outrancière. Comme l'explique Bakhtine (ou Volochinov) : « un système qui se fige perd sa vitalité, sa dynamique dialectique<sup>104</sup>. »

### 1.3 La carnavalisation du diable

Les premières apparitions du diable remontent à l'Ancien Testament, mais comme le note Ginestra Burducea : « dans ces écrits sacrés, il s'agit plutôt du concept du mal qui se manifeste sous diverses formes et remplit diverses fonctions<sup>105</sup>. » C'est beaucoup plus tard, dans certains textes du Nouveau Testament, que l'on voit le diable « prendre une forme concrète et [...] gagner en pouvoir<sup>106</sup> ». Mais vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle, l'Église tente une unification de la religion. C'est à cette époque que l'on uniformise la représentation de la figure du diable et qu'on la voit devenir de plus en plus terrifiante et puissante ; elle régit les pratiques sociales et contrôle les mœurs de la population par la peur. Cependant, dans la culture médiévale, les diables bouffons et parodiques persistent dans l'imaginaire populaire carnavalesque, s'opposant ainsi aux représentations propagées par l'Église et par les grands royaumes européens. Il sera question de cela dans les prochaines pages. Nous nous pencherons sur la carnavalisation du diable qui a eu lieu au cours du Moyen Âge, ce qui nous permettra de mieux comprendre comment la réutilisation qu'en fait Boulgakov, dans *Le Maître et Marguerite*, porte en elle une critique de l'organisation du pouvoir ainsi que de la culture monologique en URSS.

---

<sup>104</sup> Mikhaïl Bakhtine (V.N. Volochinov), *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduction du russe par Marina Yaguello, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1977, p. 16.

<sup>105</sup> Ginestra Burducea, « La désacralisation de la figure du diable au Québec : du conte fantastique du XIX<sup>e</sup> siècle au roman contemporain pour adolescents », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2020, f. 14.

<sup>106</sup> *Idem*.



### 1.3.1 Le Moyen Âge et l'invention du diable

En choisissant pour sujet d'analyse Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et à la Renaissance, Bakhtine nous amène conséquemment à penser le lien qui unit ces périodes à l'Union soviétique. En effet, même s'il ne les compare jamais de manière explicite, la société autoritaire au Moyen Âge et à la Renaissance qui est dépeinte dans son *Rabelais* fait fortement écho au régime totalitaire de l'URSS. André Belleau nous rappelle que Rabelais a été, tout comme Boulgakov, rejeté par son époque et blâmé par les autorités de son temps. Il nous apprend entre autres que ses romans ont été condamnés par la Sorbonne et ont été brûlés à la place de la Grève à Paris. Belleau explique la raison d'un tel durcissement à l'égard de la culture carnavalesque, des facéties moqueuses et du grotesque par un changement d'ordre idéologique qui est survenu à la Renaissance. Il écrit notamment :

[A]lors que la mentalité médiévale s'était montrée extrêmement tolérante pour ces facéties, avec la Réforme il se produit un durcissement des positions ; les hommes entendent moins à la blague. L'esprit sérieux s'empare de la France. Noël Bédard et les gens de la Sorbonne voient dans la moindre allusion une attaque contre la foi catholique<sup>107</sup>.

Un tel changement d'idéologie se constate également en URSS à la suite de la révolution bolchévique. La société soviétique se voit régie par un sérieux idéologique qui n'accepte plus la satire et la critique. Plusieurs similitudes entre cette époque charnière de l'URSS et les sociétés du bas Moyen Âge sont frappantes. Ces ressemblances ne sont pas d'ordre idéologique, loin de là. Tandis qu'au début de l'Union soviétique la religion est complètement rejetée, c'est elle qui est au fondement des structures sociales au Moyen Âge et à la Renaissance. Les similitudes auxquelles

---

<sup>107</sup> André Belleau, « Modernité de Rabelais », *loc. cit.*, p. 83.

nous faisons référence se retrouvent davantage dans l'organisation du pouvoir et de l'ordre. Dans son ouvrage intitulé *Le sens de l'intrigue*, Johanne Villeneuve écrit :

[On] peut considérer l'Inquisition comme un régime d'efficacité prétotalitaire, non pas au sens où il faille lire le Moyen Âge dans la perspective moderne du totalitarisme, mais au contraire, au sens où l'Inquisition a tout à nous apprendre sur les économies récentes de la terreur, sur la perception moderne de l'efficacité politique et sur la vision policière de l'histoire<sup>108</sup>.

Elle en vient même à faire le rapprochement entre l'Inquisition et la police secrète soviétique en donnant comme exemple la littérature de Boulgakov :

L'Inquisition aura ses ramifications, ses prolongements jusque tard en Espagne et en Nouvelle-Angleterre. On peut même affirmer que les procédures en vogue sous l'Inquisition auront une influence déterminante sur la manière de contrôler la dissidence et de recueillir des aveux sous des régimes politiques modernes. Les procès-verbaux qui sont classés dans les archives de la police secrète soviétique, par exemple, s'apparentent aux comptes rendus recueillis lors des procès pour sorcellerie. Les écrivains soviétiques n'hésitent d'ailleurs pas à faire le rapprochement, quand ils ne cèdent pas à l'évocation de la sorcellerie. C'est le cas par exemple de Mikhail Boulgakov dans les années trente<sup>109</sup>.

Malgré leurs différences sur le plan historique, le Moyen Âge et le début du régime soviétique se caractérisent par l'avènement d'un pouvoir qui a pour assises théoriques un texte ou une série de textes qui préexistent à sa propre création (les théories marxistes, puis le marxisme-léninisme pour le communisme et le Nouveau Testament pour le christianisme). Ils se définissent aussi par l'institutionnalisation d'une doctrine affectant l'ensemble de la société, par une consolidation centralisatrice du pouvoir, par l'extermination de ceux qui se présentent comme une menace à l'idéologie (les purges

---

<sup>108</sup> Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2004, p. 98.

<sup>109</sup> *Idem*.

en URSS et l’Inquisition au Moyen Âge) et enfin par le contrôle des représentations et des différents discours.

Villeneuve nous explique qu’il y a, dans la population au bas Moyen Âge, une crise de confiance dirigée vers les élites religieuses : « À travers [l’institution cléricale], on perçoit la dilution des vieilles certitudes à l’égard du pouvoir, mais on constate aussi un effet de centralisation sans précédent, un effort accru pour canaliser les activités de la chrétienté vers des instances de contrôles précises<sup>110</sup>. » En voyant son autorité remise en question, l’Église répond à cette crise en contrôlant les représentations du monde. Il faut noter qu’à une certaine époque du Moyen Âge, plusieurs traditions cohabitent et l’Église tolère ces multiples croyances. Villeneuve écrit :

La magie, les superstitions, les cosmogonies variées continuent à essaimer en dépit de la consolidation de la foi chrétienne. Animisme, astrologie, récits des mythologies païennes se mélangent au nouvel esprit religieux — celui d’un espace-temps qui n’offre encore aucune délimitation tangible<sup>111</sup>.

Ce à quoi elle ajoute : « Tant qu’aucune force de centralisation ne vient polariser le pouvoir, les signes d’altérité demeurent éparpillés dans le monde et ne peuvent apparaître solidaires les uns des autres<sup>112</sup>. » L’Église vient donc consolider son autorité et c’est notamment dans ce mouvement de centralisation (force centripète au sens de Bakhtine) qu’est inventé le diable « officiel » faisant office de synthèse canonique des multiples traditions du démon. Le diable est imaginé alors que l’Europe cherche plus de cohérence religieuse et crée de nouveaux systèmes politiques. L’Église doit donc consolider son pouvoir en créant une culture commune et en éradiquant les diverses croyances qui cohabitent ensemble. Dans son *Histoire du diable - XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Robert Muchembled écrit : « L’invention du diable et de l’enfer [...] n’est pas simplement un phénomène religieux de grande importance. Elle traduit l’émergence

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>112</sup> *Idem.*

d'une conception unificatrice partagée par la papauté et les grands royaumes<sup>113</sup>. » Il ajoute :

Lors de la construction d'un système théologique capable de faire pièce à ceux des païens, des gnostiques ou des manichéens, les Pères de l'Église eurent à donner un sens cohérent à diverses traditions diaboliques issues de narrations différentes. Il leur fallut ainsi marier l'histoire du serpent avec celle du rebelle, du tyran, du tentateur, du séducteur concupiscent et du puissant dragon<sup>114</sup>.

Dans le même ordre d'idée, Elisabeth Cormier avance qu'il existait dans les superstitions et les imaginaires régionaux diverses « créatures plus ou moins maléfiques (lutins, monstres, génies, etc.), lesquelles sont accusées de tous les maux et travers de la vie humaine, tout en étant généralement considérées comme inoffensives voire même, dans plusieurs cas, [...] comiques<sup>115</sup>. » Ce à quoi elle ajoute :

Vers le milieu du Moyen Âge, moment où elle devient dominante en Occident, l'Église incorpore et adapte la multitude de croyances et coutumes populaires païennes à sa propre démonologie théologique, ce qui lui permet de s'infiltrer dans le quotidien et l'imaginaire des populations et, en quelque sorte, d'y asseoir les bases de sa future hégémonie idéologique. De multiple et disparate qu'il était, le « diable » se retrouve donc, sous le couvert de l'Église, unique, légitimé et dominant, symbolisant en cela les visées centralisatrices des dirigeants religieux et politiques<sup>116</sup>.

Ainsi donc, par cette uniformisation de la figure du diable, l'Église et les grands royaumes européens centralisent leur pouvoir et s'octroient par le fait même le monopole du bien et du mal. « La centralisation des pouvoirs en Europe et le désir de consolidation de l'Église trouvent peu à peu comme corollaires la consolidation de l'altérité et la centralisation des forces maléfiques en une seule et puissante

---

<sup>113</sup> Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XII-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 18.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>115</sup> Elisabeth Cormier, « Diables et diableries : l'identité québécoise à travers les contes de chasse-galerie », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2008, f. 33.

<sup>116</sup> *Ibid.*, f. 33-34.

organisation<sup>117</sup>. » Le diable devient, sous l'égide de l'Église, une figure qui agit à titre d'autorité punitive. C'est à cette époque que se renforce la peur du diable et que se voient intensifiées les caractéristiques terrifiantes de celui-ci. « À partir du XI<sup>e</sup> siècle, sous l'effet des récits populaires et monastiques, et du contact avec les représentations monstrueuses orientales, le diable devient la créature immonde, mi-homme, mi-bête, noire, cornue, à la peau ridée et velue<sup>118</sup> ». Le diable devient en quelque sorte un outil de contrôle par la peur, ainsi qu'un outil de propagande politique. « Arme pour réformer en profondeur la société chrétienne, la menace de l'enfer et du diable terrifiant sert d'instrument de contrôle social et de surveillance des consciences en incitant à la réforme des conduites individuelles<sup>119</sup>. » Cette vision du diabolique se concrétisera par l'invention de la démonologie et sera exacerbée lors de l'Inquisition et des grandes chasses aux sorcières du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle.

Ce mouvement de centralisation visant à consolider le pouvoir et les représentations du monde par l'Église ressemble fortement au contexte dans lequel Boulgakov se retrouve. Comme nous l'avons vu, l'État soviétique à l'époque de la NEP tolérait les différentes écoles littéraires jusqu'au premier conseil de l'Union des écrivains soviétiques dans lequel les différentes écoles littéraires sont abolies au profit du réalisme socialiste. Aux deux époques, il s'est effectué un contrôle de la culture qui a eu pour effet d'accroître l'antagonisme entre le « bien » et le « mal ». L'invention du diable a instauré un manichéisme social dans lequel le bien agit sous l'égide de l'Église (ou l'État soviétique) et le mal dans l'altérité profane (ou l'altérité politique). Elle est notamment au cœur de plusieurs grandes répressions visant les hérétiques, les sorcières et les juifs. Ces grands tribunaux fournissent un modèle aux purges des années 30 en URSS. Ils sont, en quelque sorte, le point saillant de cette consolidation du pouvoir par l'extermination des classes qui déviaient de l'idéologie dominante et du discours

---

<sup>117</sup> Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, op. cit., p. 81.

<sup>118</sup> Georges Minois, *Le diable*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2018, p. 42.

<sup>119</sup> Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XII-XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 37.

officiel. Il revient donc à dire que le diable est devenu, par la force des choses, un outil du pouvoir servant à délimiter le sacré du profane, le bien du mal ou le licite de l'illicite.

### 1.3.2 Une tradition populaire du diable

Mais pour bien comprendre l'utilisation que fait Boulgakov de la figure du diable, il est tout de même important de relativiser cette montée du maléfique au Moyen Âge. Elisabeth Cormier écrit : « Au Moyen Âge, Satan se trouve donc à parler la langue officielle du pouvoir, alors que par la bouche de ses petits frères démons et bouffons de carnaval, ce sont les vérités non officielles, les contre-discours et les aspirations populaires qui continuent d'être exprimés<sup>120</sup>. » Même si l'Église s'efforçait, grâce à la théologie et à la démonologie, d'implanter une représentation terrifiante du diable, il existait encore chez les classes populaires cette idée selon laquelle le diable serait un personnage comique. Muchembled écrit :

Il serait sûrement faux d'imaginer une terreur généralisée, car les diables bernés et parodiques abondaient toujours, dans les contes comme dans les pratiques. Les représentations de mystères sur le parvis des églises mélangeaient le sacré à la dérision. Les processions et les fêtes mettaient en scène des démons ridicules ou imbéciles, des monstres bien peu effrayants<sup>121</sup>.

Bakhtine décrit ce phénomène en ces mots :

Tout ce qui était redoutable devient drôle. Nous avons déjà dit qu'on trouvait parmi les accessoires obligatoires du carnaval une construction grotesque dénommée « enfer » que l'on brûlait en grande pompe à l'apogée de la fête. De manière générale, il est impossible de comprendre l'image grotesque sans tenir compte de cette peur vaincue. On joue avec ce qui est redoutable, on s'en moque : le terrible devient un « joyeux épouvantail<sup>122</sup>. »

---

<sup>120</sup> Elisabeth Cormier, « Diables et diableries : l'identité québécoise à travers les contes de chasse-galerie », *op. cit.*, f. 34-35.

<sup>121</sup> Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XII-XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>122</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 99.

Il y avait donc, chez les classes populaires, une résistance qui s'effectuait — entre autres — au niveau des représentations diaboliques, mais plus globalement à travers des changements de ton du sérieux au comique, de la terreur au rire. Belleau écrit à ce sujet :

À l'époque de la Renaissance notamment, le pouvoir tenait un discours absolument terrifiant. Jean Delumeau l'a montré dans son grand livre *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident*. Peur de l'enfer, peur des châtements éternels. On comprend que le peuple au Moyen Âge et de la Renaissance ait inventé des rituels de détronement, des rituels pour alléger la réalité<sup>123</sup>.

D'ailleurs, Bakhtine nous montre bien cette opposition entre culture du rire et culture du sérieux : « le rire avait été évincé du culte religieux, du cérémonial féodal et étatique, de l'étiquette sociale et de tous les autres genres de l'idéologie élevée. Le ton *sérieux exclusif* caractérise la culture médiévale officielle<sup>124</sup>. » Ce à quoi il ajoute : « Le ton sérieux s'est affirmé comme la seule forme permettant d'exprimer la vérité, le bien, et de manière générale tout ce qu'il y avait d'important et de considérable<sup>125</sup>. » Ainsi, le ton sérieux doit être associé à Dieu, selon les ecclésiastiques du Moyen Âge. Le rire, par conséquent, est associé au diable. Jacques Cardinal, dans son ouvrage intitulé *La part du diable*, écrit : « pendant longtemps et selon une certaine théologie, le rire a pu être considéré comme suspect, sinon franchement réprouvé dès lors qu'il fut associé au diable et au péché<sup>126</sup>. » Dans *Les Rondes de nuit*, nous apprend Bakhtine, l'auteur retrace les origines du rire : « le rire a été envoyé sur terre par le diable, il est apparu aux hommes sous le masque de la joie et les hommes l'ont accueilli de bon cœur<sup>127</sup>. » Aussi, un auteur comme Saint-Jean-Chrysostome déclare, toujours selon Bakhtine, que

<sup>123</sup> André Belleau, « Modernité et Rabelais », *loc. cit.*, p. 88.

<sup>124</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 82. L'auteur souligne.

<sup>125</sup> *Idem*.

<sup>126</sup> Jacques Cardinal, *La part du diable : le Saint-Élias de Jacques Ferron*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réflexion », 2016, p. 22.

<sup>127</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 47.

« les plaisanteries et le rire ne viennent pas de Dieu, mais sont une émanation du diable<sup>128</sup> ». Nous pouvons même voir apparaître dans la littérature l'idée d'après laquelle il serait mieux vivre en enfer qu'au paradis. Georges Minois nous cite un passage du roman *Aucassin et Nicolette* écrit au XIII<sup>e</sup> siècle :

En paradis, qu'en ai-je à faire ? Je ne tiens pas à y entrer... Y sont les vieux prêtres et les vieux éclopés et les manchots, ceux qui sont vêtus de vieilles pèlerines râpées et de vieux haillons. Mais en enfer je veux aller, car en enfer sont les beaux étudiants et les beaux chevaliers qui sont morts aux tournois et dans les guerres magnifiques et les vaillants hommes d'armes et les nobles hommes<sup>129</sup>.

Mais quel est le lien entre cette opposition et la figure du mal ? En fait, tout comme Bakhtine, nous considérons le diable comme le porte-étendard de cette opposition ; il contient en lui la possibilité du bien et du mal, du comique et du tragique, du rire et de la peur. Le personnage du diable, par sa double appartenance à une culture du rire et une culture de la peur, est en soi une personnification du principe carnavalesque. Robert Muchembled explique qu'il y a, dans l'analyse que fait Bakhtine de la culture au Moyen Âge, une rupture entre la culture populaire carnavalesque et « la terreur mystique et la peur morale véhiculées par la culture officielle<sup>130</sup>. » Son idée centrale est qu'il existe au Moyen Âge deux aspects du monde : le pieux/sérieux et le comique. Ces deux aspects coexistaient et ont fait naître deux figures du diable, chacune issue de cultures différentes et opposées. Max Milner croit que les deux diables — chrétiens et populaires — ont subi des transformations en cohabitant. Il écrit :

Le diable chrétien ne se présente guère sous cet aspect qu'à partir du moment où son association à certaines formes de la « culture populaire » lui permet, par le truchement du théâtre, de participer à la fête collective où l'inversion des valeurs, la transgression des normes et la libération des instincts reprennent leur place. C'est en effet à la faveur des représentations de mystères que nous voyons entrer en scène un diable balourd, coléreux,

---

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>129</sup> Georges Minois, *Le diable*, *op. cit.*, p. 41.

<sup>130</sup> Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XII-XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 118.



insolent, dont le comportement et les déguisements ne sont pas sans rapport avec les phénomènes que Mikhaïl Bakhtine a étudiés autour du thème du carnaval<sup>131</sup>.

Ainsi, si le diable a servi l'Église comme instrument de contrôle par la peur, il a également servi de moyen de résistance aux classes populaires. Bakhtine en vient même à considérer l'enfer et le diable comme les images par excellence d'un affrontement entre la culture populaire et la culture officielle. « À l'issue du Moyen Âge, l'enfer est devenu le thème crucial sur lequel se croisent toutes les cultures, officielles et populaires. C'est avec lui que se révèle de la manière la plus éclatante et la plus tranchée la différence de ces deux cultures, de ces deux conceptions du monde<sup>132</sup>. » L'enfer est donc le lieu carnavalesque par excellence puisqu'il obéit à une logique dialogique en mettant en confrontation la culture officielle et la culture populaire.

C'est donc dire que la figure du diable est devenue le lieu d'affrontement de plusieurs idéologies et de plusieurs classes sociales. Face à l'hégémonie qu'exercent l'Église et l'État féodal sur la figure du diable et sur la peur qu'elle produit, la conception grotesque du diable fait office de contre-discours. Par la carnavalesque, la symbolique du diable se voit falsifiée. Ce renversement fait ainsi violence à la *doxa*, aux discours dominants et au pouvoir. Néanmoins, cette carnavalesque du diable n'empêche pas la population d'avoir peur de lui. « Elle servait probablement à l'exorciser, comme une sorte de contrepoids aux descriptions terrorisantes de l'enseignement religieux<sup>133</sup> », nous explique Muchembled. Cette carnavalesque du diable dans les milieux populaires servait donc à nuancer les dogmes religieux et à créer un contrepoids face au pouvoir et à son monopole du savoir. Le diable moqué et le diable grotesque ont donc une fonction de dédramatisation au sein des classes

---

<sup>131</sup> Max Milner, « Le diable comme bouffon », *Renaissance*, n° 19, 1978, p. 4.

<sup>132</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 391.

<sup>133</sup> Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XII-XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 46.

populaires, ce qui participe à l'effondrement du diable terrifiant. « Rire ou sourire de ce qui terrorisait quelques décennies auparavant ouvre peut-être plus d'espace au doute<sup>134</sup> ». Dans *Le Maître et Marguerite*, nous explique Dorian Astor, « Le rire est [...] le grain de sable qui peut désorganiser le système, ce rire que les religieux médiévaux tenaient pour diabolique<sup>135</sup>. »

Dans son article « Le diable comme bouffon », Milner note plusieurs ressemblances entre le diable et le clown. Pour lui, les deux figures appartiennent à ce que les Anglo-saxons appellent le *trickster* (le filou ou le fripon, en français). Selon Laura Makarius, « “trickster” signifie “joueur de tours”, mais avec une nuance de malice que l'expression française ne rend pas<sup>136</sup>. » Cet archétype peut prendre plusieurs formes selon les cultures et les différents contes et légendes : Till l'espiègle dans la littérature populaire allemande ; Renart au Moyen Âge français ; Loki dans la mythologie nordique ; Ivan l'imbécile dans le folklore russe, etc. Il est un personnage ambigu, qui n'est ni bon ni mauvais, qui joue des tours, qui sème le chaos partout où il passe et qui vit presque pour violer les interdits. Parmi les exemples de personnages appartenant à la catégorie du *trickster*, on trouve le lutin, le diabolin, le satyre, le renard, etc. Laura Makarius, dans son étude sur *Le sacré et la violation des interdits*, le définit comme suit :

Le *trickster* est représenté comme voleur, trompeur, parricide, incestueux, cannibale ; il est idiot, cruel, phallique, dégoûtant ; cependant sous ses aspects méprisables et grossiers, comme sous les plus prestigieux, il reste toujours un être sacré, qualité qui paraît lui être intrinsèque et qu'aucun ridicule, ou aucune abomination, ne parviennent à effacer<sup>137</sup>.

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>135</sup> Dorian Astor, « *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov (1929-1940) », dans Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, *loc. cit.*, p. 292.

<sup>136</sup> Laura Makarius, « Le mythe du “Trickster” », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 175, n° 1, 1969, p. 2.

<sup>137</sup> Laura Makarius, *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Payot, 1974, p. 216.

Bien que son aspect comique lui donne une image inoffensive, il ne l'est pas pour autant. Il a, en effet, un caractère subversif qui représente en quelque sorte une menace à l'ordre. Il s'affranchit des interdits et des barrières hiérarchiques. Michael Devine fait le même constat :

The Trickster in [*Master and Margarita*] is represented by Woland and his cohorts: Koroviev (a 7' tall harlequin), Behemoth (a bipedal cat) and Azazello (a single-toothed hooligan). They are “agents of chaos”, running amok in Moscow with supernatural powers and an enormous streak of mischief. They are not bound by the rules of the preceding or current culture and thus find themselves right at home in a liminal environment<sup>138</sup>.

Tout comme le carnavalesque, le *trickster* renferme en lui l'opposition sacré/profane. Ainsi, il revêt un rôle important auprès de la population puisqu'il lui permet d'entrevoir d'autres pratiques, d'autres systèmes de valeurs ; il contribue également à rendre la norme non immuable et parvient même à la renverser. Cet archétype est caractéristique de ce que nous appelons « le diable carnavalesque ». Notons que l'adjectif « malin » réfère à la fois au diable et au fait d'être rusé, une qualité fortement rattachée au *trickster*. Dans *Le Maître et Marguerite*, le rôle du diable consiste en effet à semer le chaos, à violer les interdits, et ce, dans le but d'exposer les contradictions, les failles et les absurdités issues du régime soviétique.

Bien-sûr, il y a une part de *trickster* dans ce que nous appelons « le diable carnavalesque », mais nous tenons tout de même à préserver une nuance entre les deux notions. Pour nous, le concept de *trickster* représente un archétype spécifique, tandis que celui de diable carnavalesque est plus large. Le diable carnavalesque, en tant qu'il représente une appartenance marquée à deux cultures (officielle et populaire) et deux forces antagonistes (dialogisme et monologisme) métaphorise bien la duplicité du

---

<sup>138</sup> Michael Devine, « Evil, Liminality, and the Trickster in The Master and Margarita », *Academia*, en ligne, <[https://www.academia.edu/33791114/Evil\\_Liminality\\_and\\_the\\_Trickster\\_in\\_The\\_Master\\_and\\_Margarita?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/33791114/Evil_Liminality_and_the_Trickster_in_The_Master_and_Margarita?email_work_card=view-paper)>, consulté le 10 janvier 2023.

langage : celle que nous pourrions penser comme pouvoir et contre-pouvoir. Le diable — tout comme le langage — est son propre ennemi. Nous reviendrons sur ce point ultérieurement.

Dans un article intitulé « Le diable à la foire. Jongleurs, bateleurs et prestigitateurs dans le discours démonologique à la Renaissance », Thibaut Maus De Rolley nous explique comment le discours démonologique a su monter un portrait du diable qui se rapprochait de l’amuseur public, du théâtre de rue, de la prestidigitation et du cirque. « L’art de la tromperie : c’est le métier même du diable<sup>139</sup>. » Il donne d’ailleurs une bonne définition de ce qu’il appelle le « bateleur ».

Le bateleur, c’est un « joueur de passe-passe » ou « de gobelets », autrement dit un expert de l’escamotage et de la substitution [...] c’est aussi celui qui, grâce à son adresse et à des instruments adéquats, donne l’illusion de démembrer, de décapiter ou de mutiler des corps, qui avale ou recrache toute une variété d’objets contondants ; c’est un maître de la fantasmagorie, capable de faire surgir des spectres ou des mirages, ou de donner l’illusion qu’il s’évanouit dans les airs ; c’est un acrobate versé en quantité de « tours de souplesse » (sauts périlleux, danses, virevoltes, acrobaties équestres) et un funambule (ou « un voleur sur corde ») ; c’est un hercule de foire ; c’est un mime et un ventriloque ; un dresseur d’animaux ; un cracheur de feu ; un bouffon ; c’est un bonimenteur, un acteur et un médecin ambulancier<sup>140</sup>.

Associer le diable à ces activités, c’est l’associer à la culture populaire carnavalesque. Le diable comme le bateleur, nous explique De Rolley, « [déjoue] les classifications<sup>141</sup> » puisqu’il est un être polymorphe. Il est trompeur au sens où il s’approprie, déguise et dévoie les codes, le langage et le discours. Il est donc le roi de la corruption sémiotique.

---

<sup>139</sup> Thibaut Maus De Rolley, « Le diable à la foire. Jongleurs, bateleurs et prestigitateur dans le discours démonologique à la Renaissance », dans Kirsten Dickhaut (dir.) *Kunst Der Täuschung - Art of Deception: Über Status Und Bedeutung Ästhetischer Und Dämonischer Illusion in Der Frühen Neuzeit in Italien Und Frankreich*, Harrassowitz Verlag, 2016, p. 174. Le texte est en français. Il ne s’agit pas d’une traduction.

<sup>140</sup> *Idem.*

<sup>141</sup> *Idem.*

Cette conception du diable n'est pas sans rappeler les pièces populaires des *diableries*, des pièces issues des *Mystères* du Moyen Âge, qui mettaient en scène des histoires et des légendes populaires et qui faisaient intervenir un diable farceur<sup>142</sup>. Ces représentations, nous apprend Georges Minois, « sont un important exutoire pour des foules terrorisées par l'enseignement clérical<sup>143</sup> ». Ce à quoi il ajoute : « le diable y est en effet presque toujours tourné au ridicule, trompé, bafoué, et le “prince des ténèbres” devient un dérisoire bouffon<sup>144</sup> ». Dans ce type de spectacle, le diable est représenté autrement que dans l'enseignement religieux. Bakhtine caractérise la figure diabolique du bouffon comme « extra-officielle », c'est-à-dire comme non conforme au diable de la culture dominante. Il ajoute :

Mais le diable du mystère n'est pas seulement une figure extra-officielle, il est aussi un personnage ambivalent et ressemble, sous ce rapport, au sot et au bouffon. Il représente la force du « bas » matériel et corporel qui donne la mort et régénère. Dans les diableries, les diables avaient des allures carnavalesques<sup>145</sup>.

Nous croyons que les diables du *Maître et Marguerite*, à l'instar de celui des diableries, sont d'origine carnavalesque. David M. Bethea note, dans son livre intitulé *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, que Boulgakov a toujours entretenu « une fascination pour le diabolique et le fantastique<sup>146</sup>. » D'ailleurs, *Diablerie* est le nom d'une nouvelle de Boulgakov dans sa traduction française par Wladimir Berelowitch. La traduction de Françoise Flamand porte le titre d'*Endiablade*. Nous préférons la première puisqu'elle fait directement référence à une pièce de théâtre de tradition carnavalesque, celle des diableries, dans laquelle le diable joue le rôle principal. Cela

---

<sup>142</sup> Mathilde Cornu, « Vaincre l'enfer sur scène. Les diableries dans le *Mystère des Actes des apôtres* », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA*, 2016, en ligne, <<http://journals.openedition.org/cem/14575>>, consulté le 6 décembre 2022.

<sup>143</sup> Georges Minois, *Le diable*, op. cit., p. 39.

<sup>144</sup> *Idem*.

<sup>145</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 265-266.

<sup>146</sup> « a fascination with the demonic and the fantastic ». David M. Bethea, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 192.

nous montre que Boulgakov connaissait fort probablement le théâtre populaire au Moyen Âge et les traditions carnavalesques et qu'il a toujours été fasciné par la figure du diable au point de la reprendre dans plusieurs de ses textes.

L'obsession du diable se retrouve aussi dans les projets inachevés de Boulgakov qui lui donneront la matière du *Maître et Marguerite* : ainsi, à la fin des années vingt, projetait-il d'écrire une nouvelle intitulée *Le Mage noir ou Le Consultant au sabot* ; il rédigea, puis brûla un *Évangile selon Woland*, où la vie du Christ aurait été présentée du point de vue de Satan<sup>147</sup>.

Dans les cahiers préparatoires du *Maître et Marguerite*, Boulgakov écrivait qu'il voulait exorciser le mal par le rire, ce qui montre bien son ancrage dans une conception carnavalesque de la littérature. Ainsi, la référence aux diables populaires est une façon pour Boulgakov de souligner le grotesque du nouvel ordre communiste. L'analyse de Tatiana Sokolnikova s'élabore en ce sens :

L'histoire de la visite du diable dans le Moscou des années 1920-1930 donne au narrateur une excellente occasion de se moquer de la réalité soviétique. La visite dure à peine trois jours, ce qui n'empêche pas Woland et ses acolytes de rencontrer de nombreuses personnes et de provoquer toute une série de scandales. Précisons que la satire boulgakovienne vise à la fois les individus et les institutions. Les individus, car quasiment tous les personnages ont des prototypes parmi les contemporains de Boulgakov. Quant aux institutions, de nombreuses organisations sont mentionnées dans le roman, d'un comité d'immeuble (organisme distribuant des logements) à un hôpital psychiatrique, en passant par des organisations officielles du monde littéraire et théâtral, monde que Boulgakov connaissait bien étant l'un des dramaturges les plus connus de son époque<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> Bernard Kreise, « L'obsession du diable », dans Mikhaïl Boulgakov, *Diablerie*, traduction du russe par Wladimir Berelowitch, Paris, Mille et une nuits, 2014, p. 72.

<sup>148</sup> Tatiana Sokolnikova, « Le Maître et Marguerite de Mikhaïl Boulgakov : au-delà de la satire politique », dans Isabelle Durand-Le Guern (dir.), *Roman et politique. Que peut la littérature ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, en ligne, <<https://books.openedition.org/pur/39265>>, consulté le 5 janvier 2022.

Mais nous croyons tout de même qu'il existe un niveau d'analyse plus profond. La vraie ruse de Boulgakov consiste à avoir réutilisé cette tradition du diable populaire — qui s'opposait au discours hégémonique de l'Église — dans un contexte où l'État contrôle — lui aussi — la culture et les représentations du monde. Ainsi donc, Boulgakov projette une sémiotité médiévale sur l'URSS et se sert du diable comme figure antagoniste pour critiquer le monologisme caractéristique de ce nouveau système politique. Nous avons vu que la figure du *trickster* transgresse les interdits. Nous pourrions nous questionner à savoir si le recours à des diables comiques issus de cette tradition du *trickster* n'est pas une manière, pour Boulgakov, de transgresser les interdits ; non seulement les interdits sociaux et politiques, mais aussi littéraires. À ce titre, nous pourrions même considérer le roman dans son ensemble comme un « roman *trickster* », c'est-à-dire un roman rusé, comique et transgressif.

