HAL
open science

”Depuis ces merveilleux lointains...”. Rome dans l’adaptation des ”Ames mortes” par M. Boulgakov

Marie-Christine Autant-Mathieu

To cite this version:

Marie-Christine Autant-Mathieu. ”Depuis ces merveilleux lointains...”. Rome dans l’adaptation des ”Ames mortes” par M. Boulgakov. Russie-Italie: transferts culturels, représentations imaginaires”., May 2001, France. hal-00538132

HAL Id: hal-00538132

https://hal.science/hal-00538132v1

Submitted on 23 Nov 2010

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie-Christine AUTANT-MATHIEU
CNRS/ARIAS

« Depuis ces merveilleux lointains… »
Rome dans l'adaptation des *Ames mortes* par M. Boulgakov.

Après le retrait de toutes ses pièces du répertoire des théâtres soviétiques, en 1929, Mikhaïl Boulgakov se met à souffrir d'une « psychologie de détenu »[1]. Il étouffe dans l'espace confiné d'une écriture qui, pour être autorisée, ne doit être ni satirique, ni trop subjective (les visions oniriques de *La Fuite* ont déplu), ni mystique, ni idéologiquement suspecte. Boulgakov réagit à la «catastrophe » de sa mise à l'index d'une part, par le repli sur les classiques parce que le présent est « trop irritant »[2], d'autre part, par des demandes insistantes de visa. Ainsi, il aspire à « fuir » dans le passé, dans l'histoire, par « un voyage imaginaire », et à s'évader dans de « merveilleux lointains »[3], d'où il pourrait, comme il l'écrit à Staline en plagiant Gogol, non pas « jouir des pays étrangers mais [s']exercer à souffrir comme [s'il] avait pressenti ne pouvoir connaître le prix de la Russie qu'étant hors de Russie et ne pouvoir l'aimer qu'à la condition d'en être loin [4]. »

Voir la lumière, voir le monde : cela se dit de la même manière en russe. Au milieu des années trente, Boulgakov associe le désir de voyage aux cafés parisiens, à la mer méditerranée et au soleil italien: à des espaces lumineux et ouverts. Mais il ne réalisera jamais les voyages en Europe qu'il réclame de façon de plus en plus obsessionnelle depuis la fin des années vingt (en 1928, 1929, 1930, 1931, 1934 et 1935).

Seule la projection imaginaire dans un ailleurs lui sera possible.

D'abord par la pratique continue et assidue des langues. Connaissant de par son milieu familial et ses études médicales le grec et surtout le latin (utilisé parfois dans la correspondance et dans les œuvres), comprenant sans doute assez bien l'ukrainien, Boulgakov avait une maîtrise plus ou moins poussée du français (parlé et lu, très pratiqué durant le travail sur Molière), de l'allemand, de l'espagnol (appris lors du travail sur *Don Quichotte*), de l'italien (la langue des opéras et des romances dont il est féru) et de l'anglais (il commence en 1936 la traduction des *Joyeuses commères de Windsor* de Shakespeare). Plusieurs de ses

[1] M. BULGAKOV, *Sobranie socinenij v 5-ti tomah, T.5*, Moskva, Hudožestvennaja literatura, 1990, p.456.
[2] M. BULGAKOV, Lettre du 30 mai 1931, *Ibid.*, p.454. Il reprend un passage de la confession de Gogol. Cf. N. GOGOL, *Œuvres complètes*, sous la dir.de Gustave Aucouturier, Paris, Gallimard, bibl. de la Pléiade, 1975, p.1753.
[3] *Les Ames mortes*, *Ibid.*, p.1322.

personnages, Persikov, le Maître (sans parler de Woland) sont polyglottes, comme si la connaissance de plusieurs langues mesurait le niveau culturel des individus, leur ouverture d'esprit. Il est symptomatique qu'après le coup de grâce que constitua en août 1939 l'interdiction de *Batoum*, Boulgakov se soit aussitôt attelé à des exercices d'apprentissage de l'italien et du français. Durant deux semaines, il se livre à un travail mécanique « avec le même but que moi en faisant le ménage » note son épouse Elena Sergueevna[5]. Il rédige des lettres imaginaires à son ami Pavel Markov – à qui il avait promis l'envoi de missives étonnantes de l'étranger–. « Me voilà à Paris ! » écrit Boulgakov en français, de Moscou, dans son petit cahier. « Je m'empresse de te raconter mes impressions de voyage [6]. »

