

La crise de l'habiter dans la littérature européenne : représentations de l'espace domestique dans La Recherche de l'Absolu (1834) d'Honoré de Balzac et dans Le Maître et Marguerite (1927-40) de Mikhaïl Boulgakov

Autor(en): **Fournier Kiss, Corinne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata**

Band (Jahr): - **(2018)**

Heft 47: **Raum und Narration = Espace et narration = Space and narration**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1006261>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Corinne Fournier Kiss

La crise de l'habiter dans la littérature européenne

Représentations de l'espace domestique dans *La Recherche de l'Absolu* (1834) d'Honoré de Balzac et dans *Le Maître et Marguerite* (1927-40) de Mikhaïl Boulgakov

*Au Professeur Ottmar Ette (Université de Potsdam)
En hommage à sa critique littéraire si stimulante¹*

Zahlreiche europäische Denker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts haben ihre Zeit als eine charakterisiert, in der eine Krise des Wohnens durchgemacht wird: Es hat den Anschein, als sei das Vermögen des Menschen, seinen Wohnraum als Ort der Verwurzelung, der Gastfreundschaft und der Geborgenheit zu empfinden, in Mitleidenschaft gezogen. Eine ganz besondere Brisanz erlangt diese Beobachtung im sowjetischen Kontext, denn, abgesehen davon, dass sie sich gleichsam als westliche Sicht auf eine Veränderung von Mentalitäten durch Industrialisierung und Urbanisierung bezieht, ist sie zusätzlich mit der Erfahrung eines akuten Mangels an Wohnraum belastet (vgl. die Gemeinschaftswohnungen). Da es sich so verhält, wie der Kritiker Henri Mitterrand feststellt, dass der Roman seit Balzac den Raum „narrativisiert“ und ihm eine zentrale semantische Dimension zuerkennt, soll uns ein Vergleich der Beschreibungen der Innenräume in Balzacs *La Recherche de l'Absolu* (1834) und Bulgakovs *Der Meister und Margarita* (*Macmep u Mapzapuma*, 1927-1940) ermöglichen, besser zu verstehen, wie diese Krise des Wohnens ihren Ausdruck in der Literatur findet. Diese kontrastive Analyse erlaubt anschliessend auch zur Feststellung zu gelangen, dass die Literaturen den Weg für alternative Weisen des Wohnens aufzeigen, für die die Sprachen noch keine festen Begriffe haben, und zu deren Bezeichnung man daher gegenwärtig auf Neologismen, wie den der von Ottmar Ette geprägten *Konvivenz*, zurückgreifen muss.

Dans la première moitié du XXe siècle, et en particulier après la dévastation des guerres mondiales, la crise du logement frappe de plein fouet de nombreuses villes européennes. Urbanistes et architectes rivalisent d'imagination pour trouver des solutions fonctionnelles rapides et économiques (production de masse et standardisation de la construction), comme en témoignent

¹ Parallèlement à cette version française, une version allemande de cet article paraît dans des *Mélanges* offerts à Ottmar Ette. Cf. Patricia Gwozdz et Markus Lenz (dir.), *Weltliteratur(en): Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzepts im Übergang*, Heidelberg, Winter Verlag, 2018, p. 369-396.

par exemple les Congrès internationaux d'architecture moderne (CIAM) inaugurés dès 1928.²

Conjointement, les philosophes consacrent de nombreuses réflexions à la crise de l'habiter. Pour eux toutefois, l'essentiel de la crise ne vient pas du manque de logements. Si l'époque où l'on habitait dans des maisons est désormais révolue, comme l'exprime Adorno dans *Minima Moralia*³, ce n'est pas seulement parce que beaucoup de maisons ont été détruites par les guerres, mais c'est surtout parce que l'homme ne sait plus habiter, qu'il a désappris ou perdu sa capacité à habiter – en un mot, parce que son rapport à l'espace domestique est devenu autre.

La question de l'habiter a, en particulier, beaucoup préoccupé Martin Heidegger. Dans *Sein und Zeit* (1927), il établit que le Dasein a été jeté et abandonné dans le monde avec la liberté de se choisir. Sa disposition fondamentale est l'angoisse – angoisse due à la conscience de sa solitude irrémédiable, de son être-pour-la-mort. Le seul moyen pour lui d'échapper à cette impression de n'être pas chez soi (*nicht-zuhause-sein*) est d'habiter, habiter le monde, habiter la maison.⁴ « Sobald der Mensch die Heimatlosigkeit bedenkt, ist sie bereits kein Elend mehr. Sie ist, recht bedacht und gut behalten, der einzige Zuspruch, der die Sterblichen in das Wohnen ruft », dit-il dans « Bauen Wohnen Denken » (1951).⁵ L'habiter (*das Wohnen*), explique d'autre part Heidegger dans le même essai, ne peut se concevoir qu'à travers le construire (*bauen*). Or le mot du vieux-haut-allemand pour *bauen*, « buan », avait une très grande richesse sémantique : il signifiait à la fois construire, cultiver, mais aussi habiter.⁶ Habiter correctement, cela ne revient pas seulement à occuper un espace abrité et fermé, mais à bâtir, donner des soins, ménager (*hegen und pflegen*). L'habiter n'est pas une activité passive, mais réclame une attention et un soin à son environnement ; c'est quelque chose qui se construit, qui se construit dans le rassemblement de

2 Cf. par exemple l'ouvrage de Karel Teige, *Nejmenší byt*, Praha, Petr, 1932. Une version en anglais de cet ouvrage existe désormais : Karel Teige, *The Minimum Dwelling*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2002.

3 Cf. Adorno, *Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (« Asyl für Obdachlose », 1944), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1993, p. 41 : « Eigentlich kann man überhaupt nicht mehr wohnen... Das Haus ist vergangen ».

4 Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1993, p. 188.

5 Cf. Martin Heidegger, « Bauen Wohnen Denken », dans *Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M., Klostermann, vol. 7, 2000, p. 163-164.

6 Cf. Martin Heidegger, « Bauen Wohnen Denken », *op. cit.*, p. 148 : « Das althochdeutsche Wort für bauen, „buan“, bedeutet wohnen. Dies besagt: bleiben, sich aufhalten. Die eigentliche Bedeutung des Zeitwortes bauen, nämlich wohnen, ist uns verlorengegangen ».

ce qu'il appelle le Quadriparti (*das Geviert*) : ciel et terre, divins et mortels. En évoquant « l'être du bâtir » (*das Wesen des Bauens*) d'une maison paysanne de la Forêt-Noire, il affirme : « Hier hat die Inständigkeit des Vermögens, Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen *einfältig* in die Dinge einzulassen, das Haus gerichtet ».⁷ Habiter, c'est jeter des ponts, c'est faire de la chose construite un pont, c'est-à-dire faire d'un lieu construit un lieu où l'on a envie de rester, parce qu'il est un lieu de rassemblement qui nous rassure dans notre être fondamental d'être-pour-la-mort. Ce n'est qu'à ce prix que l'être de l'homme est être-en-paix. Le dépaysement fondamental du *Dasein* fonctionne donc comme une invitation à habiter, habiter qui est à la fois soigner, ménager et rassembler. Or, regrette Heidegger, tout se passe désormais comme si l'homme contemporain était devenu incapable de convoquer le Quadriparti. Dans *Hebel, der Hausfreund* (1957), il constate :

Heute stellen wir die Häuser gar zu leicht und oft aus einer Not als eine Anordnung von Räumen vor, worin der Alltag des menschlichen Lebens verläuft. Das Haus wird fast zu einem blossen Behälter für das Wohnen. Allein das Haus wird erst Haus durch das Wohnen. Das Bauen aber, dadurch das Haus erstellt wird, ist das, was es in Wahrheit ist, nur dann, wenn es zum voraus auf das Wohnenlassen gestimmt bleibt, welches Lassen jeweils ursprünglichere Möglichkeiten für das Wohnen weckt und gewährt.⁸

Cette possibilité plus originelle d'habiter, c'est une manière d'habiter que, selon le mot de Hölderlin, il appelle « poétique » (*dichterisch*).⁹

Ce qui ressort très clairement de ces réflexions, c'est tout d'abord qu'il existe plusieurs manières d'habiter, et que l'une serait en déperdition au profit de l'autre : la première considère la maison dans son aspect concret et matériel de lieu mesurable, de lieu physique destiné à abriter (*cf.* die « Anordnung von Räumen », der « blosse Behälter ») – tandis que la seconde repose sur la mise en place d'une relation « poétique » et émotionnelle, morale et socialisante entre l'individu, l'espace et l'espace construit. Ces deux différentes manières d'habiter, bien d'autres penseurs contemporains de Heidegger les ont mises en évidence. C'est le cas par exemple de Mircea Eliade qui, dans *Le Profane et le sacré*, insiste sur la désacralisation contemporaine de la demeure humaine : alors que dans la culture traditionnelle, la demeure était considérée comme *imago mundi*, ou lieu qui reflète le monde – dans la société moderne, la maison est devenue fonctionnelle et n'est plus, comme l'a par ailleurs

⁷ *Ibid.*, p. 162.

