



**HAL**  
open science

## “ Les murs sont en jeu ” : Le Maître et Marguerite au Festival d’Avignon 2012

Liliane Campos

► **To cite this version:**

Liliane Campos. “ Les murs sont en jeu ” : Le Maître et Marguerite au Festival d’Avignon 2012. Alternatives theatrales, 2013, Le Grand format, 119, pp.45-48. hal-01293712

**HAL Id: hal-01293712**

**<https://hal.science/hal-01293712>**

Submitted on 25 Mar 2016

**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.

Référence de l'article publié : Liliane Campos, « “Les murs sont en jeu” : *Le Maître et Marguerite* au Festival d'Avignon 2012 », *Alternatives théâtrales* n° 119 (décembre 2013), p. 45-48.  
<http://www.alternativestheatrales.be/catalogue/revue/119>

Ce texte est la version acceptée pour publication. Les droits sont réservés.

« Les murs sont en jeu » : *Le Maître et Marguerite* au Festival d'Avignon 2012

« Les murs sont en jeu ». Ce choix de mise en scène, Simon McBurney dit l'avoir fait d'emblée, avant de travailler dans la Cour d'honneur du Palais des papes, en projetant dès les premières représentations à Londres et à Vienne un mur en fond de scène<sup>1</sup>. *Le Maître et Marguerite* de Complicite s'est construit *contre* un mur, ce mur du Palais que la troupe londonienne fait exploser à la fin des trois heures de spectacle. Bien sûr, les pierres de la Cour d'honneur sont restées indemnes : c'est leur image, projetée sur la façade, qui est fissurée puis détruite durant ces quelques instants spectaculaires qui marquent la libération finale des protagonistes. Ce sont, après tout, des murs figurés qu'il s'agit d'abattre : ces murs totalitaires qui enferment le Maître, historien dissident interné dans le Moscou des années 1930 ; ces murs symboliques qui ont cerné la vie de l'écrivain Boulgakov et empêché la publication de son roman en URSS avant les années 1960 ; ces murs métaphoriques, enfin, que l'humanité dresse entre le bien et le mal, alors que *Le Maître et Marguerite* nous entraîne dans les zones d'ombre qui les unissent.

Dans son adaptation du roman, Simon McBurney a choisi de jouer sur toutes les surfaces de la Cour, en encadrant le plateau par de vastes projections. Certaines sont explicatives, comme ces vues aériennes de Moscou ou de Yalta qui aident le spectateur à s'orienter dans l'enchaînement rapide des scènes et les déplacements parfois magiques des personnages ; d'autres posent un décor à l'aide de grands paysages ou d'images d'archives qui font revivre des foules moscovites dans la nuit avignonnaise. Bien souvent, les images sont captées directement sur le plateau, magnifiant pour le public les corps passionnés d'un Ponce Pilate migraineux, du Christ qu'il cherche à sauver, du Maître qui raconte leur histoire et de son amante Marguerite. Mais, si la caméra permet ainsi de construire une verticalité parfois vertigineuse, le rapport qu'elle installe entre ces gigantesques projections et les corps des acteurs ne se réduit pas au gros plan ni au cadre fictionnel. Car la taille humaine – celle des comédiens qui évoluent dans des espaces restreints, confinés, souvent dessinés par des lignes géométriques sur le plateau – y est mise en tension avec les grandes images, qu'il s'agisse de celles du mythe chrétien ou de l'histoire soviétique. Vacillant entre l'image grandiose et le monumentalisme oppressant, ce jeu d'échelles permet de donner une dimension visuelle aux problématiques narratives explorées par Boulgakov, tout en satisfaisant le désir d'infini, voire la tentation du spectaculaire qui parcourent les spectacles de McBurney.

