



HAL
open science

Performativité politique et performativité théâtrale dans Boris Godounov de Pouchkine

Victoire Feuillebois

► **To cite this version:**

Victoire Feuillebois. Performativité politique et performativité théâtrale dans Boris Godounov de Pouchkine. Loxias, 2018, Autour des programmes de concours 2019, 63. hal-04509701

HAL Id: hal-04509701

<https://hal.science/hal-04509701>

Submitted on 11 Jun 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License



AVERTISSEMENT

Les publications du site Epi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Epi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin. L'Université Côte d'Azur est l'éditeur du portail Epi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.

L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Epi-Revel.



Performativité politique et performativité théâtrale dans *Boris Godounov* de Pouchkine

Victoire Feuillebois

Résumé

Boris Godounov de Pouchkine met en scène l'idée de performativité (qui désigne le fait que la parole puisse constituer un acte) à travers non pas une, mais deux figures susceptibles de s'exprimer en souverain : l'une d'elle, celle de Boris Godounov, échoue sur la question de la performativité, puisque le seul acte de langage qu'elle accomplit véritablement dans la pièce est de l'ordre de l'aveu involontaire – et ce défaut apparaît immédiatement, contrairement à Richard III dont l'efficacité performative s'inverse lorsqu'il sort de la sphère immanente pour entrer dans celle de la justice rétributive d'ordre divin. L'autre figure pouchkinienne, celle de Grigori Otrépiev, rejoue l'acte de langage canonique décrit par Austin, celui du baptême, et même le fait qu'il s'agisse d'un auto-baptême et une usurpation n'empêche pas cette parole d'être caractérisée par sa grande efficacité. Ainsi, les deux trajectoires, descendante et ascendante, que suivent Boris et Gricha dans l'intrigue, sont aussi fonction de la performativité que leur parole est capable d'incarner. À travers une comparaison entre la nature et les manifestations de cette parole performative chez les deux figures du pouvoir dans la pièce de Pouchkine, cet article propose donc de montrer la manière dont le théâtre peut exposer les mécanismes du pouvoir sans pour autant devenir un instrument au service de celui-ci.

Mots-clés

Pouchkine, pouvoir, performativité, aveu, baptême

La performativité est un concept de philosophie du langage, élaboré à l'origine par le philosophe britannique J. L. Austin, qui met l'accent sur la capacité du langage de se concrétiser, de se réaliser en actes par la seule et unique force de la parole. C'est aussi une notion fondamentale pour un programme qui évoque le pouvoir mis en scène et, partant les pouvoirs de la scène : il est frappant de voir que toutes les œuvres de notre programme sont traversées par une logique performative, ou plus exactement que chaque personnage régalien y incarne un acte de langage grâce auquel il assoit son pouvoir – le pardon pour Auguste, la menace pour Arturo Ui, la promesse pour Richard III, que l'on retrouve jusque dans le fameux « Mon royaume pour un cheval ! » (V, 4, v. 13), même si cet énoncé signe la mise en échec de la parole jusque-là redoutablement efficace de Gloucester.

Quant à la pièce de Pouchkine, c'est celle qui présente le dispositif performatif le plus complexe, en raison du redoublement des figures susceptibles de s'exprimer en souverain : l'une d'elle, celle de Boris Godounov, échoue sur la question de la performativité, puisque le seul acte de langage qu'elle accomplit véritablement dans la pièce est de l'ordre de l'aveu involontaire – et ce défaut apparaît immédiatement, contrairement à Richard III dont l'efficacité performative s'inverse lorsqu'il sort de la sphère immanente pour entrer dans celle de la justice rétributive d'ordre divin. L'autre figure pouchkinienne, celle de Grigori Otrépiev, rejoue l'acte de langage canonique décrit par Austin, celui du baptême, et même le fait qu'il s'agisse d'un auto-baptême et d'une usurpation n'empêche pas cette parole d'être caractérisée par sa grande efficacité. Ainsi, les deux trajectoires, descendante et ascendante, que suivent Boris et Gricha dans l'intrigue, sont aussi fonction de la performativité de leur parole.

Ces deux incarnations en miroir de la puissance de la parole dans *Boris Godounov* permettent de mettre en relief quelle peut être l'articulation entre le pouvoir en scène et les pouvoirs de la scène, articulation problématique à la fois dans plusieurs textes du programme, destinés à être représentés devant le roi, et dans le cadre théorique qui a donné naissance à cette question d'agrégation, qui se dédouble en deux systèmes. D'un côté, on trouve par exemple les travaux de Louis Marin¹ : le critique y souligne que la pièce de théâtre est le lieu par excellence où le pouvoir peut se manifester comme pouvoir et donc que le pouvoir a besoin du théâtre pour être perçu, d'où une porosité de formes entre théâtre et pouvoir pour promouvoir un but commun. *Cinna* en serait un bon exemple, puisqu'Auguste, invisible aux yeux d'Émilie pendant toute l'intrigue avant de se révéler à elle en majesté à la fin de la pièce, y devient lui-même le *deus ex machina* du théâtre à artifices pratiqué par Corneille par exemple dans *Médée*, pièce étudiée par Marin. Le pouvoir épouse ici naturellement des formes théâtrales et le théâtre se fait le porte-voix du roi : dans la terminologie marinienne, le pouvoir est potentialisé *sans reste* par le passage à la scène.