⁸ Martin Heidegger, *Hebel, der Hausfreund*, Pfulligen, Neske, 1957, p. 17.

⁹ *Cf.* Martin Heidegger, dans *Hebel der Hausfreund*, *op. cit.*, p. 32, mais aussi dans « Dichterisch wohnet der Mensch » (1951), dans *Gesamtausgabe*, *op. cit.*, p. 189-208.

définie Le Corbusier, qu'une « machine à habiter », et donc un simple objet ne se distinguant en rien des innombrables machines produites en série dans les sociétés industrielles.¹⁰ C'est le cas également de Gaston Bachelard qui, dans *La Poétique de l'espace*, confère à la maison en tant que telle des attributs de verticalité, de centralité et de stabilité qui en font « notre coin du monde [...] notre premier univers [...] vraiment un cosmos »¹¹, mais qui refuse ces attributs aux maisons urbaines, qu'il considère comme des boîtes superposées dépourvues à la fois de racines et de cosmicité.¹²

Pour désigner cette manière différente de considérer la maison, les langues germaniques ont l'avantage de disposer de deux termes : les mots *Heim* et *Haus* en allemand, *home* et *house* en anglais. D'autres langues européennes, telles les langues latines, slaves et finno-ougriennes, ne disposent en revanche que d'un mot : *maison* en français, *ház* en hongrois, *dom* en polonais ou en russe, et pour essayer d'exprimer toutes les riches connotations sémantiques évoquées par le mot *Heim*, elles ne peuvent recourir qu'à des approximations (cf. le « chez-soi » en français), des périphrases (cf. le « родной дом » en russe) ou encore à d'autres réseaux sémantiques tel celui du « foyer ». Dans tous les cas, ce que les penseurs désignent comme une crise de l'habiter semble bien correspondre à une crise de la maison comme *Heim*.

Le deuxième point important qui se dégage des réflexions de Heidegger, c'est que l'homme moderne a oublié que son habiter est basé sur une insécurité fondamentale. Paradoxalement, c'est parce que la maison, métaphysique ou physique, repose non pas sur un sol ferme, mais sur un abîme, sur une cavité, sur une composante étrangère qui ronge ses fondations, qu'elle acquiert solidité et peut être habitée ; c'est de l'essence angoissante qui la constitue que la maison tire sa force et son pouvoir de sécurisation. L'apparente stabilité de l'habiter ne provient que de la dissimulation de certaines énigmes et de la répression de certains mouvements se produisant dans ses soubassements mêmes. De telles réflexions trouvent également des points de convergence chez d'autres penseurs contemporains de Heidegger : Walter Benjamin, dans « Einbahnstrasse » (1928), évoque un rêve où il aurait trouvé dans les fondations de sa maison un camarade de classe emmuré – ce qui lui fait conclure que « Wir haben längst das Ritual vergessen, unter dem das Haus unseres Lebens aufgeführt wurde ».¹³ Benjamin ne fait par ailleurs qu'explicitier ce que nombre de légendes et de récits littéraires se rapportant en particulier à

10 Cf. Mircea Eliade, *Le Profane et le sacré*, Paris, Gallimard, 1965, et en particulier le chapitre 1, « L'espace sacré et la désacralisation du monde ».

11 Cf. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957, p. 24.

12 *Ibid.*, p. 42.

13 Cf. Walter Benjamin, « Einbahnstrasse », dans *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, vol. IV-1, 1972, p. 86.

l'Europe orientale avaient déjà mis et mettent encore en scène : dans la balade « L'inauguration du pont » (« Híd-avatás », 1877) du poète hongrois Arany János, dans la nouvelle « Le lait de la mort »¹⁴ (1938) de l'écrivaine française Marguerite Yourcenar ou encore dans les récits *Le Pont sur la Drina* (*Na Drini ćuprija*, 1945) du romancier yougoslave Ivo Andrić et *Le Pont aux trois arches* (*Ura me tri harqe*, 1978) du romancier albanais Ismail Kadaré, il s'agit à chaque fois d'assurer la durabilité de l'édifice (souvent un pont) et la sécurité de l'habiter (dont le pont, comme le fait remarquer Heidegger, est le paradigme par excellence) par des sacrifices humains de construction. Tout se passe ainsi comme si pour durer, l'édifice destiné à l'habitation devait intégrer la mort et être hanté par le vide.

De telles réflexions permettent aussi de comprendre nombre d'étrangetés étymologiques et terminologiques de nos langues dans le vocabulaire se rapportant à la maison : le mot « Heim », par exemple, entre dans la composition de mots se rapportant aussi bien à la sécurité et au familial (« heimelig » et « heimisch ») qu'au caché et à l'étrange (« heimlich », « Geheimnis ») ; les mots français « habiter » et « hanter » ont la même racine selon Littré, racine que l'on retrouve par ailleurs dans les mots « Haus », « house » ; le mot anglais « dwelling », équivalent de *wohnen* ou habiter, a quant à lui changé de signification : en vieil anglais, il signifiait « to go astray », s'égarer.

La crise du logement semble donc coïncider avec un magistral changement des mentalités : il y aurait passage d'une conception de la maison-*Heim*-hantée à celle d'un maison-*Haus*-coquille vide. La crise du logement serait l'expression de l'évacuation d'une compréhension de l'habiter dont les racines remontent à la bourgeoisie du Moyen-Age et culminent dans la première moitié du XIX^e siècle.

Comme l'établissent, entre autres, l'architecte Witold Rybczynski¹⁵ ou l'historien de l'art Mario Praz¹⁶, l'histoire de l'habiter commence avec les bourgeois des villes libres, qui étaient les seuls à vivre dans des maisons (les aristocrates vivaient dans des châteaux, les clercs dans des couvents et les pauvres dans des antres), les premiers par conséquent à disposer de meubles qui n'étaient plus faits pour être amovibles, comme l'étaient les meubles des aristocrates transportés de châteaux en châteaux ; les premiers encore à développer un véritable sens de l'intérieur, qui culmine au XIX^e siècle avec les

14 « Le lait de la mort » fait partie des *Nouvelles orientales* de Marguerite Yourcenar. Ce court récit est une réécriture d'un poème épique national serbe, « La construction de Skadar » (« Зиданье Скадра »), qui figure dans la compilation de chants folkloriques serbes de Vuk Karadžić effectuée en 1815.

