

Georg Lukács

*Maxime Gorki.*

1936

Traduction de Jean-Pierre Morbois



Ces textes sont la traduction de 2 essais de Georg Lukács consacrés à Maxime Gorki, datant de 1936, et extraits du cinquième tome de ses œuvres complètes :

« *Probleme des Realismus II : Der russische Realismus in der Weltliteratur.* » [Problèmes du réalisme II, le réalisme russe dans la littérature mondiale.] Hermann Luchterhand Verlag GmbH, Neuwied und Berlin, 1964.

*Der Befreier* : pages 287 à 297.

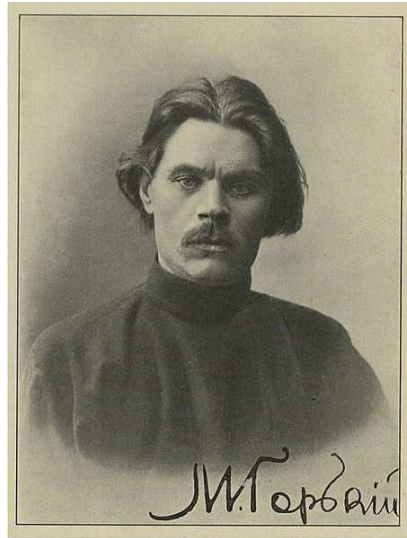
« *Die menschliche Komödie des vorrevolutionären Rußland* » : pages 298 à 336

L'édition allemande est pratiquement dépourvue de toute note de bas de page et de références.

Les notes de bas de page sont donc toutes du traducteur, Elles donnent autant que possible les références des citations dans les éditions françaises existantes. Malheureusement, s'agissant de Gorki, nombre de textes cités n'ont pu être retrouvés dans une édition française, et nous avons donc dû nous résoudre à traduire du texte allemand donné par l'auteur.

Nous avons par ailleurs ajouté différentes indications destinées à faciliter la compréhension du texte, relatives notamment aux noms propres cités.

Ces essais étaient jusqu'à présent inédits en français.



Maxime Gorki: [Максим Горький],  
nom de plume d'Alekseï Maksimovitch Pechkov  
[Алексей Максимович Пешков]  
né le 28 mars 1868 à Nijni-Novgorod,  
mort le 18 juin 1936 à Moscou.

*Le libérateur.*

Le plus grand écrivain contemporain est mort. Vont nous manquer non seulement les œuvres qui nous auraient été données, alors qu'il était encore dans la force de l'âge, mais aussi le grand homme lui-même : la synthèse vivante de toutes les valeurs véritables du passé, le garant de l'héritage pour la création du réalisme socialiste, la preuve vivante pour nous et pour le public international que la révolution prolétarienne, le socialisme victorieux, signifie un énorme essor de la culture.

Si nous cherchons maintenant à établir ce que Maxime Gorki, l'écrivain, l'éducateur, l'homme a représenté – et il est impossible de parvenir d'un seul coup et rapidement à la solution de cette question – ce n'est pas par simple devoir littéraire. Il s'agit de déterminer les *tâches de l'écrivain* à l'étape actuelle.

Qu'a été Gorki pour nous, les écrivains ? Nous dirons : un modèle, un maître, un éducateur. Tous ces mots n'expriment son importance que de manière approximative, imprécise. Si nous voulons quelque peu nous rapprocher d'une définition, il est probablement juste de penser aux mots que Goethe a dits en 1832 sur son rapport aux jeunes écrivains : « Notre maître est celui sous la direction duquel nous nous exerçons dans un art d'une manière continue, et qui, à mesure que nous acquérons de l'habileté, nous communique peu à peu les principes d'après lesquels nous pourrions atteindre le plus sûrement le but désiré. Dans ce sens, je n'ai été le *maître* de personne. Mais, si je dois dire ce que j'ai été pour les

Allemands en général, et particulièrement pour les jeunes poètes, j'oserai me nommer leur *libérateur*. »<sup>1</sup>

Pour Goethe, cette libération s'est surtout concentrée dans le fait qu'il a enseigné aux jeunes poètes à rendre leur vie plus dense, plus sérieuse. « Mais le fonds poétique », dit Goethe en résumé, « c'est le fonds de notre propre vie »<sup>2</sup> La langue, la technique etc. de la poésie allemande sont déjà à cette époque hautement développées. L'expression poétique n'occasionne plus de difficultés insurmontables. Au contraire, il y a le danger d'une virtuosité creuse, le danger de confondre la maîtrise formelle des formes littéraires avec la poésie véritable. L'illusion que la « maîtrise » des aspects formels signifierait déjà la poésie, que pour le talent, le contenu tomberait de lui-même du ciel, est le danger, l'asservissement dont Goethe selon son propre aveu a libéré le jeune poète. Il les libère en indiquant l'importance du *contenu de vie*. Il dit aux jeunes poètes en des rimes humoristiquement sages :

Jüngling, merke dir die Zeiten,  
Wo sich Geist und Sinn erhöht,  
Daß die Muse zu *begleiten*,  
Doch zu *leiten* nicht versteht.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Goethe, *Encore un mot pour les jeunes poètes*, Œuvres, traduction Porchat, Tome X, Hachette, 1863, page 464.

<sup>2</sup> Ibidem page 465.

<sup>3</sup> Ibidem page 463.

*Traduction Porchat en vers.*

À l'âge où d'espoir on s'enivre,  
Jeune homme, écoute, et te souviens  
Que la Muse, qui sait nous *suivre*,  
À nous *conduire* n'entend rien.

*Traduction littérale.*

Jeune homme prend garde aux temps  
Où esprit et raison s'exaltent  
Car la muse s'entend à *accompagner*  
Mais pas à *guider*.

Goethe le libérateur est donc le prophète de la *culture de la vie* comme base de la culture en art et littérature.

Il serait ridicule de prendre à la lettre, de façon par trop mécaniste, le parallélisme qui va ici de soi. Chacun de nous connaît les différences fondamentales entre l'époque du vieux Goethe et notre présent, pour chacun, les différences fondamentales entre les tâches de la littérature des deux périodes sont suffisamment bien connues.

Mais malgré toutes les différences, l'idée fondamentale de Goethe reste pour nous, maintenant précisément, de la plus grande actualité et de la plus haute importance. Après que les articles de la *Pravda* ont soulevé les questions de notre art et désigné le naturalisme et le formalisme comme cibles de la lutte en littérature, une longue discussion s'est ouverte au sein de l'Union des écrivains soviétiques. Malheureusement, Maxime Gorki n'a pas pu y prendre part directement. Mais dans un article, il a émis avec la franchise qui le caractérise un jugement sur cette discussion : « Mais comme ce débat n'a pas été engagé au sein de l'Union, mais a été suggéré de l'extérieur, on peut se demander si la chose ne se terminera finalement pas simplement par des mots. »<sup>4</sup>

Cette critique, excellente et profonde, met pleinement en lumière le rôle de libérateur de Gorki pour notre littérature. Gorki voit que la vie soulève avec toujours plus d'acuité la question de comment surmonter les reliquats du capitalisme. Et il voit qu'une partie considérable des écrivains conçoit cette question

---

<sup>4</sup> À défaut de traduction française du texte russe, nous avons traduit cette citation à partir du texte allemand donné par Lukács.

fondamentale, cette question de la vie, de la culture de la vie sous un angle littéraire étroit et corporatiste.

Qu'est ce que la culture littéraire ? C'est avant tout *le sens de la véritable grandeur humaine*. La capacité de voir la grandeur humaine partout où elle se manifeste vraiment dans la vie, même sous des formes cachées, encore imparfaites, encore incapables d'une expression claire. La capacité de voir avec clairvoyance la croissance de l'humanité, de l'éprouver avec une compréhension profonde. La capacité de détecter la nouveauté, le futur en puissance, tout de suite dans ses premières manifestations. Dans son grand discours au premier congrès de l'Union des écrivains soviétiques, Gorki a critiqué notre littérature principalement de ce point de vue. Il disait : « nous sommes de piètres observateurs de la réalité ». Et au moyen d'observations petites en apparence, il a démontré de manière convaincante combien l'émergence concrète de l'homme nouveau, le bouleversement de la réalité dans son ensemble, à commencer par la campagne ont échappé à maints égards à notre littérature, et que de nombreux écrivains n'ont pas encore un sens suffisant de la nouveauté et de la grandeur de notre réalité.

Gorki est devenu le plus grand écrivain de son époque, parce que, dans les conditions les plus défavorables, il s'est acquis cette culture littéraire qui a pour base une culture de la vie. Relisons ses souvenirs sur Leonid Andreïev.<sup>5</sup> Par deux fois, il accuse Andreïev d'avoir déformé et sous-estimé un grand phénomène vital au nom de partis pris littéraires subjectifs. « On ne devrait »

---

<sup>5</sup> Leonid Nikolaïevitch Andreïev [Леонид Николаевич Андреев] (1871-1919), journaliste et écrivain russe,



dit Gorki, « représenter certaines choses de notre réalité, et en particulier les choses très rares et positives, qu'exactement telles qu'elles sont. » Et plus loin : « Aujourd'hui encore, je ne peux pas vous concéder que des manifestations aussi rares de sentiments humains idéaux puissent être arbitrairement déformés par l'auteur, parce que son dogme préféré le lui prescrit. »<sup>6</sup>

Cette considération pour la grandeur dans la vie humaine est à la base de la culture littéraire de Gorki. Elle est en même temps la source de sa haine inextinguible *contre toute forme de barbarie*. L'accent est mis sur le mot *toute*. Gorki a haï fanatiquement la barbarie « originelle » de la vieille vie russe. Il y a eu dans la littérature bien peu d'écrivains pour mépriser comme lui, aussi ardemment, l'abrutissement et la cruauté de cette vie. Mais Gorki a aussi poursuivi d'une haine clairvoyante la barbarie toujours croissante du capitalisme de monopole. Comment te situes-tu par rapport à la guerre impérialiste ? Comment te situes-tu par rapport au fascisme ? – telles ont été les questions fondamentales qui ont déterminé son attitude par rapport à un écrivain.

Mais le regard universel de Gorki a aussi démasqué avec la même clairvoyance que donne la haine les formes raffinées, les « plus intellectualisées » de la barbarie. Dans son discours au congrès des écrivains, il a dit de Dostoïevski : « on a appelé Dostoïevski un chercheur de la vérité. Quand il l'a cherchée, il l'a trouvée dans les instincts brutaux et bestiaux de l'homme, et il l'a trouvée, non pas pour la combattre, mais pour la

---

<sup>6</sup> À défaut de traduction française du texte russe, nous avons traduit cette citation à partir du texte allemand donné par Lukács.

justifier. »<sup>7</sup> Le grand regard de Gorki voit le principe qui unit les phénomènes les plus divers de la barbarie impérialiste. Peu importe que cette barbarie se manifeste sous la forme de la bestialité directe du fascisme, ou si elle adopte des formes trompeuses, littérairement « intellectualisées » – Gorki voit toujours le principe vital unitaire : la glorification de l’animalité dans l’homme, le mépris de la grandeur humaine, de tout ce qui a fait de l’homme un homme, de ce qui au cours d’une évolution infiniment longue, l’a porté de l’animal et demi-animal à l’homme.

Peu de gens ont compris aussi profondément que Gorki la vérité exprimée par Engels quant au rôle du travail dans ce processus de liaison indissoluble du travail à la grandeur humaine (et au pôle opposé du parasitisme à la barbarie). Dans le même discours dont nous avons extrait la citation sur Dostoïevski, il attirait encore une fois l’attention des écrivains sur le folklore, c’est-à-dire sur les œuvres d’art non-écrites du peuple travailleur. Et il souligne que c’est justement là qu’ont été créées les types de héros les plus profonds, les plus vivants et les plus artistiquement accomplis, des personnages comme Héraclès, Prométhée, et Faust.

Cette liaison intime du caractère populaire de la littérature avec ses problèmes les plus profonds, avec ses perfections de forme les plus hautes, ne peut être réalisée consciemment et sans contradiction qu’avec le socialisme. La littérature de la société de classe, dans sa nature, n’a jamais pu reprendre véritablement ni totalement les énormes impulsions qui venaient de la

---

<sup>7</sup> Idem.

poésie populaire. À la faveur toute particulière des circonstances, comme à la Renaissance, le génie particulier d'auteurs éminents, comme Shakespeare, Cervantès et Rabelais a rendu occasionnellement possible qu'au moins une part de ce trésor puisse être préservé sous les formes éternelles de la meilleure littérature. Le caractère contradictoire de l'évolution de la littérature dans la société de classe se manifeste aussi dans le fait que d'un côté, dans certaines conditions, même se détourner de la vie populaire peut être pour la littérature la seule voie possible, véritablement progressiste (comme Biéliniski et Tchernychevski l'ont montré pour Lomonossov), et que d'un autre côté, la poésie populaire elle-même puisse être réduite à l'étroitesse, à la mesquinerie, au provincialisme.