Or, d'autres systèmes théoriques mettent l'accent sur le fait que le théâtre produit aussi un résidu, un excès par rapport au discours attendu du pouvoir, qu'il déborde ou qu'il dépasse, dans une logique potentiellement subversive. Ces deux logiques sont sur le plan théorique contradictoires (soit le théâtre est l'instrument du pouvoir, soit il échappe à la maîtrise du prince), mais cette contradiction disparaît dans la pratique théâtrale et, justement, l'un des lieux où elle se résorbe semble être la parole théâtrale comme dispositif performatif. On songe par exemple à la célèbre scène de la destitution de Richard II par lui-même analysée cette fois par Ernst Kantorowicz dans *Les Deux corps du Roi*². Comme le souligne le critique, Richard II est un roi qui doit se destituer lui-même : il est le seul à pouvoir prononcer les

¹ Louis Marin, *Politiques de la représentation*, Paris, Kimé, coll. « Collège International de Philosophie », 2005, en particulier « Théâtralité et politique au XVII^e siècle. Sur trois textes de Corneille », p. 173-184.

² Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du Roi. Essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1989.

mots qui font immédiatement de lui autre chose qu'un roi. La scène représente donc quelque chose qui ne doit pas normalement se produire, à savoir la dissociation entre le corps symbolique du roi et son corps réel mais resté vivant. Elle met ainsi en relief un moment qui devrait être invisible, celui de la césure, du petit interstice où cette parole politique sépare les deux corps tout en n'en faisant encore qu'un, où c'est le roi qui dit « je ne suis plus le roi ». À ce titre, elle illustre à la fois parfaitement la puissance performative de la parole politique (puisque le roi cesse d'être roi) et le fait que le théâtre fait plus que donner à ce pouvoir une scène, qu'il produit aussi autre chose que ce qu'on lui demande : à travers le résidu, l'excès de ce corps du roi déchu qui reste sur scène dans *Richard II*, Shakespeare montre bien l'efficacité de cette parole, mais il souligne aussi son paradoxe, qui est qu'elle a toujours besoin d'un corps pour exister alors même qu'elle tire sa légitimité de sa nature symbolique et immatérielle. Mettre en scène la performativité politique dans un autre lieu de performativité, le théâtre, permet ainsi de révéler à la fois la nature et les ambivalences de la parole du souverain, en montrant que celle-ci est l'instrument de sa légitimité, mais aussi une zone de friction où la légitimité abstraite rencontre un corps incarné et potentiellement rétif.

C'est une dynamique que l'on retrouve au cœur de la réflexion sur la légitimité du souverain dans *Boris Godounov* – ou plutôt sur l'absence de légitimité de souverains en marge de toute dynastie³ et qui semblent accidentels ou mal fondés en droit, puisqu'elle oppose un prétendant dont on sait d'emblée qu'il est un usurpateur et un tsar en place mais soupçonné d'avoir du sang sur les mains. Mais ce qui rassemble deux personnages c'est qu'ils incarnent un paradigme post-napoléonien de l'efficacité politique, où la légitimité se conquiert et est proportionnelle à la capacité d'action : dans cette perspective, peu importe que Boris Godounov ait tué Dimitri, du moment qu'il gouverne bien (c'est ce que le tsar dit dans son monologue du septième tableau et c'est ce que Karamzine, la principale source de Pouchkine, dit de lui⁴) ; peu importe que Gricha Otrépiev ne soit pas Dimitri sauvé ou ressuscité, du moment que tout lui réussit, en raison de son audace et de son ingénuité. Pourtant, Pouchkine teste aussi les limites de ce paradigme qui multiplie les souverains possibles et les modes d'évaluation de la légitimité en montrant à la fois la centralité de l'efficacité de la parole politique et le fait qu'elle échappe aux personnages concernés au moment où ils en ont le plus besoin, à savoir quand ils sont sur le trône. À travers une comparaison entre la nature et les manifestations de cette parole performative chez les deux figures du pouvoir dans la pièce de Pouchkine, cet article propose donc de montrer la manière dont le théâtre peut exposer les mécanismes du pouvoir sans pour autant devenir un instrument au service de celui-ci.

³ On sait que dans l'histoire russe, le "Temps des troubles" est une zone intermédiaire où se succèdent de nombreux tsars en moins de vingt ans, là où sur tout le reste de son histoire, l'Empire russe n'a connu que deux dynasties régnantes, les descendants de Rurik jusqu'au fils d'Ivan le Terrible et les Romanov entre 1613 et 1917.

⁴ Sur l'intertextualité de la pièce avec les travaux de l'historien Nikolai Karamzine, on pourra se reporter à : J.D. Clayton, *Dimitry's Shade: A Reading of Alexander Pushkin's "Boris Godunov"*, Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 2004; Caryl Emerson, *Boris Godunov: Transpositions of a Russian Theme*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

Boris Godounov ou la parole inefficace

De manière paradoxale, Boris Godounov est d'emblée caractérisé par sa parole inefficace, par le fait que le langage régalien le fuit : on a beaucoup noté le caractère fuyant et secret de ce personnage, mais sa réserve est sans doute liée au fait que le langage lui échappe en permanence, qu'il en soit conscient ou non. Cela se manifeste par trois éléments : d'abord, ce qu'il dit n'a en général aucune portée ni réalisation concrète dans le réel. Ensuite, il a besoin de la parole des autres pour étayer sa posture de souverain, mais en réalité il est aussi exposé aux récits qu'il suscite parfois lui-même et qui suscitent en retour en lui confusion et perte de contrôle. Enfin, si sa parole est performative, c'est contre sa volonté, puisque les discours de Boris sont marqués par une série d'aveux involontaires qui laissent échapper quelque chose malgré lui.