15 Cf. Witold Rybczynski, *Home: a Short History of an Idea*, London, Heinemann, 1988.

16 Cf. Mario Praz, *Histoire de la décoration d'intérieur : Philosophie de l'ameublement*, Paris, Thames & Hudson, 2008.

notions d'intimité et de confort liées à celles de réconfort et de durabilité. Dans ce contexte où la relation personnelle à l'espace intérieur l'emporte sur l'aménagement strictement fonctionnel de cet espace, les objets acquièrent une importance nouvelle : ils ne se contentent plus d'avoir une valeur d'usage ni même de représentativité sociale, mais servent d'instruments de stabilisation de la vie humaine ; ils deviennent susceptibles d'exprimer le tempérament, la créativité et l'identité de leur propriétaire, ainsi que de témoigner d'une histoire familiale et de sa continuité culturelle. Dans ce contexte encore, le rôle de la femme en tant que maîtresse de maison connaît une valorisation foudroyante : il revient à la femme de faire de la maison une enclave d'amour, de sécurité, de propreté et de bien-être qui puisse assurer le repos et l'harmonie familiale. Cette valorisation prend en particulier la forme de l'idéal de la « douceur du foyer », comme s'intitule un essai de H. R. Jauss qui emprunte l'expression à Baudelaire¹⁷, ainsi que de l'idéal de « L'ange de la maison » (« Angel in the House »), comme s'intitule un célèbre poème (1854-1862) de l'anglais Coventry Patmore.

Si le XIX^e siècle marque l'apogée du *Heim* comme lieu protégé de l'intrusion publique et dans lequel l'habitant peut créer un environnement matériel qui incarne ce qu'il considère comme signifiant, c'est aussi le siècle où l'espace en général, et les espaces intérieurs en particulier, reçoivent une véritable attention dans la littérature. Ils sont non plus évoqués dans leur fonction de cadre général interchangeable ou de simples supports à l'intrigue¹⁸, mais ils font désormais l'objet d'abondantes descriptions destinées à créer une ambiance particulière, à permettre la reconnaissance immédiate d'un style de vie, et surtout, à compléter l'habitant et à en donner une clé de compréhension. L'œuvre de Balzac s'inscrit entièrement dans cette optique : dans chacun de ses romans, l'auteur saisit ses personnages en passant par le détour de l'univers où ils vivent et en décrivant et déchiffrant minutieusement les choses qui les entourent. L'exposition du milieu et en particulier du milieu intérieur sert systématiquement de préface à la présentation du héros. Cette loi de l'entourage, où l'habitat est dépositaire de l'expérience de celui qui l'habite, est

17 Cf. Hans Robert Jauss, « La douceur du foyer. La poésie lyrique en 1857 comme exemple de transmission de normes sociales par la littérature », dans *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 263-298.

18 Qu'on pense par exemple aux quelques objets mentionnés dans la *Princesse de Clèves* (1678), qui le sont soit à cause de leur position stratégique (cf. le lit qui sert de poste d'observation, etc.), soit parce qu'ils trahissent les sentiments de l'héroïne et relancent ainsi l'intrigue psychologique (cf. la fameuse scène du pavillon où Mme de Clèves est observée par Nemours, et où les seuls objets donnant lieu à une description sont ceux ayant un rapport direct avec Nemours : la canne des Indes qui lui avait jadis appartenue, des rubans dont les couleurs sont celles mêmes qu'il avait portées au tournoi, etc.).

explicitement formulée dans les traités théoriques de Balzac : ainsi est-il dit dans le *Traité de la vie élégante* que « le vêtement et le lit sont des abris de la personne, comme la maison est le grand vêtement qui couvre l'homme et les choses à son usage », et que cette « vie extérieure » est « une sorte de système organisé qui représente un homme aussi exactement que les couleurs d'un colimaçon se reproduisent sur sa coquille », car « nous imprimons nos mœurs et notre pensée sur tout ce qui nous entoure et appartient ».¹⁹ Mais des énoncés plus laconiques et bien connus du type « Toute sa personne explique la pension comme la pension implique sa personne » (cf. *Le Père Goriot*), « Sa maison et lui se ressemblent. Vous eussiez dit l'huître et son rocher » (cf. *Gobseck*), ou encore « On eût dit qu'elle tenait à cette maison comme un colimaçon tient à sa coquille brune » (cf. *Une double famille*) se retrouvent dans l'ensemble de ses romans.

Le roman *La Recherche de l'Absolu* (1834) n'échappe pas à la règle : d'emblée on y apprend que « Les événements de la vie humaine, soit publique, soit privée, sont si intimement liés à l'architecture, que la plupart des observateurs peuvent reconstruire les nations ou les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, d'après les restes de leurs monuments publics ou par l'examen de leurs reliques domestiques ».²⁰ Si certains romans de Balzac, tel *Le Père Goriot*, s'attardent volontiers sur la description d'intérieurs délabrés traduisent la misère matérielle et morale de leurs occupants, la présentation de l'espace domestique de la famille des Claës dans *La Recherche de l'Absolu*, par contre, peut figurer comme une illustration parfaite à la fois du *Wohnen* heideggérien et du mythe de la maison bourgeoise tel qu'il est exprimé par les idéologies de la « douceur du foyer » et de « l'ange de la maison ». Qu'on se réfère aux passages ci-dessous, où d'abord le parloir, puis la salle à manger sont dépeints :

Ce parloir, entièrement boisé avec ces panneaux que, par respect pour les mânes du martyr, Van Huysium vint lui-même encadrer de bois peint [...] est l'œuvre la plus complète de ce maître [...]. Au-dessus de la cheminée, Van Claës, peint par Titien dans son costume de président du tribunal des Par-chons, semblait conduire encore cette famille qui vénérât en lui son grand homme. La cheminée, primitivement en pierre [...] supportait un vieux cartel et deux flambeaux à cinq branches contournées, de mauvais goût, mais en argent massif. Les quatre fenêtres étaient décorées de grands rideaux en damas rouge (RA, 229).

Toute la famille passa dans la salle à manger. Cette pièce dont le plafond se composait de poutres apparentes, mais enjolivées par des peintures, lavées et

19 Balzac, *Traité de la vie élégante*, Paris, Bossard, 1922, p. 94, p. 81 et p. 58.

20 Balzac, *La Recherche de l'Absolu*, dans *La Comédie humaine*, Lausanne, Editions Rencontre, vol. 7, 1969, p. 219-220 [Désormais abrégé RA].

rafraîchies tous les ans, était garnie de hauts dressoirs en chêne sur les tablettes desquels se voyaient les plus curieuses pièces de la vaisselle patrimoniale. Les parois étaient tapissées de cuir violet sur lequel avaient été imprimés, en traits d'or, des sujets de chasse. Au-dessus des dressoirs, ça et là, brillaient soigneusement disposés des plumes d'oiseaux curieux et des coquillages rares. Les chaises n'avaient pas été changées depuis le commencement du seizième siècle [...]. Le bois en était devenu noir, mais les clous dorés reluisaient comme s'ils eussent été neufs, et les étoffes soigneusement renouvelées étaient d'une couleur rouge admirable. La Flandre revivait là tout entière avec ses innovations espagnoles. Sur la table, les carafes, les flacons avaient cet air respectable que leur donnent les ventres arrondis du galbe antique. Les verres étaient bien ces vieux verres hauts sur patte qui se voient dans tous les tableaux de l'école hollandaise ou flamande. La vaisselle en grès [était] ornée de figures coloriées [...]. L'argenterie était massive [...], véritable argenterie de famille dont les pièces attestaient les commencements du bien-être et les progrès de la fortune des Claës (RA, 273-274).

Comme la maison de la Forêt noire décrite par Heidegger dans *Bauen Wohnen Denken*, édifiée tel un pont sur le mode du rassemblement de plusieurs espaces, la maison des Claës décrite par Balzac est bien enracinée dans la terre, ouverte sur le ciel et semble en harmonie parfaite avec son environnement : « L'esprit de la vieille Flandre respirait tout entier dans cette habitation » (RA, 225). Habitée depuis deux siècles par la même famille, elle a été construite et meublée par le travail patient des plus grands artisans et artistes, telles les sculptures exécutées par le célèbre Van Huysium de Bruges (RA, 228-229). Le lieu par excellence de rassemblement et de convivialité qu'est la cheminée, les endroits sanctifiés et la présence d'un portrait du Titien représentant le célèbre ancêtre des Claës mort en tant que martyr de Charles-Quint, semblent écarter toute menace possible de destruction de cette maison : sur elle veillent à la fois le regard de Dieu, des ancêtres et de l'histoire du pays. Contribuent à donner à cette maison une impression de durabilité et de stabilité, l'ancienneté des meubles (cf. « les chaises n'avaient pas été changées depuis le commencement du seizième siècle ») et la solidité des matériaux dont sont faits les objets (cf. les flambeaux en argent massif, l'argenterie massive, les dressoirs en chêne, les parois de cuir).