Après avoir vu le contexte d'écriture du *Maître et Marguerite*, le contexte d'émergence d'un diable officiel et de son opposé carnavalesque, de même qu'exposé brièvement les théories de Bakhtine, nous engagerons maintenant plus en profondeur l'analyse des figures diaboliques du roman de Boulgakov en recensant justement les différents procédés de carnavalisation qui les caractérisent.

## CHAPITRE 2

### LES REPRÉSENTATIONS CARNAVALESQUES DU DIABLE DANS *LE MAÎTRE ET MARGUERITE*

[Le] diable en habit de bouc peut bien remiser son costume, fourche, cornes et soieries rouges, dans un magasin de farces et attrapes.

Julia Peslier, « Faust à l'épreuve du médiéval. Mémoires du Faust-Phénix chez Pessoa et Valéry, Boulgakov et Mann »

Le triomphe du tyran est aussi bien triomphe du bouffon. Couple classique, certes, et vérité ancienne, mais cette fois le bouffon n'est plus le singe du prince [...]

Jean Bonamour, « "Le Maître et Marguerite" et le monde totalitaire »

Jusqu'ici, nous avons présenté les théories de Bakhtine, lesquelles résonnent fortement avec l'Union soviétique des années vingt et trente. Nous avons confronté les concepts de dialogisme et de carnavalesque à plusieurs politiques établies à cette époque qui traduisent bien la tendance monologique du Parti. Nous avons également effectué le parallèle entre l'époque soviétique et le Moyen Âge, époque à laquelle s'est également effectué un contrôle de la culture au profit d'une centralisation des représentations du monde. Nous avons montré que le peuple a tout de même su s'affranchir des représentations hégémoniques du « diable terrifiant » pour voir en lui un simple « bouffon » qu'on peut rouler dans la farine. C'est dans cette optique que Boulgakov emprunte la figure diable carnavalesque dans *Le Maître et Marguerite* ; il l'utilise pour contrer l'idéologie officielle, c'est-à-dire comme figure générant un espace de « contre-discours ».



La question que nous souhaitons maintenant poser est : comment s'incarne la carnavalisation des figures diaboliques dans *Le Maître et Marguerite* ? Comme nous l'avons vu précédemment, Bakhtine, dans son *Rabelais*, montre qu'il y a un système d'images particulier qui prend vie dans le carnaval. Le but de ce chapitre sera donc de recenser différents thèmes, registres et procédés carnavalesques tels que le rire, le bas corporel, l'animalité, le travestissement, l'ambiguïté, l'incendie, la folie, de même que leur logique de rabaissement. Nous appliquerons donc l'analyse que fait Bakhtine du carnavalesque à la représentation des diables chez Boulgakov.

Mais qu'est-ce que nous entendons précisément par l'expression « représentations carnavalesques des figures diaboliques » ? D'abord, il y a les mots « représentations carnavalesques » qui suggèrent que la représentation du diable, dans *Le Maître et Marguerite*, est caractérisée par la culture populaire et par son opposition au discours dominant ainsi qu'aux représentations hégémoniques. Elle se conçoit dans un dialogue permettant à une multitude de formes de cohabiter et s'oppose au monologisme, c'est-à-dire à une unification des représentations. Ce que nous entendons par représentation carnavalesque n'est donc pas fixe et unique. Au contraire, le propre du carnaval est de rendre les représentations dynamiques et multiples. La représentation consiste à rendre présent quelque chose d'absent par un signe de nature variable. Lorsque nous parlons de « représentations carnavalesques », nous entendons des signes qui ne correspondent pas aux signes de la culture dominante, mais à l'imagerie populaire carnavalesque. Quant à l'expression « figures diaboliques », celle-ci sous-tend que le diable n'est pas qu'un personnage mais une figure, c'est-à-dire un signe dynamique toujours en train de se resémantiser à la faveur d'une tension entre l'officiel et le populaire. Cependant, le diable n'a pas toujours été aussi dynamique. En effet, il fut une époque où il était beaucoup plus statique puisque l'Église en monopolisait la représentation, tandis que les gens croyaient à son existence réelle. Avec le temps, le diable s'est désincarné et son référent est devenu instable, ce qui a laissé place à un vide sémantique et permis

au diable de se transformer en une figure de l'imaginaire ultimement diversifiée. Georges Minois écrit à ce propos :

La vision du diable se diversifie aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles : fiction dépassée pour les matérialistes, mythe littéraire efficace pour les préromantiques, séducteur ami des plaisirs pour les épicuriens, révolté indomptable pour d'autres, il risque de se dissoudre en un être protéiforme<sup>149</sup>.

La remise en question de son existence réelle a permis au diable de devenir une figure ou, pour le dire autrement, un réceptacle des possibles. Comme le suggère Bertrand Gervais, « [t]oute figure se déploie sur une absence, sur un vide qu'elle vient combler<sup>150</sup>. » L'absence, dans le cas précis du diable, provient souvent d'un manque d'explications (cosmogonique, théologique, philosophique, moral, politique, etc.). Or, avec le temps, certaines interrogations se voient résolues et le diable perd son rôle explicatif ; il peut donc devenir autre chose. C'est d'ailleurs peut-être le propre du diable que de se redéfinir constamment et de se métamorphoser. « Tel un Phoenix, le diable renaît de ses cendres<sup>151</sup>. » Le diable carnavalesque apparaît donc comme un créateur, comme le narrateur d'une fiction alternative et comme l'énonciateur d'un discours dissident. Il est celui qui falsifie les signes, renverse les dogmes, change les paradigmes. Sa propension à altérer les choses lui permet de détruire l'immuabilité du discours dominant.

Dans *Le Maître et Marguerite*, le diable englobe le communisme soviétique et le conteste par le fait même. Il falsifie les signes de l'idéologie dominante par le carnavalesque. Il s'oppose au régime monologique de l'URSS en mettant en valeur une esthétique du pluriel, ce qui se traduit, dans le roman, par la diversité des traditions associés aux diables, par la multitude d'intertextes qui cohabitent ensemble, par la

---

<sup>149</sup> Georges Minois, *Le diable, op. cit.*, p. 88.

<sup>150</sup> Bertrand Gervais, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire T.1*, Montréal, Le Quartanier, 2007, p. 159.

<sup>151</sup> Georges Minois, *Le diable, op. cit.*, p. 87.

structure narrative double qui propose un dialogue et un miroitement entre les différents univers diégétiques, ainsi que par la poétique de l'ambiguïté. Dans l'intrigue du roman, ce sont les diables qui imprègnent de carnavalesque la société moscovite. La période de leur passage à Moscou correspond à la période éphémère du carnaval. En ce sens, ce ne sont pas que les diables qui sont carnavalesqués, c'est l'ensemble du roman (univers diégétique, structure narrative, style) qui l'est en raison de leur apparition. Nous devons donc saisir en quoi les diables sont des figures structurantes qui affectent plusieurs facettes de l'œuvre. Pour ce faire, nous débuterons notre analyse à partir des diables eux-mêmes. Nous examinerons ensuite les différents chronotopes dans le récit pour finalement examiner le thème de la folie qui est inhérent au monde carnavalesque déployé dans *Le Maître et Marguerite*. Nous postulons que ces divers éléments sont générés par les diables et qu'il est donc primordial de s'y pencher si nous voulons bien comprendre leur rôle. Nous chercherons plus largement à comprendre comment la diabolie carnavalesque s'incarne dans le texte.

## 2.1 Woland et ses sbires

« – Donc, reprit Woland en s'adressant à Marguerite, j'ai l'honneur, donna, de vous présenter ma suite. Celui-là, qui fait le pitre, c'est le chat Béhémoth. Vous avez déjà fait connaissance avec Azazello et Koroviev. Et voici ma servante, Hella<sup>152</sup> ». Lorsqu'on se penche sur la représentation des différents diables dans *Le Maître et Marguerite*, nous remarquons qu'il n'y a pas de ressemblance immédiate entre ceux-ci. Ceci se traduit par leur apparence physique hétéroclite, leur représentation composite, leur style vestimentaire farfelu, mais également par une identité onomastique faisant référence à d'anciens démons ou à des œuvres littéraires où l'on retrouve le diable. En plus d'être tous représentés sur un mode grotesque, Woland et

---

<sup>152</sup> Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, traduction du russe par Claude Ligny, Paris, Robert Laffont, 2012, p. 436. Notons qu'à partir de maintenant, lorsque nous référerons au *Maître et Marguerite*, nous emploierons le sigle MM pour alléger le texte et l'appareil de notes.

ses acolytes semblent appartenir à différentes traditions. C'est probablement l'une des principales caractéristiques qui les rapproche de l'esthétique carnavalesque : ils permettent d'aplanir toute différence culturelle et esthétique. Cette rencontre fait dialoguer différents discours, différentes esthétiques et différentes formes. Les diables renoncent à l'unité stylistique, discursive et culturelle. Ils engendrent une structuration du pluriel qui s'oppose conceptuellement au monologisme de l'URSS et à sa volonté de centraliser les représentations culturelles en fonction de la doctrine du Parti et du réalisme socialiste. Cette approche dialogique prouve que plusieurs cultures peuvent cohabiter, s'unir et dialoguer entre elles. Dans cette section de notre analyse, nous allons nous concentrer sur chacun des diables afin de cibler ce qui les différencie et les unit à la fois. Nous nous pencherons principalement sur leurs traits physiques, mais nous traiterons également de leur discours, de la symbolique à laquelle ils se réfèrent ainsi que des références culturelles auxquelles ils sont associés.

### **2.1.1 Woland**

Woland est sans aucun doute le maître du jeu. Il est le chef de la bande et celui qui contrôle les ficelles. Au tout début, lorsque Berlioz et Biezdomy discutent sur un banc près de l'Étang du Patriarche, il est le premier à faire son entrée.

Avant tout, le nouveau venu ne boitait pas d'aucune jambe. Quant à sa taille, elle n'était ni petite ni énorme, mais simplement assez élevée. Ses dents portaient bien des couronnes, mais en platine à gauche et en or à droite. Il était vêtu d'un luxueux complet gris et chaussé de souliers de fabrication étrangère, gris comme son costume. Coiffé d'un béret gris hardiment tiré sur l'oreille, il portait sous le bras une canne de jonc, dont le pommeau noir était sculpté en tête de caniche. Il paraissait la quarantaine bien sonnée. Bouche légèrement tordue. Rasé de près. Brun. L'œil droit noir, le gauche — on se demande pourquoi — vert. Des sourcils noirs tous deux, mais l'un plus haut que l'autre. Bref : un étranger. (MM, p. 60.)

Plusieurs détails dans ce paragraphe laissent croire que Woland n'est pas russe. En l'associant à l'« étranger », Boulgakov évite que le lecteur comprenne trop rapidement

que Woland est en réalité le diable. Finalement, sa nationalité est révélée plus tard, à la suite d'une question posée par Biezdomy :

[Biezdomy] – Heu... vous êtes allemand ? demanda Biezdomy.

[Woland] – Qui, moi ? dit le professeur, qui parut hésiter. Enfin... oui, si vous voulez. (MM, p. 71.)

Cette réponse évasive suggère que Woland s'est attribué cette nationalité pour faciliter le dialogue avec ses deux interlocuteurs. Elle laisse entendre aussi, de manière détournée, qu'il a peut-être été dans une autre vie le Méphistophélès du *Faust* de Goethe. Plusieurs éléments pourraient expliquer cette hypothèse :

Le nom Woland n'est pas russe du tout. C'est une variante du nom du démon dans le *Faust* de Johan (*sic*) Wolfgang von Goethe (1749-1842) : le chevalier *Volant*. Dans le *Faust*, le diable s'appelle Méphistophélès, mais à la nuit infâme de Walpurgis, il s'appelle lui-même une fois Volant : « *Platz! Junker Voland kommt!* » ou « *Place! c'est M. Volant qui vient !* »<sup>153</sup>.

Sa filiation avec le mythe de *Faust* explique son allure se rapprochant du philosophe romantique ou du dandy anglais : complet, canne, chapeau, etc. Ce raffinement du diable, comme le remarque Muchembled, a commencé au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle et a culminé au XVIII<sup>e</sup> siècle. « Satan l'inférieur a perdu la partie, malgré la vigueur des réactions de ses défenseurs, au profit d'un démon plus familier, directement lié à chaque mortel : l'enfer, c'est d'abord soi-même<sup>154</sup> ». C'est à cette époque qu'on voit un diable qui commence à suivre les modes, à s'habiller de manière sophistiquée. À quelques reprises, il devient une sorte de philosophe questionnant lui-même le bien et le mal. N'est-il pas intéressant de noter que certains romantiques avaient une vision du

<sup>153</sup> Jan Vanhellemont, « Woland », dans *Master and Margarita*, en ligne, <<https://www.masterandmargarita.eu/fr/03karakters/woland.html>>, consulté le 16 août 2022.

<sup>154</sup> Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XII-XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 224.

diable qui, comme Woland, pouvait se rapprocher du metteur en scène ou de l'homme de théâtre. Max Milner écrit à ce sujet :

Le thème du « spectacle infernal » est-il un de ceux où la bouffonnerie du diable romantique se donne le plus facilement libre cours, qu'il y joue le rôle du metteur en scène, de meneur de jeu ou de commentateur. Transformer le monde en théâtre (et en un théâtre où ce serait l'envers du décor qui viendrait sur le devant de la scène)<sup>155</sup>.

Dans le roman de Boulgakov, Woland correspond tout à fait à la définition que nous donne Milner. Il mène le bal, transforme le monde en théâtre et introduit la folie dans les rues de Moscou, ce qui a pour but de faire voir « l'envers du décor » de la société autoritaire qu'est l'URSS à l'époque, mais également d'exorciser la peur qui en découle.

Par ailleurs, son rôle de magicien noir lui permet de garder un ancrage dans l'esthétique carnavalesque. En effet, le métier de magicien est étroitement lié aux divers arts de rue comme ceux du prestidigitateur, de l'amuseur public, du joueur de passe-passe ou du ventriloque. Mais, le rôle du magicien pourrait également être interprété comme une parodie du *Proletkult* qui, pour se défaire des différentes normes de l'esthétique bourgeoise, renoue avec des formes de théâtre populaire comme le cirque, le spectacle de magie, le music-hall, le théâtre burlesque ou encore la danse. Cependant, dans *Le Maître et Marguerite*, le rôle du magicien ne sert pas simplement l'esthétique. Il a, au contraire, une fonction très précise. Il sert à critiquer le régime, à opérer un dévoilement et à confronter le rationalisme scientifique du régime par la magie et le mirage. Brigitte Purkhardt écrit : « [Woland] est un illusionniste comme l'homme de théâtre. Et sous ses attrapes, ses grimaces, ses lazzi, couvent toujours quelques vérités<sup>156</sup>. » C'est d'ailleurs ce qu'on remarque lors de la scène du Théâtre des Variétés. Le chapitre s'intitule « La magie noire et ses secrets révélés ». Contrairement aux

---

<sup>155</sup> Max Milner, « Le diable comme bouffon », *loc. cit.*, p. 8.

<sup>156</sup> Brigitte Purkhardt, « "Marguerite" ou la feinte trinité », *Jeu*, n° 61, 1991, p. 145.

spectacles de magie dans lesquels les trucs derrière les tours restent secrets, ceux offerts par Woland et sa bande opèrent un dévoilement. Ils révèlent les failles idéologiques du régime ainsi que les travers de la population. Nous n'avons qu'à penser à la scène dans laquelle Koroviev et Béhémot ouvrent un magasin luxueux et font apparaître des milliers de fausses devises. La magie y est expliquée rationnellement par le présentateur Bengalski : « – Citoyens ! Ce que nous venons de voir est un cas typique d'hallucination collective, comme on dit. C'est une expérience purement scientifique, qui démontre parfaitement que dans la magie, il n'existe pas de miracles. » (MM, p. 235) Ici, l'hallucination collective n'est pas tant dans la magie des diables que dans l'illusion du stalinisme. Par l'apparition de fausses devises et d'objets luxueux, c'est le mirage soviétique qui est en jeu ; ce sont les promesses du socialisme et le caractère éphémère et artificiel de la NEP qui sont mis en doute. Cette interprétation fait écho au bilan sombre que nous offrait Martin Malia dans le chapitre précédent, la fonction de magicien étant reliée à la critique du régime soviétique. La magie et le fantastique sont introduits dans la société par le truchement des diables et représentent la recherche de la vérité à travers une mise à l'épreuve du régime et du discours dominant.

Lorsque nous examinons plus précisément les descriptions physiques de Woland, nous remarquons qu'il apparaît différemment selon qui l'observe :

Différentes institutions décrivent ce personnage [Woland] dans les communiqués qu'elles publièrent. La comparaison de ceux-ci ne laisse pas d'être surprenante. Dans l'un, on dit que le nouveau venu était de petite taille, avait des dents en or et boitait de la jambe droite. Un autre affirme qu'il était énorme, que les couronnes de ses dents étaient en platine, et qu'il boitait de la jambe gauche. Un troisième déclare laconiquement que l'individu ne présentait aucun signe particulier. Il faut bien reconnaître que ces descriptions, toutes tant qu'elles sont, ne valent rien. (MM, p. 60)

On le décrit comme ayant l'œil droit noir et l'œil gauche vert, ce qui pourrait symboliser un équilibre entre deux forces : le bien et le mal ou encore l'officiel et le populaire. Ces différents traits physiques font de lui un personnage difficile à

caractériser. Il est une chose et son contraire, il n'est ni bon ni mauvais. Sa nature hétéroclite transparait jusque dans son apparence physique et génère une ambiguïté dans sa représentation. Comme l'explique Ariane Gélinas dans sa thèse intitulée « Les mémoires du diable de Frédéric Soulié : une esthétique de l'ambiguïté », « Le terme “ambigu” est issu du latin *ambiguus*, plus spécifiquement du verbe *ambigere*, qui veut dire “être indécis”<sup>157</sup>». Ce à quoi elle ajoute : « [l]a langue grecque, quant à elle, employait le préverbe “amphi” [...] pour signifier “des deux côtés”<sup>158</sup>». Ainsi, est ambigu ce qui échappe au monologisme, à la logique de l'unité et ce qui permet la coexistence des contraires. Partant de l'opposition entre deux cultures, l'esthétique carnavalesque génère de l'ambiguïté et de l'ambivalence. Nous pourrions même affirmer que le carnavalesque et l'ambiguïté qui en découle s'opposent formellement et idéologiquement à l'univocité totalitaire. Dans le cas de Woland, le fait qu'il échappe à une seule description et qu'il est perçu par plusieurs à travers des traits physiques contraires (petit/grand, dent en or/dent en platine, jambe droite boiteuse/jambe gauche boiteuse) révèle déjà la logique dialogique du *Maître et Marguerite*. Un passage situé vers la fin du roman dans lequel Woland converse avec Matthieu Lévy illustre bien ce rapport à l'ambiguïté et au carnavalesque. En effet, après avoir été insulté par Matthieu Lévy, Woland répond :

À peine es-tu apparu sur ce toit que tu as déjà commis une bourde, et je vais te dire en quoi : elle est dans tes intonations. Tu as prononcé tes paroles comme si tu refusais les ombres, ainsi que le mal. Aie donc la bonté de réfléchir à cette question : à quoi servirait ton bien, si le mal n'existait pas, et à quoi ressemblerait la terre, si on effaçait les ombres ? Les ombres ne sont-elles pas produites par les objets et par les hommes ? Voici l'ombre de mon épée. Mais il y a aussi les ombres des arbres et des êtres vivants. Veux-tu donc dépouiller tout le Globe terrestre, balayer de sa surface tous les

---

<sup>157</sup> Ariane Gélinas, « Les mémoires du diable de Frédéric Soulié : une esthétique de l'ambiguïté suivi de À marée vive », thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières, 2018, p. 11.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 11.



arbres et tout ce qui vit, à cause de cette lubie que tu as de vouloir te délecter de pure lumière ? Tu es bête. (MM, p. 588)

Pour Woland, l'ombre et la lumière forment un équilibre essentiel à la vie. La lumière pure est dogmatique puisqu'elle en vient à aveugler l'homme et, par le fait même, à créer des ténèbres absolues. Ce passage nous évoque l'idée selon laquelle le communisme, et plus précisément le Parti, éclaire le peuple en l'édifiant et en l'éduquant. C'est à cette vision que la figure de Woland permet de s'opposer. Pour lui, l'enfer, le diable et le mal sont nécessaires puisqu'ils viennent équilibrer les idéologies et nuancer les dogmes. Nous en venons donc à considérer l'enfer et le diable comme des figures idéologiques qui brisent l'univocité de la doctrine du régime. Boulgakov prête donc à Woland et aux autres diables la fonction de représentants des discours alternatifs, discours « démonisés » par le régime soviétique.

### **2.1.2 Koroviev (ou Fahoth)**

« – Mon nom ? répondit le citoyen sans se troubler le moins du monde devant la brusquerie du gérant. Eh bien, disons, Koroviev. » (MM, p. 192) Koroviev, dont l'apparence physique est proche du bouffon de la fête des fous, est probablement, parmi les diables, celui qui évoque le plus le carnaval médiéval.

Sa petite tête était coiffée d'une casquette de jockey, et son corps aérien était engoncé dans une mauvaise jaquette à carreaux, aérienne elle aussi. Ledit citoyen était d'une taille gigantesque — près de sept pieds — mais étroit d'épaules et incroyablement maigre. Je vous prie de noter, en outre, que sa physionomie était nettement sarcastique. (MM, p. 57)

Prenons cet autre passage : « Berlioz distinguait parfaitement ses petites moustaches semblables à du duvet de poule, ses petits yeux ironiques d'ivrogne, et son pantalon à carreaux, remonté si haut qu'il découvrait ses chaussettes blanches, en révélant leur saleté. » (MM, p. 114.) À plusieurs reprises, le narrateur le nomme le « citoyen à carreaux » (MM, p. 119) ou encore « le type à carreaux » (MM, p. 114), ce qui renforce

l'idée selon laquelle il porterait une tenue de bouffon. Le lexique utilisé pour décrire Koroviev est grotesque : « facéties », « bouffonneries », « chantre », « sarcastique », « ironique », etc. De plus, il est souvent désigné « arlequin » par le narrateur, ce qui marque sa filiation avec la *Commedia dell'arte*, avec le théâtre populaire et le carnaval vénitien.

Lors de la représentation au Théâtre des Variétés, nous le retrouvons sous une autre dénomination : Fahoth ou Fagott, selon les traductions<sup>159</sup>. Le plus plausible serait que Fahoth soit le nom qu'il portait avant de devenir un diable. Nous savons qu'à cette époque, il était chevalier et chantre d'église sûrement en référence à *Don Quichotte* de Cervantes. Il aurait d'ailleurs fait une plaisanterie de mauvais goût au sujet de la lumière et des ténèbres et aurait payé cher ce calembour. Cela nous rappelle la situation de Boulgakov lors de l'écriture du *Maître et Marguerite*.

[Marguerite] – Pourquoi a-t-il changé ainsi ? demanda Marguerite à Woland dans le sifflement du vent.

[Woland] – Ce chevalier, répondit Woland en tournant vers Marguerite son visage où l'œil flamboyait doucement, s'est permis une plaisanterie malheureuse. Le calembour qu'il avait composé à propos de la lumière et des ténèbres n'était pas très bon. À la suite de cela, le chevalier a été obligé de plaisanter un peu plus, et un peu plus longtemps qu'il n'en avait l'intention. Mais cette nuit est une nuit de règlements de comptes. Le chevalier a payé, et son compte est clos. (MM, p. 615)

C'est ainsi qu'il aurait été condamné à mort et serait devenu un acolyte de Woland. Encore ici, le discours du diable lie le bien et le mal comme des forces complémentaires ; un discours nuancé et puni par ceux qui prétendent au « bien ». Koroviev est celui qui s'est moqué du sérieux officiel de l'Église pour incarner la bouffonnerie carnavalesque et le rire libérateur au détriment de sa vie. Son allure

---

<sup>159</sup> Dans la traduction de Claude Ligny, avec laquelle nous travaillons, le nom utilisé est celui de Fahoth.

chevaleresque, en plus d'évoquer le *Don Quichotte*<sup>160</sup>, réfère certainement à la franc-maçonnerie<sup>161</sup>.

En français, le nom « Fagott » vient de l'italien « Fagotto » et réfère à l'instrument de musique du même nom, autrement appelé « basson ». L'origine du mot provient sans doute du fait que la forme de l'instrument évoque celle d'un « fagot » c'est-à-dire un bouquet de branchages et de brouilles destiné à allumer un feu. Koroviev est seulement appelé ainsi lors du spectacle du Théâtre des variétés. « Fagott » serait donc son nom de scène, ce qui concorderait avec son référent musical. Il serait également plausible que cette appellation fasse référence à sa morphologie allongée. Ivan Biezdomy va même jusqu'à le comparer à un « grand échalas », soit un pieu que l'on enfonce dans le sol pour soutenir un arbuste ou une vigne. La description de son habillement évoque, pour Marianne Gourg, celle du diable qui vient visiter Ivan Karamazov dans *Les Frères Karamazov* de Dostoïevski. « [Le] célèbre diable dostoïevskien est au rendez-vous. Il se nomme Koroviev et a gardé son pantalon à

---

<sup>160</sup> Koroviev, par son caractère sournois et bouffon, par son lien avec l'arlequin de la *Commedia dell'arte*, par sa tenue de chevalier une fois revenu à sa forme originale et par sa fonction de travestissement des intertextes (propre aux autres diables aussi) semble référer à Samson Carrasco, le chevalier maître des masques et des transformations du *Don Quichotte* de Cervantes. Ambivalent, comique, Carrasco est celui qui, comme les diables du *Maître et Marguerite*, imite, parodie, travestit et qui réfléchit une réalité spéculaire. Voir : Isabelle Rouane Soupault, « Des masques aux miroirs ou l'étrange image de Sansón Carrasco dans *Don Quichotte* », dans Philippe Meunier et Edgar Samper (dir.), *Le masque : une « inquiétante étrangeté »*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, 978-2-86272-649-6. Aussi, Koroviev pourrait être lu comme Don Quichotte lui-même en raison de sa position dans le duo avec Béhémot qui est qualifié à plusieurs reprises de « page » comme Sancho Panza.

<sup>161</sup> L'imagerie du chevalier, le vêtement violet et la chaînette en or (MM, p. 615) nous rappellent l'uniforme franc-maçonnique. Nous savons que Boulgakov connaissait des francs-maçons dans son entourage, qu'il y avait des loges maçonniques en Russie et qu'ils ont joué un rôle considérable dans la révolution d'octobre. Suite à cela, en URSS, les loges maçonniques ont été supprimées puisque jugées incompatibles avec les idées communistes. Il est intéressant pour nous de constater qu'elles ont souvent été associées à la sorcellerie et au diable. Peut-être que Boulgakov y voyait un symbole gnostique d'opposition à l'orthodoxie. Voir : Jan Vanhellemont, *Master and Margarita*, en ligne, < <https://m.masterandmargarita.eu/fr/09context/vrijmetsejarah.html> >, consulté le 21 juillet 2023.

Pour plus de détails sur les symboles franc-maçonniques dans *Le Maître et Marguerite*, voir Amy De la Cour, « An interpretation of the Occult Symbolism in Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita* », *Slavonica*, vol. 11, n° 2, 2005, p. 179-188.

Nous invitons également le lecteur à lire cet article : Georges Philippenko, « La franc-maçonnerie en Russie au début du XX<sup>e</sup> siècle (1906-1918) », *Humanisme*, vol. 3, n° 293, 2011, p. 91-99.

carreaux<sup>162</sup> ». En plus du pantalon, les deux sont vêtus d'une casquette de jockey et d'un lorgnon. Il est intéressant de constater que le style vestimentaire de Koroviev est assez loin de celui de Woland, mais tous les deux appartiennent à des intertextes. Le premier fait référence à Méphistophélès, le second au diable de Dostoïevski et au chevalier de Cervantes. Le diable syncrétise plusieurs traits culturels provenant de plus d'une tradition littéraire. Il est, en ce sens, intertextuel et pluriel. Il rassemble plusieurs esthétiques et, par le fait même, s'oppose à l'idéologie dominante qui se veut unique et éternelle.

Il est pertinent de relever que, lors d'une visite à Nicanor Ivanovitch Bossoï, le propriétaire de l'immeuble de la rue Sadovaïa, Koroviev questionne les notions d'officiel et de non-officiel. Après que Bossoï ait interrogé la crédibilité de Koroviev, ce dernier répond :

– Hé ! Nicanor Ivanovitch ! s'exclama l'inconnu [Koroviev] 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 pas officiel, et demain, hop ! me voilà officiel ! Ou le contraire, ou encore tout ce qu'on veut ! (MM, p. 191)

Ce passage est probablement celui qui traduit le mieux le rejet par le carnivalesque d'une culture dite « officielle », donc dominante, au profit d'une vision polyphonique et dialogique.

### 2.1.3 Béhémoth

Dans le roman, Béhémoth est un chat cabotin, mais il représente plus globalement l'animalité inhérente à la représentation du malin, animalité qui est également très présente dans l'esthétique carnivalesque. Nous pourrions même affirmer que

---

<sup>162</sup> Marianne Gourg, « Échos de la poétique dostoïevskienne dans l'œuvre de Boulgakov », *loc. cit.*, p. 344.

Béhémoth est la mascotte du *Maître et Marguerite*. Voici comment on le décrit : « La compagnie s'était accrue d'un troisième personnage, surgi on ne sait d'où : un chat énorme, aussi gros qu'un pourceau, noir comme un corbeau ou comme la suie, avec de terribles moustaches de capitaine de cavalerie. » (MM, p. 121) Il est un personnage fier, orgueilleux et indomptable – qualités ou défauts que l'on retrouve typiquement chez un chat. Le chat noir, selon les croyances populaires, porte malheur. Il est souvent associé à la figure de la sorcière, ce qui marque sa filiation avec le personnage du diable. Rappelons qu'au XIII<sup>e</sup> siècle se répand en Europe l'idée selon laquelle le diable organise des orgies nocturnes « sous la forme d'un animal, le plus souvent un chat<sup>163</sup> ».

Son nom, « Béhémoth », vient de la Bible, plus précisément du *Livre de Job*. Selon André Paul, le mot « Béhémoth » désignerait les animaux domestiques ou le bétail. Dans le *Livre de Job*, « Béhémoth prend l'allure d'un pluriel intensif et mythique : il désigne la Bête par excellence, la force animale que Dieu le créateur peut seul maîtriser, mais dont la domestication échappe à l'homme<sup>164</sup>. » Il est la plupart du temps qualifié d'hippopotame géant. Lorsque le comptable Vasili Stepanovitch vient à la Commission du spectacle, c'est ainsi que le désigne la secrétaire de Prokhor Petrovitch : « Figurez-vous que j'étais assise là, commença-t-elle, tremblante d'émotion et de nouveau agrippée à la manche du comptable, et voilà un chat qui entre. Tout noir, et gros comme un hippopotame. » (MM, p. 334-335) Il est ironique qu'une créature généralement qualifiée d'énorme apparaisse sous la forme d'un chat. Nous pourrions y voir une volonté de minimiser les forces du mal en rabaisant leur figure tutélaire au rang d'animal domestique difficile à apprivoiser. Le caractère sérieux et épouvanté du Béhémoth biblique s'estompe au profit d'une apparence beaucoup moins terrifiante, voire comique.

<sup>163</sup> Georges Minois, *Le diable, op. cit.*, p. 53.

<sup>164</sup> André Paul, « Béhémoth », *Encyclopédia Universalis*, en ligne, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/behemoth/>>, consulté le 6 septembre 2022.

Nous constatons que, bien qu'il soit un animal, Béhémot partage plusieurs traits avec les humains. Son caractère anthropomorphe<sup>165</sup> en fait un être hybride propre à l'esthétique carnavalesque. Georges Nivat écrit que « [l]'“animalité” humaine est un thème très antique des fabulistes comme des poètes comiques. Boulgakov l'actualise et l'“étrangifie” un peu plus<sup>166</sup>. » Dans la tradition du *trickster*, nous retrouvons plusieurs personnages anthropomorphes. Citons pêle-mêle Renart (dans *Le Roman de Renart*), Br'er Rabbit (dans le conte africain) et Coyote (dans la mythologie autochtone d'Amérique du Nord). À plusieurs reprises, Béhémot se métamorphose en humain. On parle de lui comme étant « un individu de petite taille, mais gros, avec une physionomie qui le faisait ressembler curieusement à un chat ». (MM, p. 216) Nous savons également qu'il marche sur ses pattes arrières et qu'il parle avec une « voix miaulante ». (MM, p. 216) Nous le voyons même, à quelques reprises, boire de la vodka. D'ailleurs, lorsque Koroviev et lui vont faire des emplettes à la place de Smolensk, on assiste à la scène suivante :

Le citoyen se faufila habilement parmi les passants et ouvrit la porte extérieure du magasin. Mais à ce moment, un petit portier osseux et extrêmement malveillant lui barra le passage et lui dit d'un ton irrité :

- C'est interdit aux chats !
- Je m'excuse, chevrot le long citoyen en portant sa main noueuse à son oreille, comme s'il était sourd. Aux chats, dites-vous ? Mais où voyez-vous des chats ?