La mise en échec de toute parole anticipant l'avenir

L'inefficacité de la parole de Boris est soulignée par Pouchkine par le biais de prophéties destinées à ne pas se réaliser : en général, dès que Boris Godounov emploie le futur dans la pièce, on peut être sûr que ce qu'il dit n'aura pas lieu, ce qui est extrêmement paradoxal pour un souverain. Cela concerne en particulier les discours qu'il adresse à son fils, dans deux scènes frappantes : la première est à la scène 10, lorsqu'il parle à Fiodor qui dessine une carte :

[...] Un beau jour,
Et ce jour est peut-être déjà proche,
Tous ces domaines que tu représentes
D'une main si habile sur la carte,
Tous se retrouveront en ton pouvoir.
Apprends, mon fils. Plus facile et plus claire
La charge de régner va être pour toi⁵.
Когда-нибудь, и скоро, может быть,
Все области, которые ты ныне
Изобразил так хитро на бумаге,
Все под руку достанутся твою.
Учись, мой сын, и легче и яснее
Державный труд ты будешь постигать⁶.

On voit qu'il s'agit ici de prévisions, ce que Pouchkine souligne en utilisant non le conditionnel mais le futur, et même les deux formes de futur en russe (qui possède comme le français un futur simple et un futur proche) : plus le discours progresse et plus Boris apparaît sûr que ce qu'il entrevoit va se réaliser. C'est d'autant plus frappant que sa prédiction porte sur la nature de la charge qui incombera à son fils, et non sur le fait qu'elle lui incombera (ou non).

⁵ Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, trad. André Markowicz, Arles, éditions Actes Sud, coll. « Babel », 2016, scène 10, v. 21-27, p. 51, traduction modifiée.

⁶ Александр Пушкин, *Борис Годунов*, édition critique sous la rédaction de David M. Bethea, Moskva, Novoe izdatelstvo, RAN, 2008, p. 39. Toutes les références en russe citent le texte de cette édition.

Plus loin dans la même scène, Boris utilise à nouveau le futur, après avoir parlé à Chouïski qui lui annonce pour la première fois la présence de Dimitri :

Mais qui est-il, mon ennemi terrible ?
Qui me menace ? Un nom sans chair, une ombre...
L'ombre me prendra-t-elle mon porphyre,
Le bruit vain, l'héritage de mon fils ?
Souffle sur le fantôme – il n'est plus là⁷.
Но кто же он, мой грозный супостат?
Кто на меня? Пустое имя, тень —
Ужели тень сорвет с меня порфиру,
Иль звук лишит детей моих наследства?
Безумец я! чего ж я испугался?
На призрак сей подуи — и нет его.

La question au futur est une question rhétorique de la part de Boris mais l'ironie qu'elle contient se retourne contre lui : le lecteur ou le spectateur sait dès le titre de la pièce qu'on parle d'un tsar qui n'a pas eu de succession, non le Tsar « Boris I^{er} », mais « Boris Godounov », la mention du patronyme signant ici l'échec à fonder une dynastie. Cette incapacité de prévoir l'avenir affecte immédiatement sa parole au présent : « souffle sur le fantôme, il n'est plus là » conclut Boris, mais il confond les images produites par sa conscience et le danger politique effectif suscité par l'usurpateur – le faux Dimitri n'a, lui, pas disparu. Ce rappel de l'enjeu dynastique à la fin de la scène permet de relire le passage sur les cartes entre Boris et son fils Fiodor pour y déceler là aussi un potentiel ironique : Boris Godounov a associé le pouvoir royal à la maîtrise de l'espace – or, Fiodor Godounov est une figure cloîtrée dans le palais et qui est comparé à la dernière scène à un oiseau en cage, tandis que Gricha Otrépiev a l'immense espace du drame romantique pour lui. Quand il ne se trompe pas tout simplement dans ses prévisions, Boris Godounov a donc raison, mais contre lui-même.

En définitive, même les dernières paroles de Boris sont placées sous le signe de ce décalage entre son anticipation de l'avenir et ce que le lecteur sait devoir se réaliser : à la scène 20, il meurt en faisant à son fils une leçon sur la bonne manière de gouverner. Ce discours particulièrement sage rappelle le paradoxe tragique du personnage tel que l'a défini l'historien Nikolaï Karamzine et qui a constitué le nœud de l'intérêt de Pouchkine pour l'épisode historique : Karamzine décrit Boris Godounov comme quelqu'un qui gouverne effectivement bien, mais qui ne peut jouir de ses succès en raison des remords suscités par le meurtre de Dimitri. Karamzine appréciait particulièrement le fait que le personnage historique présente ainsi un défaut psychologique, qui lui permet d'alimenter son écriture subjective de l'histoire, mais Pouchkine s'intéresse surtout aux conséquences politiques de cette configuration : dans la scène 20, c'est l'un des plus longs discours prononcés par Boris Godounov sur scène, le seul qui soit vraiment authentiquement admirable, et ce sont des paroles perdues, car son fils sera assassiné à peine quelques pages plus loin.

⁷ Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, *op. cit.*, scène 10, v. 141-144, p. 57.