En dépit de la lourdeur des matériaux et du poids du passé, cette maison respire la vie : le passé n'est pas muséifié, mais en mouvement constant : il est dit que « La Flandre revivait là tout entière » – et non pas par exemple que « la Flandre gisait là ». Les objets, parfois qualifiés de « curieux » pour évoquer leur caractère rare et unique (cf. les « curieuses pièces de la vaisselle », les « plumes d'oiseaux curieux » et les « coquillages rares »), sont personnifiés et vont même jusqu'à s'approprier les qualités familiales : « les carafes, les flacons avaient cet air respectable », comme leurs propriétaires – le mot de respect, en effet est sans cesse utilisé pour caractériser l'attitude des gens

envers les Claës (cf. RA, 225 : « Les habitants de la ville portaient une sorte de respect religieux à cette famille »). Les couleurs obscures de l'ancien sont compensées par des motifs de couleur (cf. les étoffes « d'une couleur rouge admirable », les « figures colorées » de la vaisselle) et des objets brillants (cf. les « traits d'or » et les « clous dorés », qui « brillaient » ou « reluisaient ») ; l'ancien, par ailleurs, n'est pas livré à la dégradation, mais sans cesse nettoyé, ravivé, entretenu, innové, restauré (les peintures sont « lavées et rafraîchies », les étoffes « renouvelées »), tandis que des éléments de confort moderne, tels les rideaux « de damas rouge » et les parois tapissées qui calfeutrent la maison, complètent le tableau. L'ordre, la fraîcheur, la propreté et le bien-être règnent et témoignent de la présence d'un ange du foyer qui prend soin de la maison (cf. à plusieurs reprises le mot « soigneusement »). Que, sans la présence d'une main féminine, le maintien d'un tel intérieur n'eût pas été possible, trouve une confirmation éclatante un peu plus loin : contrairement à sa fille Marguerite, qui vit en homéostasie totale avec les objets de la maison, Balthazar, le père de famille, n'arrive pas à garder le respect des choses qui dépassent ses buts personnels. Pris par la passion de la science, il dépouille la maison familiale de ses trésors au profit de son laboratoire (il vend le mobilier et fait fondre l'argenterie). Grâce à son attachement au foyer domestique et à son sens de l'habiter, Marguerite parvient cependant à « sauver la maison », c'est-à-dire à retrouver les objets vendus, à remeubler et restaurer les appartements aussi magnifiquement qu'autrefois (cf. RA, 395, 401 et 407). Il est vrai cependant que, lorsque le père renouvelle tout à la fin du roman et de manière plus radicale encore que la première fois, ce formidable exploit de vider la maison de tous ses meubles et de tous ses souvenirs, sa fille n'aura plus ni la force ni l'argent pour repartir en quête des biens familiaux dilapidés aux quatre vents, et l'acte de Balthazar signe non seulement la fin de la maison des Claës, mais aussi la fin de l'esprit familial des Claës.

Ainsi, jusqu'au moment du désastre final, la maison des Claës apparaît comme l'image même de la maison comme *Heim* : elle est décrite comme un port sûr de reconnaissance, un port où le repos et la sécurité ne basculent pas dans l'ennui, parce qu'ils alternent avec un certain mouvement et renouvellement assuré par « l'ange de la maison ». L'intérieur, de par les nombreuses traces laissées par ses occupants, commente le destin et les mœurs de la famille et se présente comme une extension voire un culte des personnages, et les objets qu'il contient incarnent des valeurs de la vie domestique systématiquement connotées positivement, telles que la sécurité, la chaleur, l'intimité, l'hospitalité et la continuité culturelle et historique : la cheminée réchauffe, les rideaux empêchent la pénétration de regards indiscrets, la vaisselle et les verres invitent à partager une collation, et les tableaux et l'ameublement témoignent de la vie hautement culturelle des Claës. Que, suite aux actes irresponsables du père de famille, le *Heim* finisse par disparaître – cela

ne suffit encore pas pour problématiser une dégradation de l'habiter au niveau de l'ensemble de la société.

Une crise du rapport de l'être humain à son espace intérieur est néanmoins bien présente, quoique de manière subtile, dans d'autres ouvrages de la production romanesque de Balzac. Il est en effet chez lui des intérieurs qui, en dépit de la sensation de nid douillet qu'ils procurent à leurs propriétaires, indiquent déjà une transformation de l'ameublement et de la décoration qui va en direction de l'artifice et du déguisement plutôt que de servir de caisse de résonance à ceux qui les occupent : les objets, plutôt que de se caractériser par leur solidité, leur stabilité, leur histoire et leur unicité, sont victimes de l'ère de la reproduction mécanisée si bien décrite par Walter Benjamin et se voient remplacés par des bibelots hétéroclites venus en copie des quatre coins du monde et parfaitement interchangeables. C'est le cas des nombreux boudoirs féminins qui jalonnent les romans de Balzac (comme par exemple dans la *Maison du chat-qui-pelote* ou *La peau de chagrin*), et qui préparent les salons bourgeois des années 80, par ailleurs ainsi commentés par Benjamin :

Betritt einer das bürgerliche Zimmer der 80er Jahre, so ist bei aller „Gemütlichkeit“, die es vielleicht ausstrahlt, der Eindruck „hier hast du nichts zu suchen“ der stärkste. Hier hast du nichts zu suchen – denn hier ist kein Fleck, auf dem nicht der Bewohner seine Spur schon hinterlassen hätte; auf dem Gesimsen durch Nippessachen, auf dem Polstersessel durch Deckchen, auf den Fenstern durch Transparente, vor dem Kamin durch den Ofenschirm [...]. Das „Intérieur“ nötigt den Bewohner, das Höchstmaß von Gewohnheiten anzunehmen, Gewohnheiten, die mehr dem Intérieur, in welchem er lebt, als ihm selber gerecht werden.²¹

Là où l'ameublement et la décoration, plutôt que de fonctionner à l'instar de la maison des Claës comme archives des expériences humaines, forcent l'habitant à changer ses habitudes de par leur côté trop envahissant, une des fonctions essentielles du *Heim*, à savoir celle de l'hospitalité, se voit perdue.

Ce qui a été dit de l'habiter et du *Heim* balzacien se retrouve peu ou prou dans l'ensemble de la littérature européenne du XIX^e siècle. L'idéal d'une harmonie des habitants et de leur milieu, en particulier, anime de nombreuses descriptions des espaces domestiques du XIX^e siècle, et la littérature russe ne fait pas exception. Nicolas Gogol (1809-1852), strict contemporain de Balzac, en est sans doute l'un des exemples les plus significatifs. On connaît le fameux chapitre de ses *Ames mortes* (1835-42), où Tchitchikov, de passage chez Sobakievitch, constate que l'ameublement a une certaine ressemblance

21 Cf. Walter Benjamin, « Erfahrung und Armut », dans *Gesammelte Schriften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, vol. II-1, 1977, p. 217.

avec le propriétaire, et que chaque meuble semble lui dire : « moi aussi je suis un Sobakievitch ». ²² De même, l'image d'un *Heim* dont une femme douce et dévouée serait la reine apparaît aussi régulièrement chez lui, mais plus souvent sous la forme d'un rêve de bonheur que comme réalité (cf. *Le Manteau*, *La Perspective Nevski* ou *Le Journal d'un fou*).