La projection dans un ailleurs (Russie du temps d'Ivan IV ou de Nicolas 1er, France, Espagne, Italie, Judée du temps de l'occupation romaine) nécessite une immersion d'autant plus totale que le travail d'écriture dure, du fait des aléas de la vie littéraire et théâtrale soviétique à cette époque. Après cinq années passées avec Molière, d'abord sur la pièce *La Cabale des dévots*, puis sur le roman, Boulgakov écrit à son frère : « Je ne me souviens plus depuis quand je vis dans le Paris transparent et merveilleux du XVIIème siècle. Sans doute me faut-il maintenant le quitter à jamais. [7] »

La coupure semble douloureuse, comme elle l'a été avec Rome et l'Italie, deux ans plus tôt, au moment de l'adaptation scénique des *Ames mortes* que lui commande le Théâtre d'Art.

Le projet initial

Conséquence de sa lettre à Staline et de la réponse téléphonique fameuse qui en a résulté, Boulgakov est embauché au printemps 1930 par le prestigieux Théâtre d'Art qu'il fréquentait depuis 1925 en tant qu'auteur des *Jours des Tourbine*, puis de *La Fuite*. Sa joie est de courte durée car à peine en a-t-il franchi le seuil, cette fois à titre d'assistant à la mise en scène, qu'on lui confie un travail « impossible » : adapter les *Ames mortes* [8]. Mais il n'a pas le choix, de grosses difficultés matérielles dues à l'interdiction de *La Fuite*, et une situation professionnelle nouvelle et fragile l'amènent à accepter le défi. Les années 1930-1932, durant lesquelles vont s'élaborer le texte de l'adaptation puis la mise en scène, constituent un tournant : à la fois dans la vie de Boulgakov devenu fonctionnaire d'une institution culturelle ;

---

[4] M. BULGAKOV, *Sobranie socinenij v 5-ti tomah, T.5 , op.cit.,* p.454.
[5] *Dnevnik Eleny Bulgakovoj*, Moskva, Knižnaja palata 1990, p.281.
[6] Fonds des manuscrits de la Maison Pouchkine de St-Petersbourg: RO IRLI, f. 369, ed.hr.548. Voir Dž. KURTIS (Julie CURTIS), « M.A.Bulgakov i inostrannye jazyki », in *Tvorcesto Mihaila Bulgakova, kn.3,* Skt-Peterburg, Nauka, 1995, p.127.
[7] M. BULGAKOV, Lettre du 8 mars 1933 , in *Sobranie socinenij, T.5, op.cit.,* p.487.
[8] M. BULGAKOV, Lettre du 7 mai 1932 à Pavel Popov, *Ibid.*, p.481.

dans l'histoire du Théâtre, placé en décembre 1931 sous la tutelle directe du Comité central ; enfin dans la vie culturelle de l'URSS puisque l'Association des Ecrivains prolétariens (la RAPP), ennemi acharné des théâtres académiques et des auteurs « bourgeois », est dissoute.

C'est dans ce contexte nouveau, à la fois rassurant (le Théâtre est protégé et ses ennemis muselés) et inquiétant (un « directeur rouge », contrôleur du répertoire, a été nommé fin 1929), que Boulgakov fait ses débuts officiels comme adaptateur et metteur en scène. Peut-être parce qu'il se sent encore dans la fonction d'auteur invité, et qu'il connaît mal les goûts et les manies des deux pères fondateurs du Théâtre : Konstantin Stanislavski et Vladimir Nemirovitch-Dantchenko, il se lance dans un projet qui n'a rien à voir avec la commande qui lui a été passée : revoir et d'arranger une précédente adaptation faite par Dmitri Smoline en 1926. Persuadé que le poème de Gogol ne peut être ni adapté ni joué, il veut présenter l'auteur des *Ames mortes* composant son Poème à Rome en 1841. Il imagine une structure en abîme où Gogol s'interroge sur le processus d'écriture tandis que les personnages du poème surgissent de son imagination comme les figures d'une boîte magique[9].