Un tsar qui a besoin de la parole des autres comme appui mais ne la maîtrise pas

Le deuxième élément qui caractérise la parole de Boris Godounov est qu'il a besoin de la parole des autres comme appui ou comme étai : c'est en particulier la réapparition de Dimitri qui suscite de sa part un désir de discours, mais d'un discours dont la production incombe entièrement à autrui. Or ce discours désiré lui échappe en général : il n'en maîtrise pas les conséquences et souvent, au lieu d'apaiser le monarque, il engendre une angoisse accrue. C'est le cas lors de la scène 10 où, à l'annonce de l'arrivée du faux Dimitri, Boris interroge Chouïski, témoin privilégié, même s'il n'est pas totalement fiable, des événements d'Ouglitch et de la mort du vrai Dimitri. L'inversion de la parole royale est ici marquée par le fait qu'au début de la scène, Godounov joue sur le maigre savoir dont il dispose pour interroger Chouïski :

Chouïski
Tsar,
Une nouvelle venue de Pologne...
Le tsar
Que Pouchkine a reçue par coursier ?
Chouïski
Il sait tout⁸ !
Шуйский
Царь, из Литвы пришла нам весть...
Царь
Не та ли,
Что Пушкину привез вечер гонец.
Шуйский
Все знает он! —

Mais l'interrogatoire tourne court car Boris ne sait en fait pas l'élément décisif, à savoir que l'usurpateur se fait passer pour Dimitri :

Le Tsar
De Dimitri !...
Chouïski
Non, il ne savait rien⁹.
Царь
Димитрия!..
Шуйский Он ничего не знал.

À partir du moment où Boris Godounov entend ce nom, la dynamique de la scène s'inverse et ce n'est plus à un interrogatoire de Chouïski que le tsar se livre : au contraire, il implore son courtisan pour que celui-ci lui délivre un discours certifiant que le petit Dimitri est bien mort.

⁸ *Boris Godounov*, scène 10, v. 59-61, p. 53.

⁹ *Boris Godounov*, scène 10, v. 88, p. 54 : il s'agit d'un seul vers, comme le montre le texte russe.

Mais cette demande se retourne contre lui en accroissant sa panique. En effet, Chouïski, sans doute peu désireux de donner des détails qu'il a contribué à falsifier, pense être habile en certifiant qu'il a vu le cadavre de l'enfant, mais en le décrivant comme celui d'un saint dont le corps reste immarcescible : or, ce discours est de nature à inquiéter davantage Boris en déchirant la trame de l'histoire, où les morts restent morts, pour y injecter du merveilleux chrétien, et alimenter la crainte du monarque selon laquelle l'enfant pourrait revenir le visiter pour lui rappeler le meurtre¹⁰. En définitive, ce que dit Chouïski invalide une première hypothèse, celle qui veut que le tsarévitch ait survécu, mais elle en suscite une autre, beaucoup plus effrayante, qui est qu'il revienne sous une forme miraculeuse et soit impossible à arrêter, à la fois pour la conscience de Boris et pour ses troupes.

Le même dispositif, où le tsar s'effondre sous l'effet d'un discours qu'il a suscité pour se rassurer, se répète à la scène 15, lorsque le patriarche propose de lutter contre l'usurpateur en esquissant une hagiographie du petit Dimitri, récit qui s'apparente au genre religieux russe de la « légende (легенда) », qui permet de produire des récits apocryphes concernant des saints ou bien des figures non encore canonisées par l'Église : le patriarche rapporte en effet que des miracles auraient lieu sur la tombe du petit enfant, qui ne devient saint qu'en 1606 mais qui est déjà l'objet d'une vraie ferveur populaire. Chouïski et Godounov sont tous les deux présents sur scène et leur réaction est parfaitement opposée : l'entreprenant Chouïski, qui a bien compris la leçon de la scène 10, intervient pour disqualifier le récit du patriarche, en invoquant le fait qu'il s'agit d'une mauvaise stratégie – puisque c'est la superstition qui rend le faux Dimitri puissant auprès du peuple, mieux vaut ne pas creuser cette veine-là. À l'inverse, Boris Godounov est victime du même saisissement qu'à la scène 10, mais cette fois plus gravement car il est en public et tout le monde remarque son trouble. Il n'est sauvé que par le discours de Chouïski, mais lui-même apparaît incapable de résister à la suggestion selon laquelle le proto-saint Dimitri se manifesterait des années après sa mort et ferait intervenir la justice rétributive divine au sein de la trame individuelle et historique qui avait jusque là dominé l'intrigue.

Boris Godounov a parfois une parole performative... contre sa volonté

Enfin, dernier élément qui caractérise la parole de Boris : elle a parfois une efficacité performative, mais si elle fait quelque chose, c'est contre la volonté de celui qui la profère. Ainsi, Boris ne cesse de laisser échapper des informations qu'il voudrait dissimuler, notamment au sujet de Dimitri : sa parole vaut aveu, alors même qu'il n'y a jamais de confession directe du meurtre de l'enfant dans la pièce. C'est en fait quand il ne parle pas qu'il est encore le plus efficace à ce sujet : ainsi, lorsque Boris rencontre le fol-en-christ, il ne répond pas à sa provocation, ce qui peut constituer une stratégie habile pour réduire la parole de Nikolka à celle d'un simple fou que l'on ne prend pas au sérieux. En revanche, lorsque lui-même évoque la mort de Dimitri, sa langue le trahit perpétuellement.

¹⁰ On se souvient d'ailleurs que Moussorgski a placé là dans son opéra une scène d'hallucination de Boris qui voit sur scène le fantôme de l'enfant.