Il semble en revanche que la représentation de la dégradation de l'habiter dans la littérature russe soit plus précoce et plus flagrante que dans les autres littératures européennes, et qu'elle lui soit peut-être même consubstantielle. Alors que chez Balzac, la destruction de l'habiter semble tantôt être l'objet d'une fatalité familiale et ne pas devoir s'étendre à l'ensemble de la société (comme dans *La Recherche de l'Absolu*), ou tantôt encore manquer d'évidence parce que se dissimulant sous l'apparence d'intérieurs offrant un confort exagéré, la question d'une difficulté physique et métaphysique à habiter préoccupe ouvertement déjà tout le XIX^e siècle littéraire russe. Piotr Tchaadaev, dans la première de ses *Lettres philosophiques* écrites en français en 1829, écrit :

Regardez autour de vous [...]. On dirait tout le monde en voyage [...]. Point de règle pour aucune chose. Point même de foyer domestique ; rien qui attache, rien qui réveille vos sympathies, vos affections ; rien qui dure, rien qui reste : tout s'en va, tout s'écoule sans laisser de trace ni au dehors ni en vous. Dans nos maisons, nous avons l'air de camper ; dans nos familles, nous avons l'air d'étrangers ; dans nos villes, nous avons l'air de nomades, plus nomades que ceux qui paissent dans nos steppes, car ils sont plus attachés à leurs déserts que nous à nos cités. ²³

De même la question de la maison et de l'errance est également prégnante dans le conflit qui oppose les slavophiles et les occidentalistes : alors que les slavophiles s'appuient encore, pour définir la maison, sur le *Domostroï*, texte pragmatique et didactique du XVI^e siècle basé sur une conception étroitement patriarcale du fonctionnement de l'ordre domestique, les occidentalistes recourent à une image symbolique déjà utilisée pour parler de la révolution culturelle de Pierre I^{er} au XVIII^e siècle, à savoir celle d'une maison russe ayant une fenêtre ouverte sur l'Europe et devant donc s'assimiler les valeurs culturelles européennes. L'ambiguïté d'une telle image est évidente : ouvrir les fenêtres de sa maison, cela revient aussi à accepter la destruction de

22 Cf. Н. Б. Гоголь, *Мёртвые души*, dans *Собрание сочинений*, Москва, Государственное издательство художественной литературы, vol. 5, 1959, p. 100 : « Все имело какое-то странное сходство с самим хозяином дома [...]. Стол, кресла, стулья – каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: < и я тоже Собакевич! > или: < я тоже очень похож на Собакевича! > ».

23 Piotr Tchaadaev, *Lettres philosophiques*, dans *De Pouchkine à Gorki*, Lausanne, Editions Rencontre, vol. 2, 1966, p. 29-30

son intimité par l'intrusion de regards étrangers. L'intellectuel élevé à l'européenne a par ailleurs de la peine à trouver sa place dans la Russie du XIX^e siècle, et dans la littérature, il est souvent représenté comme un errant, qui se déplace de lieu en lieu, de maison en maison sans jamais trouver à se fixer, et il est qualifié par la critique d'« homme de trop » («лишний человек»).²⁴

L'instauration du régime soviétique en Russie exacerbe de manière décisive et extrêmement douloureuse ce sentiment de n'avoir pas de chez-soi, de n'avoir pas de maison, et ceci, aussi bien au niveau métaphysique que matériel. Après la révolution de 1917, les pauvres de la périphérie et des campagnes sont invités à s'installer en masse dans les villes. La place manque, les constructions ne suivent pas, et les maisons et appartements existants sont divisés en plusieurs logements avec cuisine et sanitaires communs. Ce « vivre-ensemble » forcé dans des *kommunalki*, ou appartements communautaires, qui semblait au départ²⁵ ne devoir être qu'une mesure provisoire d'urgence, devient une pierre angulaire de l'idéologie sociale soviétique, car elle est considérée comme stimulant le sens collectif des citoyens. A une culture dans laquelle l'évidence du rapport harmonieux à l'espace et aux objets domestiques a déjà été mise en difficulté par une certaine tradition philosophique, succède une culture imposée dans laquelle les espaces et les objets acquièrent de nouvelles fonctions, souvent arbitraires, parce que ne tenant plus compte ni des goûts individuels ni du confort du citoyen.

Dans de telles conditions, il n'est pas étonnant que les réflexions sur la crise de l'habiter soient également très présentes chez les écrivains soviétiques. Ces réflexions ressemblent à celles des Occidentaux et semblent donc être elles aussi le résultat de spéculations philosophiques sur l'impact exercé par les guerres et les nouvelles technologies sur le changement des mentalités ; dans les faits cependant, elles voudraient avant tout exprimer la souffrance de la destruction, par le nouveau régime, de la base sociale sur laquelle l'ethos de la maison était fondé. Ainsi en est-il d'Ossip Mandelstam (1891-1938), quand il écrit dans un article critique de 1923 intitulé « L'humanisme et l'époque contemporaine » :

Le monde chaotique a forcé la porte – aussi bien du *home* anglais que du *Gemüt* allemand [...]. Plus aucune loi sur les droits de l'individu, plus aucun principe de propriété et d'inviolabilité n'assure désormais l'habitation de l'individu, les maisons ne protègent plus de la catastrophe, ne donnent plus aucune sécurité ni aucune garantie.²⁶

24 D'après le récit d'Ivan Tourguéniev intitulé *Le journal d'un homme de trop* (*Дневник лишнего человека*, 1850).

25 A l'époque de la NEP (Новая экономическая политика).

26 Je traduis de : Осип Мандельштам, « Гуманизм и современность », dans *Собрание Сочинений в трех томах*, Washington, Inter-Language Literary

Mikhaïl Boulgakov est sans doute l'écrivain soviétique le plus audacieux sur le sujet. La recherche des valeurs perdues de la maison d'autrefois et la critique des appartements communautaires animent toute son œuvre. Dans son récit « Moscou des années 20 », il déclare :

Disons-le une fois pour toutes : un appartement est la pierre angulaire de la vie de l'individu. Sans logement, l'individu ne peut exister. Maintenant, pour compléter ceci, je fais savoir à tous ceux qui vivent à Berlin, à Paris, à Londres : à Moscou, il n'y a pas d'appartements. Comment vivent-ils là-bas ? Et bien voilà, sans appartements [...]. Les Moscovites ont perdu la compréhension même du mot *appartement*, et de ce mot, ils désignent naïvement tout et n'importe quoi.²⁷

Sa représentation la plus acerbe, la plus critique de l'habiter contemporain, mais peut-être en même temps aussi la plus constructive, comme nous allons essayer de le montrer, est contenue dans *Le Maître et Marguerite* (*Мастер и Маргарита*, 1927-1940).²⁸ Ce roman met en scène la venue à Moscou d'un magicien étranger nommé Woland, également désigné comme étant le diable, et qui sème très rapidement le chaos dans la ville. Dans les faits, pour un lecteur averti, il appert rapidement que le rôle de Woland est de mettre le doigt sur certains dysfonctionnements des institutions moscovites (à comprendre comme « soviétiques », même si, pour des raisons de censure évidentes, le mot n'apparaît pas dans le roman). Et si ce personnage est responsable du malheur, voire du décès d'un certain nombre d'individus, il s'agit toujours de personnes puissamment impliquées dans le maintien d'un système montré comme inhumain et injuste (à lire : le système soviétique) – alors que

Associates, vol. 2, 1971, p. 353-354 : «Хаотический мир ворвался – и в английский home, и в немецкий Gemüt [...]. Никакие законы о правах человека, никакие принципы собственности и неприкосновенности больше не страхуют человеческого жилья, дома больше не спасают от катастрофы, не дают ни уверенности, ни обеспечения».

27 Je traduis de : М. А. Булгаков, «Москва 20-ых годов», *Собрание сочинений в пяти томах*, Москва, Художественная литература, vol. 2, 1989, p. 437 : «Условимся раз навсегда: жилище есть основной камень жизни человеческой. Примем за аксиому: без жилища человек существовать не может. Теперь, в дополнение к этому, сообщаю всем проживающим в Берлине, Париже, Лондоне и прочих местах – квартир в Москве нету. Как же там живут? А вот так-с и живут. Без квартир [...]. Москвичи утратили и самое понятие слова «квартира» и словом этим наивно называют что попало».