Seule la libération par la grande révolution prolétarienne de toutes les énergies sommeillantes, opprimées, et déformées du peuple travailleur abolit ces contradictions. Ce n'est que par la révolution prolétarienne victorieuse qu'est donnée la *possibilité* de relever ces trésors, d'exploiter ces énergies, et de porter avec leur aide la littérature et l'art à un niveau à peine imaginable jusqu'alors. Mais les reliquats du capitalisme sont un obstacle sérieux à la *matérialisation* de ces possibilités. Dans la mesure où les écrivains n'ont pas une représentation claire de la véritable grandeur humaine qui se manifeste dans la poésie populaire, dans la mesure où ils ne comprennent pas la *supériorité artistique* que représente pour la littérature le vrai esprit populaire, s'occuper de la poésie populaire, des éléments et des tendances qui mènent à un véritable esprit populaire de la littérature, reste un simple « domaine spécial ». Mais

dans ce cas, cela ne peut avoir sur l'évolution générale de la littérature qu'un effet restreint et peu fructueux.

Maxime Gorki a toujours relié de la façon la plus étroite le problème de l'esprit populaire de la littérature à la question de l'héritage. À très juste titre, car ce n'est que lorsque l'esprit populaire de la poésie est placé au cœur des considérations historiques et esthétiques en littérature que l'on peut découvrir le véritable rapport historique. Gorki lui-même s'est exprimé sur cette question avec une clarté dépourvue de toute ambiguïté. Dans son discours au congrès des écrivains que nous avons maintes fois cité, il a dit : « Nous avons toute raison d'espérer – pour une fois que l'histoire de la culture est écrite d'un point de vue marxiste – que nous allons admettre que le rôle de la bourgeoisie dans le processus de création culturelle a été très surestimé. Tout particulièrement dans le domaine de la littérature... »<sup>8</sup> Gorki exprime ici très clairement l'idée dont Marx, Engels, et Lénine ont été à l'origine en ce qui concerne le rôle de la bourgeoisie dans l'histoire de la révolution bourgeoise. La reconnaissance que l'accomplissement véritablement radical des tâches de la révolution bourgeoise a toujours été initié par des éléments plébéiens-démocrates contre *la volonté* de la bourgeoisie. Se raccrocher de manière fétichiste au rôle « dirigeant » de la bourgeoisie dans la révolution bourgeoise a conduit à la lamentable capitulation du réformisme devant la bourgeoisie réactionnaire, à l'effondrement théorique des conceptions de Plekhanov. En revanche, le développement original par Lénine de cette conception marxiste, la tactique de la « *dictature démocratique*

---

<sup>8</sup> Idem.

*révolutionnaire du prolétariat et de la paysannerie* »<sup>9</sup> qui a été clairement formulée par Lénine comme programme d'achèvement de la révolution bourgeoise contre la bourgeoisie, qui rend possible la transformation de la révolution bourgeoise en révolution prolétarienne, prépare la victoire d'Octobre du prolétariat.

La surestimation du rôle de création de la bourgeoisie est un reliquat de l'apologétique bourgeoise et de la falsification de l'histoire, transmise par le réformisme. Même quelqu'un comme André Gide, certes de façon seulement temporaire, voyait autrefois cette évolution comme cela. Il a dit dans son discours au congrès parisien de défense de la culture : « C'est toujours par la base, par le sol, par le peuple qu'une littérature reprend force et se renouvelle. Elle est comparable à Antée qui, nous raconte la fable grecque d'un si profond enseignement, perd ses forces et sa vertu lorsque ses pieds ne reposent plus sur le sol. Ce qui réinfuse la vigueur à nos lettres françaises au XVIII<sup>e</sup> siècle, et qui en avaient grand besoin, ce n'est pas Montesquieu, ce n'est même pas Voltaire, malgré tout leur génie ; non, ce sont des roturiers, des plébéiens. C'est Jean-Jacques, c'est Diderot. »<sup>10</sup>

Bien traiter l'héritage, comme cela se manifeste le plus clairement dans la pratique de Maxime Gorki, signifie la liaison organique entre les objectifs supérieurs de la

---

<sup>9</sup> Lénine : Deux tactiques de la social-démocratie dans la révolution démocratique, Éditions en langues étrangères, Moscou, 1954, p. 75.

<sup>10</sup> *Discours du 22 juin 1935, soir*, in *Pour la défense de la culture, les textes du Congrès international des écrivains*, Paris, Juin 1935, Textes réunis par Sandra Teroni et Wolfgang Klein, Éditions universitaires de Dijon, 2005, page 183.

composition artistique et l'enracinement le plus profond dans la production de l'esprit populaire authentique, révolutionnaire, la liaison avec les traditions des véritables sommets de la littérature mondiale.

Une conception authentique, profonde de la réalité : c'est là la base commune des sommets artistiques et de l'esprit populaire dans la littérature. Il suffit par exemple de lire le roman de Gorki *Konovalov*<sup>11</sup> pour voir comment une représentation véritable de problèmes authentiques de la vie exerce sur les hommes du peuple un effet de profonde émotion, qui bouleverse leur vie ; comment un impact sérieux de la littérature sur le peuple ne peut prendre sa source que dans la profondeur de la conception de la vie qu'a l'écrivain.

Avec cette grande conception de l'esprit populaire, Gorki surmonte le faux dilemme dans la littérature de la bourgeoisie en déclin : le dilemme de la « tour d'ivoire » et d'une simple littérature de propagande. La poésie de Gorki rejette tout aussi radicalement le détachement formaliste de la vie que tout « practicisme » ["Praktizismus"] rétrécissant de la littérature. Gorki comme écrivain a toujours été d'actualité, il n'a jamais séparé son activité d'écrivain de celle de publiciste révolutionnaire. Bien au contraire. Ses plus grands chefs d'œuvre sont nés de cette activité de publiciste : *Thomas Gordeiev*<sup>12</sup>, des premiers temps de la lutte contre le capitalisme, lorsque Gorki était journaliste en province ; *La mère*,<sup>13</sup> de l'activité de publiciste de la première

---

<sup>11</sup> Maxime Gorki, *Konovalov*, Le livre de poche, Biblio, Paris, 2002

<sup>12</sup> Maxime Gorki, *Thomas Gordeiev*, Mémoire du Livre, 2002.

<sup>13</sup> Maxime Gorki, *La mère*, Le Temps des cerises, 2001.

révolution, *Klim Samguine*<sup>14</sup> des combats de publiciste contre les parasites de la révolution prolétarienne victorieuse, etc.

Mais apprendre de l'héritage de Gorki signifie avant tout, là-aussi, comprendre le contexte véritable : Gorki comme auteur n'est jamais un simple publiciste. L'activité de publiciste l'aide à voir de près la vie, les forces motrices, les types dominants, les conflits typiques de la vie, de participer aux luttes de manière combative. Sur la base du riche trésor vital ainsi obtenu, sur la base d'un travail littéraire approfondi sur un matériau vital d'un riche contenu, Gorki parvient à découvrir et à représenter les thèmes humains véritables et décisifs, non visibles à la surface de la vie, et leurs reflets spirituels. C'est pourquoi il prend toujours un grand élan vers ses problèmes, c'est pourquoi il se réfère si profondément au passé, à la genèse des principaux types de notre présent. L'historien futur de notre révolution, celui qui examinera les difficultés qu'elle a surmontées pour construire la société socialiste, dira de cette œuvre ce qu'Engels a dit de Balzac<sup>15</sup> : « qu'il a plus appris de lui, s'agissant même de détails économiques... que des livres de tous les historiens professionnels, économistes et statisticiens de cette époque pris ensemble. » Par cette grande conception historique concrète des phénomènes sociaux, Gorki surmonte le faux dilemme de la « tour d'ivoire » et de la simple littérature de propagande. Les deux sont en effet

---

<sup>14</sup> Maxime Gorki, *La vie de Klim Samguine*, 6 tomes, Les Éditeurs français réunis, Paris, 1949-1962.

<sup>15</sup> Friedrich Engels, *Lettre à Miss Harkness*, citée par Lukács dans *Marx et Engels historiens de la littérature*, L'Arche, Paris, 1975, page 107. *MEW* tome 37, page 44.

pourtant – avec des signes différents, avec des visées subjectives différentes – anhistoriques de la même façon, elles restent de la même façon bloquées sur l'apparence immédiate de la vie.

La culture signifie une connaissance large et profonde de la vie, afin que l'homme domine véritablement la vie. La vie de Gorki se différencie de la plupart des biographies d'écrivains modernes justement par cette largeur et cette profondeur de ses intérêts, par l'intensité avec laquelle, dès sa prime jeunesse jusqu'à son lit de mort, il a travaillé à l'extension et à l'approfondissement de sa culture. Gorki n'a jamais été seulement écrivain, au sens restreint, moderne du terme : un homme qui produit des livres sur la base d'un don inné, se spécialise dans cette production, et n'« observe » plus le monde que comme matériau de livres à venir. Gorki est devenu un écrivain aussi considérable précisément parce qu'il a combattu sans cesse, et avec succès, cet effet déformant de la division capitaliste du travail sur l'écrivain. Par cette lutte, il a infatigablement enrichi son contenu de vie et a grandi comme artiste d'œuvre en œuvre. Le danger de l'épuisement du talent – un danger typique pour les écrivains « spécialisés » par la division capitaliste du travail – n'existait pas pour lui. Et Gorki souligne aussi toujours d'une manière très résolue, combien a été grande l'importance de son travail sur soi-même pour son talent, pour sa performance. Il dit par exemple au sujet d'une conversation avec Leonid Andreïev : « Je le rassurais, et lui disais que je ne me considérais pas comme un pur-sang arabe, mais comme un cheval de trait ; je savais bien que je devais moins mes succès à mon don inné, qu'à ma capacité à travailler et à mon



amour du travail. »<sup>16</sup> Sous cette forme polémique abrupte, c'est là une grande exagération, et sûrement pas non plus le point de vue de Gorki sur lui-même. Mais en dépit de toute exagération, cet énoncé était au fond une pensée sérieuse. Gorki n'a jamais vu le cœur du don littéraire dans la fantaisie légère, inventive, dans la perfection formelle de l'écriture, ou d'autres signes distinctifs modernes du « génie ». Il s'est considéré comme le produit de son propre travail sur soi-même. Cela ne doit naturellement pas empêcher d'étudier le secret de son génie inné, unique en son genre. Celui-ci ne réside cependant pas, pensons-nous, là où l'on a coutume de le rechercher, chez lui et chez d'autres grands écrivains. Léon Tolstoï qui était évidemment étranger au monde des idées de Gorki et le rejetait, a très bien dit : « Votre esprit, je ne le comprends pas... mais vous avez l'intelligence du cœur... oui, l'intelligence du cœur. »<sup>17</sup>

L'intelligence du cœur : c'est sans doute la remarque la plus pertinente qui ait été formulée sur Gorki. Et l'occasion de cette remarque est si caractéristique, tant de Tolstoï que de Gorki aussi, que nous voulons la mentionner ici. D'autant plus que l'on peut en déduire encore des conclusions plus larges pour l'activité d'artiste de Gorki. Voilà : Gorki raconte à Tolstoï un épisode de sa jeunesse. Il servait comme valet et jardinier chez une veuve de général, ancienne prostituée, qui était constamment ivre et persécutait sans cesse quelques

---

<sup>16</sup> Nous n'avons pas trouvé la référence de ce texte, et encore moins de traduction française. Nous traduisons donc de la version allemande donnée par Lukács.

<sup>17</sup> Idem

jeunes filles qui vivaient dans la maison. Un fois, elle rencontra les jeunes filles dans le jardin, et les agressa d'invectives ordurières. Les jeunes filles voulurent fuir. La générale leur barra la route et continua à les invectiver. Gorki essaya d'intervenir avec de bonnes paroles, mais en vain. Alors, il empoigna la générale par les épaules et la repoussa du portail. Les invectives de l'ivrogne continuèrent d'augmenter. Elle accusa Gorki de liaison avec les jeunes filles. Finalement « elle ouvrit vite sa robe de chambre, souleva haut sa chemise, et beugla : "je suis bien mieux que ces rattes". Je devins alors furieux, je la retournai le dos vers moi, et je lui flanquai un coup de pelle sur le bas du dos en question, de sorte qu'elle sortit en toute hâte par le portillon et courut dans la cour... » Malgré toutes les tentatives de réconciliation de la générale, Gorki quitta immédiatement son service.