Le portier écarquilla les yeux. Il y avait de quoi : nul chat n'était plus aux pieds du citoyen, derrière le dos duquel, en revanche, parut un individu bedonnant qui essayait de passer pour entrer dans le magasin. Ce gros type était coiffé d'une casquette déchirée, sa figure ressemblait vaguement à un museau de chat, et il portait sous son bras un réchaud à pétrole. (MM, p. 568-569)

---

<sup>165</sup> Le personnage de Béhémot nous rappelle deux œuvres importantes du romantisme allemand, soit *Le chat botté* de Ludwig Tieck et *Le chat Murr* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffman, deux textes où sont habilement mêlés occultisme et anthropomorphisme.

<sup>166</sup> Georges Nivat, « Une cure de fantastique ou Mikhaïl Boulgakov », *loc. cit.*, p. 249.

Cet anthropomorphisme correspond, selon Bakhtine, à l'un des traits caractéristiques du corps grotesque. Il écrit à ce sujet : « Le mélange de formes humaines et animales est une des manifestations les plus typiques et les plus anciennes du grotesque<sup>167</sup>. » Le corps grotesque s'oppose à l'idée selon laquelle le corps serait sans faille, délimité ou achevé. Il absorbe ce qui lui est extérieur et se renouvelle constamment. Il hyperbolise, fusionne, allie différentes formes et opère ainsi un mouvement dialogique entre plusieurs formes corporelles. Dans le cas précis de Béhémoth, il est significatif que ce mouvement grotesque rassemblant animal et humain participe d'une vision carnavalesque en même temps qu'il fait référence à un trait spécifiquement diabolique, c'est-à-dire la bestialité.

En effet, le diable, selon Muchembled, a toujours entretenu un rapport de proximité avec l'animal<sup>168</sup>. Les formes qu'il prend varient entre la bête, l'homme ou un mélange des deux. Protéiforme, on le retrouve parfois sous la forme d'un dragon ou encore celles d'un serpent, d'un rapace, d'une bête noire ou d'un bouc. Il a comme traits caractéristiques des cornes, des sabots et des poils. Au Moyen Âge, si on reliait la vue et l'ouïe au haut corporel, c'est-à-dire à l'intellect et à l'esprit, les sens comme l'odorat, le goût et le toucher étaient associés au diable, car reliés au bas corporel et aux instincts animaux. Muchembled en parle en ces mots : « La mise à distance des corps renforçait le rôle de la vue, sens intellectuel qui correspondait bien à la construction de l'identité européenne, et contribuait à dévaloriser la part du nez, trop lié à l'animalité<sup>169</sup>. » Ceci avait pour conséquence de perpétuer une certaine hiérarchie entre le haut et le bas, mais cette fois-ci appliquée à une topographie du corps, des sens et des instincts.

Nous reconnaissons également le côté animal et bestial de Béhémoth à la violence dont il fait preuve. Selon la définition courante qu'on lui donne, le bestial se définit

---

<sup>167</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 115.

<sup>168</sup> Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XII-XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 135.

<sup>169</sup> *Idem*.

comme « [ressemblant] à la bête par son physique, son comportement [et] ses penchants<sup>170</sup> ». Mais la bestialité a également une forte connotation de brutalité. Dans le roman de Boulgakov, nous retrouvons cette brutalité dans les actions de Béhémot. En effet, il est celui qui exécute les châtiments les plus violents, mais toujours sur un mode grotesque. Nous le voyons, par exemple, couper la tête du présentateur Bengalski, mettre le feu à la maison Griboïédov<sup>171</sup>, tirer sur des gens avec un revolver, etc. En ce sens, nous pourrions le considérer comme le bourreau de Woland : il coupe les têtes, il châtie, mais il le fait selon une vision carnavalesque. Si l'un des attributs du *trickster* est de profaner le caractère sacré des choses, Béhémot, en suivant la même logique, rabaisse l'idéologie du Parti en incarnant le rire, la ruse et le grotesque.

#### 2.1.4 Azazello

Le personnage d'Azazello intervient principalement lors de négociations ou, comme Béhémot, lorsqu'il y a usage de la violence. Son corps est décrit comme atypique. « [Azazello] était de petite taille mais ses épaules étaient extraordinairement larges. Il portait un chapeau melon, et une canine saillait de sa bouche, rendant hideuse sa physionomie, par elle-même singulièrement abjecte. Pour comble, ses cheveux étaient d'un roux flamboyant. » (MM, p. 174) D'ailleurs, à plusieurs reprises dans le roman, ses cheveux sont associés au feu : « l'administrateur entrevit un deuxième individu, petit mais de carrure athlétique, aux cheveux rouges comme le feu... » (MM, p. 216) Nous ne jugeons pas nécessaire d'expliquer en quoi le feu est lié à l'enfer et au diable, mais nous tenons tout de même à préciser qu'il est un symbole carnavalesque en tant qu'il permet, selon Bakhtine, un dépassement collectif, la fin d'un cycle et une renaissance. Nous reviendrons sur ce point plus tard lorsque nous analyserons la scène

---

<sup>170</sup> « Bestial, bestiale, bestiaux », *Larousse*, en ligne, <<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bestial/8917>>, consulté le 7 septembre 2022.

<sup>171</sup> Dans ce mémoire, nous écrivons « Griboïédov » à la place de « Griboïedov » afin de respecter la traduction de Claude Ligny. Sachons toutefois que la deuxième translittération est plus commune.



de l'incendie à Griboïédov. De plus, l'apparence d'Azazello évoque, à plusieurs reprises, celle d'un gangster ou d'un bandit.

Le voisin en question était de petite taille, d'un roux flamboyant, avec de vilaines dents jaunes dans la bouche. Il portait un costume rayé de bonne qualité, du linge amidonné, des souliers vernis et un chapeau melon. Sa cravate était de couleur criarde. Le plus étonnant, pourtant, était la pochette de son veston. Habituellement les hommes y mettent un mouchoir ou un stylo. De la sienne, dépassait un os de poule soigneusement rongé. (MM, p. 388)

À un moment, Marguerite le compare à un bandit. « Une vraie tête de bandit ! » (MM, p. 390), dit-elle. Un peu plus loin, le narrateur nomme Azazello le « pirate roux » (MM, p. 352), ce qui renforce l'idée selon laquelle il ressemble à un criminel. Il a même « une taie sur l'œil gauche » (MM, p. 351), ce que nous considérons être un trait typique dans la représentation des criminels dans la culture populaire et cinématographique.

Son nom Azazello fait référence à Azazel, un personnage provenant de la Bible hébraïque et de certains apocryphes. Il renvoie à un démon antique dont certaines civilisations croyaient qu'il habitait dans le désert. Dans la Bible, il apparaît notamment dans une description du Grand Jour des Expiations, rituel au cours duquel on offrait deux boucs : l'un à Dieu, l'autre à Azazel. On immolait sur la place publique le bouc offert à Dieu tandis que l'autre était lâché en liberté dans le désert. De là la figure du « bouc émissaire ». Selon le *Livre d'Énoch*, Azazel serait un ange rebelle aux côtés de Belial, Mastema, Satanaël et Sammaël. « Ces “anges gardiens”, chargés de superviser le monde, enfreignent la séparation entre le divin et l'humain. Subjugués par la beauté des femmes, ils s'unissent à elles, ce qui donne naissance à la race maléfique des géants, qui répandent le mal sur terre<sup>172</sup> », nous apprend Georges Minois. La séparation entre le divin et l'humain nous rappelle celle entre le haut et le bas, le spirituel et le temporel et, à terme, entre l'officiel et le populaire ; oppositions qui sont au cœur de l'esthétique

---

<sup>172</sup> Georges Minois, *Le diable, op. cit.*, p. 19.

carnavalesque. Suivant cette logique, Azazel serait celui qui a pris le parti du bas et du peuple. Georges Minois ajoute qu'Azazel est aussi celui qui a appris à l'humanité l'art de la métallurgie et également « l'art des bijoux et des cosmétiques<sup>173</sup>. » Il aurait enseigné aux femmes à se maquiller, ce qui fait fortement écho à la scène lors de laquelle Azazello offre un onguent magique à Marguerite. Ces savoirs offerts aux humains auraient conduit, selon la Bible, à la débauche, au vice et à l'impiété. En ce sens, le démon Azazel entretient des liens étroits avec l'art et l'esthétique. Mais l'esthétique dont Azazel fait la promotion va à l'encontre des valeurs de la religion, donc du discours dominant.

En considérant les différentes symboliques associées au personnage d'Azazello, comme le fait qu'il est représenté comme un bandit, qu'il est un ange rebelle, nous pourrions voir en lui le représentant de la dissidence et de l'hérésie. Il est celui qui incarne le mal, qui dévie du discours officiel et qui heurte la *doxa*.

### 2.1.5 Hella

Hella est plus en retrait que Woland, Koroviev, Béhémoth et Azazello. Son nom nous rappelle « Hell », la traduction anglaise du mot « enfer » qui vient de Hel, la déesse des morts dans la mythologie nordique. Selon certaines traductions, elle est nommée « Gella<sup>174</sup> », un nom qui rappelle « Gello », une femme démon ou une revenante dans la mythologie grecque. Nous la voyons principalement intervenir lors des scènes se déroulant à l'appartement 50<sup>175</sup>, puisqu'elle est la bonne de Woland. Elle est décrite comme « une jeune fille rousse complètement nue dont les yeux brillaient d'un éclat phosphorique. » (MM, p. 218) Dans d'autres passages, elle porte un costume de

---

<sup>173</sup> *Idem*.

<sup>174</sup> En russe, il n'y a pas de lettre « H » aspirée. Gella est une translittération plus juste qui rend compte de la prononciation russe et du lien étymologique avec le grec ancien. En russe Гелла se prononce Gella avec le son « gue ».

<sup>175</sup> De 1921 à 1924, Boulgakov habita le 10, Bolchaïa Sadovaïa, app. 50 à Moscou. Cet appartement a probablement inspiré le fameux appartement 50 du *Maître et Marguerite*.

soubrette : « La personne qui avait ouvert était [...] une jeune fille qui ne portait sur elle, pour tout vêtement, qu'un mignon tablier de dentelle et une petite coiffe de dentelle blanche sur la tête. Ses pieds, au demeurant, étaient chaussés de mules dorées. » (MM, p. 356) Son corps est décrit comme n'ayant aucun défaut si ce n'est une cicatrice dans le cou. « Les formes de cette jeune étaient irréprochables, et si l'on pouvait trouver un défaut à son aspect extérieur, c'était évidemment la cicatrice cramoisie qui marquait son cou. » (MM, p. 356) Cette cicatrice qu'elle porte au cou laisse croire qu'il s'agit d'une morsure de vampire et qu'elle en serait elle-même un. Le passage dans lequel elle embrasse Variénoukha nous rappelle fortement la façon qu'ont les vampires de mordre leur victime :

Variénoukha comprit que la partie la plus redoutable de son aventure commençait, et, poussant un gémissement, il se colla contre le mur. Mais la jeune fille vint se placer tout contre l'administrateur et lui posa ses mains sur les épaules. Les cheveux de Variénoukha se dressèrent sur sa tête. Car, même à travers le tissu froid et imbibé d'eau de sa chemise, il sentit que ces deux mains étaient encore plus froides — qu'elles étaient froides comme de la glace.

– Laisse-moi t'embrasser, dit tendrement la jeune fille, et tout près de ses yeux, Variénoukha vit deux yeux étincelants.

Alors, il perdit conscience, et ne sentit même pas le baiser. (MM, p. 218)

Les mains froides, les yeux étincelants et le baiser sont des indices indiquant que Hella est en réalité un vampire. Son statut de vampire expliquerait son rôle de soubrette et pourquoi elle est subordonnée à Woland. En effet, parmi les créatures maléfiques, les vampires appartiennent à une catégorie inférieure puisqu'ils sont en quelque sorte des revenants et non des démons. Pour Brice Guérin, le vampire symbolise une lutte manichéenne entre le bien et le mal.

L'essence diabolique du vampire, le caractère manichéen de cette lutte inégale sont renforcés par la permanence, en filigrane, d'un combat symbolique entre lumière et ténèbres [...] [Le] vampire est un être de la

nuit, et la lumière, de la puissance et de la pureté du Créateur, incarne la limite de ses pouvoirs qui doivent cesser, comme ceux de tous les êtres maléfiques, avec les premières lueurs de l'aube<sup>176</sup>.

Suivant cette logique, nous comprenons pourquoi Hella demeure principalement dans l'appartement 50 ; elle ne peut pas sortir au risque de brûler. Sensible à la lumière, le vampire représente en quelque sorte un discours en marge de l'idéologie dominante. Rappelons que le pouvoir soviétique s'autoproclame « lumière ». Après s'être fait mordre, Variénoukha retourne voir Rimsky, mais celui-ci remarque que son visage a changé et qu'il n'a plus d'ombre.

Derrière le fauteuil, sur le plancher, s'allongeaient deux ombres croisées, l'une faible et grisâtre, l'autre plus épaisse et plus noire. Ces deux ombres dessinaient avec netteté le dossier du fauteuil et ses pieds taillés en pointe, mais au-dessus du dossier on ne voyait nulle ombre de la tête de Variénoukha, pas plus qu'on ne voyait l'ombre de ses pieds entre les pieds du fauteuil. (MM, p. 284)

Brice Guérin attribue l'absence d'ombre des vampires au fait que « le vampire n'est pas au sens propre un être vivant et qu'appartenant au domaine des ombres, il en est devenu une lui-même<sup>177</sup>. »

Cependant, Hella ne correspond pas à la représentation habituelle des vampires. Ce qui la caractérise, c'est sa tenue de servante qui la place dans un rôle de subalterne, mais également sa nudité. La sexualité et la nudité sont historiquement associées au diable puisqu'elles dégagent un érotisme et incitent au péché. Pour les démonologues du Moyen Âge, le diable se cache sous la peau et pénètre l'individu dans l'acte charnel. Lorsque nous nous penchons sur l'histoire du diable, nous constatons que le malin a longtemps été relié aux corps des femmes. Nous n'avons qu'à penser aux grandes chasses aux sorcières et aux exorcismes qui sont des pratiques de démonisation du

---

<sup>176</sup> Brice Guérin, « Dracula », dans Juliette Vion-Dury et Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, PULIM, 2003, p. 99.

<sup>177</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

corps et du savoir féminin. C'est notamment sur le corps des sorcières qu'on « trouvait » le sceau du diable (*stigma diabolicum*), preuve irréfutable pour les ecclésiastiques du Moyen Âge, que la femme avait scellé un pacte avec le diable.

Selon le discours dominant au Moyen Âge, la femme était considérée inférieure, une créature inachevée ou un mâle incomplet. La femme est reliée au diable dès l'épisode du serpent et du fruit défendu dans la Genèse. « [La] nature féminine appartenait au côté sombre de l'œuvre du Créateur, plus proche du diable que ne l'était l'homme<sup>178</sup> ». Les médecins de l'époque considéraient le corps féminin comme une chair pécheresse ; une manière qu'a le diable de séduire, de tromper et de corrompre l'homme.

[La] femme était conviée à se discipliner et à s'écarter du péché d'une façon spécifique. Pour [la femme], le contrôle social ne plaçait pas l'emphase sur l'indiscipline, la violence et l'ivresse, caractéristiques du mâle, mais sur la sexualité<sup>179</sup>.

C'est notamment dans cet état d'esprit que des règles se sont imposées pour contraindre le corps des femmes. On parle de ceinture de chasteté, de lois sur le mariage, de punitions sévères contre les écarts sexuels jugés graves, d'enfermement dans des couvents, etc. « La sexualité était devenue un enjeu de pouvoir<sup>180</sup>. » La femme devait être chaste, silencieuse et décente, sinon elle manifestait par son corps un érotisme relatif au diable. Lorsqu'une femme commettait un adultère, il était de coutume, dans certaines régions, de la tondre et de la traîner dans les rues de la ville sous les moqueries du peuple et les coups de cravache. La mise à nue était donc utilisée pour châtier les femmes, les humilier sur la place publique, les rendre vulnérables, les blesser, en somme, pour les exclure de la société.

---

<sup>178</sup> Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XII-XX<sup>e</sup> siècle, op. cit.*, p. 103.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 120.

Dans le cadre du carnaval, le corps nu représente un affront à la culture officielle, laquelle prône la décence, la pudeur et la bonne conduite. Dans *Le Maître et Marguerite*, le personnage d'Hella assume une part d'érotisme. La figure du vampire est elle aussi liée à l'érotisme et à la nudité carnavalesque comme le constate Antonio Dominguez Leiva<sup>181</sup>. Nous pourrions donc considérer sa nudité comme un acte subversif par lequel elle affirme son appartenance au diabolique et son affranchissement symbolique de la culture officielle. Tout comme le diable, le vampire a subi plusieurs mutations au cours de son histoire. Passant du monstre sanguinaire au séducteur romantique, il s'est imposé comme un personnage corrupteur, au sens où il retire aux hommes leur humanité, mais également au sens d'une corruption érotique venant pervertir un rapport à la sexualité. « La bouche vampirique, lieu de prédilection de la perversion et de la manipulation, la pénétration des canines affilées dans la chair humaine est, en soi, la manifestation d'une extrême violence faite au corps<sup>182</sup> », explique Marie Lévesque. Pour elle, le vampire est une figure de l'entre-deux, entre la vie et la mort, qui exclut tout système binaire. Ainsi, nous pourrions voir la morsure d'Hella comme une riposte face à la violence historique faite au corps des femmes, mais également comme une volonté de surpasser le manichéisme du bien et du mal.

## 2.2 Les chronotopes carnavalesques et leurs fonctions

Nous venons de voir que les différents diables appartiennent tous à l'esthétique carnavalesque et relèvent de son principe dialogique. Mais, il nous semble également important de préciser que le carnaval prend vie dans un espace-temps particulier. C'est lors du carnaval que sont permis la folie, les renversements joyeux, l'abondance, etc.

---

<sup>181</sup> Antonio Dominguez Leiva, « Érotique du vampire contemporain », dans *Pop en stock*, 2011, en ligne, <<http://popenstock.ca/dossier/article/erotique-du-vampire-contemporain>>, consulté le 23 septembre 2022.

<sup>182</sup> Marie Lévesque, « La bouche vampirique : la neutralité du genre et la transcendance du binaire », colloque organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université du Québec à Montréal, 3 mars 2017. Document audio. En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, <<https://oic.uqam.ca/fr/communications/la-bouche-vampirique-la-neutralite-du-genre-et-la-transcendance-du-binaire>>, consulté le 23 septembre 2022.

C'est notamment la suppression temporaire des règles qui offre à la population une liberté créatrice sans limites et qui place les conditions d'existence d'une esthétique carnavalesque. Bakhtine insiste sur le caractère temporaire et éphémère du carnaval :

La fête marquait en quelque sorte une interruption provisoire de tout le système officiel, avec ses interdits et barrières hiérarchiques. Pour un bref laps de temps, la vie sortait de son ornière habituelle, légalisée et consacrée, et pénétrait dans le domaine de la liberté utopique. Le caractère éphémère de cette liberté ne faisait qu'intensifier l'effet de fantastique et de radicalisme utopique des images nées dans ce climat particulier<sup>183</sup>.

Le carnaval se situe donc hors du temps, « hors des ornières habituelles » du quotidien. Il échappe aux règles de l'étiquette et de la bienséance ainsi qu'aux structures rigides de la vie courante régie par le monde officiel. Ce type de célébration trouve son origine dans d'autres fêtes qu'on pourrait qualifier de « pré-carnavalesques » : dionysies grecques, saturnales romaines, etc. Dès l'*incipit* du *Maître et Marguerite*, nous pouvons constater que le récit se déroule au printemps, saison au cours de laquelle ont lieu habituellement les fêtes carnavalesques. Le roman s'ouvre ainsi : « Au déclin d'une chaude journée de printemps, sur la promenade de l'Étang du Patriarche, apparurent deux citoyens. » (MM, p. 55) Dans le calendrier du Moyen Âge, le carnaval se présente comme une coupure de la linéarité temporelle et crée par le fait même un renouveau symbolique. Le carnaval et les fêtes populaires célébraient la résurrection du Christ, mais également la renaissance de la nature. Avec l'arrivée du printemps, c'est l'hiver qui se termine et la mort qui laisse place à la vie. Le carnaval est donc un espace-temps de transition, un entre-deux en même temps qu'une célébration du devenir populaire.

Cette idée selon laquelle certains espaces renversent les lois et les règles habituelles de la société a été théorisée par Michel Foucault lorsqu'il traite du concept d'hétérotopie. Les hétérotopies seraient, selon lui, des lieux physiquement localisables

---

<sup>183</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 97.

qui entreraient en opposition avec le reste de la société et de la culture, créant ainsi une sorte d'« utopie » localisée et limitée spatialement. Il écrit :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut retrouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables.<sup>184</sup>

Ce à quoi il ajoute :

Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre eux qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils *suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports* qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements<sup>185</sup>

Les « hétérotopies » décrites par Foucault s'apparentent au carnaval tel que défini par Bakhtine, à une chose près : elles négligent les dimensions temporelles et esthétiques. Mais ce qui nous intéresse n'est pas le carnaval en tant qu'il est une fête située temporellement et spatialement, mais son mode d'inscription dans un texte littéraire, c'est-à-dire la façon dont il structure le récit et fait émerger des symboliques lors de la lecture. En ce sens, c'est la notion de « chronotope » théorisée par Bakhtine qui nous paraît la plus adéquate pour comprendre l'espace-temps carnavalesque au sein d'un texte littéraire.

Comme son nom l'indique, le chronotope cristallise dans le récit deux dimensions d'une même réalité, à savoir le temps et l'espace. En ce sens, les chronotopes sont des

---

<sup>184</sup> Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, p. 1574-1575.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 1574. Nous soulignons.



contextes qui varient, mais qui déterminent une certaine organisation sociale. Le chronotope est la « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature<sup>186</sup> ». Ces différents rapports se manifestent de plusieurs manières chez Bakhtine : tantôt dans des éléments très précis d'un récit, tantôt dans l'entièreté d'une œuvre ou encore dans un genre littéraire. Il est donc difficile de les définir précisément. Cependant, nous savons que les chronotopes sont des schémas qui viennent structurer le récit et l'organiser autour d'espace-temps précis. « [L]'étude du chronotope ne se limite pas au repérage des notations relatives au temps et à l'espace. Chaque chronotope "majeur" se présente comme une catégorie *esthétiquement* configurée qui véhicule nécessairement sa propre *vision du monde*<sup>187</sup>. » Il s'agit donc de comprendre en quoi les repères d'espace-temps configurent le récit et ses différentes symboliques.

Par exemple, dans *Le Maître et Marguerite*, nous retrouvons le chronotope de la maison (le « dom » ou « Дом », en russe) qui représente, selon André Markowicz, « l'inviolabilité du foyer<sup>188</sup> ». Le nom du poète « Biezdomy » signifie notamment « celui qui n'a pas de maison ». Markowicz ajoute : « Personne n'a de maison dans la littérature soviétique et dans la vie soviétique. Personne n'a de refuges<sup>189</sup>. » N'est-il pas révélateur que les diables investissent l'appartement 50 qui appartenait au défunt Berlioz, renvoient son colocataire Stepan Likhodieïev en le téléportant à Yalta et rusent auprès du président de l'Association des locataires du bloc 302 rue Sadovaïa afin de s'approprier le logement ? À l'époque où tout logement appartient à l'État, où la vie privée est presque impossible, Boulgakov fait de cet appartement un espace protéiforme où la magie transforme les lieux en salle de bal et où l'intimité redevient

---

<sup>186</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 237.

<sup>187</sup> Hans Färnlöf, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du *Tour du monde en quatre-vingts jours* », *Poétique*, vol. 4, n° 152, 2007, p. 440. L'auteur souligne.

<sup>188</sup> André Markowicz, *Inculte | André Markowicz présente « Le Maître et Marguerite » de Mikhaïl Boulgakov*, vidéo, 12 mai 2020, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=qe61QQJA54s&t=11s>>, consulté le 8 mai 2023.

<sup>189</sup> *Idem*.

provisoirement possible. Ce chronotope hétérotopique nous rappelle en quelque sorte « la maison opaque » dans *Nous autres* de Zamiatine<sup>190</sup>, c'est-à-dire un lieu en dehors de la surveillance, hors de l'État et qui obéit à des logiques contraires à celles de la société.

Dans le roman de Boulgakov, les différents chronotopes sont tous structurés autour de l'espace-temps « carnaval » et de sa logique du renversement. La ville de Moscou, par exemple, est le premier lieu dans lequel le lecteur se voit transporté. Elle lie les différents chronotopes du récit et installe un esprit de folie généralisée. Le style narratif mélange l'aliénation des événements surnaturels à l'absurdité quotidienne de la vie soviétique, ce qui crée des situations comiques et ambiguës. De l'Étang des Patriarches au Théâtre des Variétés, en passant par l'appartement 50 et par l'hôpital psychiatrique, c'est la folie qui gouverne. Plusieurs scènes du roman semblent faire directement référence à des cérémonies de type carnavalesque comme le couronnement/découronnement, l'incendie, le banquet, etc. D'ordinaire, Moscou ne semble pas régie par les lois du carnaval. Nous l'imaginons beaucoup plus austère et sérieuse, obéissant à une vision du monde plus rigide. Mais pendant trois jours, ses lois habituelles sont suspendues, laissant ainsi place à la folie du carnaval, un peu à la manière de la NEP dans l'histoire soviétique. C'est notamment avec l'arrivée des diables qu'est introduit l'esprit carnavalesque dans la ville. Leur court séjour dans celle-ci détermine la durée temporaire du carnaval et le retour à la vie normale par la

---

<sup>190</sup> Dans *Nous Autres* d'Eugène Zamiatine, les citoyens habitent des maisons transparentes sous la surveillance constante de l'État. Le protagoniste D-503 est conduit dans une maison antique, qu'il nomme « la maison opaque », se situant à l'extérieur de la ville dans le monde des « sauvages ». Cette maison n'est pas vitrée et échappe donc à la surveillance. C'est dans cette maison que D-503 changera sa perception du monde, comme si toute surveillance avait jusque-là conditionné ses pensées et ses actions. À l'époque de Staline, la surveillance n'est pas qu'étatique. Elle a investi toutes les sphères de la société, d'où un système de délation très efficace. Bien sûr, en définitive, c'est l'appareil d'État qui induit cette surveillance. Boulgakov introduit, lui aussi, le « dom » (« Дом ») inviolable — apporté par la magie des diables — pour contraster avec la surveillance qui fait partie intégrante de la vie en URSS. Cet appartement fait office d'hétérotopie carnavalesque dans le sens où elle contredit l'ordre habituel de la société soviétique.

suite. N'est-il pas intéressant de remarquer que dans le dernier chapitre intitulé « Grâce et repos éternel », Marguerite constate des changements dans l'apparence de Koroviev.

On aurait eu peine, maintenant, à reconnaître Koroviev [...] Celui qui, dans un costume de cirque déchiré, avait quitté le Mont des Moineaux sous le nom de Koroviev-Fahoth, était devenu un chevalier sévèrement vêtu de violet, dont le visage lugubre ignorait le sourire. (MM, p. 615)

Ce changement dans les aspects physiques des personnages montre que le chronotope carnavalesque est relié à une esthétique particulière. Après le carnaval, Koroviev quitte son apparence de bouffon et reprend celle de chevalier, ce qui laisse penser que la vie reprend également son cours normal. Nous pourrions analyser plusieurs chronotopes : l'hôpital psychiatrique, l'appartement de Marguerite, l'Étang du Patriarche, etc., mais nous ne nous en tiendrons qu'à ceux qui nous paraissent les plus significatifs, soit le Théâtre des Variétés, le bal de Satan et la Maison de Griboïédov, puisque ceux-ci agissent comme des rituels propres aux fêtes carnavalesques.

### **2.2.1 Horizontalité et théâtre (Le Théâtre des Variétés)**

Au Moyen Âge, la conception verticale du monde induite par le rapport entre paradis et enfer se manifeste à plusieurs égards dans la vie sociale et domine jusqu'à la Renaissance. Josette Féral nous explique plus en détails la philosophie médiévale qui construit le monde selon ces catégories :

Pour saisir ce fonctionnement dans toute sa complexité et comprendre son sens historique et social, revanche sociale surtout, il faut le replacer dans le mouvement et la philosophie de toute une époque — celle du Moyen Âge surtout — qui divise de manière arbitraire l'univers social de l'homme selon des principes moraux et sociaux, et ceci dès le christianisme, entre les principes du bien et du mal, du « haut » et du « bas », principes qui déterminent les lois et les droits de la hiérarchie sociale, tout comme ils offrent aux sujets les grilles pour une perception du monde<sup>191</sup>.

---

<sup>191</sup> Josette Féral, « Le carnaval : mise en scène ou mise en crise ? », *loc. cit.*, p. 36.

Cette verticalité persiste dans la vie soviétique et au cœur de l'idéologie censée la guider. « De cette conception topographique du haut et du bas [...] était née la verticale de l'ascension et de la chute, tandis qu'était niée l'horizontale du temps historique, du mouvement continu en avant et régénérateur<sup>192</sup>. » Cette topographie verticale emprisonne le devenir populaire dans une conception figée de l'histoire. L'absolutisme du pouvoir se présente alors comme une vérité immuable. Cette conception verticale bénéficie au pouvoir en place puisqu'elle a pour effet de préserver les rapports sociaux tels qu'ils sont. La culture populaire carnavalesque renverse temporairement cette conception verticale en soulignant l'importance de la réalité matérielle et en s'inscrivant dans une continuité historique également. Ainsi, le carnaval offre des possibilités d'existence à un devenir populaire et à une révolte sociale.

Ce passage d'une conception verticale à une conception horizontale, propre au carnaval médiéval, a des répercussions sur la manière de penser le théâtre et la mise en scène à l'époque soviétique. Au carnaval, la scène et la place publique sont la même chose. Lors des diableries, l'aménagement de la scène est conçu afin que la population puisse participer activement au spectacle. La scène reflète en quelque sorte une nouvelle organisation hiérarchique en exposant les spectateurs au même niveau que les acteurs, abolissant ainsi la frontière symbolique entre le pouvoir et le peuple. Bakhtine conçoit le carnaval comme une grande mise en scène sociale. Josette Féral voit dans cette mise en scène une mise en crise : « [Le] carnaval porte l'empreinte d'un *coup d'état* contre le pouvoir, *répétition générale de la révolution*<sup>193</sup>. » Bakhtine avance l'idée selon laquelle il n'y a aucun public dans le carnaval, car « tous ses participants [y] sont actifs, tous communient dans l'acte carnavalesque. On ne regarde pas le carnaval, pour être exact, on ne le joue même pas, on *le vit* [...]»<sup>194</sup>. Ainsi, tout le

---

<sup>192</sup> Aimie Maureen Shaw, *En dialogue avec Bakhtine : carnavalisation, carnavalesque et carnaval au cœur du roman*, op. cit., f. 26.

<sup>193</sup> Josette Féral, « Le carnaval : mise en scène ou mise en crise ? », loc. cit., p. 38. Nous soulignons.

<sup>194</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduction du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 180. L'auteur souligne.

monde a un rôle important dans le carnaval ; c'est la révolte populaire qui s'offre à voir dans une mise en scène. Ici, la conception scénique du théâtre — propre à la culture officielle — renoue avec la tradition carnavalesque. On fait descendre les acteurs de la scène en les mêlant aux spectateurs, ce qui a pour effet de transformer l'espace public, la rue et la place centrale en lieu de communion et de mise en scène d'un devenir populaire. L'espace public, opposé à l'espace scénique, devient le symbole de la réalité matérielle et égalitaire.

Nous retrouvons cette conception horizontale des rapports sociaux (et scéniques) dans *Le Maître et Marguerite*. D'abord, « le théâtre est au cœur du roman, tant du point de vue des techniques narratives que de la thématique<sup>195</sup> » note Marianne Gourg. Georges Nivat écrit, pour sa part, que « le théâtre est [dans le roman de Boulgakov] la figure allégorique de la société elle-même<sup>196</sup>. » Dans l'ensemble du roman, le théâtre et la mise en scène grotesque s'immiscent dans le quotidien et sur la place publique, ce qui conduit la population à participer et à vivre le carnaval des diables. Que ce soit dans les rues de Moscou, à la Commission des Spectacles, aux appartements de la rue Sadovaïa ou à l'hôpital psychiatrique, la théâtralité du carnaval investit les lieux, au premier chef l'espace public, créant un esprit de folie généralisé :

Sous la lumière crue des puissants réverbères, [Rimsky] vit sur le trottoir, juste en dessous de lui, une dame simplement vêtue d'un corsage et d'une culotte violette. La dame portait, il est vrai, un chapeau sur la tête et une ombrelle à la main. Autour de cette personne la foule, mi-clouée sur place, mi-désireuse de prendre la fuite, s'agitait dans la plus grande confusion, tout en émettant ces rires gras qui avaient donné froid dans le dos au directeur financier. (MM, p. 276)

Nous constatons aussi que ce nouveau mode de socialisation horizontal n'est pas accepté par l'ensemble de la population qui se voit plutôt forcée par les diables.

---

<sup>195</sup> Marianne Gourg, *Étude sur Le Maître et Marguerite*, op. cit., p. 39.

<sup>196</sup> Georges Nivat, « Une cure de fantastique ou Mikhaïl Boulgakov », loc. cit., p. 252.