28 Les versions utilisées sont les suivantes. Version en français : Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, trad. Claude Ligny, Paris, Laffont, 1968 (désormais abrégé MM). Version originale russe : Михаил Булгаков, *Белая гвардия – Театральный роман – Мастер и Маргарита*, Ленинград, Художественная литература, 1978 (désormais abrégé МИМ).

les victimes de ce système, tel le Maître, écrivain persécuté condamné à l'errance, ou Marguerite, la femme aimée par le Maître, suscitent toute sa compassion : c'est d'ailleurs grâce à Woland que les amants pourront finalement être réunis.

L'appartement décrit dans le roman avec le plus d'insistance est celui d'un dénommé Berlioz, le directeur de l'association des écrivains MASSOLIT.²⁹ Cet appartement communautaire est d'emblée présenté comme ayant mauvaise réputation. Les locataires y disparaissent les uns après les autres sans laisser de trace, « comme engloutis par la terre » : un milicien qui se présente pour demander à l'un d'entre eux de se rendre « juste pour une minute » au commissariat, ou une voiture qui passe pour en emmener un autre à son travail – et voilà qui suffit pour que ces locataires ne reviennent plus (pas plus d'ailleurs que le milicien ni la voiture) et que leurs épouses disparaissent elles aussi quelques jours plus tard.³⁰ Suite à la mort de Berlioz, Woland et sa troupe s'installent dans son appartement. L'usurpation de cet appartement ainsi que les spectacles de magie qu'ils donnent dans les théâtres de Moscou leur valent un certain nombre de visites : à chaque fois, l'appartement est abondamment décrit. Voici comment celui-ci est perçu par un buffetier venu se plaindre à Woland d'avoir été lésé par l'un de ses tours de magie.

Le vaste et sombre vestibule était encombré d'objets et de vêtements extraordinaires. Ainsi, sur le dossier d'une chaise, on avait jeté un manteau de deuil double d'une étoffe couleur de feu, et sur la table à dessus de verre était posée une longue épée dont la poignée d'or scintillait dans l'ombre. Trois autres épées à poignée d'argent, avaient été négligemment déposées dans un coin, comme s'il s'agissait de cannes ou de parapluies quelconques [...]. Déférant à cette invitation, le buffetier en oublia du coup son affaire, tant il fut frappé d'étonnement par l'ameublement de ce salon. A travers les vitres de couleur des hautes fenêtres entraient à flots une

Вся большая и полутемная передняя была загромождена необычными предметами и одеянием. Так, на спинку стула наброшен был траурный плащ, подбитый огненной материей, на подзеркальном столике лежала длинная шпага с поблескивающей золотой рукоятью. Три шпаги с рукоятями серебряными стояли в углу так же просто, как какие-нибудь зонтики или трости [...]. Войдя туда, куда его пригласили, буфетчик даже про дело свое позабыл, до того его поразило убранство комнаты. Сквозь цветные стекла больших

29 MASSOLIT est bien entendu un calque satirique de la RAPP, l'association des écrivains prolétaires fondée en 1925 et qui sera dissoute en 1932 au profit de l'Union des écrivains.

30 Cf. MM, p. 129 à 131, МИМ, p. 491-493. Ces disparitions inexplicables, ici racontées sur le mode humoristique, sont des allusions évidentes aux purges du Parti.

étrange lumière, semblable à celle d'une église. Dans une énorme et antique cheminée, malgré la chaleur de cette journée de printemps, flambait un feu de bois. Pourtant, il ne faisait nullement trop chaud dans la pièce ; bien au contraire, le visiteur se sentit enveloppé par un air humide et froid, semblable à celui qu'exhalerait un caveau funéraire. Devant la cheminée, sur une peau de tigre, les yeux mi-clos et l'air bénin, un gros chat noir contemplait le feu. Il y avait une table, à la vue de laquelle le buffetier, qui craignait Dieu, tressaillit : cette table était en effet recouverte d'une nappe d'autel de brocart. Et sur cette nappe était disposée une énorme quantité de bouteilles, pansues, poussiéreuses, tachées de moisissure. Entre les bouteilles brillait un plat dont on voyait immédiatement qu'il était d'or fin. Devant la cheminée, un petit homme roux, un poignard passé à la ceinture, faisait griller au bout d'une longue épée d'acier des morceaux de viande dont le jus s'égouttait dans le feu, en dégageant de petits nuages de fumée qui disparaissaient sous la hotte. A l'odeur de la viande rôtie se mêlaient les effluves de lourds parfums – entre autres, de l'encens [...]. Passablement ahuri, le buffetier entendit tout à coup une voix de basse profonde qui disait : « Eh bien, en quoi puis-je vous être utile ? » Alors le buffetier découvrit dans l'ombre celui qu'il voulait voir. Le magicien noir était mollement étendu sur un immense divan bas parsemé de coussins (ММ, 286-288).

окон лился необыкновенный, похожий на церковный, свет. В старинном громадном камине, несмотря на жаркий весенний день, пылали дрова. А жарко между тем нисколько не было в комнате, и даже наоборот, входящего охватывала какая-то погребная сырость. Перед камином на тигровой шкуре сидел, благодушно жмурясь на огонь, черный котище. Был стол, при взгляде на который богобоязненный buffetчик вздрогнул: стол был покрыт церковной парчой. На парчовой скатерти стояло множество бутылок — пузатых, заплесневевших и пыльных. Между бутылками поблескивало блюдо, и сразу было видно, что это блюдо из чистого золота. У камина маленький рыжий, с ножом за поясом, на длинной стальной шпаге жарил куски мяса, и сок капал в огонь, и в дымоход уходил дым. Пахло не только жареным, но еще какими-то крепчайшими духами и ладаном [...]. Ошеломленный buffetчик неожиданно услышал тяжелый бас: «Ну-с, чем я вам могу быть полезен?» Тут buffetчик и обнаружил в тени того, кто был ему нужен. Черный маг раскинулся на каком-то необъятном диване, низком, с разбросанными на нем подушками (ММ, 620-622).

Si l'on se souvient de la description de Balzac, les points communs semblent nombreux à première vue. On retrouve certains mêmes objets, indices de confort, d'intimité et d'hospitalité du *Heim* bourgeois : la cheminée, le feu de bois, les riches étoffes, les objets brillants, la table avec nappe et bouteilles. Quant aux occupants de l'appartement, ils semblent nager en plein

bien-être : Woland est « mollement étendu sur un immense divan bas parsemé de coussins », tandis qu'il y a un « gros chat noir » « sur une peau de tigre, les yeux mi-clos et l'air bénin ».

Néanmoins, l'effet produit sur le buffetier est totalement contraire à celui que produirait un *Heim* accueillant. La caractéristique de « non ordinaire », qui connote positivement les objets chez Balzac (comme nous l'avons vu, les mots « curieux » et « rare » visent chez lui à mettre en évidence le caractère précieux et unique des objets), sert ici à les connoter négativement : c'est un « non-ordinaire » (cf. « необычный », « необыкновенный ») qui introduit un malaise et effraie plutôt qu'il n'enchant. Tous les éléments qui, chez Balzac, sont des signes de confort et d'intimité, sont comme imités pour mieux être déconstruits. Les objets, en effet, n'ont pas la fonction pour laquelle ils ont été conçus, mais ils sont sémantisés de manière totalement imprévue et absurde : un feu brûle, certes, mais non pas pour réchauffer – il sert en revanche à faire griller de la viande ; une table, certes, est disposée avec une nappe de brocart et des bouteilles, mais cette nappe est une nappe d'autel et les bouteilles, quoique pansues comme les verres de Balzac (on se souvient des « ventres arrondis » de ceux-ci), sont tachées de moisissures et signalent ainsi qu'elles n'ont pas servi depuis longtemps. D'autres détails sont complètement déplacés, tels des épées comme accessoires vestimentaires.

Ainsi, alors que chez Balzac les choses se répondent entre elles et forment système pour mieux entrer en interaction avec l'homme et servir de moule à ses expériences, ici, l'impression donnée est celle d'un fatras d'accessoires non pertinents, n'ayant rien de commun les uns avec les autres et ne pouvant par là même trahir quoi que ce soit de l'époque ou de l'identité de leurs propriétaires.