Est-ce Nemirovitch-Dantchenko, supervisant le travail en l'absence de Stanislavski et juste avant un départ pour … l'Italie[10] qui s'est opposé au projet dès le départ ? Toujours est-il qu'au début des années trente, et quatre ans après le tollé provoqué par la mise en scène du *Revizor* par Meyerhold, le Théâtre d'Art préfère une approche plus sage et traditionnelle de l'œuvre gogolienne, une 160ème adaptation des *Ames mortes*, ironisera Boulgakov.[11] Pourtant les deux directeurs, qui avaient monté déjà deux fois Gogol[12], n'ignoraient rien des conditions d'écriture du Poème. En outre chacun d'eux disposait d'une expérience de Rome et de l'Italie bien particulière. Cette expérience, assez méconnue, vaut la peine d'être évoquée.

L'Italie au Théâtre d'Art

Dans *Ma vie dans l'art*, Stanislavski évoque à plusieurs reprises sa fascination pour les chanteurs[13] et les acteurs italiens et souligne le rôle qu'ils ont joué dans sa formation. Il n'a que vingt-cinq ans lorsqu'il découvre le jeu de Tommaso Salvini en tournée à Moscou (en 1882), et il s'étonne de sa longue et minutieuse préparation du rôle d'Othello, alors qu'il joue

---

[9] Cf. *Le Roman théâtral*, chap. VII : « Engendrées par mes rêves, tous ces personnages s'étaient échappés des songes qui les avaient fait naître pour venir s'installer dans ma cellule. »

[10] Invité par Tatiana Pavlova de décembre 31 à juillet 33, il voyage en Italie et monte entre autres *La Cerisaie*. Cette histoire restée taboue jusqu'à la fin des années 1990 est étudiée par Fausto MALCOVATI dans *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages*, Paris, CNRS Editions, 2005, pp. 275-289.

[11] M. BULGAKOV, *Sobranie socinenij, T.5, op.cit.*, p.481.

[12] *Le Revizor* avait été représenté en 1908 et 1921.

[13] Cf. le chapitre « L'Opéra italien » dans *Ma vie dans l'art.*

ce personnage depuis dix ans. « Ce que j'appris sur Salvini produisit sur moi une impression immense qui marqua toute ma vie artistique ultérieure [14]. » En octobre 1895, il visite Venise et son désir de jouer Othello devint presque insupportable. « Du matin au soir je courais avec ma femme les musées de Venise à la recherche d'antiquités : nous faisions des esquisses de costumes d'après les fresques, achetions des pièces de décors … »[15]. Il montera la pièce de Shakespeare à la Société d'Art et de Littérature en 1896 sur le modèle des mises en scène historiques des Meininger. Le spectacle n'est pas mauvais, mais Stanislavski estime qu'il a échoué dans le rôle, faute d'un tempérament assez puissant et surtout faute de voix. Il prend conscience de l'insuffisance de sa préparation technique et de sa méconnaissance des lois de l'art à partir d'une remarque d'Ernesto Rossi qui voit son travail à Moscou[16]. Le faste extérieur de la représentation a caché ses maladresses de comédien : « (…) je commençai à réaliser quelle distance me séparait d'un vrai tragique, en particulier du grand Salvini [17]. »