En apparence, ce n'est là qu'une anecdote vulgaire, quelque peu obscène, tirée de la vie de va-nu-pieds de Gorki. Mais il est intéressant de suivre la réaction de Tolstoï à cette anecdote. Tout d'abord, il éclate de rire ; après s'être un peu repris, il dit : « c'était très généreux de votre part de ne la battre que *comme ça*, n'importe qui d'autre lui en aurait flanqué une sur le crâne.... » Après un temps d'arrêt : « Vous êtes un type rigolo ! Ne le prenez pas mal, mais vous êtes un type très rigolo ! Et c'est miraculeux que vous soyez encore si bon, alors que vous auriez toutes les raisons d'être mauvais. Vous êtes fort, c'est bien... »<sup>18</sup> Et comme conclusion ultime, il dit les mots que nous avons cités sur « l'intelligence du cœur » de Gorki.

---

<sup>18</sup> Idem.

La simplicité et la vulgarité de l'anecdote nous permet de discerner quelques traits significatifs de Gorki au plan humain et au plan littéraire. En tout premier lieu, ce que Tolstoï souligne très bien, la générosité de Gorki, la mesure instinctive dans sa réaction spontanée de fureur contre le caractère cruel et la ordurier de la générale. Sans aucune réflexion, il va dans le châtement et l'humiliation juste aussi loin qu'il est absolument nécessaire, pas un pas de plus, et il ne se laisse pas un seul instant rabaisser dans une atmosphère de fange animale. D'un autre côté, il réagit à la vulgarité par la vulgarité. Mais à nouveau, il imprime avec une spontanéité instinctive un tournant humoristique à une scène commencée dans l'obscénité, et dépasse ainsi en homme et en artiste son caractère ordurier. Malgré toute la vulgarité de l'anecdote, on y voit toute l'humanité, la pureté intérieure et la délicatesse de Gorki tout aussi clairement que dans ses autres expressions vitales, que dans ses œuvres. Il a l'intelligence du cœur.

Cette intelligence du cœur est cependant de la plus haute importance au plan artistique. L'art bourgeois moderne souffre aussi, à côté de beaucoup d'autres choses, du faux dilemme du « raffinement » et de la grossièreté, il tombe dans ces deux fausses extrémités. Comme tout problème artistique, celui-ci surgit aussi de la vie. Les écrivains bourgeois sont humainement confrontés, impuissants, à la bestialisation toujours croissante de la vie. Ou bien ils capitulent devant cette bestialité et la représentent dans sa crudité animale nue, absurde, ou bien ils se réfugient dans des sphères où l'on peut superficiellement rendre crédible qu'on se détourne de la

brutalité de la vie : il se réfugie dans le vide du « raffinement ».

La grossièreté des anciens écrivains n'a rien à voir avec ce dilemme. Dans les scènes grossières de Cervantès, Rabelais, ou Shakespeare, il y a assurément des explosions de nombreuses passions animales sauvages des hommes, car sans leur représentation, le tableau de la vie ne pourrait pas être complet. Mais dans l'image du monde représentée par les grands auteurs, ces passions vont être placées à leur *juste place*. L'auteur avec une culture véritable, l'auteur qui maîtrise la vie avec compréhension et sentiment, connaît aussi les puissances négatives, il se réjouit même artistiquement de les combattre, car ses connaissances de l'homme, sa foi dans les véritables forces de l'humanité lui donnent la foi en la victoire finale sur l'animalité. Alors que face à la bestialité, l'écrivain bourgeois d'aujourd'hui reste impuissant et désespéré.

Gorki avait pourtant l'intelligence du cœur ; dans ce combat des forces formatrices de l'homme contre la bestialité animale, cultivée par la société de classes, il a toujours vu l'issue ; plus encore : il a combattu pour cette issue, pour le socialisme. Et la grandeur de ce combat lui donne la possibilité, artistiquement aussi, de trouver un équilibre là où chez ses contemporains, il n'y a que la dissonance entre les faux extrêmes. Artistiquement parlant : l'art de Gorki ne connaît pas les faux extrêmes modernes de l'art « intimiste » et de la pseudo-monumentalité abandonnant la vérité de la nature. Il n'est pas un copiste mesquin de la nature, et en même temps, il ne déforme pas la réalité par la stylisation. Il a l'intelligence du cœur, et de ce fait l'intelligence de

l'esprit : celles-ci extraient de la réalité ses traits *essentiels*. Et parce que tout ce qu'il voit et représente est humainement important, il peut rendre des scènes de la vie quotidienne à peine animées en apparence, sans perdre pour autant la monumentalité véritable, sans devenir « intimiste », et il peut représenter les traits de plus grossiers de l'homme sans fard, sans atténuation, sans non plus que s'étende sur son œuvre une quelconque ombre de la grossièreté moderne, sans devoir prendre la fuite dans une pseudo-monumentalité.

Ce sens inné de l'humain, de l'authenticité humaine, Gorki l'a élevé, au cours de sa longue vie remplie de travail et d'expériences, à un niveau toujours plus élevé de la culture. La liaison avec le mouvement ouvrier révolutionnaire, les expériences du combat et de la victoire de la révolution prolétarienne, ont rendu sa culture et son art toujours plus parfaits. Il est le premier maître du réalisme socialiste, car comme artiste, il montre concrètement comment les contradictions de l'art bourgeois peuvent être surmontées réellement, dans la pratique artistique.

Pour qui vit superficiellement, sans riche contenu de vie, ses œuvres restent obligatoirement minces, sèches, artificielles, dénuées de plénitude de vie. Cette plénitude de vie est cependant là, elle existe dans notre grande réalité socialiste. À beaucoup, il manque « seulement » le regard de Gorki, pour percevoir de manière adéquate le caractère humainement grandiose de cette vie. Il leur manque l'intelligence du cœur de Gorki pour sentir de manière constructive le pouls de cette grande époque.

Comparons : comment se situe Gorki par rapport aux hommes créés par lui, et comment nombre de nos écrivains se situent-ils par rapport aux leurs. Peu importe si leurs personnages d'hommes présentent des défauts naturalistes ou formalistes (ou les deux), derrière chacun de ces défauts, il y a une attitude par rapport à l'homme raide, abstraite, *bureaucratique*, une nomenclaturisation, une classification sans âme, une méconnaissance de la singularité concrète chez l'homme, et en même temps une lacune dans la généralisation concrète, dans l'examen de la liaison concrète du destin individuel avec la vie de la société. La routine bureaucratique est dans la vie pratique la ligne de la résistance minimale, afin de poursuivre dans l'époque nouvelle la vieille vie confortable. Mais il se trompe lourdement, celui qui pense que la virtuosité littéraire d'apparence si distinguée, ou l'« érudition » de la nomenclaturisation sociologique vulgaire serait quelque chose de mieux que la *routine bureaucratique*.

Remémorons-nous les paroles de Gorki que la discussion littéraire évoquée. L'art mauvais naît de la vie tout autant que le bon. Ce dernier d'une vie bien menée, celui-là d'une vie mal conduite. Il faut comprendre que les défauts de toute littérature découlent de la *vie* de l'écrivain. Derrière toute question de forme littéraire mal posée, il y a une fausseté, une platitude, une distorsion etc. de la conception du monde. Et toute défaillance en matière de conception du monde découle de la vie de l'homme qui a cette conception du monde. L'art doit être non seulement un miroir fidèle de la vie, mais aussi un miroir grossissant pour l'artiste lui-même. Ce que l'artiste a toléré en lui de non résolu, de brut, de sec, de

déformé, d'animal, de barbare apparaît de même, mais plus clairement, grossi, dans ses œuvres.

Les combats littéraires de nos jours font partie du combat contre les reliquats du capitalisme dans l'être et la conscience ces hommes. Maxime Gorki fut un grand pionnier de ce mouvement ; il a pratiquement surmonté l'art de l'âge du capitalisme.

Nous sommes au cœur du bouleversement, et ce qui est d'actualité dans l'héritage de Gorki, c'est qu'il nous a montré la voie pour surmonter ces reliquats. C'est ainsi qu'il est devenu notre libérateur au sens de Goethe.

[1936]

« *La comédie humaine de la Russie prérévolutionnaire* ».

C'est seulement lorsque "ceux d'en bas" ne veulent plus et que "ceux d'en haut" ne peuvent plus continuer de vivre à l'ancienne manière, c'est alors que la révolution peut triompher. Cette vérité s'exprime autrement en ces termes : la révolution est impossible sans une crise nationale affectant exploités et exploités.

Lénine, *La maladie infantile du communisme, le gauchisme*<sup>19</sup>

I

L'œuvre de Gorki englobe tout le processus de maturation de la crise révolutionnaire en Russie, le processus qui mène à la grande Révolution d'Octobre. Gorki est avant tout un grand écrivain au sens des classiques du réalisme, parce qu'il pose ce problème sous tous ses aspects. Il représente non seulement la croissance du mouvement révolutionnaire dans le prolétariat et la paysannerie, mais il met en même temps un accent résolu sur la représentation de la bourgeoisie, de la petite bourgeoisie, de l'intelligentsia, et montre partout comment et pourquoi celles-ci, longtemps avant que la révolution n'éclate, ne peuvent plus vivre « à l'ancienne manière », comment et pourquoi les conflits insolubles qui surgissent obligatoirement dans la vie des « couches supérieures » se développent jusqu'à constituer toutes les conditions de la victoire de la révolution.

---

<sup>19</sup> UGE 10/18, Paris 1962, page 128.



La représentation de Gorki ne présente pas seulement de multiples facettes, elle est aussi d'une profondeur inhabituelle. Ce que Marx a dit de Balzac – comme nous le rapporte Paul Lafargue – vaut aussi pour lui. « Balzac, l'historien de la société de son temps, fut aussi le créateur de types qui, à l'époque de Louis-Philippe, n'existaient encore qu'à l'état embryonnaire et ne se développèrent complètement que sous Napoléon III, après la mort de l'écrivain. »<sup>20</sup> Comme Gorki a été ce grand historien pour la Russie prérévolutionnaire, il a compris des traits importants qui – évidemment, modifiés essentiellement par l'impact de la grande Révolution avec ses secousses, sa destruction de l'ancien, et son éducation à la nouveauté – sont aussi de grande importance, y compris dans la période de la dictature du prolétariat. Tant pour les types des différentes luttes contre-révolutionnaires contre la dictature du prolétariat qu'également pour les traits typiques des reliquats du capitalisme, la représentation de Gorki se révèle « prophétique ».

Gorki représente donc les conditions préalables et les préparatifs de la crise nationale globale de la société russe. En ce sens, au sens d'un rapport historique et social profond entre les personnages singuliers et les destins qu'il dépeint, l'ensemble de l'œuvre de Gorki constitue également un cycle cohérent, elle est « la comédie humaine de la Russie prérévolutionnaire ». Certes uniquement dans ce sens. Gorki ne relie artistiquement ses œuvres les unes aux autres que dans des cas très rares. Elles décrivent différents aspects, différentes étapes de ce grand processus, mais les

---

<sup>20</sup> Paul Lafargue, Souvenirs personnels sur Karl Marx.

hommes qui figurent dans les séquences particulières ne savent rien les uns des autres.

Et cette différence n'est en aucune façon un hasard. Une part tout à fait essentielle de la création de Gorki se focalise sur la peinture de la province de la vieille Russie, dans sa désolation et son isolement barbares. Le monde extérieur, parfois même la ville voisine, ne sont que loin à l'horizon. Un rattachement balzacien des différentes séquences par une réapparition des mêmes personnes donnerait ici à la description une tonalité fausse. Ce n'est que lorsqu'il s'agit de représenter comment la révolution ébranle toute la société de fond en comble que l'idée de cycle apparaît artistiquement aussi chez Gorki. (Ainsi dans *Egor Boulytchev et les autres* et *Dostigaiev*<sup>21</sup>.)

La représentation du milieu de la petite ville, complètement isolé en apparence, est aussi très importante parce que Gorki peut, dans cet isolement, montrer avec un grand art combien les premiers signes de vie de la révolution ont été sans lendemain, combien ils ont été isolés de la vie des larges masses (par exemple l'assassinat d'Alexandre II)<sup>22</sup>, combien la première apparition des révolutionnaires est isolée de la vie des larges masses, et combien ensuite cette situation se modifie toujours plus fortement avec la genèse et le renforcement du mouvement ouvrier révolutionnaire. Dans *Klim Samguine*, Gorki dépeint déjà les reflets

---

<sup>21</sup> *Egor Boulytchov et les autres* [1932], in Gorki, Théâtre complet, tome 5. *Dostigaiev et les autres*, tome 6, 1966, L'Arche, Paris,

<sup>22</sup> Alexandre II Nicolaïevitch Romanov, né en 1818, Tzar de Russie en 1855, il succombe à un attentat le 13 mars 1881. C'est sous son règne, en 1861, que le servage a été aboli.

idéologiques du mouvement ouvrier jusque dans les têtes de la bourgeoisie et de l'intelligentsia bourgeoise.