Prenons, par exemple, le passage où les employés de l'Annexe municipale de la Commission des Spectacles chantent tous en chœur, sans pouvoir s'arrêter :

Ce qui frappait surtout les visiteurs médusés, c'est que les choristes, bien que dispersés dans tous les coins de l'annexe, chantaient avec un ensemble parfait, comme s'ils ne quittaient pas des yeux la baguette d'un chef invisible [...] Tout montrait que le secrétaire aurait donné n'importe quoi pour s'arrêter de chanter, mais qu'il ne le pouvait pas. (MM, p. 338)

Ici, Boulgakov se moque de la soumission au pouvoir, de l'incapacité des gens à penser et à agir par eux-mêmes et à exercer leur jugement critique. « Boulgakov est conscient que la peur est l'un des signes objectifs d'une société totalitaire que la théâtralisation ludique [...] est l'un des moyens de l'exorciser<sup>197</sup>. » Nous voyons également que cette théâtralité horizontale n'émane pas de la volonté populaire, mais advient telle une malédiction jetée par les diables eux-mêmes. Lors de la représentation au Théâtre de Variétés, l'espace public monte littéralement sur scène. En effet, après avoir fait pleuvoir des billets de dix roubles dans la salle de spectacle, les diables invitent le public à monter sur scène pour essayer des robes, des bijoux et autres produits de luxe, ce qui crée une agitation totale sur l'estrade.

[L]es spectateurs se levaient vivement pour toucher le coffret. Dès lors, les digues furent rompues, et de tous côtés, les femmes envahirent la scène. Dans le brouhaha général de conversations, de soupirs et de rires du théâtre en émoi, on entendit une voix d'homme crier : « Je te défends bien !... » et une voix de femme répliquer : « Petit-bourgeois ! Despote ! Lâchez-moi, vous me cassez le bras !

[...]

[L]a scène fut en proie à un incroyable désordre. Sans même les essayer, les femmes se mirent à rafler les chaussures. Une spectatrice se rua en coup de vent derrière le rideau, arracha ses vêtements, s'empara de ce qui lui tombait sous la main — une robe de chambre de soie ornée d'énormes

---

<sup>197</sup> Tatiana Sokolnikova, « Le Maître et Marguerite de Mikhaïl Boulgakov : au-delà de la satire politique », *loc. cit.*, consulté le 5 janvier 2022.

bouquets — et trouva le temps de mettre la main sur deux coffrets de parfum. (MM, p. 240-242)

Bien sûr, ce passage pointe quelques vices comme le goût pour le luxe, l'avarice, l'égoïsme individuel, la cupidité et le cynisme, ce qui représente une absurdité dans un État qui prône la collectivisation des richesses. Dans son article intitulé « Les représentations théâtrales dans *Le Maître et Marguerite* », Marianne Gourg constate :

Le Théâtre des Variétés est le seul qui utilise la collaboration du public. Celui-ci n'y reste pas statique comme un stupide voyeur, il participe bruyamment à l'action. Il chante, lui aussi, il accompagne l'orchestre, il communique par des mots imprévus et des dialogues bizarres avec les acteurs. Ceux-ci poléminent de manière bouffonne avec les musiciens [...] Et puisque le public collabore avec la fantaisie des acteurs, l'action se développe à la fois sur les planches, aux parterres et aux balcons<sup>198</sup>.

Elle ajoute : « la vision grotesque va s'exprimer dans un spectacle où les frontières s'effacent entre acteurs et spectateurs, entre salle et scène, où la rampe disparaît<sup>199</sup>. » Il y a donc ici un renversement qui s'opère. Au moment où la scène théâtrale est présente dans le roman, elle est investie et corrompue par l'espace public, ce qui participe d'une horizontalité des rapports sociaux. Woland confie au buffetier Andreï Fokitch l'intention qu'il avait derrière le spectacle du Théâtre des Variétés : « Mon cher, je vais vous révéler un secret. Je ne suis pas du tout un artiste. Simplement, je voulais voir les Moscovites rassemblés en foule, et quoi de mieux qu'un théâtre pour cela ? » (MM, p. 362). Ainsi, quand ce n'est pas le haut qui est rabaissé, c'est le bas qui s'invite en haut ; c'est une nouvelle forme de socialisation qui s'offre à voir, une socialisation qui s'approche davantage du socialisme théorique que du socialisme réel en URSS.

---

<sup>198</sup> Marianne Gourg, « Les représentations théâtrales dans *Le Maître et Marguerite* », *Revue des études slaves*, vol. 61, n° 3, 1989, p. 277.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 279.

L'horizontalité de l'espace scénique permet également à Boulgakov de faire cohabiter diverses traditions théâtrales. En effet, plusieurs influences construisent l'univers fantasmagorique du *Maître et Marguerite*. Parmi celles-ci, on retrouve l'esthétique burlesque, le slapstick, le Music-Hall, le spectacle de cabaret, le cirque, le vaudeville, l'esthétique de la foire (bateleur, troubadour et magicien), la tragédie romantique, le cinéma expressionniste ainsi que les diableries médiévales. Gourg lie notamment *Le Maître et Marguerite* aux esthétiques de l'avant-garde : « Ce décloisonnement, cette interpénétration de diverses formes d'art [...], ce recours au genres dits "mineurs" (café-concert, réminiscences cinématographiques), tout cela, est caractéristique des recherches de l'avant-garde<sup>200</sup>. » Elle écrit également dans un autre texte : « [De ces différents registres] naît la tonalité si typiquement boulgakovienne d'un grotesque à plusieurs degrés où la représentation se fragmente en une série de couches contrastives qui entretiennent des rapports parodiques les unes avec les autres<sup>201</sup>. » Tous ces genres se rassemblent et s'emparent de l'espace public. C'est ainsi que la population participe activement au théâtre et au carnaval. Les diables réunissent donc le peuple et le théâtre, l'espace public et la scène, à un moment où, dans le contexte dans lequel écrit Boulgakov, l'art et le peuple ne sont censés faire qu'un<sup>202</sup>.

### 2.2.2 L'esthétique du banquet (Le bal de Satan)

On constate également cette horizontalité dans les différents rituels du carnaval, notamment lors des banquets. Pour Bakhtine, les banquets sont liés à la culture populaire et à la gaieté du carnaval. « Le banquet est une pièce nécessaire à toute réjouissance populaire. Aucun acte comique essentiel ne peut se passer de lui<sup>203</sup> »,

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>201</sup> Marianne Gourg, *Étude sur Le Maître et Marguerite*, op. cit., p. 42.

<sup>202</sup> Boulgakov a vu son théâtre joué au Théâtre d'art de Moscou (MKhAT), devenu en URSS un haut lieu de la culture officielle à un jet de pierre du lieu du pouvoir, le Kremlin. Il est probable que le MKhAT ait servi d'inspiration pour le Théâtre des Variétés.

<sup>203</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 277.



explique-t-il. C'est la tendance à l'abondance et à l'excès qui caractérise les images du banquet. Bakhtine décrit cette tendance en ces mots :

Il ne s'agit absolument pas du boire et du manger quotidien et faisant partie de l'existence de tous les jours d'individus isolés. Il s'agit du *banquet* qui se déroule *pendant la fête populaire*, à la limite de la *grand-chère*. La puissante tendance à l'abondance et à l'universalité est présente dans chacune des images du boire et du manger [...]<sup>204</sup>

Ainsi, le « manger » et le « boire », comme Bakhtine les nomme, sont des éléments rassembleurs. Ils sont un prétexte pour célébrer l'horizontalité des rapports sociaux. Lors du banquet, à l'image des classes supérieures, le peuple se donne le droit à l'excès et à l'abondance. « La tendance à l'abondance, qui constitue le fondement de l'image du banquet populaire, se heurte et s'enchevêtre contradictoirement avec la cupidité et l'égoïsme individuels et de classe<sup>205</sup>. » La consommation excessive de nourriture hyperbolise l'ensemble des rapports sociaux libres et égalitaires. Rappelons que le banquet est historiquement relié à l'égalité de la parole. « Le banquet, en tant qu'*encadrement essentiel de la sage parole, des sages propos, de la joyeuse vérité*, revêt une importance particulière. Un lien éternel a toujours relié la parole et le banquet<sup>206</sup>. » Nous n'avons qu'à penser au dialogue socratique dans lequel le banquet est un prétexte à la recherche d'une vérité dialogique.

Le dialogue socratique a pour principe d'après [Bakhtine] que la vérité n'est pas le fait d'un seul homme, mais se construit grâce à l'interrelation dialogale : la vérité « naît entre les hommes qui la cherchent ensemble, dans le processus de leur communication dialogique. »<sup>207</sup>

Dans le banquet carnavalesque, la parole n'est pas hiérarchisée ; elle se caractérise par la raillerie, la liberté et la franchise.

---

<sup>204</sup> *Idem*. L'auteur souligne.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 291.

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 282. L'auteur souligne.

<sup>207</sup> Claire Stolz, *Dialogisme*, en ligne, <<http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme>>, consulté le 3 novembre 2022.

L'enfer a souvent été associé au banquet, nous explique Bakhtine : « l'image des enfers a un caractère de fête populaire nettement marqué. C'est le banquet et le joyeux carnaval<sup>208</sup>. » Dans *Le Maître et Marguerite*, le grand bal chez Satan se déroule en enfer et est régi par la logique du banquet. Linda Buckley relie la scène du bal de l'enfer à l'*Apocalypse de la Theotokos*, issu de la mariologie byzantine. Dans cet épisode, nous explique Buckley, la vierge Marie se rend en enfer accompagnée de l'archange Michel pour prendre conscience de la souffrance des damnés. Contrairement à cette scène religieuse, le bal de l'enfer est joyeux et positif chez Boulgakov. L'excès et l'abondance sont au rendez-vous. On y retrouve un buffet, une fontaine de champagne ainsi qu'un orchestre musical dirigé par Johann Strauss. C'est probablement la scène qui représente le mieux l'esprit de fête du carnaval.

Lors de ce bal, un esprit de diversité non hiérarchisé propre au dialogisme et aux images du carnaval est respecté. Le passage relatant l'épisode où Koroviev avertit Marguerite de ne montrer de favoritisme envers aucun invité l'exprime bien :

Parmi nos invités, il y aura des gens divers — oh ! très divers —, mais à aucun, reine Margot, — à aucun d'eux, vous ne devez marquer la moindre préférence ! Si quelqu'un ne vous plaît pas... je comprends bien, naturellement, que vous n'irez pas le montrer par l'expression de votre visage, non, non, — il ne faut même pas y penser ! (MM, p. 444)

Ne manifester aucune préférence est un trait du conformisme requis sous le régime stalinien, requis bien que contredit par la réalité soviétique qui n'échappe pas au favoritisme. Lors du bal, plusieurs personnalités aux passés différents font leur apparition : « rois, ducs, chevaliers, suicidés, empoisonneuses, pendus, entremetteuses, geôliers, tricheurs, bourreaux, délateurs, traîtres, déments, mouchards, satyres. » (MM, p. 456) Dans *La poétique de Dostoïevski*, Bakhtine écrit :

---

<sup>208</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 383.

La carnavalisation systématique des enfers est encore plus intéressante. L'enfer rend égaux les représentants de toutes les situations terrestres ; l'empereur et l'esclave, le riche et le mendiant, etc., s'y rencontrent sur un pied d'égalité et entrent en un contact familial : la mort détrône tous ceux qui étaient intronisés dans la vie. Dans la peinture de l'enfer, on utilisa souvent la logique carnavalesque du « monde à l'envers » ; l'empereur devient esclave et vice versa, etc. L'enfer carnavalisé de la ménippée a déterminé la tradition médiévale de l'*enfer joyeux*, qui atteint son apogée chez Rabelais. Elle se signale par mélange ostensible de l'enfer antique et chrétien. Dans les mystères, l'enfer et les diables (pour les « diableries ») sont aussi systématiquement carnavalisés<sup>209</sup>.

Le banquet de l'enfer est donc un lieu qui accueille diverses figures tout en les plaçant sur un pied d'égalité. Les diables ne montrent ni favoritisme ni empathie pour qui que ce soit. La scène du bal de Satan est construite selon les images du grotesque populaire, de l'abondance et de la parole libre et joyeuse. Les diables et le peuple proposent une caricature des classes privilégiées. En effet, Boulgakov met l'accent sur le luxe, la somptuosité des décors, la fantaisie, le raffinement des costumes, etc<sup>210</sup>. L'esprit du banquet est respecté, mais il fait voir une opulence qui n'est pas présente en URSS pour la grande majorité des gens.

### 2.2.3 L'incendie (Maison de Griboïéov)

La Maison de Griboïéov est l'établissement qui accueille les membres du MASSOLIT, l'une des plus importantes associations littéraires de Moscou. Elle est

<sup>209</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 193. L'auteur souligne.

<sup>210</sup> Selon l'écrivaine et historienne de la littérature Marietta Tchoudakova, la scène du bal de Satan aurait pu être inspiré par le festival de printemps 1935 à Spaso House, la résidence de l'ambassadeur américain à Moscou, à laquelle Boulgakov et sa femme assistèrent. « Les décorations comprenaient un bosquet de bouleaux, une pelouse de chicorée, des filets de faisans, perroquets et pinsons, et même une ménagerie avec des chèvres, des coqs et un ours. "J'ai été particulièrement frappée par l'immense salle avec une piscine et une multitude de fleurs exotiques", se souvenait Elena Boulgakova. »

Daria Varlamova, « Maître et Marguerite : six clés pour décrypter le "roman maudit" », *Russia Beyond*, 10 mars 2015, en ligne, < [https://fr.rbth.com/art/2015/03/10/maitre\\_et\\_marguerite\\_six\\_cles\\_pour\\_decrypter\\_le\\_roman\\_maudit\\_33049](https://fr.rbth.com/art/2015/03/10/maitre_et_marguerite_six_cles_pour_decrypter_le_roman_maudit_33049) >, consulté le 21 juillet 2023.

notamment réputée pour accorder des privilèges à ses membres. « L'aménagement de Griboïédov par le MASSOLIT était tel qu'on ne pouvait rien imaginer de mieux, de plus confortable, de plus douillet. » (MM, p. 130) Boulgakov insiste vraiment sur ce point : « Tout visiteur de Griboïédov — à moins, bien sûr, d'être complètement abruti — se rend compte immédiatement de la belle vie qui est réservée aux heureux membres du MASSOLIT ». (MM, p. 131) En effet, Boulgakov dresse le portrait d'un lieu qui, à l'époque, comporte un certain luxe. En URSS, les écrivains de l'Union sont grandement privilégiés en comparaison de ceux qui se butent à sa porte. À Moscou, la maison Herzen concorde avec la description de Griboïédov. Celle-ci accueille notamment plusieurs organisations littéraires comme le RAPP. Il est donc fort probable que Boulgakov s'en soit inspiré pour critiquer l'institution littéraire soviétique.

À la fin du roman, Koroviev et Béhémouth sont de passage à la maison des écrivains. Lors de leur conversation, ils disent, et nous citons longuement :

- Bah ! Mais c'est la Maison des Écrivains ! Sais-tu, Béhémouth que j'aie entendu dire beaucoup de choses excellentes et fort flatteuses sur cette maison. Observe, mon ami, cette maison attentivement. C'est un plaisir de penser que sous ce toit se cache et mûrit toute une masse de talents.
- Comme des ananas dans une serre, dit Béhémouth qui, pour mieux admirer la maison de couleur crème et ses colonnes, monta sur le petit mur de béton qui supportait le grillage.
- C'est parfaitement exact, dit Koroviev d'accord avec son inséparable compagnon, et une frayeur délicieuse me serre le cœur quand je pense qu'ici est en train de mûrir l'auteur d'un futur *Don Quichotte*, ou d'un futur *Faust*, ou, le diable m'emporte, de futures *Âmes mortes* ! Hein ?
- Effrayante pensée, confirma Béhémouth.
- Oui, continua Koroviev, on peut s'attendre à voir pousser des plantes étonnantes dans les châssis de cette serre, laquelle réunit sous son toit quelques milliers d'ascètes qui ont décidé de consacrer leur vie au service de Melpomène, Polymnie et Thalie. Imagines-tu le bruit que cela soulèvera quand l'un deux offrira au public, pour commencer, un *Revizor*, ou au pis aller, un *Eugène Onéguine* !
- [Rien de plus facile à imaginer, dit Béhémouth, toujours d'accord.
- Oui, dit Koroviev en levant le doigt d'un air préoccupé, mais !... Mais, dis-je, et je répète ce « mais » !... À condition toutefois que ces délicates plantes de serre ne soient pas attaquées par quelque micro-organisme,

qu'elles ne soient pas rongées à la racine, qu'elles ne pourrissent pas ! Cela arrive aussi aux ananas ! Oh là là, que oui, cela arrive !] (MM, p. 576-577.)

Dans ce passage, les diables emploient le sarcasme pour se moquer du discours officiel tenu sur la littérature et de la peur malade qu'entretient le régime de voir ses écrivains, intellectuels et artistes contaminés par des idées contraires aux siennes. Les « micro-organismes » dommageables sont ici comparés à la dissidence, image qui sous-tend que ce qui est extra-officiel à la doctrine du Parti ronge l'écrivain « à la racine » en le corrompant. Notons aussi que ce passage a été inscrit entre crochets, signifiant qu'il était absent dans la première édition ; ce qui renforce évidemment le caractère transgressif d'une telle critique. Plus tard, à l'arrivée de Koroviev et Béhémot à la maison, une citoyenne leur demande un certificat prouvant qu'ils sont écrivains et qu'ils ont le droit d'entrer. Ce à quoi Koroviev répond :

Mais dites-moi : pour vous convaincre que Dostoïevski est un écrivain, faudrait-il que vous lui demandiez un certificat ? Prenez seulement cinq pages de n'importe lequel de ses romans, et sans aucune espèce de certificat, vous serez tout de suite convaincue que vous avez affaire à un écrivain. (MM, p. 578)

Boulgakov dénonce très clairement le milieu littéraire et la transformation des écrivains en bureaucrates, une transformation qui découle des politiques de l'État soviétique. À la suite de cet épisode, des hommes rappelant la police secrète soviétique arrivent pour tuer les deux diables, mais ces derniers mettent le feu à la maison des écrivains.

Du réchaud à pétrole jaillit une colonne de feu, droit vers la toile de tente. Un trou béant aux bords noirs s'y ouvrit et s'élargit rapidement en crépitant. Les flammes s'engouffrèrent dans ce trou et montèrent jusqu'au toit de la maison de Griboïédov. Des chemises bourrées de papier posées sur l'appui de la fenêtre d'une salle de rédaction, au deuxième étage, s'embrasèrent d'un coup. Les flammes attaquèrent le rideau, et le feu, ronflant comme si quelqu'un soufflait dessus, s'enfonça en tourbillonnant dans la maison de la tante de Griboïédov. (MM, p. 584-585)

Si la Maison de Griboïédov est, selon nous, un chronotope important du *Maître et Marguerite*, c'est parce qu'elle représente une étape clé dans le déroulement du carnaval. En effet, à l'apogée du carnaval, il est de coutume de mettre le feu à une construction symbolique qui représente l'ancien monde, la culture officielle ou la peur. Selon la tradition liturgique populaire, nous explique Bakhtine, les flammes sont régénératrices<sup>211</sup>. « *L'incendie carnavalesque rénove le monde*<sup>212</sup>. » Ici, c'est la sombre eschatologie de la culture officielle au Moyen Âge qui est rabaissée et moquée au profit d'une vision cyclique de la vie et de la mort. Du feu et des cendres renaissent une nouvelle forme de socialisation, une nouvelle culture et une nouvelle société. « Le phénix du nouveau renaît des cendres de l'ancien<sup>213</sup>. » Bakhtine mentionne une conversation tirée de Rabelais entre Gargantua et Frère Jean, alors que ce dernier présente sa vision de l'énigme prophétique en l'appliquant à sa réalité historique. Lors de cette conversation, Frère Jean explique que le feu réduira en cendre l'ancien monde tout en le transformant pour le mieux. Dans le roman de Boulgakov, un passage dans lequel Koroviev s'adresse à Marguerite restitue cette vision cyclique de la vie : « Ne craignez rien, reine, le sang a depuis longtemps été absorbé par la terre. Et là où il s'est répandu, poussent déjà des grappes de raisin. » (MM, p. 463) Dans ce même ordre d'idée, Azazello dit à Marguerite à la toute fin : « Le feu, par quoi tout a commencé, et par quoi nous achevons toutes choses ! » (MM, p. 604)

David M. Bethea avance l'hypothèse qu'il y a, dans *Le Maître et Marguerite*, un sous-texte apocalyptique qui sous-tend une sombre eschatologie opposée à l'idée d'un paradis socialiste. Il écrit notamment :

These « apocalyptic fictions » that would, with its essentially Christian orientation and implication of a God-Author beyond the Finis of history, stand as a kind of countermodel to the Socialist Realist classic, with its

---

<sup>211</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 390.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 332.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 211.

essentially Marxist orientation and implication that immanent laws within history guide our steps toward a secular paradise<sup>214</sup>.

Boulgakov plaquerait donc une eschatologie apocalyptique chrétienne sur une vision marxiste de la révolution, et ce, à travers l'idée d'une rupture radicale avec le passé<sup>215</sup>. Boulgakov soulignerait l'échec de cette « rupture radicale » en montrant que la tyrannie persiste et que les inégalités sont toujours présentes, mais il confère au feu — et aux diables qui l'allument — le pouvoir carnavalesque de régénérer le monde et, par la même occasion, de donner les conditions d'existence à une nouvelle société.

Dans le cas du *Maître et Marguerite*, le fait que ce soit la maison de Griboïédov qui est incendiée montre que, pour Boulgakov, celle-ci représentait l'une des « constructions grotesques » de l'URSS. Beaucoup d'aspects du roman tendent vers une critique de l'establishment littéraire dont la maison de Griboïédov est l'étendard. Marianne Gourg écrit à ce sujet :

La satire au vitriol des mœurs de l'establishment littéraire que nous trouvons dans *Le Maître et Marguerite* renvoie bien évidemment à la situation politico-culturelle qui s'était créée dans le pays avec le triomphe du totalitarisme, la refonte (équivalente à une suppression) des groupes et organisations littéraires au sein d'une Union des écrivains soumise<sup>216</sup>.

Pour Boulgakov — et pour les diables —, rénover le monde soviétique revient donc à détruire l'institution littéraire. L'épisode de l'incendie de Griboïédov est symbolique ; il critique la transformation de l'institution littéraire en bureaucratie, l'instrumentalisation de la littérature à des fins de propagande, mais également le manque de diversité dans la littérature soviétique. « La bureaucratie soviétique a tout englouti dans sa gueule d'enfer [...] La littérature est épouvantable<sup>217</sup> », écrit

---

<sup>214</sup> David M. Bethea, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, op. cit., p. XIV.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>216</sup> Marianne Gourg, *Études sur le Maître et Marguerite*, op. cit., p. 21-22.

<sup>217</sup> Mikhaïl Boulgakov, *Journal confisqué (1922-1925)*, op. cit., p. 72.

Boulgakov dans *Journal confisqué*. L'incendie carnavalesque détruit le lieu qui renferme la culture officielle monologique et permet, par la même occasion, de créer les conditions d'existence d'une nouvelle culture dialogique entraînant la coexistence de plusieurs idées, genres, tendances et courants littéraires.

L'incendie de la maison de Griboïéov représente peut-être aussi une vengeance symbolique pour Boulgakov qui, à cause de l'institution littéraire soviétique, a brûlé son manuscrit dans la peur de se faire interner. Mais comme l'affirme Woland dans l'une de ses célèbres répliques : « Les manuscrits ne brûlent pas. » (MM, p. 481) Cette réplique rend hommage à la parole dissidente, aux écrivains censurés, aux manuscrits refusés ou détruits. Elle montre que la résistance à l'asservissement idéologique est possible, même en contexte totalitaire<sup>218</sup>. Comme le souligne Anastasia Colosimo dans un émission radiophonique de *France Culture* :

Dire « les manuscrits ne brûlent pas » est une manière de dire que le refus de publier des œuvres, leur saisie systématique, les autodafés, rien ne peut empêcher les œuvres d'exister, car rien ne peut empêcher la liberté de conscience des hommes même dans un régime totalitaire. Le deuxième niveau de lecture est évidemment lié au premier, mais il est plus métaphysique. Dire « les manuscrits ne brûlent pas », c'est dire que même si les œuvres disparaissent, la mémoire collective s'en empare, elles sont répétées et transmises par la parole et constituent un répertoire vivant et immatériel de l'humanité<sup>219</sup>.

*Le Maître et Marguerite* raconte comment les manuscrits survivent et comment la littérature peut résister au totalitarisme. Pour Boulgakov, la formule « les manuscrits ne brûlent pas » est une manière de dire que l'imaginaire collectif résiste aux mots d'ordre idéologiques de l'institution littéraire soviétique, laquelle peut brûler et

---

<sup>218</sup> Anne Ducrey, « Boulgakov : de la littérature engagée à l'engagement littéraire », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire : (Cahier du Groupe φ – 2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 199.

<sup>219</sup> Anastasia Colosimo, *Les manuscrits ne brûlent pas* (1<sup>ère</sup> diffusion : 11/09/2018), [enregistrement sonore], Paris, France Culture, Les chemins de la philosophie, 2018, 1 min 27 s.



disparaître. C'est, en quelque sorte, ce que symbolise l'incendie de la Maison de Griboïédov.

#### **2.2.4 Carnaval et liminalité**

Les trois chronotopes que nous venons de présenter ont en commun qu'ils rabaissent, chacun à leur manière, la culture officielle en la rapprochant du bas hiérarchique que représente la culture populaire. Si le Théâtre des Variétés pose les acteurs et les spectateurs au même niveau, se rapprochant ainsi d'une vision du théâtre propre à la culture populaire carnavalesque, le bal de Satan offre l'abondance, l'excès et la parole à ceux qui ne l'ont habituellement pas. L'incendie de la Maison de Griboïédov représente l'abolition de l'institution littéraire officielle et de ses privilèges. Chacun des chronotopes structure le récit en fonction des rituels propres aux fêtes carnavalesques et à la logique de rabaissement qui les sous-tend. En dotant la description de la société soviétique d'une vision carnavalesque, les chronotopes posent un regard négatif sur les changements qui ont eu lieu dans les années 20 et 30 en URSS.

Ce qui caractérise également le chronotope carnavalesque dans le contexte soviétique, c'est le fait qu'il met en évidence une liminalité. La phase liminaire a été définie par l'anthropologue Arnold van Gennep comme désignant un état intermédiaire, généralement marqué par des rites de passage, dans lequel l'ordre et les anciennes règles qui régissent le monde sont suspendus, voire abolis, et lors duquel un nouvel ensemble de paradigmes émerge temporairement ou définitivement. Victor Turner catégorise les différentes étapes des rites de passage en trois phases : la phase de séparation, la phase liminaire et la phase d'agrégation. Le carnaval pourrait se concevoir comme un rite de passage collectif puisqu'il est, en quelque sorte, la transition d'un état à un autre ou la célébration d'un devenir collectif. Comme l'écrit Bakhtine : « Le carnaval célèbre l'anéantissement du vieux monde et la naissance du nouveau monde, de la nouvelle année, du nouveau printemps, du nouveau

règne<sup>220</sup>. » En ce sens, le carnaval se rapproche métaphoriquement de la révolution. « [Il] est un temps de réaffirmation de l'identité collective et des fondements culturels de la vie sociale : il met en jeu les rapports qui unissent l'individu à sa communauté<sup>221</sup>. »

En suivant ces réflexions, nous pourrions considérer l'Union soviétique des années vingt et trente comme une phase liminaire de son histoire. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, les communistes avaient balayé l'ordre ancien, la culture bourgeoise et la religion à la faveur d'une culture prolétarienne, d'un nouveau modèle économique et d'une rationalité dogmatique. Or, comme l'indique Martin Malia, si l'URSS a atteint un socialisme effectif, elle n'a pas réussi à se départir des inégalités, de l'exploitation et de la terreur, donc à changer complètement les paradigmes politiques. Ce n'est donc pas un hasard si Boulgakov utilise l'imaginaire carnavalesque pour critiquer la période d'entre-deux dans laquelle se trouve la société soviétique à la suite de la révolution. « [V]écue en groupe — réunissant diverses classes d'âge et de sexe — , [le carnaval] n'a pas pour visée une agrégation, mais cherche plutôt à expérimenter collectivement de nouvelles formes temporaires de communauté<sup>222</sup>. » Étant une coupure temporaire à l'ordre social, le carnaval des diables montre une alternative au régime stalinien et renoue peut-être avec l'idéal révolutionnaire de 1917.

Étant des *tricksters*, c'est-à-dire des créatures mythologiques garantes du chaos, Woland et ses sbires ébranlent l'ordre social et politique. Figure contestatrice par excellence, le *trickster* s'oppose aux règles et aux lois et rend possible par le fait même la révolte. Woland et ses acolytes ne sont régis ni par l'ancien monde ni par le nouveau. Ils se situent dans l'entre-deux qu'est le carnaval. Ils peuvent jeter un regard critique

---

<sup>220</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 407.

<sup>221</sup> Sophie Ménard et Marie Scarpa, « Carnaval », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2015, en ligne, <<http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/carnaval/>>, consulté le 11 octobre 2022.

<sup>222</sup> *Idem*.

sur la révolution qui n'a pas changé la société pour le mieux. C'est notamment ce qu'ils font lors de la séance au Théâtre des Variétés. Ils offrent à voir l'échec de la révolution ; ils dévoilent à la population la possibilité d'achever la révolution à la faveur d'un changement des mœurs. Au chapitre « 12. La magie noire et ses secrets révélés », Woland et Koroviev font allusion explicitement à la population moscovite, attestant de ce changement social. Ce passage avait été censuré dans sa première édition de 1966, une telle critique représentant encore un tabou dans les années 60.

- Dis-moi, ami Fahoth, s'enquit Woland auprès du bouffon à carreaux [...] dis-moi, d'après toi, la population moscovite n'a-t-elle pas changé considérablement ?  
[...]
- Considérablement, messire, répondit doucement Fahoth-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 Fahoth.  
[...]
- Mais ce qui m'intéresse, naturellement, ce ne sont pas tant ces autobus, téléphones, et autres...
- Ustensiles, suggéra Fahoth.
- Précisément, je te remercie, dit lentement le magicien de sa profonde voix de basse, que cette question beaucoup plus importante : ces citadins ont-ils changé *intérieurement* ? (MM, p. 230-231. L'auteur souligne.)

Woland souligne le fait que la société s'est modernisée et industrialisée, mais se demande si ses valeurs, elles, ont changé, si elle a véritablement atteint le socialisme moral. Il est clair que Boulgakov se moque de l'éloge qui est promulgué à la machine, à l'industrie et aux moyens de transport dans les œuvres de propagandes (films, affiches, pièces de théâtre, etc.) Linda Buckley écrit :

In the story of Satan, in the guise of Woland, the absurdity and ills of Soviet society are brought to the forefront. Wanting to observe whether the people of Moscow have changed, his cohorts stage a night of black magic in Moscow's Variety Theater, in an attempt to observe as many people as

possible. In this scene, Woland remarks that the people are still interested in money and haven't changed much, but are made worse by the impossible housing situation<sup>223</sup>.

Pour Woland, tout porte à croire que les valeurs ne se sont pas modifiées pour le mieux. Dans cette optique, le carnaval permettrait un dépassement de la phase liminaire stagnante auquel serait confrontée la société soviétique ; il permettrait d'entrevoir ce à quoi ressemblerait la société soviétique si les paradigmes politiques s'étaient transformés pour le mieux. Que ce soit à travers la théâtralité collective, l'incendie régénérateur ou l'abondance propre au banquet, les divers rituels carnavalesques sont associés à des chronotopes et structurent le récit afin qu'il épouse le modèle de la fête carnavalesque. On suppose qu'après ces trois jours de carnaval, la vie reprendra son cours normal. C'est peut-être dans cet aspect temporaire et momentané du carnaval que nous pourrions déceler une critique. Si un changement vers le socialisme s'est produit au début de la révolution russe, il n'a pas pris la direction escomptée aux yeux de Boulgakov. Le roman nous offre à voir un carnaval où la folie et la fantaisie gouvernent, mais qui, hélas, tout comme la NEP, est de courte durée. Ainsi, les diables confrontent la société soviétique à son échec en faisant miroiter le dépassement symbolique de cet échec par la carnavalisation.

### 2.3 La folie

Dans son *Rabelais*, Bakhtine nous apprend que la folie carnavalesque n'est pas individuelle, mais collective. Elle est liée au rire, à un esprit de fête ainsi qu'à une remise en question de la vérité dominante et éternelle. La satire ménippée — qui est l'une des grandes influences de la perception du monde carnavalesque avec le dialogue socratique selon Bakhtine — est le premier genre qui a fait de la folie « positive » une thématique centrale :

---

<sup>223</sup> Linda Buckley, « The Bolshevik Revolution as Seen Through Art : Bulgakov's *The Master and Margarita* and Tarkovsky's *Andrei Rublev* », *loc. cit.*, p. 9.