Dans le cas d'*Othello*, comme dans celui d'autres mises en scène de Shakespeare qu'ils ont réalisées: *Le Marchand de Venise* (1898), *Jules César* (1903), Stanislavski et Nemirovitch visitent l'Italie afin d'y trouver les éléments d'authenticité nécessaires à l'ancrage de leur travail scénique dans la réalité. Mais c'est pour raison de santé que Stanislavski découvre Rome en 1911 : il se remet lentement du typhus et choisit l'Italie pour son climat doux en hiver. Le 20 janvier, il est à Rome dont il admire, comme Gogol, le panorama au coucher du soleil[18]. Mais la ville lui semble provinciale et morne, «elle caresse [laskaet], intéresse mais n'étonne pas autant que je l'aurais cru »[19]. Il s'intéresse moins aux paysages qu'aux personnes qui peuvent l'aider dans son travail (le prince Volkonski, Alexeï Stakhovitch à qui il lit ses notes sur le Système). Le Colisée, l'Arche de Constantin, le Forum sont « formidables, mais je m'attendais à quelque chose de plus grand »[20]. Et à la fin de son séjour, il déclare : « Oui, pour un historien, c'est important, mais je parle en artiste et à vrai dire toutes ces colonnes romaines en morceaux m'ont beaucoup ennuyé [21]. »

Le passage par Naples puis par Capri où Maria Andreeva et Gorki l'ont chaleureusement invité semble plus stimulant et fructueux. Ils vont dans un village de

---

[14] C. STANISLAVSKI, *Ma vie dans l'art*, trad. Denise Yoccoz, Lausanne, L'Age d'Homme, "Th20", 1980, p.214.
[15] *Ibid.*
[16] *Ibid.*, pp.220-221.
[17] Ibid., p.222. C'est à Salvini qu'il emprunte l'idée du dédoublement de l'acteur dans sa réflexion sur le Système. Voir K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij v 9-ti tomah, T.5/1*, Moskva, Iskusstvo, 1993, p.522.
[18] K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij v 9-ti tomah, T.8, op.cit.*, 1998, p.230.
[19] *Ibid.*, p.232.
[20] *Ibid.*, p.238.
[21] *Ibid.*, p.239.

montagne voir danser la tarentelle et Gorki propose d'écrire des mimodrames pour les élèves d'un futur studio du Théâtre d'Art qui s'essaieraient à la création collective de pièces à partir de canevas, comme dans la Commedia dell'arte. L'idée de travailler sans texte, par improvisation, intéresse beaucoup Stanislavski, alors dans une impasse esthétique et en quête de nouvelles approches. Il a invité Gordon Craig à monter *Hamlet*, se passionne pour la danse libre d'Isadora Duncan et la gymnastique rythmique de Jaques-Dalcroze. De retour à Moscou, il note dans son Carnet : « Si les mots sont pauvres comme par exemple chez les mauvais auteurs ou dans les mauvaises traductions, et si un acteur de talent propose ses propres mots et qu'ils sont meilleurs, qu'ils correspondent aux objectifs de l'auteur, alors pourquoi ne pas les préférer ? »[22]

Gorki enverra effectivement trois scénarios qui resteront inemployés [23]. Mais le travail sur la Commedia dell'arte réapparaîtra deux ans plus tard, en liaison avec la reprise, par Stanislavski, de *La Locandiera* de Goldoni [24]. La pièce, qui restera plus de dix ans au répertoire, semble reposer sur une improvisation tant elle est pétillante, légère, alors qu'elle a été engendrée dans la douleur et qu'elle a été créée à la veille de la première guerre mondiale dans une atmosphère « apocalyptique ». Avec l'actrice comique Olga Pyjova qui vient d'intégrer la troupe et Alexandre Benois dont le style diffère radicalement de celui de Viktor Simov, Stanislavski se fixe comme objectif de transformer, de rafraîchir, d'actualiser la comédie de masques, très en vogue en Russie dans les années 10 [25]. Il refuse l'imitation du vieux genre, s'intéresse peu à la forme extérieure de la Commedia dell'arte. Dans ses notes préparatoires, s'il énumère quelques-uns des masques les plus fameux : Pantalon, Arlequin, Colombine, Brighella, Truffaldino, le capitaine Spavento [26] et s'il envisage de commencer le jeu « par une action mécanique grossière » et de recourir à des improvisations, c'est pour mieux activer la mémoire affective et approcher du noyau du rôle [27].