On en trouve un premier exemple à la scène 7, celle du monologue de Boris : de manière surprenante pour le lecteur de l'époque, qui connaît Karamzine et sa manière d'insister sur le dilemme moral d'un personnage qui ne peut jouir du pouvoir en raison de ses remords, Pouchkine retarde le moment où le sujet qui fâche est abordé et le fait intervenir de manière très indirecte. Ainsi, dans le monologue, Boris souligne que le peuple l'accuse de beaucoup de morts, le tsar Fiodor, sa propre sœur ou le fiancé de sa fille, mais il n'est pas fait mention de Dimitri avant la célèbre formule, trois vers avant la fin du monologue, que Wladimir Troubetzkoy traduit par « et l'on a devant les yeux des enfants ensanglantés¹¹ ». André Markowicz est de son côté plus loin du texte en traduisant « Et des taches de sang devant les yeux », alors que le russe dit littéralement « des enfants ensanglantés dans les yeux (И мальчики кровавые в глазах...) ». La réserve de Markowicz tient au fait que la phrase de Boris est une expression idiomatique déformée : « avoir des enfants dans les yeux » signifie « voir trente-six chandelles » – ici, Boris ajoute l'adjectif « ensanglantés », ce qui constitue un cas typique d'acte manqué, où la culpabilité affleure sous le langage ordinaire.

La langue de Boris continue de fourcher à la scène 10, lorsqu'il est contraint de se corriger :

Quand j'ai appris que cet enfant avait...
Avait... perdu la vie, ou comment dire¹² ?
Как я узнал, что отрока сего...
Что отрок сей лишился как-то жизни

Le *slip of the tongue* est lié au fait que le russe est une langue avec des cas grammaticaux, ce qui fait qu'il suffit de prononcer un mot de la phrase pour que l'on sache quel rôle ce mot va y jouer. Ici, « cet enfant » a été prononcé par Boris à l'accusatif, c'est-à-dire que c'est un complément et que l'on attend donc après cela un sujet et un verbe qui doivent préciser l'action effectuée sur ce complément et par qui. Peu désireux de donner ces informations, Boris est obligé de se reprendre et de trouver une tournure passive où Dimitri est le sujet et où il n'y a pas d'autre agent dans la phrase. Ce moment d'hésitation a évidemment pour effet d'attirer l'attention sur sa propre responsabilité, qui fait peu de doute à ce stade, mais aussi sur les conséquences de cette culpabilité, non sur son intériorité comme chez Karamzine, mais sur sa parole politique : ce nouvel exemple d'aveu indirect a lieu durant une scène où Godounov interroge Chouïski, or on y assiste à un passage de l'illocutoire (Boris veut faire quelque chose en parlant, à savoir contraindre Chouïski à parler) au perlocutoire (Boris réalise quelque chose à travers sa parole, contre son gré, puisqu'il s'agit de son propre aveu), ce qui témoigne ici encore de l'absence de maîtrise du souverain.

¹¹ Alexandre Pouchkine, *Théâtre complet*, édition et traduction par Wladimir Troubetzkoy, Paris, Garnier-Flammarion, coll. « GF », p. 81.

¹² Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, trad. André Markowicz, *op. cit.*, scène 10, v. 102-103, p. 56.

Parmi ces glissements coupables, le plus frappant est sans doute le fait Boris ne cesse d'invoquer dans l'œuvre sous le même nom de « tsarévitch » (« Prince », dans la traduction de Markowicz), tantôt son propre fils Fiodor, tantôt Dimitri¹³. Lorsqu'à sa mort à la scène 20, son dernier ordre est « laissez-moi seul avec le tsarévitch¹⁴ » (et non « avec mon fils » comme le traduit Markowicz). Ici encore, le lecteur ou le spectateur se retrouvent tout d'abord dans l'incertitude car on ne sait pas exactement de qui il s'agit, et s'il ne faut comprendre que se joue là le face-à-face final de Boris Godounov avec sa conscience invoquant la petite victime de sept ans plutôt que d'un discours de bon gouvernement destiné à son successeur.

Grigori Otrepiev ou la force du nom

L'usurpateur ou « celui qui se nomme lui-même »

Le contraste est d'autant plus saisissant avec le personnage de Grigori Otrepiev, qui n'a précisément pour lui que la force du nom. Cette puissance verbale se révèle dès le nom qui lui est donné dans les didascalies, celui d'« usurpateur » : en effet, le terme russe « самозванец » signifie littéralement « celui qui se nomme lui-même », ce qui engage des significations assez différentes, puisque le russe met ainsi l'accent sur l'activité de l'usurpateur, indépendamment de l'idée de tromperie ou d'inauthenticité. Il crée aussi un parallèle contrastif avec Boris Godounov, qui lui reçoit sa légitimité du peuple et des boyards, témoin la suite des premiers tableaux qui ouvrent la pièce et le constat que fait Boris lui-même quand il entend parler du faux Dimitri :

Tu as vu ça,
Que des morts puissent ressortir de tombe
Interroger des rois, des rois en titre,
Choisis, élus par le peuple unanime
Et couronnés par le grand patriarche ?
C'est drôle, non ? Pourquoi ne ris-tu pas¹⁵ ?
Слышал ли ты когда,
Чтоб мертвые из гроба выходили
Допрашивать царей, царей законных,
Назначенных, избранных всенародно,
Увенчанных великим патриархом?
Смешно? а? что? что ж не смеешься ты?