Dans le récit de la mort du Christ revisité par Boulgakov, la Passion se diffracte en passions qui se ressemblent à travers les siècles : celle du vagabond Yeshoua, qui s'obstine à croire en la bonté de Pilate malgré sa mise à mort imminente, celle du Maître, interné pour ses écrits sur la vie de ce Christ trop humain, et celle de Marguerite, qui servira le diable pour libérer son amant, mais fera toujours preuve de compassion dans un univers qui en semble dépourvu. En multipliant les parallèles entre les niveaux fictionnels de son œuvre, Boulgakov interroge les récits structurant l'existence de ses personnages : aux grands récits du christianisme et du totalitarisme, il oppose des tentatives de narration qui sont en elles-mêmes des actes de résistance. Dans l'œuvre censurée du Maître, Jésus n'est que Yeshoua, philosophe idéaliste qui craint la mort autant qu'un autre et se plaint déjà de son vivant des déformations que ses disciples font subir à ses propos. La version officielle de l'histoire entre en conflit avec celle de ses protagonistes, et la réécriture du mythe par le Maître puis par le diabolique professeur Woland sert de point d'ancrage à une critique acerbe des Moscovites sous la dictature de Staline. Leur récit est doublement déviant, car il ne correspond ni à celui des apôtres ni à la version imposée par le Parti, pour qui le Christ n'a jamais existé. Dans la mise en scène de McBurney, ce récit à taille humaine s'énonce devant des projections qui rappellent le pouvoir de ces cadres narratifs : ainsi le comité du club littéraire Massolit, qui censure le manuscrit du Maître et entraîne sa réclusion psychiatrique, se réunit sous le regard d'un immense portrait de Staline. Lorsque

<sup>1</sup> Rencontre avec le public autour du *Maître et Marguerite*, Festival d'Avignon, École d'art, 13 juillet 2012.

Yeshoua traverse le plateau accablé par sa croix, son corps chétif nous apparaît au pied de sa propre image, magnifiée jusqu'à couvrir le mur du Palais : à cet instant la souffrance de Yeshoua se superpose à celle du Christ et se conforme à sa représentation biblique. Dans ces moments, l'image écrase le corps qu'elle amplifie, tout comme les vidéos de foules en colère oppriment Pilate lorsqu'il doit prononcer sa décision concernant l'exécution de Yeshoua. L'opposition et l'intrication entre le récit individuel d'une part, et le mythe ou l'histoire officielle d'autre part, sont renforcées par l'immensité de ces murs monumentaux devenus écrans.

L'écran, pourtant, est toujours chez Complicite une ouverture dont la verticalité permet à l'imagination ses envols, ou du moins ses échappées. Tout comme les oiseaux de *Shun-Kin* (2010), ou les pluies de symboles mathématiques qui ponctuaient *A Disappearing Number* (2007), certaines projections du *Maître et Marguerite* sont un prolongement visuel des envolées imaginaires permises aux personnages. Alors que les espaces scéniques sont pour la plupart confinés, la cellule psychiatrique du Maître n'étant que la continuation logique de l'appartement bourgeois de Marguerite ou des bureaux des petits fonctionnaires moscovites, la dimension visuelle supplémentaire offerte par les murs oppose une dynamique expansive à la constriction physique du jeu. Dès les premières minutes, nous sommes installés dans un espace mental : le maître entame une séquence d'ouverture chaotique, composée de bribes du spectacle à venir, par le récit d'un de ses cauchemars récurrents. La séquence suivante introduit Ponce Pilate par la projection gigantesque d'une image de son cerveau, envahi par une hémicranie douloureuse. On pense ici au prologue de *Mnemonic* (1999), qui plongeait les spectateurs dans l'univers neurologique de la mémoire et de ses secrets biochimiques : les capacités du cerveau humain et la complexité de nos « vies intérieures » n'ont pas fini de fasciner McBurney. Les murs deviennent ainsi le terrain de jeu de l'imaginaire, où se déploient les épisodes les plus surréalistes du roman. Filmée à plat ventre sur les planches, Marguerite s'envole depuis son rebord de fenêtre grâce à l'image défilante de la façade, projetée autour d'elle sur le mur, pour créer l'illusion d'une accélération. Lorsqu'elle arrive dans l'appartement étriqué du professeur, qui se révèle contenir un vaste palais, les trois murs visibles de la cour sont projetés sur celui du fond, créant un espace infini en trompe-l'œil.