La ménippée fait appel, pour la première fois, à ce qu'on peut appeler l'expérimentation morale et psychologique, à la représentation d'états psychiques inhabituels, anormaux : démence de toutes sortes (« thématique miniacale »), dédoublements de la personnalité, rêveries extravagantes, songes bizarres, passions frisant la folie, suicides, etc. Tous ces phénomènes ne se contentent pas d'un rôle anecdotique, mais influent sur la forme même du genre. Les rêveries, les songes, les folies détruisent l'unité épique et tragique de l'homme et de son destin, découvrent en lui un homme différent, des possibilités d'une autre vie<sup>224</sup>.

La fête des fous représente bien cette vision généralisée d'une folie positive. « La fête des fous est une des expressions les plus éclatantes et les plus pures du rire de fête gravitant autour de l'église au Moyen Âge<sup>225</sup>. » Dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault nous explique qu'au Moyen Âge, « [la] folie et le fou deviennent des personnages majeurs, dans leur ambiguïté : menace et dérision, vertigineuse déraison du monde, et mince ridicule des hommes<sup>226</sup>. » C'est dans cet état d'esprit que nous voyons les personnages du fou, du sot et du niais prendre une importance considérable dans les fêtes et dans les différentes pratiques théâtrales. À la manière des autres procédés carnavalesques que nous avons vus plus tôt, la folie du carnaval oppose une conception grotesque de la vie à une conception sérieuse et monologique.

On retrouve dans le roman de Boulgakov un large champ lexical entourant la folie et la déraison : fou, insensé, crise de delirium, malade mental, sain d'esprit, normal, affolé, perdre la boule, schizophrène, neuropathologie, système nerveux détraqué, hôpital psychiatrique, etc. La folie est un thème central du *Maître et Marguerite* et semble régie par le carnavalesque et par l'arrivée des diables dans la ville de Moscou. Or, comment la folie carnavalesque s'incarne-t-elle dans *Le Maître et Marguerite* ? En

---

<sup>224</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 173.

<sup>225</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 86.

<sup>226</sup> Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 24.

quoi oppose-t-elle deux visions ou deux discours, l'un négatif et l'autre positif ? Et quelle critique cette opposition adresse-t-elle à l'endroit de la société soviétique ?

### 2.3.1 Quand la folie devient sagesse

Bakhtine écrit au sujet du motif de la folie qu'il est « très caractéristique de tout grotesque, puisqu'il permet de poser sur le monde un regard différent, non troublé par le point de vue "normal", c'est-à-dire par les idées et les appréciations communes<sup>227</sup>. » Au carnaval, la folie perd sa nuance tragique et effrayante. Bakhtine ajoute notamment :

dans le grotesque populaire, la folie est une joyeuse parodie de l'esprit officiel, de la gravité unilatérale, de la "vérité" officielle. C'est une folie *de fête*. Alors que dans le grotesque romantique la folie acquiert la nuance sombre, tragique de l'isolement de l'individu<sup>228</sup>.

La folie carnavalesque se caractérise donc par une mutation paradigmatique. Celui-ci concerne une inversion des charges négative et positive, faisant de la folie non plus quelque chose de tragique mais de comique. Il relève également d'un renversement entre sagesse et folie. Dans *Le Maître et Marguerite*, nous retrouvons à plusieurs reprises ces inversions. La folie positive devient négative, et inversement.

*Le Maître et Marguerite*, en tant que réécriture du *Faust* de Goethe, reprend le thème de la folie, mais en inversant sa charge négative. Dans *Faust*, le pacte avec le diable affecte Marguerite d'une folie tragique. En revanche, dans le roman de Boulgakov, cette folie acquiert une charge symbolique positive. Elle sort Marguerite de son deuil et lui donne une opportunité de retrouver le Maître. La folie offre aux personnages du Maître, de Marguerite et de Biezdomny, un regard critique sur le monde. Ils sont exclus de la société civile, mais s'affranchissent de celle-ci par le fait

---

<sup>227</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 48.

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 49. L'auteur souligne.

même. Le carnavalesque tient à cette tendance de voir chez le fou un être raisonnable et clairvoyant, et chez l'être raisonnable un fou. Les personnages du Maître et de Biezdomy en sont de bons exemples. Marianne Gourg note également cette idée d'une lucidité rendant possible la folie en comparant le Maître au prince Mychkine, héros de *L'Idiot* de Dostoïevski :

Du prince Mychkine, le Maître a hérité un sentiment d'étrangeté au monde, d'aliénation, d'exclusion, la faiblesse, une maladie qui concrétise sa différence. « Folie » ici, épilepsie, « idiotie », là. En revanche, tous deux possèdent un mystérieux don de clairvoyance, une connaissance immédiate de la vérité<sup>229</sup>.

Selon Gourg, Mychkine et le Maître ont en commun la détention d'une certaine sagesse et une position marginale dans la société, l'un par son idiotie, l'autre par sa folie. D'ailleurs, nous pourrions voir dans les figures médiévales du fou, du sot ou du niais, un équivalent archétypal de la figure dostoïevskienne de l'idiot.

Dans *Le Maître et Marguerite*, l'hôpital psychiatrique dans lequel sont enfermés le Maître et Ivan Biezdomy, se présente comme le lieu où prend vie cette folie-sagesse. Les deux écrivains ont rencontré le diable et s'inquiètent de la figure de Ponce Pilate. Ils ont tous deux été enfermés en raison de leur histoire qui semblait invraisemblable aux yeux des autorités. Associer la folie à tout ce qui s'écarte de la raison ou de la science est une façon qu'ont certains personnages — ceux qui ont des postes élevés dans la hiérarchie sociale — de flatter leur égo et de consolider leur autorité. En qualifiant certaines personnes de fous, ils se convainquent probablement de tenir le bon discours. Nous pouvons le constater dans ce passage qui relate le questionnement de Berlioz au sujet du discours de Woland :

---

<sup>229</sup> Marianne Gourg, « Échos de la poétique dostoïevskienne dans l'œuvre de Boulgakov », *loc. cit.*, p. 345.

« Eh bien, tu as compris, maintenant ! pensa Berlioz, tout confus. Cet Allemand nouveau venu est fou, ou bien il vient de perdre la boule ici même, à l'Étang du Patriarche. En voilà une histoire ! »

Effectivement, ainsi tout s'expliquait : cet étrange déjeuner avec le défunt philosophe Kant, et ces histoires idiotes à propos d'huile de tournesol et d'on ne sait quelle Anouchka, et la prédiction de la tête coupée, et tout le reste. Le professeur était fou. (MM, p. 111)

Foucault croit qu'il n'y a pas de société sans folie et sans transgression. La folie aurait une fonction sociale spécifique : celle de délimiter la norme de tout ce qui s'en écarte. Or, dans le roman, cette norme est non immuable puisqu'avec l'arrivée des diables à Moscou, une nouvelle norme est instaurée, celle du carnaval, défiant le discours dominant, la *doxa*, et l'autorité. Ainsi, lors du carnaval, ce sont les « fous » qui ont raison. Après que Biezdomny ait raconté son histoire au Maître, ce dernier répond :

- Regardons les choses en face, dit-il en tournant la tête vers l'astre de la nuit qui semblait courir à travers les nuages. Vous et moi, nous sommes fous, à quoi bon le nier ! Voyez-vous, [le diable] vous a causé un grand choc, et vous avez perdu la boule. Il est vrai, évidemment, que vous lui offriez un terrain favorable. Mais ce que vous m'avez raconté est réellement arrivé, c'est incontestable. Mais c'est si extraordinaire que même Stravinsky, qui pourtant, est un psychiatre génial, ne vous a évidemment pas cru. Au fait, il vous a vu ? (Ivan acquiesça) Votre interlocuteur de l'Étang du Patriarche était chez Ponce Pilate, et il a déjeuné avec Kant, et maintenant, il visite Moscou. (MM, p. 253-254)

Dans le carnaval, la folie, le fantastique et le grotesque deviennent provisoirement la nouvelle norme. Ainsi, dans l'univers du *Maître et Marguerite*, la folie s'empare des citoyens moscovites et des institutions, tandis que la raison et la clairvoyance se manifestent chez ceux qui sont censés être fous. Le Maître et Ivan Biezdomny acceptent le surnaturel provenant des diables. Aux yeux du régime, ils sont considérés comme fous puisqu'ils vont à l'encontre du discours dominant. Mais symboliquement, leur don de clairvoyance provoqué par la folie remet en question l'idéologie stalinienne. « La



folie, c'est un langage autre<sup>230</sup> », écrit Foucault. Or, dans une société totalitaire monologique qui commande la suppression d'une altérité esthétique, langagière et idéologique, le dissident est traité comme s'il était fou et interné. En pur ironiste, Boulgakov se réfère au fait que ceux qui ne partagent pas la vision stalinienne du monde sont couramment taxés de malades mentaux et sont psychiatisés. C'est ce qu'on appelle la « psychiatrie punitive<sup>231</sup> », en vogue sous Staline et encore plus fréquente après lui.

### 2.3.2 La décollation carnavalesque

Le motif de la tête arrachée apparaît de manière récurrente dans le roman de Boulgakov. Par exemple, au lendemain du spectacle du Théâtre des Variétés, le narrateur raconte, au sens figuré, que « Vassili Stepanovitch perdit complètement la tête » (MM, p. 327). « Perdre la tête », c'est, selon *Le Robert*, « devenir fou ou gâteux<sup>232</sup>. » Cette locution illustre une dégradation de l'état mental. Mais le roman prend également cette expression au pied de la lettre en nous exposant plusieurs personnages qui se font décapiter par les diables. Lors de sa rencontre avec Ivan Biezdomy et Mikhaïl Berlioz, Woland prédit qu'une femme décapitera la tête de ce dernier à cause de l'huile de tournesol d'une certaine Anouchka. En effet, Berlioz glisse sur une flaque d'huile de tournesol, ce qui le fait tomber devant un tramway conduit par une femme qui, de ce fait, lui coupe la tête. (MM, p. 116) Au bal de Satan, Woland retrouve Berlioz, le nouveau venu en enfer, et lui dit :

- Tout s'est accompli, n'est-il pas vrai ? continua Woland en regardant la tête dans les yeux. Votre tête a été coupée par une femme, la réunion

---

<sup>230</sup> Michel Foucault, *Folie, langage, littérature*, Paris, VRIN, coll. « Philosophie du présent », 2019, p. 90.

<sup>231</sup> Voir la notion de « psychiatrie punitive » ou le système de la « psikhushka ». En Union soviétique, l'hôpital psychiatrique est souvent utilisé par les autorités comme des prisons afin d'isoler les prisonniers politiques. On y invente, par exemple, de faux diagnostics de schizophrénie pour justifier l'enfermement des dissidents et pour isoler les discours qui s'écartent trop de la ligne du Parti.

<sup>232</sup> *Le Robert : Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, 1999, en ligne, <<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/tete>>, consulté le 10 janvier 2023.

n'a pas eu lieu et je loge chez vous. Ce sont des faits. Et les faits sont la chose la plus obstinée du monde. Mais ce qui nous intéresse maintenant, c'est ce qui va suivre, et non les faits déjà accomplis. Vous avez toujours été un ardent défenseur de la théorie selon laquelle, lorsqu'on coupe la tête d'un homme, sa vie s'arrête, lui-même se transforme en cendres et s'évanouit dans le non-être. Il m'est agréable de vous informer, en présence de mes invités, et bien que leur présence même soit la démonstration d'une tout autre théorie, que votre théorie à vous ne manque ni de solidité, ni d'ingéniosité. (MM, p. 461)

Dans cette scène, Woland annonce à Berlioz que la perte de sa tête ne lui causera pas la mort au sens d'un « non-être », mais plutôt au sens d'un renouveau. Pour Woland et les diables, la mort ne représente pas une fin en soi, mais le début de quelque chose d'autre, le changement de l'ordre social. D'un point de vue symbolique, la tête coupée renvoie à la « tête de l'État » que l'on fait tomber ; le motif de la décollation appelle une interprétation politique.

Lors de la séance du Théâtre des Variétés, le chat Béhémoth retire sa tête au présentateur Bengalski :

Qu'est-ce qu'on pourrait bien faire de lui ?

- Lui arracher la tête ! proposa avec sévérité un spectateur des galeries.
- Hein ? Comment dites-vous ? répondit aussitôt Fahoth, saisissant au vol cette suggestion éminemment condamnable. Lui arracher la tête ? C'est une idée ! Béhémoth ! cria-t-il au chat. Vas-y ! *Ein, zwei, drei !*

Il se produisit alors quelque chose d'extraordinaire. Le poil se hérissa sur le dos du chat noir, qui poussa un miaulement déchirant. Puis il se ramassa en boule, bondit, comme une panthère, à la poitrine de Bengalski, et de là, sauta sur sa tête. Il se cramponna à la chevelure clairsemée du présentateur et, dans un grouillement de ses grosses pattes, en deux tours, il arracha la tête du cou dodu, avec un hurlement sauvage. (MM, p. 236)

Après consultation auprès du public, Fahoth et Béhémoth se décident à remettre la tête à sa place : « Le chat, après avoir visé soigneusement, planta la tête sur le cou, et elle retrouva exactement sa place, comme si elle ne l'avait jamais quittée. Qui plus est, le cou ne portait pas la moindre de trace de cicatrice. » (MM, p. 237)

Pour Bakhtine, la décollation est une image récurrente dans les célébrations de type carnalesque, « un acte purement comique<sup>233</sup> ». L'image de la tête coupée évoque une atteinte au haut spirituel et culturel. Couper la tête, c'est donner la préséance aux instincts dits « bas », au peuple et au comique. « Emblématique du corps dépecé, cette tête coupée définit une représentation grotesque du corps, corps en perpétuel procès qui ne cesse de se défaire et de se reconstituer en dédoublements, en déformations monstrueuses<sup>234</sup>. » En outre, l'imaginaire de la décollation rejoint la veine fantastique d'un Gogol notamment présente dans la nouvelle *Le Nez* où un nez s'émancipe de son propriétaire et gagne en prestance dans la société.

Ailleurs dans le roman, Vassili Stepanovitch, le comptable du Théâtre des Variétés, se rend à la Commission des spectacles et trouve un homme sans tête, portant un costume.

Aussitôt entré dans ce cabinet, le comptable laissa choir sa serviette, et toutes ses idées se retrouvèrent cul par-dessus tête. Il faut avouer qu'il y avait de quoi.

Derrière l'énorme bureau garni d'un massif encrier de cristal, était assis un costume vide, qui faisait courir sur une feuille de papier une plume que pas une goutte d'encre ne maculait. Le costume portait une cravate, un stylo émergeait de la pochette, mais au-dessus du col de la chemise, il n'y avait ni cou ni tête, de même que des manchettes ne sortait aucune main. (MM, p. 333)

La secrétaire du « costume » ajoute : « Rien, rien, rien ! criait-elle, s'adressant on ne sait à qui. Rien, mes petites ! La veste et le pantalon sont là, mais dans la veste, rien de rien ! » (MM, p. 332) Bien sûr, cette scène pointe l'incapacité des fonctionnaires de penser et d'agir par eux-mêmes. Ils ne sont que des uniformes sans volonté

---

<sup>233</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 379.

<sup>234</sup> Marianne Gourg, « Les représentations théâtrales dans *Le Maître et Marguerite* », loc. cit., p. 279.

individuelle, des instruments du régime. Tatiana Sokolnikova avance, dans le même ordre d'idée, que,

les manipulations des acolytes de Woland consistant à couper ou arracher les têtes [...] apparaissent comme une illustration grotesque et fantastique du fait que la disparition de la tête a finalement peu d'importance, et ceci au double niveau de l'individu et de l'organisation<sup>235</sup>.

Marianne Gourg, de son côté, voit dans le procédé de la tête coupée un lien avec les arts du cirque et la prestidigitation :

Le cirque et l'attraction vont induire le motif éminemment grotesque de la tête coupée. Il est donné sur un mode ludique lors de la séance de magie. En effet, si, d'une part, les aventures des têtes coupées relèvent du surnaturel et du diabolique, elles peuvent, par ailleurs, être interprétées comme des tours d'escamoteurs, d'hypnotiseurs<sup>236</sup>.

Selon Gourg, les diables s'amuse en générant de l'ambiguïté : soit ils ont réellement le pouvoir d'arracher la tête des gens, soit ils font des tours d'illusionnisme. Mais nous pourrions également voir la décollation comme un processus par lequel les diables font le procès symbolique d'un ordre du monde en le condamnant à disparaître. Pour s'en convaincre, nous n'avons qu'à penser à la guillotine comme instrument symbolique de la révolution française. Dans le cas du *Maître et Marguerite*, ce procès est intenté contre la hiérarchie bureaucratique du régime qui reproduit le système des classes, mais également contre le discours monologique autoritaire et l'ordre social en régime stalinien.

Ainsi donc, il y a deux interprétations à « perdre la tête » ; la première concerne directement le fait de couper la tête à l'autorité suprême ; la deuxième est orientée de manière symbolique vers la folie carnavalesque à travers ses procédés comiques et grotesques. En transmettant la folie à la population, les diables, à la manière des

<sup>235</sup> Tatiana Sokolnikova, « Le Maître et Marguerite de Mikhaïl Boulgakov : au-delà de la satire politique », *op. cit.*, consulté le 5 janvier 2022.

<sup>236</sup> Marianne Gourg, « Les représentations théâtrales dans Le Maître et Marguerite », *loc. cit.*, p. 279.

*tricksters*, subvertissent l'ordre social et confrontent le fantastique et l'irrationnel au supposé rationalisme de l'État. Si Boulgakov pointe l'absurdité d'une telle organisation politique et sociale, c'est donc dire qu'il considère le rationalisme soviétique comme factice. La décollation fait ici écho au découronnement carnavalesque. En contexte de carnaval, au Moyen Âge, il était coutume de détrôner le roi pour le remplacer par un bouffon qui agissait à titre de « roi du monde à l'envers<sup>237</sup> ». Bakhtine parle d'« intronisation bouffonne [et de] destitution du roi du carnaval<sup>238</sup> ». L'idée d'un changement et d'un renouveau exprimait alors une joyeuse relativité des structures sociales, de l'ordre, du pouvoir et des hiérarchies instaurées. Dans le cas du *Maître et Marguerite*, Boulgakov forme avec les motifs de la décollation et de l'inversion entre le sage et le fou, les images d'une remise en question de la vérité en contexte soviétique.

Après avoir présenté les personnages diaboliques, analysé les différents procédés, motifs et registres carnavalesques qui régissent l'univers du *Maître et Marguerite*, soit l'esthétique du banquet, l'incendie carnavalesque et le motif de la décollation, voyons comment l'intertextualité diabolique caractérise le carnavalesque dans ce roman.

---

<sup>237</sup> Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 368.

<sup>238</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 182.

## CHAPITRE 3

### LA DIMENSION INTERTEXTUELLE DU *MAÎTRE ET MARGUERITE*

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que les diables imprégnaient de carnavalesque l'univers fictionnel du *Maître et Marguerite*. Mais il serait erroné d'affirmer que cette carnavalisation ne se limite qu'à des caractéristiques inhérentes à l'univers diégétique d'un roman qui serait clos sur lui-même. En effet, le roman de Boulgakov outrepassa les frontières du récit en se construisant à partir d'un nombre considérable d'intertextes, se référant à plusieurs grands écrivains et faisant cohabiter une variété de styles et de formes. Des Évangiles à *Faust*, de la satire gogolienne au roman dostoïevskien, de la comédie théâtrale au carnaval médiéval, *Le Maître et Marguerite* est construit de manière plurielle en puisant dans une mémoire littéraire et à même divers genres provenant à la fois des cultures populaires et officielles. Dans son *Étude sur Le Maître et Marguerite*, Marianne Gourg consacre un chapitre entier à la dimension intertextuelle du roman. D'entrée de jeu, elle écrit : « Le propos sur la littérature est au cœur du [roman]. Il n'est donc pas étonnant qu'afin de mettre en scène son propre procès l'œuvre se présente dans un espace littéraire balisé par les grands noms, traversé par une multitude d'échos littéraires et culturels superposés<sup>239</sup>. » Anne Ducrey écrit, pour sa part, que « [la] littérature investit le texte et le sature de références<sup>240</sup> ». Si le recours à l'intertextualité est, pour Boulgakov, un moyen de situer son texte parmi les grandes œuvres de la littérature mondiale, ce dernier semble également privilégier la réécriture de certains mythes et récits dominants. Georges Nivat écrit, à propos de la dimension mythologique du *Maître et Marguerite* :

---

<sup>239</sup> Marianne Gourg, *Étude sur Le Maître et Marguerite*, Fontenay-aux-Roses, *op. cit.*, p. 25.

<sup>240</sup> Anne Ducrey, « Boulgakov : de la littérature engagée à l'engagement littéraire », *loc. cit.*, consulté le 26 avril 2023.

Le roman posthume de Boulgakov [...] est [...] un roman consciemment polysémique où le réemploi des mythes anciens vise à fournir la clé de compréhension pour le destin humain d'aujourd'hui. Le réemploi de « mythologèmes » est absolument évident : L'Évangile de Mathieu, le mythe de Faust, le mythe de la reine Margot et bien d'autres thèmes se croisent en un subtil canevas dans *Le Maître et Marguerite* [...] <sup>241</sup>

L'utilisation de l'intertexte et du mythe semble régie par les logiques du carnaval. Elle « profane » sur un mode ludique plusieurs grands textes dans le but de railler certaines vérités monologiques et, de manière détournée, de remettre en cause l'autorité du Parti communiste sur le monde culturel et littéraire. C'est du moins l'hypothèse que nous formulerons dans ce chapitre. Nous commencerons par survoler la notion d'intertextualité, ses principes directifs et ses différentes déclinaisons terminologiques pour ensuite analyser les réécritures faustiennes et bibliques qui traversent le roman. Puis, nous analyserons ces réécritures à la lumière de la diabolie textuelle analysée par Claude Reichler afin de mieux comprendre comment les diables absorbent les intertextes dans leur propre économie carnavalesque, ce qui renforce la critique du régime dans le roman.

### 3.1 L'intertextualité : tour d'horizon terminologique

La notion d'intertextualité apparaît d'abord chez Julia Kristeva en 1966, dans un article de la revue *Critique* intitulé « Le mot, le dialogue et le roman », « qu'elle dit avoir rédigé à partir des deux premiers ouvrages de Bakhtine (lus sans doute en russe, puisqu'ils sont traduits seulement quatre ans plus tard en français, en 1970) <sup>242</sup> ». Le concept d'intertextualité trouve sa source dans le dialogisme bakhtinien et plus précisément dans l'idée d'une intersubjectivité dialogique. Rappelons que, pour

---

<sup>241</sup> Georges Nivat, « Une cure de fantastique ou Mikhaïl Boulgakov », *loc. cit.*, p. 247.

<sup>242</sup> Violaine Houdart-Merot, « Bakhtine, père ou ancêtre de l'intertextualité ? », dans Pierre Patrick Haillet et G. Karmaoui (dir.), *Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Cergy-Pontoise, CRTH, Université de Cergy-Pontoise/Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 2005, p. 67.

Bakhtine, il n'y a pas « d'énoncé sans relations aux autres énoncés<sup>243</sup>. » Kristeva, de son côté, rapporte cette réflexion non plus à l'énoncé seul, mais à tout texte et système de signes en général. Elle voit donc l'intertextualité comme une couche textuelle sous laquelle résiderait une profondeur énonciative. Elle écrit à ce propos :

Mais ce manque de rigueur est plutôt une découverte que Bakhtine est le premier à introduire dans la théorie littéraire : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité*, et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*<sup>244</sup>.

Au courant des années 70, la notion se popularise chez plusieurs théoriciens, mais elle perd en précision :

Sur la scène de l'analyse textuelle, l'intertextualité prend alors toute la place disponible, en particulier au détriment de la notion d'auteur. Il n'y a pas de littéarité en dehors d'elle ; il n'y a pas non plus de texte en dehors d'elle. Cette période est le lieu d'une dilatation extrême de la notion d'intertextualité : investigation nécessaire, mais qui ne pouvait se prolonger, car si tout est intertextualité, la notion risquait de devenir inutilisable<sup>245</sup>.

C'est pour combler cette lacune que Gérard Genette procède à un « resserrement<sup>246</sup> » de la notion dans son ouvrage intitulé *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Comme tout objet pouvait être qualifié d'intertextuel, Genette propose une typologie systématique des différentes relations intertextuelles en les englobant dans le néologisme de *transtextualité*. Selon Genette, il existe cinq types de relations transtextuelles : l'*intertextualité*, soit « la présence effective d'un texte dans l'autre<sup>247</sup> » qui regroupe les phénomènes de citation, d'allusion et de plagiat ; la *paratextualité* qui

---

<sup>243</sup> Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de : Écrits du Cercle de Bakhtine, op.cit.*, p. 95.

<sup>244</sup> Julia Kristeva, *Séméiotikè : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, coll. « Points », 1969, p. 84-85. L'autrice souligne.

<sup>245</sup> Geneviève Roux-Faucard, « Intertextualité et traduction », *Meta*, vol. 51, n° 1, 2006, p. 99.

<sup>246</sup> *Idem*.

<sup>247</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 8.



constitue ce qui entoure le texte (avant-propos, préface, avertissements, notes, index, etc.) ; la *métatextualité* qui est « la relation [...] de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle<sup>248</sup> » ; l'*architextualité* comprise comme une relation d'un texte au genre qu'il représente et finalement l'*hypertextualité* — qui intéresse le plus Genette — qui représente « toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire<sup>249</sup> » et qu'il subdivisera en régimes de texte (ludique, satirique et sérieux) et en relations d'imitation (pastiche, charge, forgerie) et de transformation (parodie, travestissement, transposition).

L'approche théorique de Genette fera globalement consensus et ouvrira la voie à différentes études qui seront balisées par des concepts plus précis. Malgré le fait qu'il ait proposé une étude systématique rigoureuse, Genette néglige une facette des relations transtextuelles : celle concernant la dimension fictionnelle des œuvres littéraires. C'est en vue de pallier cet angle mort que Richard Saint-Gelais propose la notion de transfictionnalité. Il écrit notamment : « [les relations transtextuelles] ont l'inconvénient d'insérer les procédés dans une typologie des relations textuelles au détriment de leur dimension fictionnelle<sup>250</sup>. » Saint-Gelais définit son concept ainsi :

Par transfictionnalité, j'entends le phénomène par lequel au moins deux textes, du même auteur ou non, se rapportent conjointement à une même fiction, que ce soit par la reprise d'un personnage, prolongement d'une intrigue préalable ou partage d'univers fictionnel<sup>251</sup>.

En dépit d'une proximité avec la notion d'hypertextualité, la transfictionnalité ne couvre pas les mêmes domaines ni les mêmes problèmes. Les deux notions se penchent sur les extensions d'une œuvre, mais tandis que la première se concentre sur les

---

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 13. L'auteur souligne.

<sup>250</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 9.

<sup>251</sup> *Idem.*

composantes formelles et stylistiques, la deuxième explore plutôt les éléments diégétiques et fictionnels. Saint-Gelais décrit la différence entre les deux concepts en ces mots :

L'hypertextualité est une relation d'imitation et de transformation entre textes ; la transfictionnalité, une relation de migration (avec la modification qui en résulte presque inmanquablement) de données diégétiques. Il est entendu que cette migration repose sur des relations entre les textes. Mais ces relations inter- (ou hyper-) textuelles sont tendanciellement occultées, dans la mesure où l'espace au sein duquel circulent les personnages et autres éléments diégétiques se donne comme indépendant de chacune de ses manifestations discursives [...]<sup>252</sup>

Ainsi, l'apport principal de Saint-Gelais est d'avoir introduit l'idée que les composantes fictionnelles (personnages, lieux, objets, etc.) peuvent franchir les frontières de l'œuvre où elles apparaissent initialement pour s'incarner dans une nouvelle œuvre, et ce, dans le but soit de prolonger l'œuvre initiale, résoudre certaines lacunes de l'intrigue, de réécrire un passage, de donner une nouvelle vie à un personnage ou simplement de lui faire effectuer une brève apparition afin d'honorer une œuvre culte.

Après ce bref tour d'horizon des différentes déclinaisons terminologiques de l'intertextualité, nous sommes en droit de nous demander quel est le rapport entre ce concept et le carnivalesque. La culture carnivalesque, en tant qu'elle représente une perception parodique du monde, a également son rôle à jouer dans la genèse de la notion d'intertextualité. « Le terme de parodie est [...] utilisé par Bakhtine dans un sens très large puisqu'il renvoie d'abord à l'imitation moqueuse de cérémonies sociales ou de rituels religieux (imitations non langagières), ensuite dans le sens le plus étroit de la réécriture parodique de textes écrits<sup>253</sup> ». Lors du carnaval, différents discours sociaux considérés comme sérieux, officiels ou dominants sont imités, parodiés et rabaissés. Le

---

<sup>252</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>253</sup> Violaine Houdart-Merot, « Bakhtine, père ou ancêtre de l'intertextualité ? », *loc. cit.*, p. 76.

carnaval, et avec lui la perception carnavalesque, « établit un rapport dialogique entre les oppositions dans le but d'abolir non pas les différences entre elles mais surtout la hiérarchisation qui les sépare et les distancie socialement les unes des autres<sup>254</sup>. » En supprimant cette hiérarchisation, le carnaval présente plusieurs discours sur un pied d'égalité en les faisant cohabiter ; il produit les conditions nécessaires à l'hétérogénéité discursive. Mais comme la carnavalisation est la manifestation textuelle de l'esprit carnavalesque, la pluralité des discours doit s'incarner à l'intérieur même de la structure du texte. M.-Pierrette Maluczynski apporte toutefois une nuance importante :

La carnavalisation en tant que pratique littéraire (contemporaine) n'est pas nécessairement hétéronomique au même titre que l'est la pratique intertextuelle. Sous ses formes polyphoniques, la carnavalisation rend compte de la problématique de l'hétérogénéité en ce que la notion d'hégémonie est remise en cause, mais elle ne rend pas nécessairement raison d'un mode de production hétérogène<sup>255</sup>.

Le discours carnavalesque n'est pas un discours au sens où on l'entend habituellement, mais bien une structuration de différents discours suivant la logique paradigmatique. Il fait intervenir plusieurs discours, ouvre la possibilité de l'opposition et de la conflictualité et s'oppose donc au monologisme qui enferme le langage dans le syntagme du pouvoir dominant. Cela signifie que la carnavalisation n'est pas obligatoirement intertextuelle, mais qu'elle en offre les possibilités. Il arrive que la pluralité des discours soit inhérente à la fiction. Par exemple, dans le cas de la polyphonie, l'hétérogénéité provient essentiellement de l'*intérieur* de la fiction. Mais dans d'autres cas, la pluralité discursive sera hétéronomique, c'est-à-dire qu'elle proviendra de références *extérieures*, de citations, de réutilisations de personnages ou encore d'univers partagés. Nous pourrions donc affirmer que l'intertextualité est l'une des manifestations — non obligée — de la carnavalisation.

---

<sup>254</sup> M.-Pierrette Maluczynski, « Parodie et carnavalisation : l'exemple de Hubert Aquin », *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, 1986, p. 52.

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 54.

Dans *Le Maître et Marguerite*, la pratique intertextuelle est au cœur de l'économie du roman et devient même un enjeu fictionnel en conditionnant son intrigue et les diverses réécritures qui y sont présentes. Les intertextes ne doivent pas être lus comme de simples clins d'œil pour les lecteurs avertis ou comme des inspirations qu'aurait pu avoir l'auteur ; ils sont à la fois en continuité et en discontinuité diégétique avec l'univers. En continuité parce que le roman reprend et absorbe certains intertextes ; en discontinuité, car il les fait siens et les réécrit. Dans la suite de notre analyse, nous emprunterons la notion d'« intertextualité » à Kristeva de manière à englober les différentes déclinaisons conceptuelles que nous avons vues. Comme *Le Maître et Marguerite* invoque différentes relations transtextuelles telles que l'hypertexte, l'allusion, la citation, le métatexte ou encore la transfiction, il nous sera plus aisé de les subsumer sous le terme d'« intertextualité ».

### 3.2 L'intertextualité du *Maître et Marguerite*

Dans un article intitulé « “Le Maître et Marguerite” une œuvre-univers », Marianne Gourg fait le constat suivant :

*Le Maître et Marguerite*, où la continuité se fonde sur la dissonance, s'avère l'un des textes qui, au XX<sup>e</sup> siècle, renouvellent la forme romanesque en lui intégrant motifs, formes, genres hétérogènes et parfois incompatibles. De là une énonciation complexe qui joue de l'ambiguïté et des registres (prose/poésie), une utilisation distanciée et ludique de l'onomastique, une structure spatio-temporelle sophistiquée à l'extrême (interférences, homologues) ; les personnages se font écho et jouent d'un statut incertain entre mythe et caricature [...]<sup>256</sup>.

Nous allons maintenant répertorier les principaux intertextes<sup>257</sup> du *Maître et Marguerite*, soit la grande littérature pétersbourgeoise, le mythe de Faust ainsi que les

<sup>256</sup> Marianne Gourg, « *Le Maître et Marguerite*, une œuvre-univers », *loc. cit.*, p. 883.

<sup>257</sup> D'autres intertextes sont présents dans *Le Maître et Marguerite*. C'est notamment le cas de *Don Quichotte* de Cervantes, comme nous l'avons brièvement vu au chapitre 2.

récits bibliques. Nous constaterons que ces trois registres intertextuels construisent l'univers du *Maître et Marguerite* et jouent chacun leur rôle quant à la critique formulée à l'endroit du régime stalinien.