On a en tout cas dans la pièce deux personnages qui changent de nom dans les didascalies, Boris Godounov et Grigori Otrépiev, mais l'un se donne un nom à lui-même tandis l'autre devient « tsar » par la volonté des autres.

¹³ Lors de la scène 10, on trouve deux exemples proches d'emploi différent du terme : « Prince, laisse-nous seuls », dit Godounov à son fils (Alexandre Pouchkine, *Boris Godounov*, trad. André Markowicz, *op. cit.*, scène 10, v. 84 p. 54), puis quelques lignes plus loin « était-ce bien le prince ? » (*Boris Godounov*, v. 110, p. 56), pour s'assurer que le cadavre était bien celui de Dimitri.

¹⁴ *Boris Godounov*, scène 20, v. 56, p. 102, traduction modifiée.

¹⁵ *Boris Godounov*, scène 10, v. 95-100, p. 55.

Le caractère entreprenant d'Otrépiev est souligné par le fait que le lien avec le Dimitri réel est lui-même très affaibli, en dehors du fait qu'ils sont nés à peu près à la même date : on remarquera que dans la pièce, il n'est jamais clair si Gricha est censé être Dimitri ressuscité ou Dimitri sauvé des griffes de ses meurtriers. Ainsi, à la scène 9, Afanassi Pouchkine dit tantôt que Dimitri est vivant (« жив »), tantôt qu'il est apparu (« явился »), ce qui engage deux interprétations différentes de ce retour mais que Markowicz ne traduit pas. Autant Boris Godounov demande très précisément à Chouïski s'il a bien vu le petit garçon mort, pour essayer de clarifier les hypothèses possibles autour de cette figure d'imposteur, autant le faux Dimitri ne donne aucun détail sur la fiction historique qu'il construit, sans doute pour maintenir ouvertes les deux versions possibles, celle, vraisemblable et destinée aux Polonais et aux boyards russes ralliés, du sauvetage intrépide de l'enfant qui aurait simplement échappé à ses meurtriers et l'autre, merveilleuse et élaborée pour le peuple, de la résurrection pure et simple. Ce qui intéresse Gricha, c'est d'abord le nom de Dimitri et ce baptême frauduleux le produit effectivement comme un homme nouveau, une pure création.

C'est un trait qu'avait souligné Rainer Maria Rilke dans son interprétation, non de la pièce de Pouchkine, mais de l'histoire du faux Dimitri historique, en remarquant que Gricha Otrépiev incarne un personnage qui a le pouvoir de se créer entièrement soi-même : pour Rilke, la chute du personnage commence au moment où il renonce à être une pure création autonome et où il décide de devenir le fils de quelqu'un, c'est-à-dire de se faire reconnaître par la mère du vrai Dimitri¹⁶. Pouchkine ne représente pas cet épisode, mais la célèbre scène finale où le peuple fait silence pourrait incarner un processus similaire, celui de la déception du peuple devant un prince qui choisit finalement de se réinscrire dans l'histoire, et de la répéter puisqu'il tue le fils de Godounov, plutôt que de continuer à évoluer dans la seule aura de son nom. En attendant, cet accent mis sur l'activité du personnage a deux conséquences pour interpréter la pièce.

D'une part, il rappelle l'existence d'une autre veine intertextuelle dans la fiction. Pouchkine se réfère bien sûr à Karamzine, qui se concentre sur le seul Boris Godounov et sur les conséquences néfastes qu'a le meurtre de Dimitri sur le règne du tsar. Mais Karamzine parle peu du faux Dimitri, qui au contraire dans la pièce de Pouchkine constitue un véritable deuxième héros plutôt qu'un simple antagoniste : c'est que Pouchkine est sans doute en parallèle l'héritier de la lecture dix-huitiémiste du personnage de Gricha Otrépiev comme un héros de romance chevaleresque, positif, entreprenant, capable de réaliser des merveilles, que l'on retrouve par exemple dans la pièce inachevée *Demetrius* (1804-1805) de Schiller. L'autre conséquence touche l'interprétation des scènes où ce héros apparaît faible et dominé, comme dans la célèbre scène 13 avec Marina Mniszek : on s'en souvient, contre toute attente, Grigori se dévoile à Marina et avoue son imposture, ce qui met en péril toute son entreprise. Mais Grigori reprend la main à la fin de la scène, lorsqu'il

¹⁶ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in *Sämtliche Werke*, Band 6, Herausgegeben vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt von Ernst Zinn, Wiesbaden und Frankfurt a.M., Insel, 1966, p. 880.

clame qu'il est bien le tsarévitch (scène 13, v. 177, p. 75). En russe, il utilise une formule particulièrement frappante «Димитрием назвался», ce qui signifie littéralement « je me suis nommé Dimitri ». Là où l'expression russe idiomatique pour dire « je m'appelle x » dit en fait « on m'appelle x », ici, Gricha est bien celui qui s'attribue le nom, en étant bien à l'origine de l'action¹⁷. Marina accepte alors de s'unir à lui pour conquérir le trône de Russie. Si la scène est habituellement interprétée comme le signe du caractère velléitaire du prétendant, on est en droit de se demander ce qui doit nous frapper dans cette scène : la faiblesse initiale du faux Dimitri, ou le fait qu'il parvient, tel Richard III, à séduire une femme qui ne pouvait être plus mal disposée à son égard, une orgueilleuse noble polonaise à qui il a dévoilé qu'il n'était rien – rien, sauf un nom ?