Le problème principal de la représentation de Gorki est que les hommes ne peuvent plus continuer à vivre comme ils vivent. Gorki commence sa carrière comme chanteur des déclassés, mais il se développe comme chanteur de la stratification générale en classes de la Russie dans les dernières décennies précédant la révolution. Et dans la représentation de ce processus général de stratification en classes, Gorki représente en premier lieu le processus *par lequel* un homme *devient* un homme de sa classe sociale.

Cette problématique différencie très nettement Gorki de la littérature bourgeoise moderne et de son expression théorique, la sociologie vulgaire. Homme et classe y forment là une unité mécanique. L'être de classe de l'homme y est presque biologique, en tout cas une nécessité fataliste, un « destin ». Les signes distinctifs de la classe sociale vont être imprimés aux hommes par les écrivains et les théoriciens tout comme aux temps anciens, le bourreau marquait au fer rouge les criminels lors de leur entrée au bagne.

C'est tout autrement, en opposition consciente à cette conception, que Gorki définit la signification des signes distinctifs de classe. Il dit : « Il est indubitable que le "signe distinctif de classe" est un organisateur important et décisif de la "psychologie", qu'il confère plus ou moins clairement sa coloration à la parole humaine, à l'action humaine. Dans les conditions de bagne et de violence de l'État des capitalistes, l'homme est contraint à être la fourmi docile de sa fourmilière, il a été

condamné à ce rôle par la pression conséquente de la famille, de l'école, de l'église, et des supérieurs, l'instinct de conservation le conforte dans cette soumission à la loi, au quotidien ; tout cela est exact. Mais la concurrence au sein de la fourmilière est si forte, le chaos social s'accroît tellement à vue d'œil dans la société bourgeoise que cet instinct de conservation, qui fait de l'homme un serviteur docile des capitalistes, entre en conflit dramatique avec le "signe distinctif de classe". »<sup>23</sup>

Dans ce résumé théorique de sa pratique littéraire, Gorki montre une compréhension incomparablement plus profonde que celle des prétendus marxistes de la « science de la littérature », de la conception de Marx du rapport dialectique entre classe et individu, tout particulièrement dans la société capitaliste. Marx lui-même dit de la relation entre classe et individu dans la société capitaliste la chose suivante : « Mais il apparaît au cours du développement historique, et précisément par l'indépendance qu'acquièrent les rapports sociaux, fruit inévitable de la division du travail, qu'il y a une différence entre la vie de chaque individu, dans la mesure où elle est personnelle, et sa vie dans la mesure où elle est subordonnée à une branche quelconque du travail et aux conditions inhérentes à cette branche... La différence entre l'individu personnel opposé à l'individu en sa qualité de membre d'une classe, la contingence des conditions d'existence pour l'individu n'apparaissent qu'avec la classe qui est elle-même un produit de la bourgeoisie. C'est seulement la concurrence et la lutte des individus entre eux qui engendrent et développent

---

<sup>23</sup> Traduit de la version allemande donnée par Lukács.

cette contingence en tant que telle. Par conséquent, dans la représentation, les individus sont plus libres sous la domination de la bourgeoisie qu'avant, parce que leurs conditions d'existence leur sont contingentes ; en réalité, ils sont naturellement moins libres parce qu'ils sont beaucoup plus subordonnés à une puissance objective. »<sup>24</sup>

C'est précisément *cette* contingence que représente Gorki. Il représente le processus complexe et contradictoire par lequel l'individu de classe est formé par la vie ; cela veut dire : comment l'interaction de l'homme et de l'environnement social structure la personnalité de l'homme ; comment, dans ce processus de genèse de la personnalité, ces traits qui font de l'homme un individu de classe apparaissent, croissent, s'estompent, se croisent entre eux, se changent en leur contraire.

Les écrivains bourgeois modernes ne voient en général pas ce processus comme un processus, mais comme un fait donné une fois pour toutes. À partir de là, ils vulgarisent ses résultats en un fatalisme du milieu, de l'origine, de la race etc. Gorki souligne partout le caractère conflictuel, dramatique, de ce processus. Il voit – en accord avec Marx – que ce conflit se fait jour avec la plus grande acuité là où la vie de l'individu se trouve placée devant une décision relative à sa classe sociale. C'est là que se révèle lequel des signes distinctifs de classe a, de manière prépondérante, structuré son évolution individuelle. Cette évolution se déroule en

---

<sup>24</sup> *Die Deutsche Ideologie*, MEW, tome 3, pages 75-76.  
*L'idéologie allemande, 1<sup>ère</sup> partie*, Feuerbach, C) Communisme [1845] Éditions Sociales, Paris, 1952.

conséquence de conflit en conflit. L'issue donnée de chaque conflit est assurément déterminée par l'évolution précédente de l'homme, par le type de conflit, elle est donc nécessaire, mais absolument pas nécessaire dans un sens fataliste. Il y a toujours des surprises, quand certaines déterminations apparaissent « subitement » au premier plan comme prédominantes chez un homme à l'occasion d'un conflit. C'est le cas par exemple avec l'orphelin indigent Ilia Lounev (*Les trois*)<sup>25</sup> devenu trafiquant par une série de hasards. Lounev est très profondément insatisfait de sa vie et cherche des « êtres humains véritables » qui pourraient lui montrer la voie vers une vie humaine digne. Mais quand il rencontre un tel être humain en Medvedeva, et lui reproche, lui, le commerçant, de vivre du travail non-payé des prolétaires, la conscience de classe du trafiquant lui apparaît « subitement », l'étonnant lui-même. C'est dans un sens dramatique tout aussi surprenant, mais avec une issue opposée, que se déroule le conflit entre Ilia Artamonov. L'opposition latente – Ilia ne veut pas reprendre la fabrique – éclate de manière dramatique et conduit à la rupture, lorsque le père lui fait le reproche : « Nous avons travaillé, et toi, tu ne feras rien ? Tu veux vivre comme un bienheureux du travail d'autrui ? »<sup>26</sup>

Évidemment, ces exemples sont des cas extrêmes, des dénouements d'une tension dramatique croissante depuis longtemps. Mais même les conflits de force explosive plus restreinte, dont il ne découle rien en apparence, ont cependant le même caractère dramatique intrinsèque. Ils

---

<sup>25</sup> Maxime Gorki, *Les trois*, Les Éditeurs Français Réunis, Paris, 1965.

<sup>26</sup> Maxime Gorki, *La famille Artamonov*, Les Éditeurs Français Réunis, page 177.

représentent un point nodal dans la prise de conscience d'un homme sur lui-même, dans l'ouverture de nouvelles possibilités réelles de son évolution ou dans la fermeture définitive de possibilités d'évolution qui, depuis longtemps déjà, n'étaient des possibilités réelles de son évolution que dans l'imagination de cet homme. Il en est ainsi dans *Matveï Kojemiakine*<sup>27</sup> quand, dans les discussions qu'organise le vieux révolutionnaire banni, Matveï apparaît avec une idéologie défraîchie de conciliation qui préconise en particulier une amnistie idéologique pour les marchands, une réconciliation avec les exploités. L'apparition de cette conception met ici en pleine lumière pourquoi les tentatives de Matveï d'échapper à une mort par asphyxie dans son entourage vont nécessairement à l'échec, et sont, dans l'avenir aussi, condamnées à l'échec.

Ce n'est pas un hasard que ces conflits tournent si souvent chez Gorki autour de la question du rapport entre exploités et exploités. Et c'est un trait de la profonde compréhension par Gorki de la particularité de l'évolution de son époque, que parmi les capitalistes, les marchands jouent un rôle aussi prédominant. Ils sont pour son monde tout autant des personnages centraux de l'exploitation que ne l'étaient pour Balzac à son époque les banquiers et les usuriers.

Et c'est d'autant moins un hasard que la relation à l'exploitation se trouve très souvent et à une place tout à fait décisive au cœur des conflits humains des personnages. Ce fut la grande tâche littéraire de Gorki que de représenter la *genèse* des classes sociales

---

<sup>27</sup> Maxime Gorki, *La vie de Matveï Kojemiakine* [1911]

modernes dans la Russie du capitalisme asiatique à ses débuts avec, dans l'existence économique et dans la conscience des hommes, ses reliquats de la période du servage. Les contemporains occidentaux de Gorki ont déjà pour thème le capitalisme constitué, avec des classes « achevées », dans lesquelles la place des individus semble d'emblée beaucoup plus définie que dans la Russie qui se transforme puissamment de fond en comble.

En conformité à la vérité historique, Gorki dépeint une marmite de sorcière vraiment bouillonnante, dans laquelle les nouvelles classes de la société capitaliste vont être cuisinées à partir des anciens « états » féodaux et demi-féodaux pourrissants. Mais même ainsi, on n'épuise pas la particularité du monde dépeint par Gorki. La genèse du capitalisme moderne en Russie est en même temps la période du pourrissement impérialiste du capitalisme ; la période pendant laquelle mûrissent les conditions préalables de la révolution bourgeoise, qui en Russie se mue en révolution prolétarienne. En correspondance à cette situation historique à l'échelle mondiale, le processus de genèse du capitalisme moderne en Russie est en même temps le processus de sa décomposition et de son pourrissement. Le grand art de Gorki consiste précisément en ce que, dans la représentation de chaque individu, il s'en tient fermement à ces deux moments de l'évolution dans leur cohésion indissociable.

C'est pourquoi Gorki met si fortement l'accent sur la représentation du capitaliste moderne, c'est pourquoi il montre dans toute une série de ses romans et récits plusieurs générations de capitalistes, afin de suivre, avec



le plus de précision possible, cette évolution dans son cheminement complexe, très inégal. C'est ainsi que déjà, dans *Thomas Gordeïev*, il dépeint différents types d'ancien homme d'affaires russe, qui non seulement se détachent nettement les uns des autres, individuellement, mais en même temps montrent les différents stades, pour une part du caractère originel asiatique, pour une part de la modernisation. Cette forme asiatique astucieuse de « synthèse » de l'ancien et du nouveau est particulièrement mise en relief dans le personnage du vieux Maiakine. Et Gorki dépeint d'une manière géniale comment son fils – par le biais d'un bannissement en Sibérie – constitue le même type sous une forme quelque peu modernisée. Chez le gendre de Maiakine, le même type de l'homme d'affaires impitoyable et rusé apparaît sous une forme encore plus « civilisée ». Ce processus est représenté de manière encore plus différenciée dans *La maison Artamonov*. Gorki montre d'un côté dans le personnage de Pierre l'indolence et la faible capacité d'évolution d'une part des anciens hommes d'affaires ; au contraire chez Alexis l'agilité, la souplesse d'anguille, la ruse et le mensonge de l'adaptation d'une autre part au capitalisme qui se modernise. Et dans la troisième génération apparaît d'un côté l'effet de la révolution qui s'approche sur la division en classe, avec le passage d'Elie Artomonov au prolétariat révolutionnaire ; d'un autre côté, le mélange de l'indolence et de l'immobilité de la vieille Russie avec le parasitisme impérialiste dans le personnage de Jacques.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Pierre Artamonov, fils d'Elie, le patriarche. Alexis, neveu et fils adoptif du patriarche. Elie, Jacques, fils de Pierre.

Gorki représente très largement les conditions sociales de cette évolution, le chaos, la sauvagerie, et la barbarie de l'accumulation primitive en Russie à la veille de la révolution. Ce n'est pas un hasard si chacun des romans d'hommes d'affaires de Gorki contient une série de biographies, dans lesquelles on raconte comment les fortunes se sont créées. Et toutes ces biographies parlent de meurtre, de vol coutumier, d'escroqueries brutales, d'extorsions et de faux monnayage etc. C'est un tableau qui est analogue à celui que les grands réalistes du 18<sup>e</sup> siècle ont tracé de l'accumulation primitive en Angleterre.

Évidemment, chez Gorki, l'accent principal est mis sur la représentation, non pas du bourreau, mais de la victime. Oui, son point de départ comme écrivain est précisément la représentation des hommes déracinés et déclassés par cette évolution. Et en dépeignant les destinées humaines de ce déclassement, il représente d'une manière émouvante ces formes asiatiques brutales, inhumaines, sous lesquelles se produit la genèse du prolétariat, la prolétarianisation des paysans et des petits artisans.

Mais il va de soi pour un écrivain aux talents aussi multiples que Gorki, qu'il ne représente pas cette décomposition des vieilles formes sociales comme un fatalisme de déclassement. La majorité de ses capitalistes a certes originellement émergé de ces rapports. Et Gorki montre en même temps comment ne serait-ce qu'un brin d'humanité, de conscience et d'honnêteté empêche obligatoirement une telle ascension. Ilia Lounev fait son « éducation » en devenant le témoin d'un meurtre et le complice d'un vol. Il essaye même de parvenir à monter

en assassinant et en détroussant un vieil usurier. Aussi l'ascension au rang de capitaliste commence-t-il de manière très prometteuse. Le meurtre ne sera pas découvert, mais Lounev échoue parce que la réalisation de ses projets lui est humainement pas possible : il n'est pas taillé dans ce bois dur de la pure criminalité qu'exige l'ascension au rang de capitaliste.