Pour qualifier ce type de maison infernale, dont les intérieurs manquent totalement de cohérence et d'hospitalité, dont les objets semblent déréglés dans leur fonction et dont les occupants menacent de se volatiliser à chaque instant, Youri Lotman recourt au terme d'« anti-maison » (антидом) : ce terme, que le sémioticien russe utilise déjà pour évoquer les maisons de tolérance et les bureaux administratifs des *Récits de Pétersbourg* de Gogol, serait selon lui le plus approprié pour évoquer les appartements communautaires de Boulgakov, appartements peuplés de « morts-vivants », dans lesquels l'espace vital fait cruellement défaut et est remplacé par un espace irrationnel.³¹

Que le buffetier, de même que la plupart des visiteurs de l'appartement communautaire désormais occupé et réaménagé par Woland et sa troupe, réagisse avec terreur à cet espace intérieur discordant, il est cependant une exception notoire, comme le passage ci-dessous en témoigne, et qui indique que tout n'est peut-être qu'affaire de perception.

31 Cf. Юрий Лотман, « Дом в Мастерке и Маргарите », dans *Семиосфера*, Санкт-Петербург, Искусство СПб, 2001, p. 313-320.

La première chose qui frappa Marguerite fut la profonde obscurité qui régnait dans les lieux [...]. « Quelle bizarre soirée, pensa Marguerite. Je m'attendais à tout, sauf à cela. Ils ont une panne d'électricité, ou quoi ? » [...]. La porte s'ouvrit. La pièce était très petite. Marguerite y aperçut un vaste lit de chêne que jonchaient des draps et des oreillers sales et froissés. Devant le lit on avait tiré une table de chêne aux pieds sculptés, sur laquelle était posé un candélabre dont les branches et les bobèches avaient la forme de pattes d'oiseau griffues. Dans ces sept pattes d'or brûlaient sept grosses bougies de cire. La table était en outre chargée d'un grand et lourd jeu d'échecs dont les pièces étaient ciselées avec une extraordinaire finesse. Un tabouret bas était posé sur la descente de lit passablement usée. Il y avait encore une table qui portait une coupe d'or et un autre chandelier dont les branches étaient en forme de serpent. La chambre était remplie d'une odeur de soufre et de goudron. Les ombres projetées par les flambeaux s'entrecroisaient sur le parquet [...]. Près de Woland, sur un lourd piédestal, il y avait un étrange globe terrestre, qui semblait réel, et dont un hémisphère était éclairé par le soleil [...]. Il se tut, et d'un air distrait, fit tourner son globe. Celui-ci avait été fabriqué avec un art si parfait que les océans bleus remuaient, et que la calotte du pôle paraissait réellement gelée et couverte de neige. Sur l'échiquier, cependant, régnait la confusion. Le roi en manteau blanc, qui avait perdu toute contenance, piétinait sur sa case en levant les bras avec désespoir [...]. Marguerite s'aperçut, avec un étonnement et un intérêt extrêmes, que toutes les pièces du jeu étaient vivantes (ММ, 342, 347 et 351).

Первое, что поразило Маргариту, это та тьма, в которую она попала. Ничего не было видно [...]. «Удивительно странный вечер, — думала Маргарита, — я всего ожидала, но только не этого! Электричество, что ли, у них потухло?» [...]. Дверь раскрылась. Комната оказалась очень небольшой, Маргарита увидела широкую дубовую кровать со смятыми и скомканными грязными простынями и подушкой. Перед кроватью стоял дубовый на резных ножках стол, на котором помещался канделябр с гнездами в виде когтистых птичьих лап. В этих семи золотых лапах горели толстые восковые свечи. Кроме этого, на столике была большая шахматная доска с фигурками, необыкновенно искусно сделанными. На маленьком вытертом коврикe стояла низенькая скамеечка. Был еще один стол с какой-то золотой чашей и другим канделябром, ветви которого были сделаны в виде змей. В комнате пахло серой и смолой, тени от светильников перекрещивались на полу [...]. Рядом с Воландом на постели, на тяжелом постаменте, стоял странный, как будто живой и освещенный с одного бока солнцем глобус [...]. Он умолк и стал поворачивать перед собою свой глобус, сделанный столь искусно, что синие океаны на нем шевелились, а шапка на полюсе лежала, как настоящая, ледяная и снежная. На доске тем временем происходило смятение. Совершенно расстроенный король в белой мантии топтался на клетке, в отчаянии вздымая руки [...]. Маргариту чрезвычайно заинтересовало и поразило что шахматные фигурки были живые (МИМ, 665-672).

Marguerite, l'amante du Maître qui, après avoir enduit son corps d'une crème magique, subit une transformation physique qui fait d'elle une belle sorcière capable de se déplacer sur un balai, est conduite par un inconnu dans l'appartement occupé par Woland : elle y est confrontée au même manque d'harmonie, au même hétéroclisme, à la même impression que les choses se juxtaposent plutôt que de s'organiser en un ensemble cohérent, que le buffetier. Néanmoins, si au départ, le même verbe est utilisé en russe pour faire part de l'étonnement de Marguerite et du buffetier (« поразить »), l'étonnement du buffetier est paralysant : celui-ci perd la mémoire (« дело свое позабыл »), puis il est ahuri (« ошеломленный ») et ce sentiment culmine dans la peur et le tressaillement physique (« богобоязненный буфетчик вздрогнул »); l'étonnement de Marguerite, par contre, est plus tranquille et lui permet même de réfléchir et de se poser des questions, du type : « Ils ont une panne d'électricité ou quoi ? » (« Электричество, что ли, у них потухло ? »). Et même si elle ne manque pas d'être effrayée, le réseau sémantique de l'intérêt et de la curiosité finit par l'emporter définitivement sur celui de la peur quand elle s'aperçoit que certains objets de la pièce sont vivants, tels le globe de Woland, mais aussi les pièces du jeu d'échec : « Marguerite s'aperçut avec un étonnement et un intérêt extrêmes, que toutes les pièces du jeu étaient vivantes » (« Маргариту чрезвычайно заинтересовало и поразило то, что шахматные фигурки были живые »).

Sa perception, contrairement à celle du buffetier, ne se produit pas sur le mode de la reconnaissance d'un intérieur qui incarnerait tous ses préjugés, d'objets qui signifieraient seulement ce qu'ils sont supposés signifier – mais sur le mode de la réception active, de l'interaction, d'une compréhension qui ne cherche d'ailleurs pas à comprendre (prendre avec) mais à « donner avec » – qui autorise donc la modification des habitudes perceptives et des associations interprétatives. Aucun des objets ne lui est familier, aucun ne lui appartient ni ne devient sa propriété – pourtant plutôt que de chercher à les ramener à du connu, à se les approprier, elle leur fait confiance, se met à l'écoute de leurs qualités intrinsèques, développe avec eux une relation non déterminée à l'avance et les laisse ainsi contribuer à son enrichissement psychique et intellectuel de façon différente que celle inscrite dans le moule culturel de son époque : elle finit par les percevoir comme doués de vie et possédant une individualité propre.

Cette confiance dans les objets déborde rapidement sur les êtres qui occupent la pièce, par ailleurs tout aussi étranges que les objets. « Je me sens bien auprès de vous » (ММ, 353), « когда я у вас, я чувствую себя совсем хорошо » (МИМ, 674), confie la splendide Marguerite au rebutant Woland, tout en étant par ailleurs parfaitement consciente que, dans la logique des philistins, celui-ci apparaît comme l'incarnation du diable. « Vous êtes mon invitée » (ММ, 356), « Вы у меня в гостях ! » (МИМ, 675), lui dit gentiment Woland. La convivialité entre des êtres et des choses

si disparates culmine dans le bal que Woland donne le soir même, et où Marguerite assume le rôle de maîtresse de maison. Ce bal est l'occasion d'une convivialité encore plus étonnante : sommée d'accorder à tous ses hôtes la même attention magnanime, sous peine de les voir disparaître, Marguerite assiste à la résurrection de figures historiques venant des horizons les plus divers et mettant du même coup à jour des réalités culturelles refoulées par la vie soviétique.