Quant au départ final des amants, que Boulgakov décrit comme une chevauchée diabolique dans le ciel de Moscou, elle se fera bien à dos de cheval, mais celui-ci est une image de synthèse en 3D composée d'une multitude de chaises, au centre de laquelle se placent les deux comédiens. La liberté imaginaire et *de l'imaginaire*, rêvée par Boulgakov sous la forme des chevaux volants, s'incarne dans le détournement visuel du plus élémentaire accessoire de théâtre, et la projection permet à l'élan métaphorique de se déployer. Par sa matérialité dématérialisée, cette image animée attire l'attention sur la figure elle-même : le vol n'est que métaphore, mais la métaphore, qu'elle soit linguistique ou scénique, est envol. McBurney reconnaît volontiers être « amoureux des chaises »<sup>2</sup> : au fil des créations de la compagnie, on a vu cet accessoire polysémique se transformer en arbre, en sac à dos, et même en homme néolithique dans *Mnemonic*. On ne s'étonne donc pas de le retrouver ici : les chaises de Complicite, comme les chevaux volants de Boulgakov, incarnent la liberté de l'art vis-à-vis des contraintes naturalistes. Mais elles sont ici décuplées, à l'image des autres effets de cette mise en scène, qui magnifie ses personnages et multiplie les fragments d'un roman déjà riche en ruptures narratives.

McBurney choisit en effet de souligner les parallèles entre les différents récits du roman en multipliant les sauts d'une histoire à l'autre et les mises en regard des personnages. Moscou et Jérusalem se superposent, le comédien qui incarne le Maître joue aussi le rôle de Woland, et le martyr de Yeshoua offre un parallèle métaphorique à sa persécution. Dans les fenêtres du palais, des projections créent d'inquiétants trompe-l'œil, faisant apparaître Marguerite ou Satan dans des vitres comme s'ils observaient l'action. Pendant la préparation du spectacle, McBurney déclarait travailler la « dimension verticale » de l'œuvre afin de « donner à voir les strates qui structurent chaque scène »<sup>3</sup>. Or, l'attraction du grand espace de la cour semble justement résider pour lui dans sa verticalité, qui permet de superposer plusieurs strates narratives comme autant de variations paradigmatiques sur un

---

<sup>2</sup> Rencontre avec le public suivant la projection de *The Three Lives of Lucie Cabrol*, Festival d'Avignon, La Manutention, 13 juillet 2012.

<sup>3</sup> Cité par Joëlle Gayot, « Le roman part à l'assaut des planches! », supplément spécial Avignon à *Télérama* n° 3260, juillet 2012.

thème, comme lorsque l'image du corps exténué de Marguerite, épuisée par sa nuit au service du diable, est superposée à celle du corps crucifié de Yeshoua.

L'envie de jouer avec la grandeur de cet espace provient sans doute aussi de son effet de « cadre », pour un spectacle qui fait de la métalepse (*frame-breaking* ou « rupture de cadre » en anglais) un principe esthétique. Ces ruptures, qui rehaussent les cadres narratifs en les transgressant, apparaissent fréquemment dans les prologues et les épilogues des spectacles de Complicite : ainsi *Mnemonic* commençait par une conférence adressée au public, au milieu de laquelle le conférencier, Simon McBurney, devenait un personnage, Virgil, qui écoutait la conférence de Simon McBurney. Celui-ci se plaît, dans *Le Maître et Marguerite*, à multiplier, inverser et briser les cadres : le public se voit apparaître sur le mur du fond, des images de la guerre d'Irak s'immiscent dans le palais infini de Woland, et la fiction encadre alors un semblant de réel. Après la nuit du bal satanique, lorsque Marguerite demande au professeur de libérer de ses tourments une femme infanticide qu'elle vient de rencontrer, sa compassion déclenche l'apparition d'une énorme fissure dans l'appartement de Woland, par l'intermédiaire de l'image du mur projetée sur lui-même. Au cours des dernières scènes, la fissure s'agrandit progressivement, jusqu'à ce que Pilate et Yeshoua la franchissent ensemble et que le mur entier s'effondre, laissant la compagnie encadrée de constellations de poussière. Cette littéralisation de la rupture de cadre rappelle les derniers instants de *Mnemonic*, où la troupe observait le corps de l'homme néolithique découvert dans les Alpes à travers la vitre d'une unité de réfrigération. Les comédiens passaient alors sous le cadre pour prendre sa place, les uns après les autres, tout comme, selon le texte publié, « chaque génération succède à la précédente dans un cycle sans fin »<sup>4</sup>. Devenu mémoire vivante, le corps individuel s'effaçait à contre-jour pour devenir le corps collectif de l'histoire.