Gorki dépeint ce processus de dissolution et de restructuration de la manière la plus variée qu'on puisse imaginer. À juste titre, il met très fortement l'accent sur la décomposition de toutes les idéologies de la vieille Russie, surtout sur celle des formes religieuses. Et il dépeint le développement inégal de ce cheminement dans toute sa complexité. Car ni les idéologies révolutionnaires, ni les idéologies bourgeoises modernes ne naissent simplement et en droite ligne de la décomposition des vieilles. Bien au contraire, dans toute grande période de dissolution, ce processus commence par une perplexité encore plus grande des larges masses des personnes concernées, par un plongeon dans l'apathie ; chez les faibles par un court feu de paille de révoltes insensées, chez les « héros » de l'accumulation primitive par une adaptation à la fois confuse et habile des intérêts criminels aux idéologies anciennes et nouvelles. C'est pourquoi il est tout à fait logique que chez Gorki, il y ait une telle quantité de « prophètes » et d'escrocs religieux ; que dans les discussions, la question de la vérité de la vieille religion, du sens de la vie, de la voie vers le bien etc. tienne un si grand rôle.

Dans cette confusion idéologique se reflètent l'effroi, la rage, et le désespoir des masses travailleuses au sujet de l'horreur à laquelle est associée la transformation de

stratification sociale en Russie ; au sujet des aspects effroyables de l'ancienne et de la nouvelle Russie qui s'entrelacent et se réunissent. Mais en même temps, ce désespoir est le point de départ de la révolte. Comme on le sait, Gorki était à l'origine le poète de ces révoltes spontanées, sans perspective et sans issue. Le contact avec le mouvement ouvrier, la liaison croissante avec lui, la compréhension toujours plus profonde des voies et des objectifs du bolchévisme jouent un rôle décisif dans sa représentation de la révolte. Gorki devient de plus en plus critique à l'encontre des types de la rébellion simplement spontanée, et voit de plus en plus clairement son inconsistance intrinsèque. « Les Konovalov sont capables de s'enthousiasmer pour l'héroïsme, mais eux-mêmes ne sont pas des héros, et à peine, dans des cas rares, des "chevaliers d'une heure" <sup>29</sup> », dit Gorki plus tard sur les personnages de sa première période de création.

On voit surtout l'importance de la liaison avec le mouvement ouvrier révolutionnaire chez Gorki de manière directe, lorsqu'il devient le grand peintre du combat révolutionnaire du prolétariat et des paysans pauvres. Mais avec cette conséquence directe, on est loin d'épuiser la fécondation de Gorki par les idées du bolchevisme. Le bolchevisme permet à Gorki de dépeindre de manière juste le mouvement global de la société russe, il lui donne une vue claire pour une juste appréciation des différents courants du mouvement oppositionnel et révolutionnaire contre la Russie tsariste.

---

<sup>29</sup> *Chevalier d'une heure*, titre d'un poème de Nekrassov.

Gorki voit très clairement l'héroïsme indicible des vieux représentants du mouvement populiste, leur tentative obstinée et héroïque de secouer les masses indolentes de petit-bourgeois et paysans pour la lutte révolutionnaire. Mais il montre en même temps leur confusion idéologique, leur incapacité à indiquer aux masses un chemin clair. Et il montre en même temps avec un grand art combien ces héros sont isolés dans la masse des petit-bourgeois des villes et des campagnes, déjà désespérés, mais pas encore parvenus à une quelconque conscience. En dépit de leur confusion, ils sont, en intelligence et en humanité, des corbeaux blancs au sein de cette masse. Lorsque Matveï Kojemiakine invite chez lui un de ces révolutionnaires, on lui fait observer que celui-ci est allé en Sibérie, et qu'il est sous surveillance policière, et Matveï dit : « j'y ai pensé. C'est pourquoi il est si intelligent ! ». Dans *Klim Samguine*, Gorki représente alors la décomposition du populisme, sa proximité toujours plus grande du libéralisme vulgaire.

Dans ce dernier roman, probablement le plus significatif, Gorki trace un tableau varié, synthétique, de la pénétration progressive du marxisme dans l'intelligentsia russe ; dans *La mère*, c'est l'effet structurant du marxisme sur le mouvement ouvrier lui-même qui est représenté. Il est dans la nature des choses que de ces deux processus, le premier soit le plus complexe et le plus embrouillé. Gorki dépeint avec une finesse et une expressivité extrême les sources sociales humaines du marxisme légal, des différentes variétés de menchevisme. Il ne donne pas d'analyse de classe abstraite, mais montre comment ces formes là du marxisme déformé deviennent nécessairement, pour

différents types de la bourgeoisie et de l'intelligentsia bourgeoise, des formes d'expression de leur évolution humaine. Certes, ces nécessités d'évolution ne sont pas de simples affaires privées de ces individus. Il s'avère toujours et partout que de tels efforts privés – qu'il s'agisse de commerce, d'amour, ou d'amitié – sont des phénomènes typiques de la bourgeoisie moderne et de l'intelligentsia bourgeoise émergentes en Russie. Là, justement, Gorki trace un tableau extrêmement riche et varié de la pénétration de courants décadents dans l'idéologie de l'intelligentsia bourgeoise en formation. Maeterlinck<sup>30</sup>, le marxisme légal etc. se mélangent dans les têtes de la jeune génération et offrent un parallèle remarquable et profondément éclairant à ce mélange de reliquats de la barbarie asiatique et de pourriture européenne moderne que nous avons observés chez la jeune génération du capitalisme lui-même.

Tous ces courants et tendances se développent chez Gorki au milieu du marécage inerte, apparemment immuable, de la vie quotidienne russe. Ce marais – qui ne sera vraiment troublé qu'en 1905, et ne sera détruit que par la grande révolution de 1917 et ses conséquences, dont les reliquats sont encore aujourd'hui combattus par l'édification socialiste – menace d'engloutir, dans le monde représenté par Gorki, quiconque ne peut pas se frayer un chemin vers la vérité révolutionnaire. L'ennui domine la vie des larges masses de la petite bourgeoisie urbaine et rurale, interrompu par des orgies bestiales et brutales, avec boisson et putains, pour ensuite s'exacerber encore davantage.

---

<sup>30</sup> Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862-1949), poète, dramaturge et essayiste francophone belge. Prix Nobel en 1911.

L'état végétatif dénué de but et de sens, ou l'expulsion incomprise de cet état végétatif, la majorité de ces hommes les conçoit comme une « fatalité ». La fatalité est l'idéologie des apathiques et des faibles pour justifier la complète absence de but de leur vie absurde.

Cet ennui, ces explosions de brutalité, ce fatalisme, sont selon Gorki très étroitement reliés au fait que les hommes de ce marécage pensent mener une vie refermée, reposant sur elle-même, purement individualiste, c'est-à-dire qu'ils ne sont que les victimes des puissances sociales, dans le cas le plus favorable leur profiteur parasite, mais que dans leur vie consciente, il n'y a pas de place pour les intérêts généraux de la société. Dans *Matvei Kojemiakine*, Gorki représente avec une maîtrise insurpassable le marécage qu'est une petite ville russe de ce genre, Okourov. Il y dit sur cette vie : « Pour rompre les liens serrés de cet inconsolable ennui, qui éveille tout d'abord l'animal chez l'homme, puis, en tuant tout à fait imperceptiblement son âme, le transforme en un espèce de bétail hébété, il faut une tension ininterrompue de toute la force spirituelle, une foi inébranlable en la raison humaine. Mais cette foi ne donne à l'homme que la participation à la vie intense du monde ; comme les étoiles au ciel, il lui faut encore que les feux lumineux de toutes les espérances et les nobles efforts, qui flamboient éternellement tout autour de la terre lui restent clairement visibles. Mais vu d'Okourov, ces feux lumineux sont assurément difficiles à percevoir »<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> À défaut de traduction française de *La vie de Matvei Kojemiakine*, nous traduisons donc d'après le texte allemand donné par Lukács.

Cela fait partie des traits les plus géniaux de Gorki qu'il voie le principe unitaire dans des phénomènes en apparence totalement opposés. Il voit que l'individualisme hébété animal de l'ancienne petite bourgeoisie continue de vivre sans changement dans cette partie de la jeune génération qui n'acquiert qu'une nouvelle forme d'éducation, mais n'accède pas activement au changement de l'ancienne vie avilissante pour l'homme. C'est sans doute dans son drame *Les petits bourgeois*<sup>32</sup> que Gorki représente cette unité de la manière la plus expressive, et avec elle la puissance renouvelée et apparemment irrésistible du marécage de la vieille Russie. Cette unité s'exprime tout à fait clairement dans les disputes incessantes et monotones entre le vieux Bessemionov et son fils. L'étudiant relégué, qui ressent sa participation à la manifestation comme une « limitation de sa liberté » est dans sa nature un petit-bourgeois tout aussi lâche et sot que son père, et il va, avec des disputes incessantes, continuer la vie absurde de son père.

## II

Gorki ne représente pas ce monde en chroniqueur, ni en « sociologue », mais en *humaniste combattif*. Cela ne signifie pas seulement un parti-pris matérialiste dans sa représentation, mais cela signifie aussi qu'il représente toujours et partout le processus spirituel humain, ces tragédies, comédies, et tragicomédies humaines dans lesquelles se déroule ce bouleversement social dans la vie des individus.

---

<sup>32</sup> In *Théâtre complet*, Tome 1, L'Arche, 1962.



L'humanisme de Gorki comporte surtout une haine irréconciliable contre toute apathie et contre l'idéologie de toute apathie, contre l'idéologie de la « fatalité ». Dès la nouvelle de jeunesse *Konovalov*, le conteur à la première personne essaye, mais en vain, de convaincre Konovalov de l'effet irrésistible des circonstances, car même ce « chevalier d'une heure » ne peut ni ne veut concevoir sa vie comme une nécessité fataliste. Dans la majorité de ses œuvres, Gorki représente des gens qui ont le dessous. Ils succombent, mais dans une lutte complexe et mouvementée dont l'issue – dans chaque cas d'espèce – n'est pas décidée d'avance. Des interactions complexes entre caractère, éducation, entourage, rencontres et événements fortuits etc. donnent le résultat final. Dans ce résultat, la nécessité de classe du destin individuel est portée à une unité profonde et complexe. Mais cette unité, cette réunion de la nécessité individuelle et de la nécessité sociale, est toujours le résultat d'un combat mouvementé, jamais le point de départ ni la présupposition.

Seule une telle conception du destin humain, une telle représentation de l'homme permet à Gorki – au contraire des réalistes bourgeois modernes – de toujours montrer les valeurs humaines, les possibilités humaines qui dans ce cas d'espèce vont être ruinées. Cette mise en évidence des valeurs humaines anéanties n'est cependant jamais chez Gorki une compassion mollassonne, sentimentale. Gorki montre inexorablement la force des puissances sociales, qui déterminent le sort des individus. Il montre en même temps avec la même véracité inexorable ces aspects négatifs de l'individu qui causent directement sa ruine. Cette mise en évidence des possibilités humaines

anéanties est donc toujours âpre et dure, polémique critique, et combative. Tout particulièrement dans le fait qu'il voit dans la relation fautive au travail humain et dans le retranchement du monde de l'homme qui devient un individualiste petit-bourgeois la cause principale de cet anéantissement de possibilités humaines belles et précieuses.

Mais malgré toute l'âpreté de cette polémique critique, ce sont cependant, chez Gorki, toujours des hommes qui échouent. La principale récrimination de Gorki n'est jamais dirigée contre l'individu, aussi négatifs puissent être les traits sous lesquels on le représente, mais contre le capitalisme, surtout sous sa forme russe ancienne, barbare et asiatique. La récrimination de Gorki se focalise toujours là-dessus : le capitalisme russe est un cimetière de masse de l'humanité assassinée.

Mais Gorki n'est pas seulement un humaniste combatif, il est aussi, en même temps, un humaniste *prolétarien*. L'affliction, la haine, l'indignation au sujet de l'anéantissement de l'homme par le capitalisme présentent obligatoirement chez les humanistes bourgeois, soit une tendance au fatalisme, soit une nuance d'éthique *de* « l'Homme » détachée de la vie sociale. Elles souffrent le plus souvent soit d'un anticapitalisme romantique, soit de certaines illusions sur le progrès. Gorki représente la dialectique vivante de toutes les pulsions sociales et individuelles qui font l'homme. Quand il parle de raison, de force, de travail, de passion, de bonté, etc. et de leurs contraires, son discours est toujours concret dans son contenu social : approuver inconditionnellement la raison, oui, au contraire de l'abrutissement du quotidien dans la vieille

Russie – mais il faut se poser la question : la raison, pour quoi faire ? Raison du réformateur de la société, ou raison du filou habile ? Et de la même façon, Gorki représente la dialectique de la bonté, de la force, de la passion. Il approuve passionnément la bonté au contraire de l'impitoyable isolement des hommes entre eux dans le marécage étouffant de la petite-bourgeoisie. Mais il voit tout aussi clairement que la bonté, dans un certain sens, concret, associée à une certaine disposition de caractère peut constituer le point de départ de la ruine de l'homme. Gorki voit toujours toutes les qualités importantes de l'homme en liaison avec le grand processus social de libération, avec le processus par lequel les hommes, par leur propre activité, deviennent des hommes véritables.