---

[22] Cité par Jean BENEDETTI, *Stanislavski, His Life And Art*, London, Methuen, 1999, p.204.
[23] Sur un délire éthylique, une rencontre et la traduction de *Presque saint* de Roberto Bracco.
[24] Répétée en 1913, elle sera représentée le 3 février 1914. La pièce figurait dans les projets de Stanislavski dès 1896 : « C'est une gentille comédie costumée, un tableau du XVIII siècle (1753). Cela ne peut pas être une œuvre centrale du répertoire mais comme complément, elle est très sympathique. En tenir compte. » K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij v 9-ti tomah, T.5/2*, Moskva, Iskusstvo, 1994, p.96. En 1898, *La Locandiera* est jouée dans la même soirée que *Le Bonheur de Greta*.
[25] Meyerhold se déguise en Docteur Dapertutto, publie *L'Amour des trois oranges*, Viatcheslav Ivanov fait des cours sur la question, Komissarjevski monte *La Princesse Turandot* de Gozzi.
[26] Il leur adjoint le Petrouchka russe et remarque : « Arlequin en Italie est un voleur, un malfrat. Chez nous, c'est un séduisant jeune homme. » K. STANISLAVSKIJ, *Sobranie socinenij v 9-ti tomah, T.5/2, op.cit.*, p.382.
[27] *T.5/2, op.cit.*, p.383.

Trace encore –et majeure cette fois– de son contact et de ses discussions avec Gorki à Capri, le recours à l'improvisation au premier Studio du Théâtre d'Art, ouvert fin 1912. La pratique d'Evgueni Vakhtangov ou de Mikhaïl Tchekhov en sera très fortement imprégnée.

Nemirovitch-Dantchenko aura un rapport à l'Italie moins utilitaire et plus émotionnel. De Rome où il est parti en mission avec Viktor Simov pour préparer la mise en scène de *Jules Cesar*, il écrit à Olga Knipper-Tchekhova le 10 juin 1903: « Je vous le dis tout net, aucun autre nouvel endroit, la Crimée exceptée, n'a produit sur moi une impression aussi colossale, aussi captivante, aussi écrasante que Rome. (…) Ces monuments de la culture pluriséculaire, cet ensemble de réalisations géniales qui s'élèvent au-dessus du monde des mortels avec un aussi incroyable élan- tout cela étonne ce qu'il y a d'humain en nous. (…) Passer des vestiges de l'antiquité, conservés sur les places ou dans les musées, à la Basilique Saint-Pierre peut transformer la vision du monde. Je commence à comprendre Gogol qui, une fois arrivé à Rome, ne voulait pas en partir (…). [28] »

Gogol dans *Les Ames mortes*

Les Ames mortes au Théâtre d'Art ont-elles constitué une réponse polémique au *Revizor* de Meyerhold, comme le veut la légende ? Certes, Vassili Sakhnovski, chargé de la mise en scène, et Vladimir Dmitriev le décorateur pressenti au départ, avaient travaillé avec Meyerhold et connaissaient de très près son projet. Il est vrai aussi qu'au départ, Boulgakov conçoit comme Meyerhold une « gogoliana », c'est-à-dire un traitement de *tout* Gogol à travers une œuvre. Il utilise les brouillons du Poème, quelques fragments d'autres textes comme *La Perspective Nevski*, la correspondance de Gogol, les études de Bielinski, Herzen, Tchernychevski, l'encyclopédie Brockhaus-Efron, pour composer sa pièce. Si polémique il y a eu, elle a concerné le second stade du travail sur *Les Ames mortes*, entre février 1931 et novembre 1932, lorsque la mise en scène passe sous la direction de Stanislavski qui s'oppose radicalement à la démarche meyerholdienne (une recherche sur le grotesque par le biais de personnages marionnettisés et inscrits dans un espace réduit au maximum).

Nous ne parlerons ici que de la première étape, celle du travail sur le texte et son environnement scénique.