### 3.2.1 La littérature russe classique et le rôle de la mémoire

Le roman de Boulgakov est imprégné de la grande littérature russe du XIX<sup>e</sup> siècle. Le dramaturge Alexandre Griboïédov donne son nom au siège du MASSOLIT, l'association littéraire de Moscou qui finira brûlée, comme nous l'avons vu plus tôt. Gourg souligne également que les événements qui ont lieu dans cette maison parodient ceux décrits dans l'une de ses pièces *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* : « Comme son prédécesseur, il [...] suffit [à Biezdomy] de s'opposer à la médiocrité satisfaite de ses confrères [écrivains] pour être taxé de folie<sup>258</sup>. » Alexandre Pouchkine est également présent en filigrane dans le roman. Bien qu'il n'apparaisse pas comme personnage, on le retrouve, par exemple, sous la forme d'une statue sur la place de l'Arbat ou encore dans le chapitre « Le songe de Nicanor Ivanovitch » dans lequel sont récités des extraits de sa pièce *Le Chevalier avare*.

Alors, qui veut rendre ses devises ? Personne ? Dans ce cas, voici le numéro suivant de notre programme : notre invité spécial Savva Potapovitch Kouroliessov, le talent dramatique bien connu, qui va nous réciter des extraits du *Chevalier avare*, du poète Pouchkine. (MM, p. 298)

Mais là où la présence de Pouchkine nous semble incontestable, c'est bien sûr dans le thème de la persécution politique. Jan Vanhellemont écrit à ce sujet :

Boulgakov aimait Pouchkine, comme tous les Russes le font, mais il s'est senti particulièrement familier à cause de son attitude envers les autorités. Pouchkine a été expulsé et le tsar Nicholas [1<sup>er</sup>] est devenu son censeur personnel. Pendant qu'il travaillait au *Maître et Marguerite*, Boulgakov a

---

<sup>258</sup> Marianne Gourg, *Étude sur Le Maître et Marguerite*, op. cit., p. 26.

écrit une pièce de théâtre, *Alexandre Pouchkine ou les Derniers Jours*, qui décrivait l'artiste ou le génie et l'État répressif<sup>259</sup>.

Comme un leitmotiv, ce thème de la persécution de l'artiste revient souvent dans l'œuvre de Boulgakov qui ne manquait pas de mettre en parallèle d'autres figures de créateurs (Molière et Pouchkine, par exemple) avec sa situation d'artiste sous un régime autoritaire. Nous y reviendrons au moment d'analyser les réécritures faustiennes et bibliques que contient le roman.

Boulgakov emprunte aussi à Gogol son ton satirique. « [Le] recours constant au grotesque et au fantastique ne cesse de proclamer la proximité organique de [Gogol et Boulgakov] qui associent indissolublement le comique et la tragédie<sup>260</sup>. » Nous avons vu plus tôt que la décollation carnavalesque, soit le fait de couper les têtes, s'inscrit dans la même veine fantastique, grotesque, triviale et absurde que chez Gogol. Jean Bonamour écrit :

[Boulgakov] satiriste s'inscrit [...], une fois de plus, dans la grande tradition russe (notamment celle de Gogol [...]), récupère la vigueur de son réalisme, mais la pervertit, si l'on peut dire, en une dénonciation frivole ou distraite, lui confère un statut de totale insignifiance ontologique, comme si la densité déjà suspecte du réel était mise en réserve de sens<sup>261</sup>.

En puisant dans l'esthétique gogolienne, Boulgakov compare l'absurdité de la réalité soviétique à l'absurdité introduite par les diables dans une sorte de mélange tragicomique. Marianne Gourg établit plusieurs correspondances entre Boulgakov et des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle constate notamment une ressemblance marquante entre les personnages du Maître et Gogol du fait qu'ils ont tous deux brûlé leur manuscrit, mais également sur le plan physique : « Un homme de trente-huit ans

---

<sup>259</sup> Jan Vanhellemont, *Master and Margarita*, en ligne, <<https://www.masterandmargarita.eu/fr/09context/poesjkin.html>>, consulté le 16 août 2022.

<sup>260</sup> Marianne Gourg, *Étude sur Le Maître et Marguerite*, op. cit., p. 27.

<sup>261</sup> Jean Bonamour, « “Le maître et Marguerite” et le monde totalitaire », *Revue des études slaves*, vol. 61, n° 3, 1989, p. 257.

environ, au visage rasé, aux cheveux noirs, au nez pointu, aux yeux inquiets, une mèche de cheveux pendant sur son front<sup>262</sup>. » En conférant au Maître des traits qui rappellent grandement ceux de Gogol, « Boulgakov marque la place centrale de Gogol à l'origine même de sa poétique et, du même coup, charge le terme de Maître d'une sémantique supplémentaire<sup>263</sup>. » Boulgakov emprunte également certaines figures et motifs à Dostoïevski comme son diable à carreaux, la composition polyphonique de ses romans, le système des doubles antithétiques et l'archétype de l'idiot que nous retrouvons cette fois dans la « figure christique quasiment muette de Yeshoua<sup>264</sup> ».

Toutefois, les références intertextuelles provenant de la littérature russe classique ne sont pas aussi structurantes que les hypertextes faustiens et bibliques. Tandis que les intertextes issus de la littérature russe se présentent davantage comme des traces mémorielles qui n'affectent qu'exceptionnellement la composition du roman, les intertextes faustiens et bibliques organisent l'économie du récit, son schéma narratif et réécrivent des récits canoniques. Selon Tiphaine Samoyault, « l'intertextualité [...] est le résultat technique, objectif, du travail constant, subtil, et parfois aléatoire, de la mémoire de l'écriture<sup>265</sup>. » Elle est donc l'imprégnation de textes antérieurs dans des textes postérieurs, une manifestation verbale de la mémoire littéraire, une manière qu'a le texte d'instaurer une filiation avec un ensemble d'autres textes. Linda Buckley suggère que *Le Maître et Marguerite* est l'iconostase de la culture russe, un rappel de l'identité russe à travers ses grands mythes littéraires et religieux. Cela expliquerait la diversité d'intertextes qui composent le roman. Même si le régime tente d'instaurer une nouvelle conscience soviétique, Boulgakov montre que l'ancienne culture ne peut être remplacée aussi facilement et qu'elle est ancrée dans la psyché russe. Buckley écrit :

---

<sup>262</sup> Marianne Gourg, *Étude sur Le Maître et Marguerite*, op. cit., p. 26.

<sup>263</sup> *Idem*.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>265</sup> Tiphaine Samoyault, « 2. La mémoire de la littérature », dans *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, sous la direction de Tiphaine Samoyault, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 50.

« And in case we lose our way, Bulgakov sprinkles the novel with breadcrumbs of Russian culture<sup>266</sup>. » Marianne Gourg interprète ces références de la manière suivante :

En un temps où certains parlent de jeter par-dessus bord l'art du passé identifié à la culture « bourgeoise », où d'autres enjoignent aux apprentis écrivains d'étudier la technique des classiques pour chanter les torrents de fer et de fonte, Boulgakov veut signifier qu'il est l'un de ces classiques, qu'il se situe parmi les grands<sup>267</sup>.

Recourir à l'intertextualité, c'est à la fois accorder une importance à la mémoire en même temps que donner à la littérature, par la réécriture, les possibilités de son avenir.

### 3.2.2 Le mythe de Faust et le créateur dissident

Faust a réellement existé. Selon André Dabezies, il aurait été un scientifique charlatan, devin ou magicien de foire et aurait pratiqué la médecine et certaines pseudosciences. Mais comme le précise Dorian Astor, « le personnage a [...] été déformé par la rumeur, qui lui prêta les prouesses les plus invraisemblables<sup>268</sup>. » Plusieurs intellectuels humanistes ou ecclésiastiques de l'époque médiévale étaient sceptiques à l'endroit de ses « pratiques occultes » et le croyaient, pour cette raison, possédé par le diable. « [Faust] est l'incarnation du diable, l'ennemi de la vraie foi, qui ose braver les secrets de la nature et ceux de la religion<sup>269</sup>. » De personnage historique, il est devenu une légende populaire, puis enfin un mythe. La première édition de la légende date de 1587 et s'intitule *Das Volksbuch von Doktor Faust*, ouvrage qui a ouvert la voie à de nombreuses réécritures parmi lesquelles on compte *La Tragique Histoire du docteur Faustus* de Christopher Marlowe (1604), le *Faust* de Gotthold Ephraim Lessing (1759), le *Johann Faust* de Paul Weidmann (1775), le *Faust* de

---

<sup>266</sup> Linda Buckley, « The Bolshevik Revolution as Seen Through Art : Bulgakov's The Master and Margarita and Tarkovsky's Andrei Rublev », *loc. cit.*, p. 9.

<sup>267</sup> Marianne Gourg, *Étude sur Le Maître et Marguerite*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>268</sup> Dorian Astor, « Faust avant Goethe », dans Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, traduction de l'allemand par Gérard de Nerval, Paris, Gallimard, 2002, p. 5.

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 6.



Nicolas Lenau (1836) et plusieurs autres. Mais la postérité a surtout retenu celui de Goethe.

La genèse du *Faust* goethéen est longue. Vers 1773, Goethe a une vingtaine d'années lorsqu'il entreprend l'écriture de son Faust. En 1775, il en fait la lecture à la Cour de Weimar. Cette version s'intitule *Urfaust*. Plus tard, en 1790, il publie son Faust à l'état de fragments dans lesquels il ajoute quelques scènes dont la cuisine de la sorcière, la scène de l'écolier et celle de la taverne d'Auerbach. C'est en 1808 qu'il publie la version définitive de son Faust (Faust 1) dans laquelle il « recherche la synthèse impossible entre la violence germanique d'un drame romantique et la pureté idéale de la tragédie antique<sup>270</sup>. » Le *Faust* de Goethe raconte l'histoire d'un érudit vieillissant, Faust, amer d'avoir perdu ses plus belles années à la recherche du savoir. Le diable Méphistophélès apparaît et lui propose en échange de son âme de lui rendre sa jeunesse et de lui offrir les plus grands plaisirs de la vie. C'est sans hésitation que Faust accepte l'offre du diable et conclut le pacte. Plus tard, Faust devient amoureux d'une jeune femme, Marguerite, qui tombe enceinte de lui. La tragédie frappe lorsque Marguerite, par la faute de Faust, perd sa mère et son frère et se voit condamnée à mort pour avoir tué son propre enfant. En 1832, après la mort de Goethe, est publié le Faust 2 qui se présente comme une suite. Faust y poursuit sa quête de savoir et de pouvoir qui aboutit finalement à sa rédemption, et ce, grâce aux prières de Marguerite qui le sauve de l'emprise de Méphistophélès. Le mythe de Faust est une allégorie qui explore les thèmes de la moralité, de la rédemption et de la condition humaine. À travers le personnage de Faust, Goethe met en garde au sujet des dangers d'une ambition démesurée et promeut l'importance de trouver un sens et un but à la vie.

André Dabezies écrit, à propos de l'œuvre :

Le *Premier Faust* a été reconnu d'emblée comme un chef-d'œuvre inégalable, le *Second Faust* mettra un demi-siècle à s'imposer. L'influence immense du drame goethéen, en Allemagne et à l'étranger, marque une

---

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 14.

péripétie décisive dans l'histoire de Faust, qui va s'en trouver jusqu'à un certain point faussée : désormais les poètes comme les lecteurs se réfèrent moins à un personnage ou à un drame typiques qu'à un texte qui est très couramment considéré comme la version définitive, sinon « officielle », du mythe. Il faudra attendre le XX<sup>e</sup> siècle pour pouvoir, avec un peu plus de recul, situer le chef-d'œuvre dans l'évolution du mythe<sup>271</sup>.

À la suite des *Faust* de Goethe, d'autres relectures émergeront chez plusieurs artistes et écrivains. À l'opéra, il y aura le *Faust* de Charles Gounod, puis *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz ou encore *Votre Faust* d'Henri Pousseur et Michel Butor. Au théâtre, *Mon Faust* de Paul Valéry et le *Faust* de Fernando Pessoa et dans le roman, *Le Docteur Faustus* de Thomas Mann et, celui qui nous intéresse ici, *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov.

Ainsi donc, depuis le Moyen Âge, le mythe de Faust est probablement l'un des mythes les plus réinterprétés en Occident, ce qui fait de Faust le personnage intertextuel par excellence. Le mythe constitue un hypotexte majeur. Ses multiples occurrences dans la littérature nous apparaissent de l'ordre de la transfiction puisqu'elles proposent des variantes du même cadre fictionnel (un homme en quête d'absolu fait un pacte avec le diable) dans lesquelles personnages, lieux et péripéties reviennent en proposant des nuances, des prolongements ou des réinterprétations de l'œuvre d'origine. La transfictionnalité se caractérise donc par la reprise d'éléments fictifs qui entretiennent un rapport d'identité et d'altérité avec l'œuvre d'origine. Le mythe de Faust s'inscrit dans une mémoire culturelle actualisée par les changements idéologiques présents dans la migration d'une œuvre vers une autre.

Si Faust a pris valeur de « mythe », c'est parce qu'il propose parmi bien d'autres, une image symbolique de l'homme impliqué dans un drame bien terrestre : toujours tiraillé entre ses ambitions ou ses rêves et la

---

<sup>271</sup> André Dabezies, *Le mythe de Faust*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « U2 », 1988, p. 104.

reconnaissance du réel, entre sa liberté toujours fragile et le face-à-face avec le mal, avec les autres ou avec lui-même<sup>272</sup>.

Plusieurs écrivains ont repris l'histoire de Faust en lui cherchant une signification nouvelle ou plus actuelle, selon le contexte. Au XX<sup>e</sup> siècle par exemple, notre compréhension de l'homme moderne, de son histoire et de ses valeurs se voit bousculée et remise en question. Faust devient le symbole de la culture occidentale qui semble sur le point de s'effondrer. L'homme-faustien, selon les mots d'Oswald Spengler, représenterait l'homme moderne et sa volonté de puissance<sup>273</sup>. D'autres réécritures mettent l'accent sur un Faust dissident, oppressé par un pouvoir plus grand que lui. C'est entre autres le cas de Boulgakov avec *Le Maître et Marguerite*. Nous y reviendrons plus tard. Ainsi, la plasticité du mythe a fait de Faust un réceptacle des possibles. Dans son livre, *Visages de Faust au XX<sup>e</sup> siècle*, Dabezies écrit :

Faust au XX<sup>e</sup> siècle participe de cet univers d'images instable et composite, il hésite continuellement entre différents niveaux de conscience et d'expression et nous [avons] à envisager alternativement ces divers registres où nous retrouvons l'homme en quête de lui-même à travers ses images de Faust. Ces images sont en particulier l'enjeu d'une partie subtile dans laquelle la littérature profite du prestige de la forme, tandis que l'idéologie tire son autorité des réactions collectives devant les événements du siècle<sup>274</sup>.

Faust devient donc tantôt un symbole de liberté, tantôt un symbole de démesure. Dans les deux cas, il est une lorgnette par laquelle l'homme tente de comprendre le monde qui l'entoure. Dans une communication, Julia Peslier fait appel à une notion qu'elle nomme le « Faust 3 », un Faust qu'elle décrit comme une « figure de la réception », un « personnage palimpseste », qui se campe entre la tradition et la critique, entre la mémoire et le nouveau. Elle écrit : « Entre continuation et rupture, ce qui est en jeu,

---

<sup>272</sup> André Dabezies, *Des rêves au réel. Cinq siècles de Faust. Littérature, idéologie et mythe*, Paris, Honoré Champion, 2015, p. 12.

<sup>273</sup> Oswald Spengler, *Le déclin de l'Occident : esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle tome 1 et 2*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques des idées », 1948, 1118 p.

<sup>274</sup> André Dabezies, *Visages de Faust au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1967, p. 20.

c'est bel et bien l'acheminement de la figure faustienne vers d'autres Faust possibles<sup>275</sup>. » Ce à quoi elle ajoute,

[c]herchant à sortir de sa tradition, [le Faust 3] la réaffirme paradoxalement, en même temps qu'il l'étend, la complexifie, au risque de disparaître à son tour et de se rêver le dernier Faust. Pourtant la vivacité de son retour à travers de nouveaux paradigmes, jusque dans des œuvres contemporaines, montre la ténacité et la plasticité de la figure faustienne pour penser le monde<sup>276</sup>.

À travers le temps, le mythe de Faust se métamorphose ; il apporte de nouvelles significations, assume de nouvelles fonctions et revêt différentes formes (roman, théâtre, opéra, spectacle de marionnettes, cinéma, etc.). Les multiples Faust portent en eux l'aspiration vaine qu'a le personnage de Faust à vouloir posséder la connaissance universelle et percer les secrets de l'univers. « Chez eux, l'hétérogénéité des formes poétiques, dramatiques, réflexives reconduit quelque chose déjà à l'œuvre chez Goethe, mais sans chercher à le contenir dans un dessein global : ces Faust tiennent de l'œuvre impossible, inachevable par essence<sup>277</sup> ». La réécriture du mythe de Faust tient de cet inachèvement ; chaque réécriture porte en elle l'ambition vaine d'apposer le point final sur des questions impossibles à clore. En contexte soviétique, le mythe de *Faust* fait voir l'abîme entre la réalité communiste et ses ambitions de départ et donc, la mystification sociale par « le pacte » et l'emprise d'un régime totalitaire ici sont considérés comme le mal méphistophélique. Il fait également voir un personnage d'écrivain dont les ambitions intellectuelles sont rejetées par son époque.

*Le Maître et Marguerite* marque sa filiation avec le mythe de Faust jusque dans son titre. Même si le nom de Faust n'y est pas présent, il indique dès la page couverture que Marguerite sera le personnage central. Koroviev dit notamment : « Il s'est [...]

---

<sup>275</sup> Julia Peslier, « Faust III : Post Faust, Post Goethe, Post Europe », 2019, en ligne, <<https://www.fabula.org/colloques/document6210.php>>, consulté le 6 mars 2023.

<sup>276</sup> *Idem.*

<sup>277</sup> *Idem.*

établi une tradition [...] La maîtresse de la maison, celle qui ouvre le bal, doit nécessairement porter le nom de Marguerite ». (MM, p. 429) Ici, c'est de la tradition faustienne dont il est question, mais les diables ont décidé de pointer leur projecteur sur Marguerite. D'entrée de jeu, Boulgakov inscrit en exergue la célèbre réplique qui marque la première conversation entre Faust et Méphistophélès, dans le premier *Faust* de Goethe : « – Qui es-tu donc, à la fin ? – Je suis une partie de cette force qui, éternellement, veut le mal, et qui, éternellement, accomplit le bien. » (MM, p. 53) Il annonce alors dès le départ que son roman sera une relecture du mythe de Faust. Cette relecture s'opère cependant davantage sur le plan thématique, à travers l'histoire d'un personnage écrasé par son époque, qu'à travers la structure du récit. Il faut noter que la structure du *Maître et Marguerite* est très libre et alterne entre le Moscou de l'époque soviétique et le Jérusalem de l'époque biblique, parallèle qui auréole le Maître du même statut sacrificiel que celui du Christ.

L'aspect dramatique du roman de Boulgakov puise bien évidemment à la tradition des *Faust*. Comme nous l'avons dit précédemment, le théâtre et le spectacle sont au cœur du roman, thématiquement et structurellement. Il n'est donc pas étonnant que le premier à croiser le chemin de Woland soit Berlioz, un personnage portant le même nom que le compositeur qui a écrit *La Damnation de Faust*, un opéra-comique. En lui coupant la tête, Boulgakov montre probablement qu'il garde les bases du mythe de Faust en modifiant sa portée idéologique et politique. *Le Maître et Marguerite* reprend l'hypotexte faustien dans un contexte où les ambitions de l'artiste sont écrasées par celles d'un régime totalitaire qui veut réduire l'art à la propagande et la culture à une seule idéologie. Le personnage du Maître, qui rappelle Boulgakov lui-même, semble inspiré de Faust dans la mesure où il représente un esprit « trop grand pour [une] société médiocre, écrasé par un destin injuste, [dont] la faute réside dans l'excès de ses ambitions et de ses audaces<sup>278</sup>. » Mais le seul trait qu'emprunte le Maître à Faust, c'est

---

<sup>278</sup> André Dabezies, *Le mythe de Faust*, op. cit., p. 60.

le fait d'être rejeté par son époque. Pour Dabezies, c'est Marguerite qui partage le plus d'attributs avec Faust. « C'est à elle que le diable s'adresse, c'est elle qui, rajeunie, s'envole vers le sabbat<sup>279</sup> ». D'ailleurs, Marguerite est celle qui, grâce au pacte avec le diable, restaure le manuscrit brûlé du Maître. « [Je] donnerais bien mon âme en gage au diable pour savoir [si le Maître] est mort ou vivant » (MM, p. 387). Il y a donc une inversion des rôles habituels : le Maître joue le rôle de Marguerite et vice versa. Dabezies explique l'importance accordée au personnage de Marguerite comme un hommage rendu par Boulgakov à sa femme. Elena l'a soutenu lors de l'écriture de son roman, elle l'a même encouragé à le réécrire après qu'il l'eût jeté au feu. À la fin du chapitre 32 intitulé « Grâce et repos éternel », Marguerite dit au Maître :

Tu t'endormiras, avec ton éternel vieux bonnet de nuit tout taché, tu t'endormiras avec le sourire aux lèvres. Ton sommeil te donnera des forces, et tu te mettras à raisonner sagement. Et tu n'auras plus jamais l'idée de me chasser. Quelqu'un veillera sur ton sommeil, et ce sera moi. (MM, p. 621-622)

En écrivant ces lignes, Boulgakov ne se doutait pas qu'après sa mort, ce serait effectivement son épouse Elena Sergueïevna qui achèverait son œuvre, réviserait le manuscrit, le ferait éditer et lui assurerait la place qui est la sienne aujourd'hui. « [C]'est dans l'amour de sa compagne que Boulgakov, comme son héros, a trouvé le bonheur, la force de vivre et de créer, l'audace de se dresser contre l'oppression intellectuelle<sup>280</sup>. »

Là où la tradition faustienne classique fait du pacte diabolique un acte tragique qui plonge le personnage de Faust dans la servitude, *Le Maître et Marguerite* fait du pacte un symbole de libération et de rédemption. À la fin, lorsque les amoureux sont réunis, Marguerite s'écrit : « Comme je suis heureuse, heureuse, heureuse d'avoir fait un pacte avec lui ! Ô Satan, Satan !... » (MM, p. 595) En contrepartie, Woland exige de

---

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 193.

<sup>280</sup> *Idem.*

Marguerite qu'elle serve d'hôtesse lors du bal de l'enfer. « La sanction du pacte, ce sera bien la mort des deux amants, mais point du tout comme un châtiment, plutôt comme la consécration et l'accomplissement éternel de leur amour<sup>281</sup>. » Ainsi, le diable n'est pas l'adversaire du Maître et de Marguerite ; il les réunit, les aide dans leur quête de rédemption et il fait voir également, de manière détournée, le mal représenté par la médiocrité du régime stalinien et du conformisme idéologique. La carnavalisation du diabolique permet à Boulgakov de nuancer une certaine vision du mal et de montrer l'envers du décor de la société de son époque. En floutant les catégories du bien et du mal, le diable carnavalesque affranchit les figures faustiennes du Maître et de Marguerite du schéma tragique commun à la tradition des *Faust*. Woland se présente comme le défenseur de « la liberté et [du] droit de l'individu de se réaliser à sa guise<sup>282</sup>. »

### 3.2.3 La Bible et la double structure narrative

Le roman comporte de nombreux emprunts à la Bible, tant au Nouveau qu'à l'Ancien Testament, se référant parfois au *Livre de Job* ou encore à certains textes chrétiens apocryphes dont *l'Apocalypse de la Theotokos*. Françoise Flamant note que *Le Maître et Marguerite* contient « une érudition critique sans commune mesure avec des connaissances théologiques rudimentaires<sup>283</sup>. » Boulgakov a été inspiré par un type de textes qu'on nomme les « Vies de Jésus », notamment un texte d'Ernest Renan, qui s'emploie à reconstituer la biographie de Jésus en la recontextualisant et en la soumettant à un examen critique. Même si Boulgakov fait quelques allusions à plusieurs textes bibliques, *Le Maître et Marguerite* s'organise principalement autour

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>282</sup> André Dabezies, *Des rêves au réel. Cinq siècles de Faust. Littérature, idéologie et mythe, op. cit.*, p. 355.

<sup>283</sup> Françoise Flamant, « La question religieuse dans *Le Maître et Marguerite* », *Revue des études slaves*, vol. 61, n° 3, 1989, p. 262.

d'un « hypotexte évident<sup>284</sup> », c'est-à-dire l'épisode de la Passion du Christ. On peut noter, dans le traitement de l'hypotexte biblique, la même liberté que prend le roman face à l'hypotexte faustien. D'ailleurs, au tout début, lorsque Berlioz, Biezdomy et Woland conversent à l'Étang du Patriarce, ce dernier dément les événements des Évangiles :

- Votre récit est excessivement intéressant, professeur, bien qu'il ne concorde pas du tout avec ceux des Évangiles.
- De grâce ! répondit le professeur avec un sourire condescendant. Qui donc, mieux que vous, devrait savoir que rien, rigoureusement rien de ce qui est écrit dans les Évangiles n'est réellement arrivé, et que d'ailleurs, si nous nous mettons à prendre les Évangiles comme source historique... (Et le professeur eut un nouveau sourire). (MM, p. 110)

Dès le début du roman, Woland annonce qu'il sera question d'une contrepartie aux événements qui sont décrits dans les Évangiles. Il nous propose une différente lecture du texte biblique. « L'Évangile de Woland », comme on le désigne dans le roman, se présente sous la forme d'un texte apocryphe enchâssé dans le roman de Boulgakov et superposant ainsi deux époques parallèles dans une double structure narrative. Anne Ducrey écrit à ce propos : « La matière romanesque du *Maître et Marguerite*, foisonnante, entrelace deux couches textuelles : les événements touchant aux derniers instants de la vie de Jésus, ayant donc pour cadre Jérusalem au I<sup>er</sup> siècle, et les chapitres moscovites<sup>285</sup>. » Ici, la ville de Jérusalem et le nom de Jésus sont hébraïsés en « Iershalaïm » et « Yeshoua », s'écartant ainsi du canon, mais renouant avec la recherche d'une vérité historique des événements bibliques. D'ailleurs, le nom « Le Maître » se traduit par *rab* (Maître) ou *rabbi* (Mon maître)<sup>286</sup>, ce qui établit le lien entre

---

<sup>284</sup> Anne Ducrey, « *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov ou "l'Évangile de Woland" », dans *Imaginaires de la Bible : mélanges offerts à Danièle Chauvin*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012, p. 307.

<sup>285</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>286</sup> T.R.N. Edwards, *Three Russian Writers and the Irrational : Zamyatin, Pil'nyak, and Bulgakov*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in Russian Literature », 2009, p. 160.



la pratique de Boulgakov (celle du détournement et de la réécriture) et l'érudition dans l'étude de la Torah et qui confère au Maître un savoir religieux forcément suspect dans un régime qui promeut l'abolition de la religion. Ainsi, *Le Maître et Marguerite* se fonde à la fois sur des éléments chrétiens et judaïques, historiques et religieux. Ces éléments cohabitent, quand ils ne s'opposent pas, marquant ainsi un lien avec le carnavalesque. En faisant cohabiter ces deux religions monothéistes dont le fondement est la Bible hébraïque, Boulgakov montre un dialogue possible entre différentes idées et s'oppose ainsi à une conception monologique du monde.

En tout, il y a quatre chapitres antiques insérés dans la narration moscovite : le chapitre 2 intitulé « Ponce Pilate », le 16 « Le supplice », le 25 « Comment le procureur tenta de sauver Judas de Keriouth » ainsi que le 26 « L'enterrement ». Comme le note Ducrey, ces chapitres sont intercalés entre les chapitres moscovites et sont assumés par trois narrateurs différents : Woland, Biezdomny et le Maître.

Outre ces trois énonciateurs, l'insertion de ce matériau antique dans les chapitres moscovites leur confère des statuts textuels forts éloignés : c'est un récit oral que le professeur étranger qui s'avère ensuite être Woland entreprend de faire à Biezdomny et Berlioz près de l'Étang du Patriarce ; le chapitre 16, lui, se donne comme le récit d'un rêve de Biezdomny alors enfermé dans une clinique psychiatrique ; quant aux chapitres 25 et 26, ce sont des extraits du manuscrit du Maître lus par Marguerite<sup>287</sup>.

Ces chapitres ont en commun de présenter l'« envers du décor » de la Passion ; ils suivent le personnage du procureur Ponce Pilate, plus nuancé que celui de la Bible, durant le jugement et la crucifixion de Yeshoua.

Le fait que la narration antique soit prise en charge par trois personnages qui seraient considérés « dissidents » aux yeux du régime nous amène à croire que « l'Évangile de Woland » n'est au fond qu'une allégorie de l'opposition à l'époque de Staline. Le parallèle entre le monde romain et le monde soviétique crée des

---

<sup>287</sup> Anne Ducrey, « *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov ou "l'Évangile de Woland" », *loc. cit.*, p. 305.

correspondances entre Yeshoua et le Maître, Ponce Pilate et Staline, et suppose une réflexion sur le destin de l'artiste écrasé par le tyran. Dans son livre, T.R.N. Edwards fait part du lien entre Yeshoua et le Maître :

The narrator here, like the Master, is closely associated with Ha-Notsri (Nazarene): Bulgakov lays claim to a role for the writer which the exceptional insight it gives into the nature of things places it on a level with that philosopher and the religious teacher [...] In fact for Bulgakov there is an essential unity in the vocations of priest and writer [...] <sup>288</sup>

Ce à quoi il ajoute :

[The Master] is a man who has abandoned his old name and acquired a new one which identifies him completely with his craft; he has no separate existence away from his work, and he denies the life which preceded it, giving up everything to follow a higher vocation <sup>289</sup>.

Ainsi, le personnage du Maître fait miroiter jusque dans son nom le lien entre la parole religieuse et l'écriture, entre le canon et l'apocryphe, entre le sacré et la désacralisation. Le Maître propose une réécriture de l'histoire de Ponce Pilate dans le rôle du tyran, ce qui évoque la figure de Staline, un sacrilège en contexte totalitaire.

Aussi, Ducrey ajoute : « Ce qui est mis de l'avant [dans ce récit enchâssé], c'est sa dimension allégorique, le récit de la mort de [Yéshoua] étant lu comme une parabole sur le pouvoir, ou bien sur l'innocence sacrifiée, ou encore sur la culpabilité <sup>290</sup>. » Peter Arnds renchérit :

In the two central figures, the Master and Pontius Pilate, we obtain the two positions of the persecuted artist and the tyrant. The Master is to an extent a self-portrait of Bulgakov and his difficulties as a writer under Stalin.

---

<sup>288</sup> T.R.N. Edwards, *Three Russians Writers and the Irrational : Zamyatin, Pil'nyak, and Bulgakov*, op. cit., p. 160.

<sup>289</sup> *Idem*.

<sup>290</sup> Anne Ducrey, « *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov ou "l'Évangile de Woland" », loc. cit., p. 304.

Stalin can be discerned [...] in the figure of Pontius Pilate, who condemns innocent people to death [...]<sup>291</sup>

Le parallèle entre les deux époques se poursuit même à travers des interférences spatiales et temporelles. « Les lieux se superposent. À travers Jérusalem dévasté par l'orage, c'est Moscou que l'on voit et inversement<sup>292</sup>. » On retrouve, par exemple, plusieurs homologues dans les détails du texte, notamment certains éléments topographiques qui se répètent dans les deux univers. Ainsi, la tour Antonia pourrait être assimilée à la tour du Kremlin, l'étang de Salomon à l'étang du Patriarcat, l'amphithéâtre de Jérusalem au Théâtre des Variétés, le temple de Jérusalem à la Maison de Griboïédov, etc. Nous observons également plusieurs équivalences temporelles : la chaleur extrême, le coucher du soleil, la présence importante de la lune ou encore l'orage. « Les deux descriptions d'orage (le premier survenant au moment de la mort d'Yeshoua, le second au moment de la mort du Maître et de Marguerite) mettent en jeu les mêmes éléments de description fort exactement<sup>293</sup>. » Boulgakov met l'accent sur plusieurs éléments présents dans les deux diégèses, rendant ainsi évident le parallèle entre les deux époques. Cet enchevêtrement est également perceptible au niveau textuel puisque les phrases achevant un chapitre moscovite sont toujours celles qui commencent un chapitre antique. À titre d'exemple, comparons les dernières lignes du chapitre « Le songe de Nicanor Ivanovitch » aux premières lignes du chapitre suivant « Le supplice » :

Comme [Ivan Biezdomny] s'endormait, le dernier son qui lui parvint du monde réel fut, annonçant l'aube, le pépiement des oiseaux dans la forêt. Puis tout se tut, et il rêva que, déjà, le soleil descendait par-delà le Mont Chauve, autour duquel un double cordon de soldats montait la garde... (MM, p. 305)

---

<sup>291</sup> Peter Arnds, « Blasphemy and Sacrilege in the Novel of Magic Realism: Grass, Bulgakov and Rushdie », dans Elizabeth Burns Coleman et Maria Suzette Fernandes-Dias, *Negotiating the Sacred II, Blasphemy and Sacrilege in the Arts*, Canberra, ANU Press, 2008, p. 73.