Autant Gorki, dans sa représentation, dépasse l'humanisme bourgeois, autant son œuvre est en même temps une préservation et une continuation du grand héritage humaniste. Avant tout de l'héritage des humanistes russes : de l'ébranlement humaniste-révolutionnaire de la vieille Russie. L'adhésion de Gorki à l'héritage de la littérature Russe, de Pouchkine à Tolstoï et Tchekhov, à l'héritage des grands critiques russes, témoigne de l'attachement le plus étroit qu'on puisse imaginer.

Les œuvres de Gorki élèvent un monument à la grande littérature russe, un monument qui témoigne de l'indestructible esprit populaire et caractère vivant de la littérature classique de Russie. De manière répétée, Gorki montre dans sa composition l'énorme impact des classiques russes, dans le peuple, justement, impact qui ébranle, qui réveille des forces humaines. (Chez les érudits, il montre très souvent l'activité littéraire comme

un simple jeu, comme du snobisme, comme une auto-infection par l'idéologie de la décadence européenne.) Prenons ici comme seul exemple parmi toute une série l'impact qu'a déclenché selon Gorki l'autobiographie de Lermontov *Le démon* dans l'atelier des peintres d'icônes. De telles descriptions de l'effet de la littérature sont en liaison des plus étroites avec la conception humaniste de Gorki des devoirs de la littérature en général, et illustrent sa vision selon laquelle toute grande littérature doit sans réserve avoir un esprit populaire. La grande littérature révèle ce qui fait de l'homme un homme véritable, elle montre toutes les possibilités qui sommeillent en lui, comme quelque chose qui est devenu véritable ici par sa propre activité.

La grande littérature fait parler les muets, et ouvre les yeux des aveugles. Elle aide l'homme à devenir conscient sur soi-même et sur son destin. Et l'humaniste révolutionnaire Gorki lutte surtout contre l'abrutissement et l'inarticulé des manifestations vitales de l'homme. Il a la foi que la véritable prise de conscience humaine, – certes uniquement en dernière instance et pas dans tous les cas d'espèce – mène sur le chemin de la grande libération de l'humanité. C'est pourquoi chez Gorki, l'abrutissement et l'inconscience de l'homme, y compris dans la vie privée, apparaissent comme la conséquence la plus effroyable du régime inhumain du knout dans la Russie tsariste. C'est la grande expérience dans la vie de Nilovna<sup>33</sup> (dans *la Mère*), elle à qui tout souvenir de son passé avait été enlevé par une avalanche de coups, qu'elle trouve par la fréquentation des révolutionnaires

---

<sup>33</sup> Pélagie Nilovna Vlassova, personnage de la mère.

un point de vue clair sur toute sa vie. Et comme personnage en contrepoint, Gorki montre toute une série d'hommes auxquels le souvenir de leur propre vie a été définitivement pris, qui de ce fait végètent dans l'abrutissement de la grisaille quotidienne, et ne vivent à proprement parler que d'une cuite à l'autre. Donner à l'homme la conscience sur soi-même, telle est donc la grande mission de la littérature véritable. Pour remplir cette mission, elle doit avoir un esprit populaire. Mais cet esprit populaire n'a rien à voir, ni avec une simplification des problèmes, ni avec un simple aspect de propagande de la littérature. Cet esprit populaire repose précisément sur le fait que la grande littérature représente des problèmes véritables au niveau le plus élevé, qu'elle creuse jusqu'aux racines profondes véritables de l'action et de la passion humaines, des idées et des sentiments humains. Ce n'est pas un hasard si chez Gorki, des auteurs comme Lermontov et Pouchkine déclenchent de tels effets. Ces effets prouvent la justesse d'une grande conception, humaniste, de la mission de la littérature.

La possibilité d'un tel effet repose sur le fait que les grands problèmes objectifs de la vie humaine ne surgissent pas subitement dans la réalité, que ce ne sont pas des inventions de « maîtres » géniaux, mais forment dans la vie même une série objective de problèmes corrélés, qui se développent les uns des autres. Le fait donc que les grandes figures de la littérature forment un continuum cohérent, que dans la création de grands personnages typiques, une certaine tradition historique puisse prévaloir, n'est qu'un reflet des corrélations qui existent dans la réalité de la vie elle-même. Ce rapport

vital se reflète dans la méthode critique de Dobrolioubov et Tchernychevski. La critique d'Oblomov par Dobrolioubov tout particulièrement en est un exemple modèle. Il montre la continuité de certains problèmes et de leur prolongement dans toute une série de personnages, de l'Onéguine de Pouchkine jusqu'à Oblomov, dans des personnages importants qui représentent ces problèmes de manière typique.

Ce n'est certainement pas un hasard que cette critique modèle, tant dans son contenu que dans sa méthodologie, ait justement été écrite au sujet d'*Oblomov*. Le roman de Gontcharov éclaire en effet, avec une force de caractérisation du type rarement atteinte, certaines formes décisives de l'évolution particulière de la Russie, des formes particulières de son arriération.

Mais ce n'est pas non plus un hasard que Gorki en tant que critique et auteur, aborde le problème Oblomov et sa généralisation par Dobrolioubov, et prolonge et généralise davantage encore le problème à sa manière, en accord avec les circonstances de son époque. Dans sa lutte contre le « karamazovisme » [karamazovtchina], Gorki donne la caractérisation suivante, profonde et juste d'Ivan Karamazov comme un type d'Oblomov : « Si le lecteur considère précisément la logorrhée d'Ivan Karamazov, alors il voit : c'est Oblomov, qui accepte le nihilisme par paresse, parce qu'il est si confortable de se laisser porter comme un radeau, et il voit que son "rejet du monde" est simplement une révolte verbale d'un paresseux et que son affirmation que l'homme serait une "bête sauvage et méchante" contient les paroles

misérables d'un méchant homme. »<sup>34</sup> Gorki donne ainsi de l'oblomovisme une généralisation très importante. Il montre qu'il est partout, où des paroles grandiloquentes ou des sentiments distingués dissimulent à l'homme lui-même une lacune en volonté et en force de lutter pour changer le monde. La série de ces Oblomov que Gorki a représentés va jusqu'à Klim Samguine.

Mais Gorki poursuit aussi dans sa composition la ligne originelle d'Oblomov. Il représente une série de personnages chez lesquels – comme chez l'original de Gontcharov – c'est justement une humanité molle et inactive, mais belle et non sans-valeur, qui cause la ruine de l'homme en tant qu'homme. Chez Gontcharov même, ces traits d'Oblomov sont très étroitement corrélés à l'existence parasitaire du propriétaire foncier. Gorki généralise le problème en montrant la dialectique de cette inactivité, de cette ruine nécessaire, dans différentes classes de la société russe. Il n'est pas rare que sa critique de la Russie petite-bourgeoise soit résumée en une plébéianisation du problème Oblomov. C'est dans le personnage de Iakov, dans *les trois*, qu'on le voit le plus clairement. Celui-ci, tout à fait dans l'esprit de la ligne Oblomov, dit à Ilia Lounev qui veut le secouer : « Tu m'énerves sans raison. Réfléchis donc : les hommes vivent à cause du travail, et le travail a lieu, à son tour, à cause des hommes... C'est exactement comme quand on tourne une roue... toujours à la même place, et pourquoi çà tourne, on ne le comprend pas ».<sup>35</sup>

La base de l'oblomovisme représenté par Gorki est la vie individualiste, retranchée du monde, dans le marécage de

---

<sup>34</sup> Traduit de la version allemande donnée par Lukács.

<sup>35</sup> Traduit de la version allemande donnée par Lukács.

la vie petite-bourgeoise. Il y a parfois, chez les meilleurs spécimens qui vivent ici, des sentiments beaux et authentiquement humains. Il y a une insatisfaction profonde de la vie dans le marécage, il y a des efforts désespérés pour fonder une vie vraiment humaine. Mais tout cela échoue par manque de volonté et impuissance, et ceci a des racines dans cet enfermement égoïste sur soi-même. Dans *Matvei Kojemiakine*, Gorki trace le portrait le plus précis et le plus complet de ce nouvel Oblomov. Le trait oblomovien authentique de Matvei Kojemiakine consiste précisément en ce qu'il voudrait échanger l'« idylle » détestable, sale, sentant le schnaps, de sa vie parasitaire, contre une belle « idylle », authentiquement humaine. Il tombe amoureux d'une révolutionnaire. « Et il se représentait une vie de jour férié, tranquille, sans besoin ni désir des hommes, sans haine furtive contre eux, ni crainte d'eux, rien qu'à deux, cœur à cœur. » Et lorsqu'il rêve de la vie commune avec elle, il pense aux images d'un cloître ou d'une forteresse. Naturellement, non seulement cet amour échoue, mais aussi toute la vie de Matvei Kojemiakine. Mais on voit l'affinité avec Oblomov dans l'authenticité et la tendresse de sa vie sentimentale. Quand dans la vieillesse de Matvei, une jeune fille lit son journal intime, elle dit : « Mon Dieu, qu'est ce que c'est beau ! Exactement comme chez Tourgueniev. » (La tradition objective des problèmes pousse le lecteur à penser à la critique de Tourgueniev par Tchernychevski, *Un homme russe au rendez-vous*.<sup>36</sup>)

---

<sup>36</sup> Tchernychevski, *Un homme russe au rendez-vous*, 1858. Œuvres complètes, Tome 5, p.156.



Cette reprise du problème Oblomov est évidemment une prolongation et une généralisation. On le voit, non seulement dans la conception des personnages Oblomov de Gorki, mais aussi tout particulièrement dans la continuation du recours au personnage opposé par sa pratique. Chez Gontcharov, Stolz n'est que la représentation d'une activité pratique en général. Dobrolioubov voit tout à fait clairement ce non-enracinement de Stolz dans la vie russe de son temps, la manière utopique abstraite de sa représentation. Après avoir montré les raisons sociales de cette abstraction, il dit en résumé : « Aussi, la seule chose que nous n'apprenons dans le roman de Gontcharov, c'est que Stolz est un homme actif ; il s'affaire sans cesse, il court, fait des acquisitions, affirme que vivre c'est travailler, etc. Mais ce qu'il fait et comment il s'ingénie à faire quelque chose de méritoire là où d'autres ne peuvent rien, tout cela reste pour nous un mystère. »<sup>37</sup>

Chez Gorki, cette activité abstraite se différencie, on voit sa dialectique concrète. Comme personnage en contrepoint des figures Oblomov, il apparaît d'un côté les Maïakin, les Alexis ou Miron Artamonov<sup>38</sup>, et de l'autre côté les héros conscients du mouvement ouvrier révolutionnaire. Leur combat décide du sort de la Russie. Même s'il est intéressant, même s'il est très répandu, Oblomov est devenu un personnage épisodique, au grand sens historique.

---

<sup>37</sup> Nikolai Dobrolioubov, in *Essais critiques*, Traduction Catherine Emery, Éditions du Progrès, Moscou, 1976, pages 175-176

<sup>38</sup> Jacob Maïakin, personnage de propriétaire d'usine dans *Thomas Gordeïev*. Alexis, fils adoptif du patriarche dans *La maison Artamonov*, et Miron, son fils, personnages de bourgeois libéraux.

Cette reprise du problème Oblomov et sa prolongation originale par Gorki n'est qu'un des nombreux exemples où, dans son œuvre, les grands traditions de la littérature classique ont été efficientes, où le réalisme socialiste de Gorki recueille tout l'héritage de la littérature classique Russe, de même que la grande révolution prolétarienne est l'héritière de toutes les grandes traditions des mouvements de libération qui l'ont précédée. Ce sera l'une des tâches les plus importantes de notre histoire de la littérature que de découvrir tous ces liens nombreux qui relient Gorki au passé classique, et en même temps de montrer comment sa compréhension de ces problèmes est devenue un outil pour le développement du réalisme socialiste. Cela serait en même temps la reprise marxiste de cette grande tradition que nous avons mentionnée en exemple à propos de la critique d'Oblomov par Dobrolioubov.