D'après le plan que Boulgakov a esquissé dans un carnet de notes entre mai et juin 1930, l'acte 1 a pour cadre un restaurant de Rome, et dans la scène chez Nozdriov : « La

[28] V. NEMIROVIC-DANCENKO, *Izbrannye pis'ma, T.1*, Moskva, Iskusstvo, 1979, pp.325-326.

lumière s'éteint, Rome surgit…[29] ». La pièce semble donc s'articuler autour d'une série de visions de l'Auteur sous le ciel brûlant de midi, ou au coucher du soleil. Tchitchikov, Nozdriov, Sobakievitch et les autres « apparaissent » à Gogol assis à sa table de travail et rêvant à la lointaine Russie. La pièce renvoie, comme *La Fuite,* à une poétique du rêve. Dans un récit de jeunesse, *Les Aventures de Tchitchikov* (1925), Boulgakov fait surgir les personnages des *Ames mortes* dans « un rêve abracadabrant » que fait le narrateur. A l'épilogue, il se réveille…« Et plus rien : plus de Tchitchikov, plus de Nozdriov et surtout, plus de Gogol…[30] »

Dans son Carnet, le 17 mai 1930, Boulgakov a noté :

« Un homme écrit en Italie !/à Rome (?!). Guitares. Soleil./ Pâtes [31]. »

Cet homme « maigre aux longs cheveux mal soignés, au long nez pointu, aux yeux désagréables, un homme aux manières étranges, très nerveux », qui parle d'une voix chantante avec un accent ukrainien, ressemble à s'y méprendre à Gogol. La date d'arrivée de l'écrivain à Rome, le 28 avril 1841, le portique del Popolo par lequel il est passé sont indiqués ainsi que son adresse : Strade Felice N°126. Dans ce même Carnet, Annenkov, l'ami qui écrit le poème sous la dictée, est désigné par « l'Admirateur » et Boulgakov utilise ses souvenirs pour composer le décor : une carafe d'eau bien fraîche puisée à la cascade de Terni, un sol de mosaïque, une lampe à huile ancienne, des chants italiens accompagnés à la guitare. La précision d'historien avec laquelle il consigne tous ces détails trahit un besoin de se transporter dans un autre temps et un autre espace très concrets. Quelques années plus tard, une lettre à Vikenti Veressaïev donnera la preuve ce dédoublement : « Rêveries : Rome, un balcon, comme chez Gogol, des pins parasols, des roses… un manuscrit… je dicte à Elena Sergueevna… [32] »

Ce premier projet est rejeté le 7 juillet 1930 lors d'une réunion de la direction du Théâtre. Mais il semble que la pièce ait été répétée durant l'automne et l'hiver 1930 avec cet arrière-plan romain qui sera recentré en décembre dans « le texte du Premier » que Boulgakov compose comme une série de monologues devant être prononcés par un narrateur, soit pour ouvrir et fermer les épisodes, soit pour commenter l'action. On doit à Lesley Milne la publication, en 1974, du brouillon intégral de ce texte où Rome n'est plus évoquée qu'au

---

[29] Dans le Carnet de notes, Boulgakov esquisse des scènes entières : visites de Tchitchikov chez Nozdriov et Sobakievitch, soirée chez le gouverneur, etc., et note quelques fragments de scènes : bal chez le gouverneur, apparition du capitaine Kopeïkine, prison.

[30] N. GOGOL, *Œuvres complètes*, sous la dir.de Gustave Aucouturier, *op.cit.*, p.787.

[31] Fonds Boulgakov à la Bibliothèque Nationale de Russie: RGB 562, k. 17, ed. khr. 4 ; voir aussi le dossier sur *Les Ames mortes* au Théâtre d'Art (MKHAT N°17897).

[32] M. BULGAKOV, Lettre du 11 juillet 1934, in *Sobranie socinenij, v 5-ti tomah, T.5, op.cit.*, p.517.

prologue et à l'épilogue, le reste des digressions lyriques étant tiré des *Ames mortes* (en particulier du chapitre XI) :

« Le Premier (*il entre en cape, au coucher du soleil*).– … et j'ai regardé à l'heure du coucher du soleil Rome qui déroulait à mes pieds un éblouissant panorama ! Eglises et monuments, aiguilles et coupoles formaient sous les rayons de feu du couchant une masse étincelante…O Rome ![…][33] »

Sakhnovski s'inspire de Piranèse, de ses dessins et gravures de monuments romains, pour encadrer la scène d'un portique, orné à jardin d'un vase de marbre où pointent des roses, marmoréennes aussi, et ouvert à cour sur un aqueduc (ou sur les jardins de Salluste selon les variantes). Dmitriev, dans ses esquisses, situe le décor dans une salle de la Chapelle Sixtine, et place un visiteur en habit du XIXème siècle devant *L'Ecole d'Athènes* de Raphaël et la fresque *Le Péché originel* de Michel-Ange.