Du « nom vide » au nom qui fait des miracles

Dans la scène 10 déjà mentionnée, Boris Godounov décrit le nom de Dimitri comme un « nom vide (пустое имя) », ce que Markowicz traduit par « un nom sans chair, une ombre¹⁸ » : ce n'est que trop tard, au moment de mourir, que Boris s'aperçoit que l'usurpateur est en fait « armé d'un nom terrible¹⁹ ». Entre les deux, le nom de Dimitri s'est donc transformé en arme, signe de son efficacité performative. En quoi consiste-t-elle effectivement ? Dire « Je suis Dimitri », c'est en réalité déchirer la trame de l'histoire, imposer à la fois un retour en arrière, vers le passé, et une incursion du merveilleux dans la ligne purement immanente que constitue l'ascension au trône de Boris :

Je suis né sujet, et j'aurais dû
Mourir sujet, dans les mêmes ténèbres,
Mais j'ai atteint le pouvoir absolu...
Comment ? ne le demande pas²⁰...
Я поданным рожден и умереть
Мне поданным во мраке б надлежало;
Но я достиг верховной власти... чем?
Не спрашивай.

En effet, de manière paradoxale, tout prosaïque que le personnage de Grigori Otrépiev paraisse, il est constamment dans le texte associé au vocabulaire du « miracle (чудо) », terme qui en russe comme en français peut désigner dans un sens atténué une chose inattendue et improbable, mais qui dans la pièce reprend peu à peu son sens plein. Le double sens est constitutif de son usurpation, puisqu'il désigne tantôt le miracle authentique que représenterait une résurrection de Dimitri, tantôt l'exploit commis par l'audacieux usurpateur qui se réclame du défunt tsarévitch. Le langage joue ainsi une nouvelle fois en faveur d'Otrépiev.

¹⁷ « Me voici, baptisé Dimitri », traduit André Markowicz dans l'édition de référence (scène 13, v. 105, p. 72).

¹⁸ *Boris Godounov*, scène 10, v. 141, p. 57.

¹⁹ *Boris Godounov*, scène 20, v. 74, p. 103.

²⁰ *Boris Godounov*, scène 20, v. 63-65, p. 102.

En effet, le sens atténué de « чудо » apparaît dans le commentaire que fait le personnage Afanassi Pouchkine sur l'histoire du faux Dimitri : « en un mot, des prodiges²¹ (Чудеса да и только) », ce à quoi Chouïski répond « Dimitri est vivant ? Ça oui, c'est un prodige²² ! (Царевич жив! ну подлинно чудесно.) » ; Marina qualifie également toute l'aventure de « miraculeuse²³ (чудесно) », renvoyant au caractère improbable de sa réussite ; Boris meurt en mettant son fils en garde contre le danger que représente le « miraculeux usurpateur²⁴ ». Mais à l'autre bout du spectre, le même mot est utilisé par le patriarche à la scène 15 pour évoquer le miracle attribué au petit Dimitri, lui-même qualifié à deux reprises de « faiseur de miracle²⁵ (чудотворец) » ; de son côté, Otrépiev déclare avoir voulu « concocter un miracle pour le monde²⁶ (готовил миру чудо) ». L'ambivalence même du mot « miracle » contribue donc à la superposition de l'image du faux et du vrai Dimitri.

Cette superposition trouve son origine dans la scène primitive où Otrépiev apparaît pour la première fois, à la scène 5, dans les murs du monastère Tchoudovo du Kremlin, c'est-à-dire du monastère « des Miracles » : Pimène y raconte d'ailleurs un miracle survenu lors de la mort de Fiodor, dernier fils d'Ivan le Terrible, et un autre qui concerne le corps du petit Dimitri qui aurait frissonné devant ses bourreaux. De fait, le programme d'écriture de l'histoire que suggère Pimène à son novice avant de disparaître est un modèle qui donne droit de cité au miracle :

Décri, sans finasser surnoisement,
Ce dont tu es témoin au fil des jours :
Tout – la guerre et la paix, le cours des règnes,
Les miracles sacrés des saints martyrs,
Les prophéties et les signes célestes²⁷.
Описывай, не мудрствуя лукаво,
Все то, чему свидетель в жизни будешь:
Войну и мир, управу государей,
Угодников святые чудеса,
Пророчества и знаменья небесны.

On a donc l'impression que, comme souvent chez les héros pouchkiniens, Gricha « croit aux prophéties des poètes », comme il le dit lui-même²⁸, et se donne pour but de réaliser un modèle littéraire, ce qui constitue un autre signe de performativité, puisqu'il s'agit de provoquer l'épanchement d'une forme fictionnelle au sein du réel. On a donc une performativité active, qui réalise des miracles et s'oppose encore davantage à la performativité contre son gré pratiquée par Boris Godounov.

²¹ *Boris Godounov*, scène 9, p. 44 (le passage n'est pas versifié).

²² *Boris Godounov*, scène 9, v. 34, p. 45.

²³ *Boris Godounov*, scène 13, v. 143, p. 73.

²⁴ « Опасен он, сей чудный самозванец », *Boris Godounov*, scène 20, v. 73, p. 103, traduction modifiée.

²⁵ *Boris Godounov*, scène 15, v. 67 et 84, p. 81 et 82.

²⁶ *Boris Godounov*, scène 13, v. 101, p. 72, traduction modifiée.

²⁷ *Boris Godounov*, scène 5, v. 195-199, p. 28.