### III

Comme chez toute une série d'auteurs épiques modernes importants – pensons à des figures aussi grandes que Rousseau, Goethe, ou Tolstoï – l'autobiographie joue dans l'œuvre épique de Gorki un rôle très important. Cette corrélation n'est pas un hasard. Les grands conteurs, qui dans des œuvres puissantes représentent synthétiquement les traits essentiels de leur propre époque dans sa dynamique et sa totalité, doivent avoir aussi dans leur vie éprouvé la continuité de l'émergence de ces problèmes. Et le processus de cette appropriation des contenus les plus importants d'une époque fait certainement partie des traits essentiels, des caractéristiques essentielles de l'époque elle-même.

Le grand écrivain qui raconte éprouve nécessairement et de manière objectivement juste, non seulement les contenus de son œuvre, mais aussi de sa particularité stylistique fondamentale, comme caractéristiques de l'époque. La manière dont ce style est né, dont l'auteur a été formé à ce style littéraire là, n'est donc pas pour ces écrivains une affaire privée, n'est en rien quelque chose de purement subjectif. Bien au contraire, la mauvaise subjectivité de nombreux auteurs modernes, qui éliminent tout simplement de leurs œuvres les éléments de leur ego, repose sur le fait qu'ils ne sont pas à même d'embrasser du regard leur propre évolution, du haut d'une objectivité sociales et historique de ce genre, ou qu'ils voient même simplement (comme par exemple Flaubert) dans leur subjectivité un élément perturbant l'objectivité de l'œuvre. Cette « ascétisme » n'empêche assurément pas dans la représentation épique l'irruption d'éléments faussement subjectifs.

Les écrits de Gorki sont rédigés tout à fait dans l'esprit des vieilles autobiographies classiques. On peut même dire que la différence essentielle, la « note personnelle » de l'autobiographie gorkienne, c'est justement son extraordinaire *objectivité*. Cette objectivité ne signifie pas un ton impartial du récit. Dans le ton du récit, les écrits autobiographiques de Goethe sont considérés comme beaucoup plus objectifs que ceux de Gorki. Cette objectivité consiste plutôt dans la teneur essentielle de l'autobiographie, dans cette *attitude pas rapport à la vie*, qui s'y exprime. L'autobiographie de Gorki est tout à fait particulière en ce qu'en elle, il y a extraordinairement peu d'éléments personnels subjectifs. Gorki ne dépeint pas directement sa propre croissance, mais ces

circonstances de la vie, ces événements, ces personnes etc. qui ont favorisé cette croissance. Ce n'est qu'à certains points nodaux qu'il montre synthétiquement comment éprouver le monde a élevé sa propre personnalité à un niveau supérieur. Et cela, il ne le fait pas non plus toujours dans une synthèse directement subjective, au contraire, il fait souvent percevoir cette croissance de manière palpable au lecteur à partir de la réaction aux événements objectivement représentée. Gorki énonce très clairement cette structure de son autobiographie en elle-même : « Je me trouve face à mon enfance comme devant une ruche dans laquelle différents simples hommes moyens, comme les abeilles, apportent le miel de leur savoir et de leurs idées sur la vie, afin d'enrichir mon âme par un savoir meilleur. Souvent, ce miel était impur et amer, mais finalement, tout savoir reste pourtant du miel. »<sup>39</sup>

Cette objectivité est justement ce qui est personnel dans l'autobiographie de Gorki, car s'y manifeste en même temps sa liaison profonde à la vie du peuple travailleur, base de son humanisme combattif sans concession. Tout au début de l'autobiographie, il montre cette corrélation de façon très expressive. Il dit que l'histoire de son enfance lui apparaît comme un conte triste qu'il doit pourtant raconter, en étant fidèle à la vérité, malgré toutes les horreurs qui devront y être racontées. « La vérité se situe pourtant plus haut que toute sensibilité, et finalement, ce n'est assurément *pas de ma personne* que je parle, mais plutôt de ce milieu étroit, étouffant, rempli de toutes sortes d'impressions angoissantes, dans lequel

---

<sup>39</sup> Traduit de la version allemande donnée par Lukács.

j'ai eu à vivre autrefois, et dans lequel *le simple peuple russe a végété.* »<sup>40</sup> (Souligné par moi, G.L.)

On voit bien là le rapport entre l'objectivité de Gorki et son humanisme combattif : il s'agit de cet esprit de parti du matérialiste, dont parle Lénine dans sa polémique contre le faux objectivisme de Strouvé.<sup>41</sup> Aussi cette unité de l'objectivité et de l'esprit de part va-t-elle être exprimée très clairement dans l'autobiographie même ; et en relation claire aux grands combats d'actualité de libération des travailleurs : « Quand je repense à ces horreurs d'un poids de plomb de la vie russe, sans culture, je me demande parfois si cela vaut même la peine de parler de ces choses. Et je me réponds, avec une conviction toujours nouvelle : oui, cela vaut la peine, car c'est encore et toujours une réalité effroyable, qui a la vie dure..., qui subsiste aujourd'hui dans toute sa brutalité, et dont il faut prendre connaissance jusqu'à ses racines, afin de l'arracher avec ses racines de la conscience, de l'âme du peuple, de toute notre vie d'abrutissement et de honte. »

Ceci a été écrit en 1913. Et Gorki ajoute aussitôt que l'étonnant dans cette vie ne consiste pas seulement dans la force effroyable de cette trivialité bestiale, mais aussi dans le fait que, « au travers de cette couche sociale, aussi obèse soit-elle, le bien, le sain, le créatif humain se frayent une croissance victorieuse, et que l'espérance immortelle en une renaissance vers une existence belle,

---

<sup>40</sup> Traduit de la version allemande donnée par Lukács.

<sup>41</sup> V. Lénine, *Le contenu économique du populisme et la critique qu'en fait dans son livre M. Strouvé.* Éditions Sociales, Paris, 1974, page 112. (Œuvres complètes, tome 1)

lumineuse, vraiment humaine reste éveillée. »<sup>42</sup> C'est précisément cette objectivité qui constitue donc la base d'un véritable combat contre les puissances des ténèbres.

Gorki est tout à fait au clair sur le fait que cette objectivité, justement, constitue le critère de distinction entre la littérature importante et la mineure, qu'elle soutient la distinction entre la littérature classique et le faux subjectivisme de ses contemporains. Dans un essai de 1908, Gorki écrit sur cette différence entre littérature ancienne et contemporaine : « Pour les anciens écrivains, c'est la conception large, la vision harmonique du monde, l'intensité de leur sentiment de la vie qui est typique, dans leur champ de vision, il y a tout le large monde. La "personnalité" de l'auteur d'aujourd'hui est sa manière d'écrire, mais la personnalité... est de plus en plus insaisissable, plus nébuleuse, et, pour le dire carrément toujours plus lamentable. L'écrivain n'est plus le miroir du monde, mais un petit éclat ; le tain social en a été effacé, et comme il gît dans la poussière de la rue des villes, il ne peut pas, avec sa surface brisée, refléter la grande vie du monde, et il reflète des fragments de la vie de la rue, de petits éclats d'âmes brisées. »<sup>43</sup>

L'autobiographie de Gorki explique comment naît un tel miroir dans le monde d'aujourd'hui.

Ainsi, l'autobiographie de Gorki soulève un problème important. Le problème de l'importance de la *réceptivité* pour le grand auteur. Le sens de la réceptivité est totalement déformé par la pratique des écrivains modernes. Il y a chez les hommes une représentation

---

<sup>42</sup> Traduit de la version allemande donnée par Lukács.

<sup>43</sup> Traduit de la version allemande donnée par Lukács.

fausse, rigide, et distordue selon laquelle l'essence de la réceptivité serait une quasi-passivité, selon laquelle la réceptivité exclurait une attitude claire par rapport à la vie et à ses problèmes, selon laquelle elle serait le contraire de l'activité et de la pratique. Cette représentation fautive est issue de la subjectivité moderne. Gorki parle très justement de la perte du « tain social ».

Les écrivains modernes n'ont de vécu que d'eux-mêmes. La réceptivité signifie pour eux : une écoute attentive de leurs ressentis intimes, des vécus de leur égo. Leur attention ne porte pas sur le monde extérieur, sur la vie elle-même, mais ils observent le processus de leur propre réaction au monde extérieur, et en se comportant là de manière réceptive, ils s'abîment dans une contemplation totalement passive de leur propre nombril. C'est probablement dans ses souvenirs sur Leonid Andreïev que cette opposition entre Gorki et les écrivains contemporains se manifeste de la façon la plus expressive. Leonid Andreïev est un écrivain très doué, et dans ces conversations avec Gorki, il est d'une honnêteté relativement grande. C'est dans un tel moment d'honnêteté qu'il se plaint auprès de Gorki de ce que celui-ci rencontre toujours et partout des gens intéressants alors que lui-même n'y parvient pas. Mais Andreïev ne voit pas qu'il ne s'agit pas là de chance ou de malchance dans la vie, mais de simples conséquences des attitudes fondamentales différentes par rapport à la vie. Andreïev a une imagination extrêmement active, ainsi que, associée à cela, une capacité d'abstraction grande, mais désorientée. Dès qu'un phénomène de la vie surgit devant lui, son imagination se met à le

travailler, l’emmène à un degré élevé d’abstraction littéraire, – et ainsi, le phénomène est réglé pour Andreïev. Il ne dispose pas de la patience de prendre sur le vif la vérité réelle dans le phénomène, de l’observer de tous côtés et à différents degrés de son évolution, de le comparer avec persévérance et systématiquement à d’autres phénomènes pour alors et seulement créer un tableau du phénomène qui s’approche aussi près que possible de la richesse de la vie.

Mais même si cela peut avoir formellement une tonalité paradoxale, la patience de Gorki est corrélée à son activité, de même que l’impatience d’Andreïev, du fait que ce dernier ne prend pas activement et pratiquement part aux luttes de l’époque, qu’il mène simplement une existence d’écrivain. Les traits essentiels, profonds, de la réalité pour la compréhension desquels une patience gorkienne est nécessaire en matière de réceptivité, ne sont en effet visibles qu’en relation à la *pratique*, ils ne sont perceptibles que pour les hommes dont la vie est tournée vers la pratique.

L’importance de la différence entre essentiel et inessentiel, entre exact et seulement intéressant, mais superficiel et faux, est décisive, justement du point de vue de la pratique. Pour l’homme qui se comporte passivement dans la vie, les différences entre essentiel et inessentiel, entre juste et faux s’estompent. Ce n’est que dans l’interaction entre l’homme et le monde qui se produit dans l’action, dans la pratique, que se manifeste ce qui est essentiel dans le monde, dans l’autre homme. Seule la pratique offre un choix et aide à trouver les principes du choix. Succès et échec de la pratique sociale montrent les traits véritablement essentiels de la vie.



Mais l'activité est aveugle sans la réceptivité. Seule la prise en compte passionnée du monde tel qu'il est vraiment, dans sa multiplicité inépuisable et dans sa mutation ininterrompue ; la *volonté* passionnée *d'apprendre* du monde ; le sentiment amoureux pour la réalité, en dépit de toutes les horreurs que l'on hait et que l'on combat, et parce que dans la même vie, on voit également un chemin vers le bien, vers l'humain ; la foi en la vie, en ce que la vie justement, malgré la sottise et la méchanceté qui s'y manifestent quotidiennement, se développe cependant vers l'avant, de ses propres forces, par la force d'efforts humains – seule une telle passion de la réceptivité fournit la base d'une pratique véritable et juste. C'est un optimisme sans illusion. Les illusions dissimulent la réalité : l'homme avec des illusions n'éprouve pas la vie réelle, mais seulement ses illusions – ou leur échec. Et le pôle apparemment opposé à l'homme aux illusions, l'incroyant, le désillusionné, n'éprouve, tout aussi unilatéralement, que sa propre déception et ses raisons subjectives. Optimisme et pessimisme moderne, illusions et désillusions modernes, créent donc de la même manière de simples *schémas*, même si, – comme dans le cas d'Andreïev – ce sont des schémas fantastiques et intéressants. Illusion et désillusions sont de la même manière des limites à la capacité à prendre en compte la réalité.

Vivre une vie riche est cependant la condition préalable humaine de la grande composition littéraire. Et cela, en vérité, non seulement au sens du matériau que donne une riche expérience de la vie, mais aussi du point de vue des problèmes les plus profonds de la représentation. La possibilité de représenter vraiment le *typique*, a

justement pour condition préalable cette conduite de vie de l'écrivain. C'est probablement Hurd <sup>44</sup>, un esthéticien anglais du 18<sup>e</sup> siècle, qui a exprimé le plus clairement cette corrélation. Il commente la thèse d'Aristote suivant laquelle Sophocle décrirait les hommes tels qu'ils devraient être, tandis qu'Euripide les décrirait tels qu'ils sont, <sup>45</sup> et il dit la chose suivante : « La signification de ceci est que Sophocle, en raison de sa plus large fréquentation de l'espèce humaine, avait agrandi et élargi sa conception étroite, limitée, issue de l'observation de caractères *particuliers*, en une compréhension complète de l'*espèce*. Tandis que le philosophe Euripide, ayant été la plupart du temps occupé par les débats de l'académie, lorsqu'il en est venu à se pencher sur la vie en portant un regard trop attentif sur des individus existant réellement, a fait sombrer l'espèce dans l'individu et a donc dépeint ses personnages, bien sûr de façon naturelle et *vraie* quant à ses objectifs, mais parfois sans cette ressemblance frappante, générale et universelle, qui est exigée pour montrer pleinement la vérité poétique. » <sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Richard Hurd, écrivain et ecclésiastique britannique (1720-1808). Il fut évêque de Lichfield et Coventry, puis de Worcester.