Nemirovitch, en novembre 1930, se laisse convaincre de conserver un Narrateur disant des extraits des *Ames mortes* (il a en vue Katchalov pour ce rôle), mais Stanislavski qui prend en mains la mise en scène trois mois plus tard anéantit progressivement mais complètement tout ce qui s'écarte des aventures de Tchitchikov : l'apparition du capitaine Kopeïkine inventée par Boulgakov, le Narrateur et ses digressions. Stanislavski entreprend avec le texte de Gogol/Boulgakov un travail sur le gros plan au théâtre qui nécessite la concentration des comédiens sur le dialogue. Le trop fantaisiste Dmitriev est remplacé par Simov qui « cadre » au plus juste les duos virtuoses interprétés par les grands acteurs du Théâtre : Toporkov, Stanitsyne, Kedrov, Tarkhanov, Moskvine, Leonidov, Sokolova. Le spectacle aura un énorme succès et restera à l'affiche jusque dans les années 1970.

Très déçu, Boulgakov essaie d'introduire Rome dans le scénario des *Ames mortes* que lui commande Soyouzfilm en 1934, mais le 10 juillet il se résigne une nouvelle fois : « Tout ce qui me plaisait le plus (…), Rome surtout avec la silhouette sur le balcon, tout cela a été soumis à un total anéantissement. (…) Mais, Dieu ! Que je regrette Rome ![34] »Rome réapparaîtra dans *Le Maître et Marguerite* : « Messire, je préfère Rome » dit Azazello à Woland dans la scène d'envol final au-dessus de Moscou et le Maître qui surgit à la fenêtre de

[33] Le texte des *Ames mortes* avec le texte du Premier a été publié, avec des coupures, dans le tome 4 des Œuvres de Boulgakov en 1990.

[34] Lettre à Pavel Popov le 10 juillet 1934, in M. BULGAKOV, *Sobranie socinenij, T5, op.cit.*, p.514. Il utilise quasiment les mêmes termes à propos de la pièce, le 7 mai 1932. *Ibid.*, p.482.

l'hopital psychiatrique, une mèche de cheveux pendant sur le front et le nez pointu en bec d'oiseau, renvoie à Gogol contemplant Rome d'un balcon[35].

Taraudé par le remords vis à vis de Gogol qu'il estime avoir trahi et pris de nostalgie pour les merveilleux lointains auxquels il ne peut que rêver, Boulgakov laisse apercevoir sa frustration dans une lettre à Veressaiev en juillet 34 : « (…) fin avril, j'ai demandé à partir deux mois en France et à Rome avec Elena Sergueevna. (…) Rome ! Bonjour, Nikolaï Vassilievitch, ne vous fâchez pas, j'ai transformé vos *Ames mortes* en pièce. C'est vrai, elle ressemble peu à celle qui est jouée au théâtre, on peut même dire qu'elle ne lui ressemble pas du tout, et pourtant, j'ai fait ce que j'ai pu. [36] »

L'alter ego

Gogol est l'un des « maîtres » de Boulgakov, l'un de ses pères spirituels auquel il s'identifie et se confie : « Protège-moi de ton manteau de bronze » lui demande-t-il, enviant sans doute sa gloire posthume [37]. Gogol se tourmentant sur les mystères de la création, Gogol neurasthénique, Gogol incompris, brûlant ses manuscrits : Boulgakov voit en lui son alter ego et crée des parallèles ostentatoires : « jetez mes remarques au feu », conseille–t-il à Pavel Popov. « Le poêle est depuis longtemps mon meilleur rédacteur. [38] » Il imite le geste fatal, et souligne la filiation en insistant sur l'autodafé qu'il a fait subir à ses manuscrits dans sa lettre au gouvernement du 28 mars 1930 [39].