<sup>292</sup> Marianne Gourg, *Étude sur Le Maître et Marguerite*, op. cit., p. 59.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 59-60.

Le chapitre suivant commence ainsi : « Déjà, le soleil descendait par-delà le Mont Chauve, autour duquel un double cordon de soldats montait la garde. Vers le milieu du jour, l'aile de cavalerie qui venait de couper la route au procureur franchissait au trot la porte d'Hébron. » (MM, p. 306) Ces superpositions font voir l'entrelacement des diégèses moscovites et antiques à travers le rêve entamé de Biezdomy. Marianne Gourg voit dans ces superpositions un principe kaléidoscopique, chaque aller-retour d'un univers à l'autre apportant des ressemblances et des différences les forçant à dialoguer. Elle écrit notamment :

Les repères sont donc soigneusement sélectionnés de façon à pouvoir se prolonger en chaînes associatives dans la contemporanéité. [Jérusalem] se projette en outre sur Moscou selon le principe de la complémentarité. Ainsi les références directement politiques sont-elles quasiment absentes de l'univers moscovite alors que le débat sur la nature et les limites du pouvoir de l'État est au centre de la tragédie qui se noue entre Pilate et Yeshoua dans un Empire romain présenté comme ouvertement totalitaire. Une nouvelle série d'analogies se fait jour qui associent la Rome impériale à la Russie stalinienne et s'enracinent dans le mythe messianique [...] <sup>294</sup>

La présence des diables dans le roman vient en quelque sorte parodier le mythe messianique en le renversant, car ici le Maître — figure christique du martyr — a les diables pour alliés. Comme le note Anne Ducrey, pour décrire la structure du roman, la critique hésite entre « récit enchâssé », « mise en abyme » ou encore « roman spéculaire », des notions qui sont proches conceptuellement, mais qui laissent croire que les deux différents univers ne sont que parallèles et que la diégèse moscovite prend le dessus sur celle de Jérusalem. Or, au chapitre 30, toujours selon Ducrey, « les deux ensembles textuels finissent par se rejoindre <sup>295</sup> ». Le Maître s'envole par la fenêtre de l'hôpital psychiatrique et va rejoindre sa douce qui est auprès de Woland et ses sbires sur le Mont des Moineaux. Il serait donc préférable, selon Ducrey, de parler

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>295</sup> Anne Ducrey, « *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov ou "l'Évangile de Woland" », *loc. cit.*, p. 311.

d'«entrelacement narratif», concept qui laisse plutôt croire que les deux récits s'entrecroisent pour finalement former un tout. Elle écrit à ce sujet :

L'intrication des deux histoires ne relève ni de l'enchâssement, ni de la mise en abyme qui fonctionnent dans le texte comme des sortes de leurres, il faut plutôt y voir une forme d'entrelacement, comparable à une partition musicale où deux lignes mélodiques se développent de manière parallèle quoique distincte, se croisant parfois, et venant à se rejoindre, jouent ensemble la coda. Et c'est ce procédé particulier de l'entrelacement qui permet de comprendre le projet boulgakovien qui consiste à lire le monde à travers la double polarité du bien et du mal et de leurs tensions contradictoires<sup>296</sup>.

Pour sa part, Tatiana Sokolnikova voit, dans *Le Maître et Marguerite*, une poétique du redoublement. Elle le constate à travers la récurrence de certaines situations, de plusieurs scènes parallèles et d'une multiplicité de formes et de tropes. Le redoublement est en quelque sorte un leitmotiv dans l'écriture de Boulgakov. Il revient sans cesse, comme une volonté d'offrir les deux côtés d'une même médaille et de nuancer les dogmes politiques. « Grâce au redoublement, le monde décrit par Boulgakov s'avère complexe, la réalité fictionnelle acquiert plusieurs dimensions et seule la prise en compte de tous les éléments de cette réalité permet d'en avoir une vision un tant soit peu valable<sup>297</sup>. » Ce redoublement est l'un des procédés — parmi d'autres — à montrer son ancrage dans la culture carnavalesque puisqu'il offre à voir un affrontement dynamique entre deux visions du monde qui s'opposent et se complètent. Gourg voit dans cette poétique du redoublement un aspect important de la poétique de Dostoïevski. « [L]'écriture de Boulgakov s'enracine dans les aspects les plus modernes de la poétique dostoïevskienne. À Dostoïevski, Boulgakov emprunte le système des doubles antithétiques et néanmoins semblables, projection spatiale de

---

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 312.

<sup>297</sup> Tatiana Sokolnikova, « Le Maître et Marguerite de Mikhaïl Boulgakov : au-delà de la satire politique », *loc. cit.*, consulté le 5 janvier 2022.

contradictions internes<sup>298</sup>. » Ce à quoi elle ajoute : « La récurrence d'épisodes à la fois semblables et différents est caractéristique du roman dostoïevskien. Boulgakov reprend le procédé au système contrastif caractéristique du grotesque<sup>299</sup>. » Il revient donc à dire que la structure d'entrelacement présente dans *Le Maître et Marguerite* contribue à l'esthétique carnavalesque. Le sacré se confronte au profane, le canon à l'apocryphe, les grands textes se voient désacralisés, le haut est rabaissé. La référence biblique — tout comme la référence faustienne — offre une grille interprétative « aux événements révolutionnaires qui bouleversèrent la Russie du XX<sup>e</sup> siècle<sup>300</sup>. » Boulgakov se sert du mythe de Faust et du récit biblique comme d'une lorgnette pour comprendre le monde soviétique. Il nuance les récits dominants, offre une contrepartie à l'avènement de l'URSS, fait voir l'envers du décor d'une société qui à la base s'est construite sur un principe d'égalité.

Les deux couches textuelles, qui correspondent pour l'une à un lointain écho décalé de la vie de Jésus et pour l'autre à une réécriture du mythe de Faust, entrelacent donc leur matière respective qui se déploie de façon distincte, mais non étanche. L'entrelacement, forme structurelle actualisant dans le roman le bien et le mal, suggère une sorte de porosité entre Dieu et le Diable, tels que les ont codifiés imaginaires et traditions. Sans doute parce que pour Boulgakov, le vrai Mal, celui que l'on devine en filigrane, est lié à l'avènement du régime bolchévique<sup>301</sup>.

Les intertextes faustiens et bibliques agissent donc à travers les plans thématique et structurel formulant tous deux une critique de l'État totalitaire. Sur le plan thématique, le roman traite de la dissidence artistique. À Faust, Boulgakov emprunte l'archétype de l'intellectuel rejeté pour ses trop grandes ambitions ; à Yeshoua (Jésus), le personnage écrasé par le pouvoir pour n'avoir pas suivi les dogmes de son époque. Ainsi, les deux couches narratives apportent des réflexions sur le mal, le rôle de l'artiste, l'idéologie

---

<sup>298</sup> Marianne Gourg, « Échos de la poétique dostoïevskienne dans l'œuvre de Boulgakov », *loc. cit.*, p. 345.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 345.

<sup>301</sup> Anne Ducrey, « *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov ou "l'Évangile de Woland" », *loc. cit.*, p. 314.

totalitaire, le pouvoir et le contrôle du discours. Elles font toutes deux voir une URSS qui instrumentalise la pensée pour la rendre monologique et donc malléable. Structurellement, le roman fait cohabiter deux univers qui s'entrelacent et donnent place à un carnaval de références, d'esthétiques, de genres et de formes. Par sa structure dialogique, le roman multiplie les discours et s'oppose conceptuellement à l'organisation monologique du pouvoir qui n'admet aucune opposition.

### 3.3 La diabolie intertextuelle : imiter pour mieux transformer

Comme nous l'avons vu au deuxième chapitre, Woland et ses différents acolytes puisent dans différentes traditions littéraires. Woland s'inspire des romantiques, Koroviev réfère au Moyen Âge et au diable dostoïevskien, Béhémoth et Azazello à des démons anciens issus de la Bible et Hella aux vampires et à la démonisation des femmes. En ce sens, nous pourrions considérer cette troupe comme une série de personnages transtextuels qui se rassemblent au croisement de plusieurs univers fictionnels, de plusieurs esthétiques, et plus largement, de plusieurs cultures. Georges Nivat écrit à ce propos : « Quant au répertoire [du *Maître et Marguerite*], il s'est élargi à l'ensemble de la culture et de la mythologie de l'homme européen... Le répertoire est la culture universelle, la Commission est présidée par le Diable et la procédure est la parodie<sup>302</sup>. » Le diable, en tant que personnage qui a traversé le temps, serait celui qui syncretise des références à plusieurs époques tout en les faisant dialoguer.

Dans son ouvrage intitulé *L'effet-personnage dans le roman*, Vincent Jouve traite de la dimension intertextuelle des personnages. Il écrit notamment :

la figure romanesque est rarement perçue comme une créature originelle, mais rappelle souvent, de manière plus ou moins implicite, d'autres figures issues d'autres textes. Le personnage ne se réduit pas à ce que le roman

---

<sup>302</sup> Georges Nivat, *Russie-Europe, la fin du schisme : études littéraires et politiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « slavica », 1993, p. 605.

nous dit de lui : c'est en interférant avec d'autres figures qu'il acquiert un contenu représentatif<sup>303</sup>.

Richard Saint-Gelais précise que, la plupart du temps, c'est le retour d'un personnage qui engendre une ligature entre des univers fictifs partagés<sup>304</sup>. Comme le note Ginestra Burducea, « c'est le personnage qui est soumis à la transgression des frontières entre les œuvres, tout en se constituant comme le principal “marqueur transfictionnel”<sup>305</sup>. » En ce sens, nous pourrions concevoir le personnage du diable comme le personnage transfictionnel par excellence puisqu'il apparaît dans nombres de fictions et chez différents auteurs. Citons pêle-mêle Paul Valéry, Thomas Mann, Oscar Wilde, Edgar Poe, Georges Bernanos, James Joyce, etc. Le diable est à la fois un personnage de fiction et une figure du religieux, ce qui le rapproche de la mythologie. Il semble que, davantage que Dieu ou des dieux, il se trouve quelque part entre le sacré et la désacralisation. En traversant différents univers fictifs, le personnage du diable est toujours amené à « acquérir une identité propre malgré le poids de la mémoire qu'il doit supporter<sup>306</sup>. » Ainsi, cette tension entre la mémoire — qui empêche l'émancipation complète du diable — et le renouvellement — qui lui confère une nouvelle identité — est caractéristique du rôle du diable. C'est notamment cette imposture qui le place dans une position de séducteur, de corrupteur ou de falsificateur. Il sape l'autorité des signes en préservant le signifiant, mais en dévoyant le signifié, et ce, à travers ses nombreuses escales fictionnelles.

Les personnages, dans le cas du *Maître et Marguerite*, réfèrent à plusieurs textes de l'histoire littéraire qui représentent le diable de manières différentes. Le contenu référentiel de chacun des personnages permet au texte de renouer avec une certaine mémoire littéraire et religieuse, mémoire peu appréciée en URSS puisqu'elle renvoie

---

<sup>303</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1992, p. 48.

<sup>304</sup> Richard Saint-Gelais, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>305</sup> Ginestra Burducea, « La désacralisation de la figure du diable au Québec : du conte fantastique du XIXe siècle au roman contemporain pour adolescents », *op. cit.*, f. 10.

<sup>306</sup> *Ibid.*, f. 12.



forcément à la tradition religieuse, celle des Tsars, et non à la nouvelle culture prolétarienne que l'État soviétique tente d'instaurer. Ainsi, dans le roman de Boulgakov, recourir au personnage du diable, c'est tendre vers la multiplicité des discours et des idéologies. Le diable y est caractérisé par son opposition à l'homogénéisation du discours, des formes et des idéologies par le Parti-État. Pour Julia Peslier, recourir à l'utilisation du diable, c'est recourir à un personnage-palimpseste, c'est aller puiser dans plusieurs traditions littéraires, c'est empiler plusieurs couches esthétiques et faire cohabiter les discours, c'est ne pas céder à une seule et unique idéologie. Elle écrit :

Recourir à la parole du diable et à sa subtile fausse monnaie au XX<sup>e</sup> siècle, c'est donner dans la certitude que la croyance n'est pas morte, loin s'en faut, et qu'il devient de nouveau nécessaire d'en localiser les emplacements, les institutions, les manières de s'énoncer autrement et ailleurs, enfin les enjeux idéologiques<sup>307</sup>.

Le diable serait un personnage-palimpseste parce qu'il emprunte à plusieurs œuvres, mélange plusieurs époques, plusieurs mémoires, créant ainsi une « joyeuse foire des références<sup>308</sup> ». Peslier écrit notamment :

le palimpseste médiéval devient ici esthétique, parce qu'on y brasse une mémoire de la diabolie en ce qu'elle a parodié et pastiché l'autorité du livre biblique, l'œuvre faustienne a retrouvé quelques-uns des bijoux du monde médiéval, dans sa part la moins canonique peut-être, entre renardie du langage, *carmina pоторia* du *carpe diem* et *diabolis auctoritas* du livre<sup>309</sup>.

Nous postulons que la force du diable carnavalesque est celle que Bakhtine nomme centrifuge ou dialogique ; le diable disperse la vérité en multipliant ses formes, en rabaisant la vérité unique, en faisant exploser le sens et le langage. Chez Boulgakov, il est caractérisé par le rire, la satire, la multiplicité des discours et donc par une

---

<sup>307</sup> Julia Peslier, « Faust à l'épreuve du médiéval. Mémoires du Faust-Phénix chez Pessoa et Valéry, Boulgakov et Mann », *Littérature*, n° 148, 2007, p. 84.

<sup>308</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>309</sup> *Idem.* L'autrice souligne.

opposition au sérieux monologique du discours dominant. Carnavalesque, le diable devient une figure porteuse d'un contre-discours, ou plutôt de plusieurs contre-discours. Woland et ses sbires divisent le discours unique et multiplient les formes littéraires, ce qui favorise la composition hétérogène du roman. Ainsi, le diable, en renouant avec la mémoire, avec d'anciennes formes, et en représentant plusieurs traits culturels, questionne un rapport à l'épistémè du présent, donc à la conception monologique du monde soviétique.

Mais quels effets a la diabolie carnavalesque sur les relations intertextuelles du roman ? Claude Reichler nous offre une première piste de réflexion lorsqu'il présente son livre *La diabolie. La séduction, la renardie, l'écriture*. Il écrit notamment :

le Diable recueille les pulsions mauvaises, excite les forces obscures de l'homme. Il n'est pas question de cela dans ce livre, mais d'une autre concrétion mythique reçue par la démonologie chrétienne de manière plus souterraine : le Diable, nommé depuis son origine le Séducteur et le Simulateur, représente celui qui falsifie les signes, qui pervertit la rectitude du langage<sup>310</sup>.

Nous pourrions considérer les caractéristiques carnavalesques du diable comme générant un nouvel horizon sémiotique. Le diable carnavalesque est une figure qui s'immisce dans les systèmes signifiants propres aux langages dominants ; il les double, les dévoie et crée ainsi du nouveau. Le propre du diable, comme nous l'explique Reichler, est de s'en prendre à la rectitude du langage ou à la tendance qu'a tout pouvoir à vouloir instituer un seul langage en supprimant la diversité. En ce sens, sa propension à altérer les choses, à diversifier ses formes et à donner l'illusion lui permet de détruire l'immuabilité des signes, donc le discours dominant. Dans le roman de Boulgakov, les diables convoquent différents intertextes dans le but de les réinterpréter. Nous postulons que le discours diabolique produit par les diables carnavalesques absorbe divers éléments de la culture dominante, les attire

---

<sup>310</sup> Claude Reichler, *La diabolie : la renardie, la séduction, l'écriture*, op. cit., quatrième de couverture.

dans sa propre économie pour les détourner sémiotiquement et s'en servir de manière créative et plurielle. « Méphistophélès, qui ne rate jamais un bon mot, est bien un diable de langage, lui qui dévoie, détourne, déforme les propos, les pensées, les paroles d'autrui [...]»<sup>311</sup>.

Claude Reichler définit le principe diabolique comme un « type de sémioticité antagoniste à l'intérieur d'une culture »<sup>312</sup>. Le diabolique se présente étymologiquement comme l'antonyme du symbolique.

« Symbole » vient de *sum-ballein* (« mettre ensemble », « réunir », « harmoniser ») : le *sumbolon* grec est un terme d'une richesse extrême, dont l'acception va de la tessère à toutes sortes de constats. L'antonyme en est le *diabolos* (« qui désunit »), origine du français « diable »<sup>313</sup>.

Julia Peslier avance, dans le même ordre d'idée, que le diable serait « celui qui divise, sépare, confond, interpole selon son verbe grec *diaballein* et ses acceptions dérivées, afin d'en produire un nouveau paradigme pour la pensée contemporaine »<sup>314</sup>. Deux régimes sémiotiques s'opposeraient au sein même de la culture, des arts et notamment de l'écriture : le symbolique et le diabolique. Hélène Merlin-Kajman écrit à propos de cette dualité sémiotique :

[L'objectif de Reichler] est de montrer que “l'opposition de ces deux modes du dire” — le dire symbolisant, le dire diabolique — est celle de deux imaginaires investis par les sujets parlants dans le langage qu'une ambivalence constitutive de celui-ci secrète<sup>315</sup>.

Ainsi, le discours diabolique aurait pour fonction de reproduire le discours symbolisant — discours institué — pour en détourner la logique. Merlin-Kajman poursuit : « La

<sup>311</sup> Julia Peslier, « Faust à l'épreuve du médiéval. Mémoires du Faust-Phénix chez Pessoa et Valéry, Boulgakov et Mann », *loc. cit.*, p. 89.

<sup>312</sup> Claude Reichler, *La diabolie : la séduction, la renardie, l'écriture*, *op. cit.*, p. 215. L'auteur souligne.

<sup>313</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>314</sup> Julia Peslier, « Faust à l'épreuve du médiéval. Mémoires du Faust-Phénix chez Pessoa et Valéry, Boulgakov et Mann », *loc. cit.*, p. 80.

<sup>315</sup> Hélène Merlin-Kajman, « Anthropologie de la littérature, pratiques symboliques et diabolie critique », *Études de Lettres*, vol. 1-2, 2015, p. 119, doi <[10.4000/edl.830](https://doi.org/10.4000/edl.830)>, consulté le 16 novembre 2022.

diabolie [...] capture l'efficacité sym-bolique pour en inverser la finalité, c'est-à-dire disjointre les cohérences tissées par le symbole<sup>316</sup> ». Cependant, le but de Reichler n'est pas de faire du diable une figure anti-symbolique, mais de l'inscrire au centre d'une réflexion linguistique. Pour lui, la diabolie moderne doit se lire comme « [mettant] en jeu deux opérations qui provoquent une rupture du contrat linguistique : elle multiplie le signifié et fait apparaître une autonomie du signifiant<sup>317</sup>. » Le propre du diabolique, pour Reichler, est de désunir et de diviser les signifiés. Or, une figure qui cherche à supprimer le signifié immuable est une figure qui s'oppose à l'autorité et à sa volonté d'instituer un seul et unique langage.

Dans son argumentation, Reichler puise à différentes époques de la littérature française. En utilisant un corpus diversifié (*Don Juan*, *Le roman de Renart* et l'œuvre de Roland Barthes), Reichler parvient à décrire, à travers différentes époques littéraires, plusieurs modes du « dire diabolique » d'où émerge une sémiotique antagoniste opposée au régime discursif du pouvoir. Le symbolique, nous dit Reichler, « se donne comme savoir absolu, le [diabolique] comme dispersion infinie ; l'[un] se prétend vérité, comme le faisait l'Écriture biblique, en récupérant tout le réel dans un sens, l'autre éparpille le sens et tue la vérité<sup>318</sup>. » Selon cette conception, le langage est son propre ennemi, puisqu'il se présente à la fois comme garant d'un pouvoir — d'une loi ou d'un arbitraire — et d'un contre-pouvoir ; il se conteste, se dévore, se reproduit et se dévoie.

Dans une perspective semblable, Johanne Villeneuve écrit : « le diable use des signes, en pirate le sens et en brouille la transparence<sup>319</sup>. » Tout comme Reichler, Villeneuve voit dans la figure du diable, le maître de la corruption sémiotique. « Si le mortel reconnaît, et surtout *doit* reconnaître son Dieu par la contemplation à travers les

---

<sup>316</sup> *Idem.*

<sup>317</sup> Claude Reichler, *La diabolie : la séduction, la renardie, l'écriture*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>318</sup> *Ibid.*, p. 205-206.

<sup>319</sup> Johanne Villeneuve, « La littérature, le diable et le complot », *loc. cit.*, p. 129.

êtres qui sont *signes* de lui, il reconnaît (pense reconnaître) le diable à ses masques<sup>320</sup>. » Le diable aurait donc la faculté de riposter face à l'autorité divine, au langage dominant ainsi qu'au monologisme, et ce, en proposant des systèmes de signes alternatifs. « La diabolie menace directement l'ordre divin, puisqu'elle tente de faire passer pour vraie une contrefaçon du discours<sup>321</sup> ». Dans l'avant-propos de son livre *Le sens de l'intrigue*, Villeneuve note ceci :

Si l'autorité narrative dépend toujours de la manière dont est figurée et organisée l'autorité dans une culture donnée — organisation du pouvoir, hiérarchisation sociale, valeurs partagées, etc. —, la narrativité occidentale a cela de particulier qu'elle dépend à sa source d'une autorité divine qui *contient* sa propre négation. En l'occurrence, c'est au diable qu'il revient de *saper* continuellement l'autorité divine, tout en la confirmant négativement<sup>322</sup>.

Ainsi, le diable va trouver dans l'écriture, dans le discours des autres et dans la matérialité des signes, la manière d'en détourner le sens. « Le diable n'a pas besoin d'un discours propre ; il use de celui des autres, le détourne, l'amène à ses fins, le parodie, manipule et possède grâce à lui<sup>323</sup>. » Le célèbre pacte avec le diable, qui traduit la mystification de son signataire, traduit également la mystification des codes et des signes. Le pacte avec le diable, c'est le discours qui se met en scène pour s'usurper lui-même.

Après avoir résumé succinctement la pensée de Claude Reichler et de Johanne Villeneuve sur la diabolie, il nous est difficile de ne pas faire le lien avec les idées de Bakhtine sur le carnaval. D'abord, Bakhtine constatait déjà l'importance de la figure du diable dans la culture carnavalesque. Mais le lien plus étroit nous apparaît être l'idée d'une sémioticité à la fois antagoniste et intérieure à la culture<sup>324</sup>. Pour Bakhtine, la

---

<sup>320</sup> *Idem*. L'autrice souligne.

<sup>321</sup> Claude Reichler, *La diabolie : la séduction, la renardie, l'écriture*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>322</sup> Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, *op. cit.*, p. xviii. L'autrice souligne.

<sup>323</sup> Johanne Villeneuve, « La littérature, le diable et le complot », *loc. cit.*, p. 129.

<sup>324</sup> Claude Reichler, *La diabolie : la séduction, la renardie, l'écriture*, *op. cit.*, p. 215.

culture populaire carnavalesque s'affranchit de la culture officielle de l'Église et de l'État féodal au Moyen Âge en même temps qu'elle se nourrit d'elle. L'opposition entre texte diabolique et texte symbolique nous rappelle grandement l'opposition bakhtinienne entre dialogisme et monologisme et entre culture populaire et culture officielle en tant qu'ils représentent deux modes du dire opposés, mais qui se nourrissent l'un de l'autre. Tout comme la diabolie reichlienne, le carnaval a un caractère duplice : il contient en lui l'officiel et le populaire, le symbolique et le diabolique, le pouvoir et le contre-pouvoir. Nous pourrions donc considérer la carnavalisation comme une diabolie textuelle.

Nous postulons que l'intertextualité des personnages diaboliques participe de l'esthétique carnavalesque puisqu'elle est une forme de structuration de la pluralité des discours au sein du texte. La carnavalisation et l'intertextualité rendent compte de l'hétérogénéité et remettent ainsi forcément en cause le caractère univoque et totalitaire de l'idéologie, celle du marxisme léninisme. Dans *Le Maître et Marguerite*, la présence du carnavalesque engendre un rapport diabolique aux systèmes sémiotiques dominants. Ce rapport diabolique se traduit par un dévoiement des intertextes convoqués (*Faust* et les textes bibliques), mais également par la structure narrative double qui met en relation le Jérusalem biblique avec le Moscou de Staline. En absorbant divers éléments de la culture littéraire et religieuse, le roman de Boulgakov opère une distorsion des signes dominants (ou du discours symbolisant) par le biais de la parodie et de la réécriture. Woland et ses sbires imitent et distorsionnent certains textes canoniques en leur conférant une nouvelle charge symbolique et en offrant une contrepartie aux récits dominants. « Le texte diabolique est un type d'intertexte<sup>325</sup> », convient Reichler lui-même. Si le propre du discours diabolique est de dédoubler le discours dominant pour le dévoyer et l'utiliser à ses propres fins, la diabolie intertextuelle, dans *Le Maître et*

---

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 16.

*Marguerite*, consiste justement à reprendre certains textes canoniques — Faust et la Bible — dans le but de les détourner de leur signification première.

Plus tôt, nous disions que Woland était le maître du jeu, celui qui tire les ficelles, et l'illusionniste du groupe. Nous comprenons maintenant que le jeu en question consiste en la falsification des signes et que l'illusionnisme en est le symbole. En effet, la magie de Woland et de sa troupe, cet art de la prestidigitation (ou de l'escamotage), pourrait s'assimiler à une pratique de détournement sémiotique. « Woland est capable de jeter de la poudre aux yeux à de plus malins que lui. » (MM, p. 253) L'illusionniste reproduit les signes, simule le réel, marque l'artifice et le dévoilement ; il propose une nouvelle sémiotité. Pour Jean Baudrillard, le propre de la séduction — et de l'illusion — est la maîtrise du signe. Elle serait donc une puissance subversive. Selon lui, « [l]a séduction représente la maîtrise de l'univers symbolique, alors que le pouvoir ne représente que la maîtrise de l'univers réel<sup>326</sup>. » Thibaut Rioult ajoute en ce sens :

De même, par l'apparence, l'illusionnisme manie le réel comme un matériau déformable. Mieux, il *actualise* et *concrétise* la puissance du signe, il la rend sensible, il valide son efficace (tout du moins du point de vue de la perception spectatorielle). Il introduit les signes du magique et les substitue à ceux de la rationalité. Il propose la réalisation effective du mystère<sup>327</sup>.

Ainsi, si la magie dans *Le Maître et Marguerite* confronte le rationalisme au fantastique et à l'irrationnel, l'illusionnisme permet, sur le plan symbolique, un dépassement des discours officiels et des textes canoniques. « Pour toutes les orthodoxies [la séduction] continue d'être le maléfice et l'artifice, une magie noire de détournement de toutes les vérités, une conjuration des signes, une exaltation des signes dans leur usage maléfique<sup>328</sup>. » Dans le discours symbolique, écrit Reichler, « il suffit qu'une autorité

---

<sup>326</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, Paris, Denoël, coll. « Folio. Essais », 1990, p. 19.

<sup>327</sup> Thibaut Rioult, « La maîtrise des apparences : l'illusionnisme, un art de la séduction », *L'atelier*, vol. 8, n° 2, 2016, p. 116. L'auteur souligne.

<sup>328</sup> Jean Baudrillard, *De la séduction*, *op. cit.*, p. 10.

textuelle quelconque soit citée [...] pour que le sceau de la vérité soit apposé sur le récit<sup>329</sup>. » Or, dans le discours diabolique, c'est l'inverse qui se produit ; une autorité textuelle est réécrite, travestie, parodiée, et ce, dans le but d'éparpiller la vérité qui s'en dégage. « C'est par l'imitation [que le discours diabolique] obtient la distorsion<sup>330</sup>. » Chez Boulgakov, grâce à l'imitation et à l'illusion, le diable copie le référent (*Faust* et la Bible) et en actualise le sens en le confrontant à un nouveau contexte : celui de l'URSS des années vingt et trente.

*Le Maître et Marguerite* se construit en absorbant le mythe de *Faust* et les Évangiles dans sa propre économie carnavalesque. Les deux textes ont en commun d'être canoniques dans le courant qu'ils représentent. Le carnavalesque transforme l'univers fictionnel de l'un et de l'autre — aussi canoniques et familiers soient-ils — au profit d'une contrepartie textuelle : un monde plus nuancé où l'autorité des textes est rabaisée, où la vérité se construit par le dialogue, où la frontière entre le bien et le mal n'est pas aussi tranchée, bref, un monde où le pouvoir n'a plus le monopole de la vérité monologique. La diabolie carnavalesque qui régit le roman de Boulgakov fait violence aux textes sur lesquels il fonde sa crédibilité ; elle fait de la « vérité » un heureux « mensonge » qui s'affranchit de l'univocité narrative qu'entretient toute autorité.

Ainsi, la dimension intertextuelle, dans *Le Maître et Marguerite*, sape l'autorité des grands textes, dévoie leur sens et leur confère une nouvelle charge symbolique qui s'oppose au régime sémiotique dominant. En cela, elle épouse la diabolie carnavalesque afin de s'opposer à l'unité de l'idéologie dominante. L'intertextualité et la réécriture permettent également au roman de Boulgakov de s'affranchir du canon et des pouvoirs institutionnels. Elles permettent de renouer avec une mémoire culturelle

---

<sup>329</sup> Claude Reichler, *La diabolie : la séduction, la renardie, l'écriture*, op. cit., p. 81.

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 47.



russe qui, à l'époque de Boulgakov, est mise à mal par la nouvelle conscience soviétique.

## CONCLUSION

La figure du diable se caractérise par sa faculté à se transformer, ses multiples apparitions et ses différentes fonctions sociales. Comme le précise Robert Muchembled, « [r]ien ne serait plus faux que de considérer l'image du diable comme figée dans l'éternité d'une nature humaine partagée entre le Bien et le Mal<sup>331</sup>. » Le diable n'a jamais été figé ou stable. Il est d'ailleurs, par définition, celui qui séduit, trompe, corrompt, « permet de penser la vitesse et d'imaginer la traversée des apparences<sup>332</sup> ». Selon nous, le propre du diable est d'être une figure sémiotique riche et dynamique qui se renouvelle constamment en fonction des nouveaux antagonismes qui émergent dans la société. La croyance au diable, qui s'est propagée principalement par le discours religieux au Moyen Âge, a toujours eu un caractère double. Le diable est un signe dans lequel réside une tension importante entre deux régimes sémiotiques. En effet, il agit à la fois comme l'instrument du pouvoir pour contrôler les masses et comme figure qui se moque de l'autorité divine, exorcisant la peur, inspirant la transgression des interdits. Bref, le diable est une figure de révolte. Cette duplicité, qui oppose un diable terrifiant à un diable bouffon, revêt un caractère nettement marqué par ce que Bakhtine nomme l'affrontement des cultures officielle et populaire propre au principe carnavalesque. C'est à partir de cette opposition sémiotique et culturelle que Boulgakov donne un rôle central à la figure du diable dans *Le Maître et Marguerite*. En effet, Woland et ses sbires sont régis par le principe carnavalesque tant sur le plan discursif que par leur appartenance à un imaginaire populaire. Que ce soit par le chevauchement de différentes cultures comiques, par l'ambiguïté générée, par la pluralité des discours qu'ils font cohabiter ou par la folie qu'ils propagent dans la ville

---

<sup>331</sup> Robert Muchembled, *Une histoire du diable : XII-XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 21.

<sup>332</sup> Johanne Villeneuve, *Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, op. cit., p. 107.

de Moscou, les diables confrontent la société russe à un nouvel ordre dans lequel fantaisie, rires et pluralité cohabitent.

Dans ce mémoire, nous avons adopté pour postulat préliminaire le rôle subversif des diables dans l'univers du *Maître et Marguerite*. En posant pour axiome initial de notre réflexion l'existence de diables carnavalesques dans le roman de Boulgakov, nous avons fixé à notre recherche une triple mission qui se résume à ces trois questions : Comment s'incarnent, dans le roman, les figures du diable carnavalesque ? Quelles sont leurs fonctions ? Et quelles critiques adressent-elles au régime totalitaire de l'Union soviétique ? Par ces questions, nous cherchions à mieux comprendre comment les diables carnavalesques opèrent une révolte symbolique à l'endroit du régime soviétique tant sur les plans social et politique que sur le plan littéraire. Notre hypothèse de départ était que le principe carnavalesque — et sa propension au dialogisme — permettait au diable de devenir une figure de contestation morale et politique. À première vue, le fait d'introniser un diable bouffon comme roi du carnaval est une manière, pour Boulgakov, d'exorciser la peur présente en URSS à cette époque tout en se moquant du sérieux monologique de la culture officielle. Cette hypothèse est incontestable, mais elle nous apparaît insuffisante. Il semble que la carnavalesque du diable dans le roman de Boulgakov apporte également une critique à l'endroit du discours, de l'institution et du pouvoir. Comme Bakhtine le montre dans *Le marxisme et la philosophie du langage* : « La classe dominante tend à conférer au signe idéologique un caractère intangible et au-dessus des classes, afin d'étouffer ou de chasser vers l'intérieur la lutte des indices de valeurs sociaux qui s'y poursuit, afin de rendre le signe monoaccentuel<sup>333</sup>. » En l'occurrence, le carnaval adresse une critique à l'endroit du monologisme, ce qui se traduit, dans *Le Maître et Marguerite*, par une critique du régime discursif du pouvoir

---

<sup>333</sup> Mikhaïl Bakhtine (V.N. Volochinov), *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, op. cit., p. 44.

stalinien. La figure du diable est donc l'arène dans laquelle se situe cette confrontation. C'est cette nouvelle thèse que notre étude visait à démontrer.