Pour qualifier la manière d'être de Marguerite dans cette longue scène – une Marguerite venue dans un appartement étranger, sombre, sale, confrontée à des objets étranges, inhabituels, et à des personnages patibulaires ; une Marguerite qui joue le rôle de maîtresse de maison pour un bal improvisé dans un appartement qui n'est pas le sien, où elle ne possède rien mais où elle s'accommode de tout sans s'effrayer ; une Marguerite qui, après le bal, accepte encore, avant de quitter définitivement cet appartement, de partager avec ses hôtes un « joyeux repas » qui lui procure une « sensation de béatitude » (MM, 379) – pour qualifier cette manière d'être de la jeune femme, on pourrait parler de *Konvivenz*, néologisme utilisé par le critique Ottmar Ette et dérivé du latin « convivere », qui signifie à la fois « vivre ensemble » et « manger ensemble ». La *Konvivenz* ou *convivence*, c'est bien la convivialité et le vivre-ensemble, mais un vivre-ensemble dans la paix et la différence de plusieurs logiques, de plusieurs langues, de plusieurs cultures, de plusieurs temps et de plusieurs espaces sans qu'il y ait englobement d'un élément par l'autre, de l'un au profit de l'autre : « Konvivenz, im eigentlichen Sinne verstanden, sollte kein Assimilierungs- oder Dekulturierungsprojekt sein [...]. Konvivenz als ethisch fundierte Zielstellung setzt auf die Etablierung polylogischer Denk-, Verstehens- und Übersetzungsstrukturen ».³² Selon Ette, depuis l'expulsion de l'homme du Paradis et l'instauration qui lui est consubstantielle d'une disharmonie entre les hommes, les êtres et Dieu, l'humanité n'a fait que rechercher de nouvelles possibilités de vivre ensemble pouvant servir de baume à la violence originelle – sans pour autant exclure de nouvelles formes de violence même si tout est fait pour les dissimuler.³³ La *Konvivenz* serait le plus grand défi de la globalisation actuelle, et des façons de la réaliser seraient suggérées dans un certain type de littérature contemporaine qu'Ette appelle « Literatur ohne festen Wohnsitz ». Cette voie vers une nouvelle manière de vivre ensemble et d'habiter comprise comme *Konvivenz*, Boulgakov pourrait cependant bien l'avoir déjà ouverte dans son roman par le truchement de son héroïne Marguerite – même si, pour le faire, il doit encore recourir au subterfuge du fantastique. Car il est vrai que c'est seulement

32 Ottmar Ette, *Konvivenz. Literatur und Leben nach dem Paradies*, Berlin, Kadmos, 2012, p. 89.

33 Voir les exemples donnés en début d'article de violence sacrificielle.

au moment où Marguerite est transformée en sorcière qu'elle devient capable d'éprouver les êtres et les choses comme étant en relation et interaction permanentes et qu'elle parvient à convoquer certaines dimensions culturelles, historiques et spatiales rejetées par le régime soviétique. Les pouvoirs de la crème magique s'estompent-ils, et Marguerite redevient ce qu'elle était lorsqu'elle vivait avec le Maître avant la disparition de celui-ci : une femme qui aspire à un monde de tendre domesticité et sécurité, et la maison que Woland offre au couple dans l'au-delà est l'incarnation même d'une maison-*Heim*. Elle dit à son amant : « Regarde devant toi, voici la maison éternelle que tu as reçue en récompense [...]. Ceux que tu aimes viendront te voir [...]. Ils joueront de la musique, ils chanteront pour toi et tu verras : quelle lumière dans la chambre, quand brûleront les chandelles ! [...] Quelqu'un veillera sur ton sommeil, et ce sera moi » (MM, 496³⁴).

Remarquons encore que cette *Konvivenz* introduite par le personnage de Marguerite au niveau du contenu s'accompagne et se voit renforcée par ce qu'on pourrait appeler une *Konvivenz* au niveau narratologique. Si avec ce roman, Boulgakov déroge aux prescriptions des associations des écrivains soviétiques en refusant le principe monologique d'un narrateur omniscient dont la voix fait autorité, et qu'il propose d'emblée un jeu énonciatif complexe marqué par la polyphonie et la *Konvivenz* des points de vue, l'entrée en scène de Marguerite (qui ne se produit que dans la deuxième partie) devient en outre un prétexte, sous sa plume, pour une *Konvivenz* entre les niveaux diégétiques : par le biais d'une métalepse, l'extradiégétique pénètre dans le diégétique, et le narrateur, qui n'était jusqu'ici qu'une voix extérieure, quoiqu'équipollente à celle de ses personnages, se transforme en véritable personnage de son propre récit et convie le lecteur à le devenir aussi. Ainsi s'exclame-t-il en décrivant la maison de Marguerite : « Séjour enchanteur ! Du reste chacun peut s'en convaincre s'il veut bien aller voir ce jardin. Qu'il s'adresse à moi, je lui donnerai l'adresse et je lui indiquerai le chemin, la propriété est encore intacte » (MM, 304³⁵).

La Marguerite de Boulgakov est maîtresse de maison au même titre que la Marguerite de Balzac, et il est d'ailleurs des moments où les deux Marguerite entrent parfaitement en correspondance. Dans le passage analysé, néanmoins,

34 МИМ, р. 799 : «Смотри, вон впереди твой вечный дом, который тебе дали в награду [...]. К тебе придут те, кого ты любишь [...]. Они будут тебе играть, они будут петь тебе, ты увидишь, какой свет в комнате, когда горят свечи [...]. Беречь твой сон буду я».

35 МИМ, р. 632 : «Очаровательное место! Всякий может в этом убедиться, если пожелает направиться в этот сад. Пусть обратится ко мне, я скажу ему адрес, укажу дорогу – особняк цел еще до сир пор».

la Marguerite de Boulgakov devient maîtresse d'un nouveau type de maison qui n'est plus le *Heim* intime et confortable de Balzac, qui n'est pas non plus le *Haus* des « machines à habiter » modernes ni l'anti-maison des appartements communautaires soviétiques, mais qui est la maison de la *Konvivenz*. Elle est l'initiatrice d'un nouveau mode d'habiter qui consiste à faire éclater le monologisme des systèmes et à s'ouvrir à toutes les logiques, même les plus irrationnelles et les moins conventionnelles ; un nouveau mode d'habiter qui sait intégrer les objets les plus déplacés et les moins anthropomorphiques, car, à qui sait les regarder de près, ils n'apparaissent plus comme s'obstinant à être en dehors de l'homme, mais au contraire comme favorisant le dépassement de ses frontières culturelles et sociales ; un nouveau mode d'habiter dans lequel la mise en relation des objets les plus incongrus favorise aussi la mise en relation des types et caractères humains les moins faits pour s'entendre ; un nouveau mode d'habiter, donc, qui repose sur un vivre-ensemble dans la convivialité en dépit de valeurs et de traditions différentes ; un nouveau mode d'habiter, enfin, selon lequel le domicile peut être établi partout sans jamais être acquis une fois pour toutes. Ce nouveau mode est un mode dynamique, toujours prêt à être recommencé, révisé, modulé, et pouvant servir de solution à toutes les crises de l'habiter, car il n'a pas absolument besoin d'un toit pour se produire. Fondé sur une certaine errance et sur une certaine désorientation, voire même n'excluant pas une certaine forme de violence, il montre bien que l'habiter est travaillé par autre chose que l'immutabilité et la sécurité. Dans sa lettre à Jean Beaufret de 1946, Heidegger écrit : « Die Heimatlosigkeit wird ein Weltgeschicksal ».³⁶ L'errance est le destin de notre monde actuel, certes – mais puisse cette errance se produire dans la *Konvivenz*.

36 Martin Heidegger, *Über den Humanismus*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1949, p. 27.