« Parmi les écrivains, c'est Gogol que je préfère. Personne ne peut l'égaler. A neuf ans, j'ai lu *Les Ames mortes*, que j'ai pris pour un roman d'aventures. (…) Dans *La Correspondance*, il a exprimé toute son âme »[40], confiait Boulgakov à Pavel Popov dès 1926. Très tôt, il s'est passionné non seulement pour l'œuvre, mais aussi pour l'écrivain et ses pérégrinations. Konstantin Paoustovski a évoqué leurs cours communs de littérature au lycée de Kiev où le professeur faisait renaître Rome du temps de Gogol : ses paysages, ses collines et ses ruines, ses artistes, son carnaval, l'air de sa campagne et le bleu de son ciel – des cours qui ont marqué Boulgakov [41]. C'est Gogol qui l'accompagnera dans ses derniers instants (aveugle et près de l'agonie, il réclamera qu'on lui lise le récit des derniers jours de

[35] L'apparition du narrateur dans le brouillon du *Maître et Marguerite* est très directement liée au travail sur Gogol au théâtre et au cinéma.
[36] Lettre du 11 juillet 1934, M. BULGAKOV, *Sobranie socinenij, T.5, op.cit.*, p.516.
[37] Lettre à Pavel Popov, 25 janvier-24 février 1932, *Ibid.*, p.470.
[38] Lettre du 24 avril 1932, *Ibid.*, p.477.
[39] M. BOULGAKOV, Evguéni ZAMIATINE, *Lettres à Staline*, trad. Marianne Gourg, Paris, Solin, 1989, p.28.
[40] A Pavel Popov, in *Neizdannyj Bulgakov*, An Arbor, Ardis, p.39.
[41] K. PAUSTOVSKIJ, *Povest' o žizni*, T.1, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1966, p.277.

Gogol) et dans sa dernière demeure (Elena Sergueevna fit placer sur sa tombe le bloc de granit noir qui avait abrité la sépulture de son illustre prédécesseur)[42].

A travers Gogol, Boulgakov a rêvé à l'Italie, pays de plaisirs et de lumière : « Guitares, soleil, pâtes ». C'est à Rome qu'il s'imagine, marchant avec Elena Sergueevna, « le soir, dans le silence et l'air qui embaume… [43] »

Dante, en revanche, est cité aux moments les plus noirs : « Lasciate ogni speranza » écrit-il à Veressaïev en 1931 : il a les ailes brisées parce que son nouvel appel au secours, adressé au gouvernement, est resté sans réponse. Transcrite en langue originale, l'imprécation retrouve sa force première [44]. A l'aide des mots étrangers et par le biais de déplacements imaginaires, Boulgakov se livre à une opération de transfert actif (par l'apprentissage et la pratique des langues) et passif (contemplation, imprégnation par des visions). Il sublime ainsi son obsessionnel désir de partir pour échapper à son destin. Dans le petit cahier où, en 1939, il s'entraîne désespérément au français et à l'italien, ces phrases amères reviennent en leitmotive : « c'est un fol espoir », « Abbi pazienza », « Niente di buono », « Niente di buono »…

[42] Pavel Popov, « Biografia M. Bulgakova », in M. BULGAKOV, *Pi'sma*, Moskva, Sovremennik, 1989, p. 544.
[43] M. BULGAKOV, Lettre du 11 juillet 1934, *Sobranie socinenij, T.5, op.cit.*, p.517. N'esquisse-t-il pas, dans cette lettre à Veressaïev, l'image du repos éternel sur laquelle se terminera le « roman du crépuscule » : « Ecoute ce silence, dit Marguerite, tandis que le sable bruissait légèrement sous ses pieds nus, écoute, et jouis de ce que tu n'as jamais eu de ta vie – le calme. Regarde, devant toi, voilà la maison éternelle que tu as reçue en récompense. Je vois déjà une fenêtre à l'italienne et les vrilles d'une vigne vierge qui grimpe jusqu'au toit. Voilà ta maison, ta maison pour l'éternité ».
[44] Lettre à V. Veressaïev des 22-28 juillet 1931, *T.5, op.cit.*, p.451.