Notre démarche s'est déployée en trois étapes que constituent les trois chapitres de ce mémoire. Rappelons-en brièvement l'argumentaire ainsi que les étapes qui ont défini notre démonstration. Dans le premier chapitre, il s'agissait de présenter notre cadre historique et théorique, d'abord en rendant compte du contexte sociopolitique de l'URSS à l'époque de l'écriture du roman. En mettant l'accent sur cette période historique, nous voulions montrer le monologisme du Parti à travers les phénomènes d'hégémonie culturelle, d'homogénéisation des discours et des idéologies, de centralisation du milieu littéraire. Ensuite, à la lumière de cette mise en contexte, nous avons présenté les théories de Bakhtine, notamment celles du dialogisme et du carnaval, qui font écho à l'état de la culture russe qui, à cette époque, est aseptisée et non diversifiée. Cela nous a permis de démontrer comment la figure du diable, couplée aux théories bakhtiniennes, permet de formuler une critique à l'endroit du régime soviétique de l'époque.

Dans le deuxième chapitre, nous avons démontré que les diables sont des figures structurantes dans l'univers du *Maître et Marguerite* puisqu'ils imprègnent de carnivalesque l'ensemble du roman. Nous nous sommes donc concentrés sur les éléments thématiques, stylistiques et structuraux du carnaval. Cela consistait entre autres à relever les images du corps grotesque, du banquet, de la folie, du travestissement, du feu régénérateur, de l'animalité et de la magie. Nous avons donc débuté par l'analyse des différents diables pour enfin constater que la troupe de Woland est à l'intersection de plusieurs cultures et traditions du diable et qu'elle incarne, par le fait même, un principe dialogique. Ensuite, nous avons effectué l'analyse des différents chronotopes présents dans le roman en examinant leur fonction de rabaissement de la culture officielle. Enfin, nous nous sommes penchés sur la folie qui transforme l'univers austère et sérieux du Moscou de l'époque stalinienne en un monde de fantaisie où l'irrationnel devient la nouvelle norme.

Enfin, dans le troisième chapitre, nous avons traité la dimension intertextuelle présente dans le roman. Nous avons d'abord revu la notion d'intertextualité en présentant ses différentes déclinaisons terminologiques. Ensuite, nous avons dépeint la dimension intertextuelle du roman en ciblant notamment les intertextes de la littérature russe, ceux des traditions faustiennes et bibliques. Nous voulions ainsi démontrer que les diables carnavalesques absorbaient les différents intertextes convoqués pour en détourner le sens. En nous appuyant sur les travaux de Claude Reichler et de Johanne Villeneuve, nous avons constaté que la diabolie carnavalesque opère une imitation et une distorsion des systèmes sémiotiques dominants afin de proposer une nouvelle vérité construite par le dialogue.

En dépit des limites que nous avons annoncées en introduction de ce mémoire — soit l'impossibilité de tenir compte de l'immense corpus concernant le diable, la méconnaissance de la langue russe et la nécessité de restreindre notre approche —, nous avons toutefois proposé une nouvelle analyse du *Maître et Marguerite*, et plus spécifiquement de ses figures diaboliques. Là où certains critiques dénotaient promptement un lien entre le roman et l'esthétique carnavalesque, notre mémoire s'emploie à développer plus amplement cette idée et à faire de celle-ci son filon principal. En faisant dialoguer les théories de Bakhtine avec les représentations diaboliques de Boulgakov, nous avons présenté une étude qui approfondit la compréhension du *Maître et Marguerite* tout en jetant un éclairage original sur la théorie bakhtinienne du carnaval. Le fait d'utiliser la notion de carnaval qui, nous le rappelons, est une théorie marxisante de la culture et du langage dans le but d'adresser une critique à l'endroit du régime discursif de l'URSS, fait voir le paradoxe qui réside au sein même du phénomène communiste en Russie. Le carnavalesque s'ouvre à un mode de socialisation qui se rapproche peut-être davantage de l'idéal communiste que de sa réalité oppressive. De plus, cette étude s'inscrit en continuité des recherches qui, à l'instar de *La diabolie : la séduction, la renardie l'écriture* de Claude Reichler et du

*Sens de l'intrigue* de Johanne Villeneuve, conçoit le diable comme le maître de la corruption sémiotique ou comme la figuration d'un antagonisme discursif.

En définitive, nous considérons que le diable boulgakovien emprunte aux esthétiques de la culture populaire, mais surtout au principe dialogique qui confronte, oppose et lie différents discours sociaux ensemble. Il s'agit d'une figure multiple, polysémique et ambiguë qui résiste formellement à tout discours monologique susceptible d'accaparer le sens et de faire de la vérité quelque chose d'immuable. Dans *Le Maître et Marguerite*, la carnavalisation fait du diable une figure qui absorbe les systèmes sémiotiques de la culture dominante en les imitant et en les dévoyant, et ce, dans l'amusement, la bouffonnerie et la bonne humeur. Le diable carnavalesque est donc le roi de la falsification des signes, le maître du détournement sémiotique ; il est celui qui rabaisse la souveraineté du signifiant unique. Bien plus qu'une représentation esthétique, il représente, dans le roman, un régime discursif antagoniste confronté au sérieux monologique du pouvoir politique.

En contexte soviétique, cet antagonisme du diable fait voir l'envers du décor d'un régime qui s'est construit sur la négation et la suppression de l'opposition. En rabaisant les idées dominantes, en offrant une contrepartie à la *doxa* soviétique, en réécrivant des récits canoniques, en ridiculisant la bureaucratie communiste, en se référant à une mémoire littéraire d'avant la révolution et en mettant à égalité divers discours sociaux, *Le Maître et Marguerite* confronte le régime stalinien à son radicalisme discursif qui emprisonne la culture dans un corridor unique. C'est notamment dans cette optique que, dès son retour de l'URSS, André Gide écrit :

Supprimer l'opposition dans un État, ou même simplement l'empêcher de se prononcer, de se produire, c'est chose extrêmement grave [...] Si tous les citoyens d'un État pensaient de même, ce serait sans aucun doute plus commode pour les gouvernants. Mais, devant cet appauvrissement, qui

donc oserait encore parler de « culture » ? Sans contrepoids, comment l'esprit ne verserait-il pas tout dans un sens<sup>334</sup> ?

Ramener l'opposition dans un régime qui ne la tolère pas, c'est une forme de révolution en soi. « Tout discours qui prétend avoir barre sur d'autres discours, ou tente de monopoliser le sens, témoigne nécessairement d'un appétit inavoué et doit être démasqué<sup>335</sup> », comme l'écrit Claude Reichler. C'est là, précisément, que Boulgakov et ses diables carnavalesques interviennent ; ils imposent un contrepoids à l'idéologie unique du régime de Staline en donnant la possibilité à des discours alternatifs d'émerger.

---

<sup>334</sup> André Gide, *Retour de l'U.R.S.S. suivi de Retouches à mon « Retour de l'U.R.S.S. »*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2019, p. 69.

<sup>335</sup> Claude Reichler, *La diabolie : la séduction, la renardie, l'écriture*, op. cit., p. 179.

## BIBLIOGRAPHIE

### a) Corpus à l'étude :

Boulgakov, Mikhaïl, *Le Maître et Marguerite*, traduction du russe par Claude Ligny, Paris, Robert Laffont, 2012, 644 p.

### b) Corpus secondaire :

Berlioz, Hector, *La damnation de Faust*, Paris, Éditions Premières loges, 1995, 119 p.

Boulgakov, Mikhaïl, *Cœur de chien*, traduction du russe par Vladimir Volkoff, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de poche », 1999, 156 p.

—————, *Diablerie*, traduction du russe par Wladimir Berelowitch, Paris, Mille et une nuits, 2014, 79 p.

—————, *Diablerie suivi de Les œufs fatidiques*, traduction du russe par Yves Hamant, Lausanne/Montréal, L'Âge d'homme/Guérin, 1987, 200 p.

—————, *Journal confisqué (1922-1925)*, traduction du russe par Paul Lequesne, Paris, Solin, 1992, 105 p.

—————, *La Garde blanche*, traduction du russe par Claude Ligny, Paris, Pocket, coll. « Pocket », 1995, 317 p.

—————, *Le roman de monsieur Molière*, traduction du russe par Michel Pétris, Paris, Éditions Ivrea, 1997, 253 p.

—————, *Le roman théâtral*, traduction du russe par Claude Ligny, Paris, Robert Laffont, 1984, 292 p.

—————, *Récits autobiographiques*, traduction du russe par Michèle Kahn, Paul Lequesne et Marianne Gourg, Arles/Montréal, Actes sud/Leméac, coll. « Babel », 1997, 338 p.

—————, *Récits d'un jeune médecin*, traduction du russe par Hélène Gibert, Lausanne, L'Age d'homme, 1977, 95 p.

Boulgakov, Mikhaïl et Evgueni Zamiatine, *Lettres à Staline ; suivi de J'ai peur*, traduction du russe par Marianne Gourg, Malakoff, Solin, 1989, 79 p.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Faust*, traduction de l'allemand par Gérard de Nerval, Paris, Gallimard, 2002, 328 p.

Zamiatine, Eugène, *Nous autres*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1990, 218 p.



c) Corpus théorique :1. **Études sur la littérature russe et sur *Le Maître et Marguerite***

- Arnds, Peter, « Blasphemy and Sacrilege in the Novel of Magic Realism: Grass, Bulgakov and Rushdie », dans Elizabeth Burns Coleman et Maria Suzette Fernandes-Dias, *Negotiating the Sacred II, Blasphemy and Sacrilege in the Arts*, Canberra, ANU Press, 2008, p. 69-79.
- Autant-Mathieu, Marie-Christine, « "On dort d'un œil, mais de l'autre on veille". L'œil du censeur, l'oreille de l'espion dans le théâtre de Boulgakov », *Études théâtrales*, vol. 2, n° 36, 2006, p. 133-144.
- Bethea, David M., *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1989, 307 p.
- Bonamour, Jean, « "Le maître et Marguerite" et le monde totalitaire », *Revue des études slaves*, vol. 61, n° 3, 1989, p. 255-259.
- Bosnak, Dmitry, « The Three Stages of Evil : The Writers in *The Master and Margarita* and the Rejection of Evil in Psalm 1 », *Scando-Slavica*, vol. 63, n° 2, 2017, p. 212-226.
- Buckley, Linda, « The Bolshevik Revolution as Seen Through Art : Bulgakov's *The Master and Margarita* and Tarkovsky's *Andrei Rublev* », *Writing Across the Curriculum*, vol. 7, 2015, p. 1-14.
- Colosimo, Anastasia, *Les manuscrits ne brûlent pas* (1<sup>ère</sup> diffusion : 11/09/2018), [enregistrement sonore], Paris, France Culture, Les chemins de la philosophie, 2018, 1 min 27.
- De la Cour, Amy, « An interpretation of the Occult Symbolism in Mikhail Bulgakov's *The Master and Margarita* », *Slavonica*, vol. 11, n° 2, 2005, p. 179-188.
- Devine, Michael, « Evil, Liminality, and the Trickster in *The Master and Margarita* », *Academia*, en ligne, <[https://www.academia.edu/33791114/Evil\\_Liminality\\_and\\_the\\_Trickster\\_in\\_The\\_Master\\_and\\_Margarita?email\\_work\\_card=view-paper](https://www.academia.edu/33791114/Evil_Liminality_and_the_Trickster_in_The_Master_and_Margarita?email_work_card=view-paper)>, consulté le 10 janvier 2023.
- Ducrey, Anne, « Boulgakov : de la littérature engagée à l'engagement littéraire », dans Emmanuel Bouju (dir.), *L'engagement littéraire : (Cahier du Groupe φ – 2005)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, en ligne, <<http://books.openedition.org/pur/30065>>, consulté le 26 avril 2023.
- , « *Le Maître et Marguerite* de Boulgakov ou "l'évangile de Woland" », dans *Imaginaires de la Bible : mélanges offerts à Danièle Chauvin*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2012, p. 303-314.
- Edwards, T.R.N., *Three Russians Writers and the Irrational : Zamyatin, Pil'nyak, and Bulgakov*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « Cambridge studies in Russian Literature », 2009, 220 p.

- Ehrhard, Marcelle, *La littérature russe*, Vendôme, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1979, 127 p.
- Flamant, Françoise, « La question religieuse dans *Le Maître et Marguerite* », *Revue des études slaves*, vol. 61, n° 3, 1989, p. 261-268.
- Frank, Joseph, *Through the Russian Prism. Essays on Literature and Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1990, 237 p.
- Gourg, Marianne, « Échos de la poétique dostoïevskienne dans l'œuvre de Boulgakov », *Revue des études slaves*, vol. 65, n° 2, 1993, p. 343-348.
- , *Étude sur Le Maître et Marguerite*, Fontenay-aux-Roses, Éditions de l'École normale supérieure de Lyon, 1999, 101 p.
- , « *Le Maître et Marguerite*, une œuvre-univers », *Revue des études slaves*, vol. 59, n° 4, 1987, p. 881-883.
- , « Les représentations théâtrales dans *Le Maître et Marguerite* », *Revue des études slaves*, vol. 61, n° 3, 1989, p. 277-283.
- Klosty Beaujour, Elizabeth, « The Uses of Witches in Fedin and Bulgakov », *Slavic Review*, vol. 33, n° 4, 1974, p. 695-707.
- Ligny, Claude, « Préface », dans Boulgakov, Mikhaïl, *Le roman théâtral*, traduction du russe par Claude Ligny, Paris, Robert Laffont, 2017, p. 7-15.
- Markowicz, André, *Inculte | André Markowicz présente «Le Maître et Marguerite» de Mikhaïl Boulgakov*, vidéo, 12 mai 2020, en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=qe61QQJA54s&t=11s>>, consulté le 8 mai 2023.
- Merril, Jessica E., « The Stalinist Subject and Mikhaïl Bulgakov's "Master and Margarita" », *The Russian Review*, vol. 74, n° 2, 2015, p. 293-310.
- Michaux, Ginette, « Écrire malgré la censure au moyen du fantastique : Le maître et Marguerite de Mikhaïl Boulgakov », dans *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov : essai de psychanalyse lacanienne*, Éditions ERES, coll. « Psychanalyse et écriture », 2008, p. 221-229.
- Mills, Jon, « Of Dreams, Devils, Irrationality and *The Master and Margarita*. », dans Daniel Rancour-Laferrière (dir.), *Russian Literature and Psychoanalysis*, Amsterdam, J. Benjamins, 1989, 485 p.
- Neininger, Marc, *The Gnostic devil in Bulgakov's "Master and Margarita"*, Munich, Grin Verlag, 2004, en ligne, <<https://www.grin.com/document/39240>>, consulté le 24 juillet 2023.
- Nivat, Georges, « Deux romans "spéculaires" des années trente : "Le don" et "Le Maître et Marguerite" », *Revue des études slaves*, vol. 61, n° 3, 1989, p. 269-275.

———, « *Le Maître et Marguerite et homo ludens* », dans Eridano Bazzarelli et Jitka Křesalková (dir.), *Atti del convegno*, « Michail Boulgakov », Milan, éditions Bazzarelli, 1986, p. 411-419.

———, *Russie-Europe, la fin du schisme : études littéraires et politiques*, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « slavica », 1993, 810 p.

———, « Une cure de fantastique ou Mikhaïl Boulgakov », *Revue des études slaves*, vol. 24, n° 3, 1983, p. 247-259.

Purkhardt, Brigitte, « "Marguerite" ou la feinte trinité », *Jeu*, n° 61, 1991, p. 143-147.

Ruggieri, François *et al.*, *Mikhaïl Boulgakov 1/2* (1<sup>ère</sup> diffusion : 03/11/1973), [enregistrement sonore], Paris, France Culture, Les Nuits de France Culture, 2017, 28 : 03 - 30 : 03.

Sokolnikova, Tatiana, « Le Maître et Marguerite de Mikhaïl Boulgakov : au-delà de la satire politique », dans Isabelle Durand-Le Guern (dir.), *Roman et politique. Que peut la littérature ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, en ligne, <<https://books.openedition.org/pur/39265>>, consulté le 5 janvier 2022.

Spindler-Troubetzkoy, Laure, « Le "maître et Marguerite" ou la légende du poète », *Revue des études slaves*, vol. 61, n° 3, 1989, p. 285-292.

Jan Vanhellemont, *Master and Margarita*, en ligne, <<https://www.masterandmargarita.eu/fr/03karakters/woland.html>>, consulté le 16 août 2022.

Varlamov, Alexeï, *Mikhaïl Boulgakov*, traduction du russe par Marie Starynkevitch, Paris, Louison éditions, 2020, 1299 p.

Varlamova, Daria, « Maître et Marguerite : six clés pour décrypter le “roman maudit” », *Russia Beyond*, 10 mars 2015, en ligne, <[https://fr.rbth.com/art/2015/03/10/maitre\\_et\\_marguerite\\_six\\_cles\\_pour\\_decrypter\\_le\\_roman\\_maudit\\_33049](https://fr.rbth.com/art/2015/03/10/maitre_et_marguerite_six_cles_pour_decrypter_le_roman_maudit_33049)>, consulté le 21 juillet 2023.

## 2. Études sur le contexte politique soviétique

Aucouturier, Michel, *Le réalisme socialiste*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1998, 128 p.

Darrieussecq, Marie, « Surveillance littéraire », dans *Rapport de police. Accusations de plagiat et autres modes de surveillance de la fiction*, Paris, P.O.L. 2010, p. 249-283.

Depretto, Catherine, « La censure à la période soviétique, 1917-1953 : état de la recherche », *Revue des études slaves*, vol. 73, n° 4, 2001, p. 651-665.

—————, « La censure littéraire à la période soviétique : problèmes et approches », *Revue des études slaves*, vol. 71, n° 1, 1999, p. 169-173.

Fox, Michael S., « Glavlit, Censorship and the Problem of Party Policy in Cultural Affairs, 1922-28 », *Soviet Studies*, vol. 44, n° 6, 1992, p. 1045-1068.

Gide, André, *Retour de l'U.R.S.S. suivi de Retouches à mon « Retour de l'U.R.S.S. »*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2019, 212 p.

Kassof, Brian, « Glavlit, Ideological Censorship, and Russian-Language Book Publishing, 1922-38 », *The Russian Review*, vol. 74, n° 1, 2015, p. 69-96.

Lépine, Stéphane, « Anatoli Rybakov et la politique littéraire soviétique », *Liberté*, vol. 31, n° 4, 1989, p. 117-123.

Malia, Martin, *Comprendre la révolution russe*, Paris, Seuil, 1980, 244 p.

—————, *La tragédie soviétique : histoire du socialisme en Russie, 1917-1991*, Paris, Seuil, 1995, 633 p.

Mariette, Audrey, « Censure et culture en contexte autoritaire : retour sur les usages et les ambiguïtés d'un instrument politique », *Revue française de science politique*, vol. 62, n° 3, 2012, p. 466-469.

Minassian, Chaké, *Les politiques culturelles en URSS*, Montréal, P.U.Q., coll. « textes et études slaves », 1978, 414 p.

Minassian, Ter et Jean Raviot (dir.), « La genèse de la civilisation soviétique (1917-1929) », dans *De l'URSS à la Russie. La civilisation soviétique : genèse, histoire et métamorphoses de 1917 à nos jours*, Paris, Ellipses, 2006, p. 7-14.

Svirski, Grigori, *A History of Post-War Soviet Writing : The literature of moral opposition*, Ann Arbor, Ardis, 1981, 456 p.

Robin, Régine, *Le réalisme socialiste : une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986, 347 p.

### 3. Études sur le carnivalesque et le dialogisme

Agier, Michel, « Le rite carnivalesque. Toujours recommencé, entre transgression et sédition », *L'Observatoire*, vol. 2, n° 50, 2017, p. 67-69.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, traduction du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984, 443 p.

—————, *Esthétique et théorie du roman*, traduction du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, 488 p.

- , *La poétique de Dostoïevski*, traduction du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, 366 p.
- , *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduction du russe par Marina Yaguello, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1977, 233 p.
- , *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduction du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, 471 p.
- Belleau, André, « Bakhtine et le multiple », *Études françaises*, vol. 6, n° 4, 1970, p. 481-487.
- , « Carnavalesque pas mort ? », *Études françaises*, vol. 20, n° 1, 1984, p. 37-44.
- , « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, vol. 19, n° 3, 1983, p. 51-64.
- , « Du dialogisme bakhtinien à la narratologie », *Études françaises*, vol. 23, n° 3, 1987, p. 9-17.
- , *Notre Rabelais*, Montréal, Boréal, 1990, 130 p.
- Berrong, Richard M., *Rabelais and Bakhtin: Popular Culture in "Gargantua and Pantagruel."*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1986, 156 p.
- Booker, M. Keith et Dubravka Juraga, *Bakhtin, Stalin, and Modern Russian Fiction : Carnival, Dialogism, and History*, Westport, Greenwood Press, 1995, 181 p.
- Cox, Harvey, *La fête des fous. Essai théologique sur les notions de fête et de fantaisie*, traduction de l'américain par Luce Giard, Paris, Seuil, 1971, 237 p.
- Dumoulié, Camille, « Le texte carnavalesque et l'innommable sujet de l'écriture », dans Camille Dumoulié (dir.), *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, PUF, 1992, p. 193-207.
- Färnlöf, Hans, « Chronotope romanesque et perception du monde. À propos du Tour du monde en quatre-vingts jours », *Poétique*, vol. 4, n° 152, 2007, p. 440.
- Féral, Josette, « Le carnaval : mise en scène ou mise en crise ? », *Jeu*, vol. 17, n° 4, 1980, p. 32-46.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2001, 1755 p.
- , *Folie, langage, littérature*, Paris, Vrin, coll. « Philosophie du présent », 2019, 309 p.
- , *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, 582 p.
- Haillet, Pierre Patrick et G. Karmaoui (dir.), *Regards sur l'héritage de Mikhaïl Bakhtine*, Cergy-Pontoise, CRTH, Université de Cergy-Pontoise/Paris, Diffusion Les Belles Lettres, 2005, 242 p.

- Hins, Sara-Juliette, « Les stratégies de carnavalisation dans les chansons de Vladimir Vyssotskii », mémoire de maîtrise, Université Laval, Département d'études littéraires, 2008, 137 f.
- Hoare, George et Nathan Sperber, *Introduction à Antonio Gramsci*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2013, 128 p.
- Hodgson, Richard, « Mikhaïl Bakhtine et la théorie littéraire contemporaine », *Liberté*, vol. 37, n° 4, 1995, p. 48-56.
- Malcuzyński, M.-Pierrette, « Parodie et carnavalisation : l'exemple de Hubert Aquin », *Études littéraires*, vol. 19, n° 1, 1986, p. 49-57.
- Maureen Shaw, Aimie, *En dialogue avec Bakhtine : carnavalisation, carnavalesque et carnaval au cœur du roman*, mémoire de maîtrise, University of Victoria, Department of French, 2007, 132 f.
- Ménard, Sophie et Marie Scarpa, « Carnaval », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2015, en ligne, <<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/carnaval/>>, consulté le 11 octobre 2022.
- Merlin-Kajman, Hélène, « Anthropologie de la littérature, pratiques symboliques et diabolie critique », *Études de Lettres*, vol. 1-2, 2015, p. 115-142, doi <[10.4000/edl.830](https://doi.org/10.4000/edl.830)>, consulté le 16 novembre 2022.
- Michaud, Ginette, « Bakhtine lecteur de Bakhtine », *Études françaises*, vol. 20, n° 1, 1984, p. 137-151.
- Minois, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2001, 637 p.
- Morris, Raymond N., « La carnavalisation du politique : la campagne référendaire vue par Girerd », *Recherches sociographiques*, vol. 30, n° 1, 1989, p. 19-48.
- Ngwotchuen, Joséphine Chantal, « Les représentations de l'Afrique dans *Bibi* de Victor-Lévy Beaulieu. Un dialogue avec l'autre ? », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Trois-Rivières, Département d'études littéraires, 2018, 144 f.
- Poirié, François, « BAKHTINE Mikhaïl Mikhaïlovitch – (1895-1975) », *Encyclopédie Universalis*, en ligne, <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/mikhail-mikhailovitch-bakhtine/>>, consulté le 27 décembre 2022.
- Privat, Jean-Marie, « Bakhtine (Mikhaïl) », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*, 2019, en ligne, <<http://publictionnaire.humanum.fr/notice/bakhtine-mikhail>>, consulté le 27 janvier 2022.
- Rouane Soupault Isabelle, « Des masques aux miroirs ou l'étrange image de Sansón Carrasco dans *Don Quichotte* », dans Meunier Philippe et Edgar Samper (dir.), *Le masque : une*

« inquiétante étrangeté », Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2013, 978-2-86272-649-6

Samoyault, Tiphaine, « 2. La mémoire de la littérature », dans *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, sous la direction de Tiphaine Samoyault, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2010, p. 33-75.

Scarpa, Marie, *Le Carnaval des Halles. Une ethnocritique du Ventre de Paris de Zola*, Paris, CNRS Éditeurs, 2000, 304 p.

Seyfrid, Brigitte, « Polyphonie, plurilinguisme et vision carnavalesque du monde dans D'Amour, P.Q. de Jacques Godbout », *Voix et images*, vol. 21, n° 3, 1996, p. 544-559.

Sinyavsky, Andrei (Abram Tertz), *On Socialist Realism*, New York, Pantheon Books, 1960, 95 p.

Stolz, Claire, « Dialogisme », 2009, [en ligne]. <<http://www.fabula.org/atelier.php?Dialogisme>>, [Site consulté le 3 novembre 2022].

Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Suivi de : Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1981, 315 p.

#### 4. Études sur l'histoire et la représentation de la figure du diable

Baudrillard, Jean, *De la séduction*, Paris, Denoël, coll. « Folio. Essais », 1990, 246 p.

Burducea, Ginestra, « La désacralisation de la figure du diable au Québec : du conte fantastique du XIXe siècle au roman contemporain pour adolescents », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2020, 118 f.

Cardinal, Jacques, *La part du diable : le Saint-Élias de Jacques Ferron*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réflexion », 2016, 330 p.

Caillois, Roger, « Métamorphoses de l'Enfer », *Diogène*, n° 85, 1974, p. 70-90.

Cormier, Elisabeth, « Diables et diableries : l'identité québécoise à travers les contes de chasse-galerie », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département d'études françaises, 2008, 119 f.

Cornu, Mathilde, « Vaincre l'enfer sur scène. Les diableries dans le Mystère des Actes des apôtres », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA*, 2016, en ligne, <<http://journals.openedition.org/cem/14575>>, consulté le 6 décembre 2022.

Dabezies, André, *Des rêves au réel. Cinq siècles de Faust. Littérature, idéologie et mythe*, Paris, Honoré Champion, 2015, 607 p.

———, « Faust en France au vingtième siècle », *Études littéraires*, vol. 3, n° 3, 1970, p. 373-388.

- , *Le mythe de Faust*, Paris, Éditions Armand Colin, coll. « U2 », 1988, 400 p.
- , *Visages de Faust au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, 1967, 557 p.
- Elias, Norbert, *La civilisation des mœurs*, Paris, Presses Pocket, coll. « Agora », 1973, 342 p.
- Gélinas, Ariane, « Les mémoires du diable de Frédéric Soulié : une esthétique de l'ambiguïté suivi de À marée vive », thèse de doctorat, Université du Québec à Trois-Rivières, 2018, 334 f.
- Gervais, Bertrand, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire*, tome I, Montréal, Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2007, 248 p.
- László, Péter, « The Twentieth Century Totalitarian Systems in the Reflection of the Faustian Myth », *Literatură universală și comparată*, Universitatea sașă de Științe din Cluj Napoca, 2014, 59 f.
- Lecouteux, Claude, *et al.*, *Contes, diableries et autres merveilles du Moyen Age*, Paris, Imago, 2013, 261 p.
- Leiva, Antonio Dominguez, « Érotique du vampire contemporain », dans *Pop en stock*, 2011, en ligne, <<http://popenstock.ca/dossier/article/erotique-du-vampire-contemporain>>, consulté le 23 septembre 2022.
- Lévesque, Marie, « La bouche vampirique : la neutralité du genre et la transcendance du binaire », Colloque organisé par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire. Montréal, Université du Québec à Montréal, 3 mars 2017. Document audio. En ligne, <<https://oic.uqam.ca/fr/communications/la-bouche-vampirique-la-neutralite-du-genre-et-la-transcendance-du-binaire>>, consulté le 23 septembre 2022.
- Makarius, Laura, « Le mythe du " Trickster " », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 175, n° 1, 1969, p. 17-46.
- , *Le sacré et la violation des interdits*, Paris, Payot, 1974, 376 p.
- Messadié, Gerald, *Histoire générale du diable*, Paris, Robert Laffont, 1993, 490 p.
- Milner, Max, « Le diable comme bouffon », *Romantisme*, n° 19, 1978, p. 3-12.
- , *Le diable dans la littérature française : de Cazotte à Baudelaire, 1772-1861*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2007, p. 960.
- Minois, Georges, *Le diable*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2018, 127 p.
- Muchembled, Robert, *Une histoire du diable : XII-XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, 403 p.



Paul, Claude, « Le Faust de Goethe : étude de réception intermédiaire comparée du personnage diabolique (Méphistophélès) dans les aires culturelles germanophone et francophone (1775-1870) », thèse de doctorat, Université Metz/Université de la Sarre, Département de littérature générale et comparée, 2011, 490 f.

Peslier, Julia, « Faust à l'épreuve du médiéval. Mémoires du Faust-Phénix chez Pessoa et Valéry, Boulgakov et Mann », *Littérature*, n° 148, 2007, p. 77-97.

———, « Faust III : Post Faust, Post Goethe, Post Europe », 2019, en ligne, <<https://www.fabula.org/colloques/document6210.php>>, consulté le 6 mars 2023.

Reichler, Claude, *La diabolie : la renardie, la séduction, l'écriture*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979, 225 p.

Renard, Paul, « L'image du diable dans *Sous le soleil de Satan* de Georges Bernanos et *Le Maître et Marguerite* de Mikhaïl Boulgakov », *Roman 20-50*, n° 46, 2008, p. 115-122.

Riout, Thibaut, « La maîtrise des apparences : l'illusionnisme, un art de la séduction », *L'atelier*, vol. 8, n° 2, 2016, p. 111-132.

Spengler, Oswald, *Le déclin de l'Occident : esquisse d'une morphologie de l'histoire universelle tome 1 et 2*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2021, 1118 p.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1970, 187 p.

Urs Von Balthasar, Hans et Robert Givord, « Les métamorphoses de l'enfer », *Esprit*, n° 330, vol. 8/9, 1964, p. 288-316.

Villeneuve, Johanne, « La littérature, le diable et le complot », *Discours social*, vol. 5, n° 1-2, 1993, p. 127-136

———, *Le sens de l'intrigue ou la narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2004, 448 p.

Vion-Dury, Juliette et Pierre Brunel, *Dictionnaire des mythes du fantastique*, Limoges, PULIM, 2003, 313 p.

## 5. Études sur le mythe, la réécriture et l'intertextualité

Brunel, Pierre, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1992, 294 p.

Citton, Yves, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, 363 p.

- Eigeldinger, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, 278 p.
- Genette, Gérard, *Palimpseste : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, 467 p.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Londres, Methuen, 1986, 143 p.
- Jenny, Laurent, « La stratégie de la forme », *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraires*, n° 27, 1976, p. 257-281.
- Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1992, 271 p.
- Kristeva, Julia, *Sémiotikè : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 318 p.
- Rabau, Sophie, *L'intertextualité*, Paris, Flammarion, 2002, 254 p.
- Rebai, Moez et Makki Rebai (dir.), *Pratiques et enjeux de la réécriture dans la littérature*, Paris, Presses Universitaires du Midi, Littératures, n° 74, 2016, 264 p.
- Riffaterre, Michel, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, 253 p.
- Roux-Faucard, Geneviève, « Intertextualité et traduction », *Meta*, vol. 51, n° 1, 2006, p. 98-118.
- Saint-Gelais, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, 601 p.
- Tran-Gervat, Yen-Mai, « Pour une définition opérationnelle de la parodie littéraire : parcours critique et enjeux d'un corpus spécifique », *Cahiers de narratologie*, n° 13, 2006, p. 1-13.

## 6. Autres études critiques

- Popovic, Pierre, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, vol. 151/152, 2011, p. 7-38.
- , « De la semiosis social au texte : la sociocritique », dans Jean-Pierre Bertrand François Provenzano et Valérie Stiénon (dir.), *Littérature et sémiotique : histoire et épistémologie*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Signata », 2014, p. 153-172.