Telle un tableau d'Escher, la métalepse répond ainsi à une fascination pour l'infini, dans la continuité des incursions scientifiques de McBurney : pour lui, « ce vertige d'une histoire qui en contient une autre, et une autre, et encore une autre, rejoint les mathématiques, où il n'y a pas seulement une idée de l'infini, mais une infinité d'infinis, dont certains sont plus grands que d'autres »<sup>5</sup>. Cette curiosité envers les infinités mathématiques avait inspiré *A Disappearing Number*, spectacle construit autour des travaux du mathématicien Srinivasa Ramanujan sur les séries infinies et les nombres premiers. Exposée au public dans le prologue, l'idée de série y devenait un motif scénographique récurrent, sous la forme de lignes d'acteurs formées aux moments clefs du spectacle, parfois au rythme d'un *tihai* indien. Incarnant des personnages de différentes époques, la troupe donnait ainsi à voir la continuité recherchée entre le monde contemporain et les siècles passés. Car les infinités explorées par Complicite sont toujours une façon de revenir à l'histoire de générations successives, aux connexions qu'il s'agit de renouer avec le passé – à cette saga humaine, en somme, dont ils suivent la trace. Dans *Le Maître et Marguerite* cette histoire sans fin est suggérée par la coexistence et la mise en regard des différents niveaux narratifs sur scène. Et lorsque McBurney projette les murs de la Cour sur eux-mêmes, créant un autre Palais dans le Palais pour visualiser les profondeurs infinies de la demeure de Woland, ce jeu de poupées russes prend une ampleur sans précédent.

Les spectacles de Complicite présentent souvent une séquence finale qui donne à voir une chaîne ou une boucle infinie, dans laquelle l'humanité renoue avec elle-même. La traversée du mur à la fin du *Maître et Marguerite* rejoint ainsi le mouvement cyclique qui concluait *Mnemonic*. En Avignon, les chaises alignées au fond du plateau, devant lesquelles la compagnie se présente au public, rappellent cette autre ligne de chaises construite à la fin de leur spectacle inspiré par la vie et l'écriture de Bruno Schulz, *The Street of Crocodiles* (1992). Après la mort de Schulz, assassiné par un soldat SS, les comédiens assis en rang se passaient son corps l'un après l'autre, comme pour former une Pietà répétée à travers le temps. *A Disappearing Number* se terminait également par une image collective du passage du temps et des continuités proposées par la troupe : debout face au public, les comédiens habillés en costumes d'époques et d'origines diverses déversaient lentement du sable, des cendres ou de la craie sur la scène. A la fin de ces spectacles, le drame humain se fond dans la grande histoire universelle, parfois dans un universalisme qui semble effacer la spécificité du cadre historique exploré.

---

<sup>4</sup> Complicite, *Mnemonic*, Londres, Methuen, 1999, p. 72.

<sup>5</sup> Cité par Fabienne Darge, « Simon McBurney, hautes profondeurs », in *Le Monde*, 5 juillet 2012.

Comme ces autres spectacles, *Le Maître et Marguerite* cherche à relier le présent au passé par un geste final de rupture du cadre. Le désir d'infini cède-t-il ici à la tentation du spectaculaire, en s'autorisant ces grands effets qui culminent avec l'explosion du mur du Palais ? En tentant de rendre hommage aux deux monuments dont il propose la rencontre, l'œuvre de Boulgakov et le Palais des papes, McBurney aurait-il glissé vers un monumentalisme débridé ? L'image finale est certes une hyperbole de la libération du Maître et de celle, rêvée, de son auteur. Mais elle n'est guère dissonante face à l'œuvre hyperbolique qu'est le roman de Boulgakov, lui qui se moque, à travers le professeur Woland et ses tours de magie, de nos désirs d'illusion tout en affirmant le pouvoir dissident de l'imagination. Orchestrés du début à la fin par ce magicien ironique, les effets du spectacle jouent ce même double jeu. Ils nous entraînent dans le grandiose tout en se présentant comme des tours de passe-passe dont nous pourrions faire les frais. Forte de cette ironie, la poussière étoilée qui conclut la soirée peut vaciller elle aussi, entre séduisante poudre aux yeux et constellation imaginaire.