²⁸ *Boris Godounov*, scène 11, v. 97, p. 63.

Le nom de Dimitri, déclencheur de la rumeur publique

Enfin, le dernier signe de l'efficacité de la parole de Grigori Otrépiev, qui va se révéler plus ambigu, est que cette parole est elle-même génératrice de parole : elle active la rumeur publique (ce que le russe désigne par « молва ») et déclenche un torrent qui menace d'emporter le régime. C'est déjà le « молва » que Boris déclare craindre dans son monologue de la scène 7 lorsqu'il relate que le peuple l'accuse de crimes qu'il n'a pas commis. Dans le clan Godounov, l'idée d'une rétention de la parole et d'un contrôle de la parole devient par réaction centrale. Lors de la scène 10, le personnage de Boris veut faire saisir le courrier qui est porteur de la nouvelle de l'arrivée de « Dimitri » et il interroge Chouïski d'une manière si insistante que le dialogue peine à s'engager entre les deux hommes. L'enjeu de la scène 15 est de contrôler ces rumeurs qui agitent le peuple :

Mais la rumeur populaire demande
Qu'on la scrute avec soin et sans passion²⁹.
Но надлежит народную молву
Исследовать прилежно и бесстрашно

Comme on l'a dit, deux stratégies s'opposent : celle du patriarche qui veut guérir la superstition par la superstition en produisant un récit merveilleux sur Dimitri qui attesterait sa mort et celle de Chouïski qui propose de ne pas répandre de nouveaux discours susceptibles d'entretenir les légendes autour de l'enfant défunt. Mais, comme Richard III dont la parole séductrice se répand en promesses mais qui ne trouve finalement plus personne pour lui échanger son royaume contre un cheval, comme pour Boris, le rusé courtisan à qui l'efficacité performative vient manquer lorsqu'il monte sur le trône, l'ultime signe performatif de la réussite de Grigori Otrépiev finit par s'inverser au moment où à la dernière scène le peuple fait silence (« безмолвствует ») : le tarissement de l'efficacité de la parole annonce la fin violente du règne. Dès lors, c'est un double parallèle qui s'instaure avec Boris : non seulement Gricha reproduit le comportement attribué au souverain défunt en se débarrassant violemment d'un héritier encombrant, mais il connaît en définitive le même échec, justement quand il cesse d'être nimbé de la pure aura de son nom et que son pouvoir doit s'incarner dans un corps qui va se révéler aussi rétif et problématique que celui de Boris.

En 1939, pour commémorer le soixantième anniversaire de la mort de Staline, le romancier et dramaturge Mikhaïl Boulgakov proposa la pièce *Batoumi*, qui se concentrait sur la jeunesse du dirigeant et sur l'insurrection que ce dernier avait menée dans cette ville de Géorgie en 1902. La pièce avait idéologiquement tout pour être approuvée et Staline avait déclaré que *Les Jours des Tourbine*, la pièce précédente de Boulgakov, était son œuvre favorite. Pourtant la censure n'en autorisa jamais la création : toute représentation du jeune Staline sur les planches, incarné par un acteur, était inimaginable dans le contexte du culte de la personnalité, qui suppose que le guide suprême soit doué d'une essence supérieure et immatérielle. La censure soviétique avait bien senti la nature ambivalente des représentations du

²⁹ *Boris Godounov*, scène 15, v. 115-116, p. 83.

pouvoir sur scène, dont témoignait déjà la pièce de Pouchkine : formidable scène où figurer la puissance du souverain, le théâtre est aussi un lieu d'incarnation concrète où les rois sont forcément aussi des acteurs et où l'exercice du pouvoir peut apparaître comme un simple jeu d'acteur. La tension entre performativité politique et performativité théâtrale dans la pièce de Pouchkine s'inscrit dans cette friction : l'auteur interroge le cœur de l'efficacité politique, la capacité que ses ordres se traduisent en actes, en montrant la labilité de ce souffle toujours incarné dans un corps susceptible de se montrer faible, hésitant, impressionnable. On est bien loin des représentations du théâtre classique, où la parole remplaçait des actes frappés d'interdiction par les règles théâtrales. Si dans la célèbre scène du *Bajazet* (1671) de Racine, la sultane Roxane est capable de tuer le héros éponyme en prononçant le simple mot « Sortez ! », Pouchkine grave dans le marbre deux figures de souverains dont la parole est, elle, condamnée à se dissiper.

Ancienne élève de l'École Normale Supérieure (Paris) et agrégée de lettres modernes, **Victoire Feuillebois** est docteur en littérature comparée et MCF en littérature russe à l'Université de Strasbourg. Ses travaux portent sur le romantisme russe et en particulier sur l'œuvre de Pouchkine (cf. Victoire Feuillebois, « Victimes du livre ? Dangers et vertus de la lecture empathique chez Jane Austen, Pouchkine et Balzac », *Romantisme*, 2016/4, n° 174, p. 101-110 ; « Byron, Pouchkine ou comment mûrir en romantique », conférence donnée à la Société française des Études Byroniennes le 4 octobre 2014, *Bulletin de liaison*, n° 40, mars 2015, p. 41-65 ; « Le prix d'une nuit : écrivains romantiques face à Cléopâtre [Pouchkine, Gautier] », *Romantisme* n° 156, 2012/2, p. 123-138). Elle a également rédigé l'introduction générale à la question « Pouvoir en scène » pour le manuel d'agrégation 2019/2020 des éditions Ellipses.

Université de Strasbourg