<sup>45</sup> Aristote, *Poétique*, Chapitre XXV, IX, C.

<sup>46</sup> The meaning of this is, Sophocles from his more extended commerce with mankind had enlarged and widened the narrow partial conception arising from the contemplation of particular characters, into a complete comprehension of the kind. Whereas the philosophic Euripides, having been mostly conversant in the academy, when he came to look into life keeping his eye too intent on single really existing personages, sunk the kind in the individual and so painted his characters, naturally indeed and truly with regard to the objects in view, but sometimes without that general and universally striking likeness which is demanded to the full exhibition of poetical truth. Cité par : Henry James Pye, *A Commentary Illustrating the Poetic of Aristotle*, John Stockdale, Londres, 1792, pages 503-504

On ne peut évidemment pas comparer les auteurs modernes à Euripide. Il s'agit uniquement pour nous, en utilisant cette comparaison, de découvrir les causes réelles de l'indigence résolue de la littérature moderne. L'éloignement de la vie des écrivains modernes conduit nécessairement à ce qu'ils ne puissent créer que des personnages individuels et, lorsqu'ils sont contraints d'aller au-delà de l'individuel simple, à ce qu'ils se perdent obligatoirement dans des abstractions creuses, étrangères à la vie.

La représentation de véritables types ne peut advenir que par une comparaison des individus percutante, riche et fondée, c'est-à-dire vécue dans la pratique et confirmée par la pratique ; une comparaison qui soit aussi à même de découvrir les bases sociales de cette affinité, tant au sens individuel qu'également au sens social. Plus la vie de l'auteur est riche, plus on ira chercher cette affinité dans les grandes profondeurs, plus une grande tension englobera l'unité de l'individuel et du social dans le type représenté, plus le personnage sera intéressant et vrai au plan littéraire.

L'autobiographie de Gorki décrit donc d'une manière extrêmement intéressante combien la vie richement mouvementée du jeune Gorki a constitué cette particularité de la création de types par la comparaison d'homme de genres tout à fait différents au premier abord. Dans cette éducation du grand écrivain, la littérature elle-même joue naturellement un rôle très important. Est également valable, pour le jeune écrivain qui se forme, la grande mission de la littérature classique consistant à rendre les hommes capables de voir et de s'exprimer. Et le jeune Gorki en particulier lit dès le

départ de telle manière qu'il place toujours et partout la littérature en relation avec la vie. Quand il lit par exemple *Eugénie Grandet* de Balzac, non seulement il est séduit par le caractère simple et grandiose du mode de description, mais il compare aussitôt le personnage du vieil usurier Grandet à son propre grand-père.

Mais la littérature n'est cependant qu'un moyen accessoire, certes très important. Ce qui reste décisif, c'est de prendre en compte et de travailler, de la façon la plus variée possible en soi la vie riche, la passion, les phénomènes de la vie. Gorki donne des exemples très intéressants, de la manière dont cette prise en compte des hommes commence en vue du typique. Je ne citerai qu'un seul exemple caractéristique : « Ossip, soigné, propre, me faisait penser à tous les vieux messieurs que j'avais connus – à Iakov le chauffeur, au grand-père, à Piotr Vassiliev le lecteur, au cuisinier Smouri. Tous avaient suscité un grand intérêt en moi, et pourtant, j'avais le sentiment que ne serait pas facile et pas agréable de vivre avec eux. C'était comme s'ils vous bouffaient l'âme dans le corps ; leurs paroles, qui étaient certainement très sensées, se posaient comme de la rouille sur le cœur. Ossip est-il bon ? Non. Est-il méchant ? Pas non plus. Il est intelligent – ça c'est clair pour moi. Mais pendant que j'admire la vivacité de son esprit, cet esprit me mine, et j'ai le sentiment qu'il m'est, dans l'ensemble, hostile. »<sup>47</sup>

L'autobiographie de Gorki montre donc comment naît un grand auteur à notre époque, comment un enfant se développe jusqu'à devenir un miroir du monde. Ce

---

<sup>47</sup> Traduit de la version allemande donnée par Lukács.

caractère de l'œuvre, cette représentation de la figure de Maxime Gorki comme un participant important dans la « comédie humaine » de l'époque de préparation de la révolution russe, la représentation de la vie comme le véritable éducateur du grand écrivain, tout cela est souligné par l'objectivité du style. Gorki représente justement le grand éducateur, la vie, qui l'a formé, et comment elle l'a formé. Elle l'a éduqué pour en faire un homme, un lutteur, un écrivain. Et c'est justement l'expérience vécue de ces nombreuses horreurs qui l'a éduqué pour être justement cet humaniste combattant. Tolstoï admire la bonté et la force, quand il dit de Gorki qu'après tout ce qu'il a vécu, il aurait toutes les raisons d'être mauvais.

Cette appétit insatiable de vivre, cet apprentissage infatigable de la richesse de la vie, ce large éloignement de toute violence schématique faite à la réalité ; c'est là un trait essentiel de Lénine dans la personnalité de Gorki.

#### IV

Comme pour la plupart des grands conteurs, la nouvelle constitue également pour Gorki le point de départ de son art. La nouvelle, cela signifie un événement remarquable, non quotidien, surprenant, mais dont le caractère est tel que justement l'élément surprenant de l'événement caractérise un ou plusieurs hommes aussi bien individuellement qu'aussi socialement. Cette particularité fait de la nouvelle un de ces genres si originels et si populaires de l'art de raconter. Les bons conteurs venus du peuple, – et sous certaines conditions aussi ceux issus des classes supérieures – veulent

transmettre à leurs auditeurs des destins remarquables et en même temps caractéristiques. Et en cherchant à élaborer de manière vivante ce qui est caractéristique, ils se rapprochent instinctivement de la forme de la nouvelle. C'est donc, chez le jeune Gorki également, non seulement la continuation d'une tradition littéraire, si très tôt, il écrit des nouvelles vraiment parfaites, mais aussi la joie littéraire de partager, originelle, issue de la vie riche, qui a été purifiée et rendue consciente par les traditions littéraires, par le modèle de grands artistes antérieurs.

Ce sont en l'occurrence tous les éléments problématiques de l'art de la nouvelle, issus de l'essence de la vie moderne, qui surgissent déjà chez le jeune Gorki. Plus les conditions de vie deviennent complexes, plus il est difficile de caractériser les hommes de manière exhaustive et marquante par un événement de leur vie. Et c'est d'autant plus difficile que le « hasard », que nous avons souligné d'entrée, dans la liaison entre les traits individuels et ceux déterminés par la classe sociale constitue un obstacle à ce que justement les aspects typiques des hommes puissent apparaître dans l'événement surprenant de la nouvelle. Cette possibilité, qui existait encore au tout début de la Renaissance, constitue la base sociale de la svelte beauté des nouvelles de Boccace et de ses contemporains, une sveltesse qui n'a cependant en soi rien de construit, rien de schématique, rien de stylisé abstraitement comme c'est le cas chez les imitateurs modernes de la nouvelle classique.

En raison de la complexité de son sujet, la nouvelle moderne va être plus large que l'ancienne : elle englobe une suite plus ou moins grande d'événements

remarquables, mais qui font mouvement dans une exacerbation constante vers un événement final, événement qui constitue le fin mot stylistique de la nouvelle classique. Cet événement va être préparé par les péripéties précédentes dans la mesure où les personnages les explicitent par des actions, tant et si bien que le fin mot peut alors dévoiler individuellement et socialement la nature essentielle de l'homme dans son ensemble. Une telle extension de la nouvelle n'est évidemment pas seulement un accroissement quantitatif, mais entraîne aussi d'importants problèmes de style nouveaux.

Mais en dépit de toutes ces nouveautés nécessaires, les problèmes fondamentaux de forme de l'ancienne nouvelle restent pourtant des modèles, y compris pour les récentes. Car sans un tel effort vers une harmonie formelle par une action énergiquement condensée, par la caractérisation des personnages, par l'intermédiaire de l'action (et pas l'inverse) la nouvelle se dissout nécessairement en une description de milieu ou une peinture d'ambiance ou une analyse psychologique. En fait, c'est le cas chez la plupart des conteurs modernes.

Pourtant, depuis Balzac et Stendhal, les écrivains récents les plus importants se battent pour donner à leurs récits complexes, consistant en une suite d'événements, une forme achevée et acérée semblable à celle qu'avait la nouvelle d'autrefois. Ce combat pose à l'imagination de l'écrivain des exigences toujours plus grandes. Car plus ces contradictions dont le dévoilement se concentre dans le fin mot de la nouvelle sont complexes, et plus il est difficile de trouver un événement intégré à l'action dans lequel se manifestent de façon sensible et vivante tous les aspects de ces contradictions complexes.

Le combat pour cette forme de la nouvelle est fondamental de l'œuvre épique de Gorki. Et à vrai dire, comme nous le verrons, non seulement pour ses nouvelles au sens strict du terme, mais aussi pour des romans et pour son autobiographie. Gorki dispose d'une foule de personnages vivants qui rappelle Balzac. Néanmoins, ou justement de ce fait, il ne compose pas à partir des personnages, mais à partir des événements. Seuls ses derniers romans constituent ici une exception stylistique ; mais même en eux, on peut reconnaître dans la méthode de caractérisation des éléments de style de la période antérieure.

Grâce à sa richesse de vie, Gorki dispose d'une foule de personnages et d'événements telle qu'il peut toujours y choisir, en fonction de ses objectifs, le cas le plus fort de tous. Il peut, tout en restant vraisemblable, l'exacerber jusqu'à l'extraordinaire. Il n'est jamais contraint de se référer pour des hommes ou des événements à des modèles du quotidien moyen. Et justement parce que son objectif consiste dès le début à démasquer l'horreur inhumaine de la vie de la vieille Russie, il part de cas particulièrement sordides. Car plus le cas est sordide, et plus il éclaire crûment tout ce qui était possible dans la Russie d'alors. Le grand art de Gorki, que l'on voit dès ses débuts, repose sur le fait qu'il s'y entend toujours à décrire ces cas sordides, non seulement comme possibles, mais aussi comme typiques. Son art de création de personnages se manifeste en ce que l'évolution interne des personnages, en dévoilant leurs traits typiques, semble mettre le cap avec une nécessité interne vers cette issue sordide. Et la tendance inverse de Gorki, la tendance qui complète le dévoilement des



conditions effroyables de la vie de la vieille Russie, à savoir la démonstration littéraire que malgré tout cela, des qualités humaines importantes s'épanouissent et se frayent un chemin, exige naturellement un mode d'exposition analogue sur la base d'événements sordides et extraordinaires fortement contrastés.

L'évolution du 19<sup>e</sup> siècle a mené la nouvelle à un genre de forme romanesque et, à l'inverse, a – partiellement – conduit le roman vers une densité nouvellistique. Le premier élément est un signe caractéristique général de l'évolution littéraire du 19<sup>e</sup> siècle, et seuls quelques rares grands artistes réussissent à sauver la forme de la nouvelle de la dissolution et de la destruction. La deuxième tendance caractérise le combat stylistique d'une série des meilleurs écrivains contre les circonstances défavorables au grand art du capitalisme.

Sur ces deux questions, Gorki suit – toujours de manière originale – les traditions des meilleurs écrivains européens. Non seulement dans son autobiographie, mais aussi dans une lettre détaillée à Octave Mirbeau<sup>48</sup>, il parle de l'influence décisive que Balzac a exercée sur son évolution. Cet impact repose essentiellement sur le fait que les deux grands écrivains – mutatis mutandis – étaient placés devant une tâche analogue, à savoir dépeindre dans sa totalité dynamique les contradictions complexes d'une grande période de bouleversement. En l'occurrence, il est caractéristique pour les deux que dans leur peinture de la société, ils mettent l'accent principal

---

<sup>48</sup> Octave Mirbeau, (1848-1917), écrivain, critique d'art et journaliste français, auteur notamment du *Jardin des supplices*, et du *journal d'une femme de chambre*. En 1905, il prend l'initiative d'une pétition pour faire libérer Gorki.

sur la mise en évidence toujours plus claire du processus de décomposition, alors qu'ils ont, en tant qu'artiste, la grande ambition des classiques : ils veulent refléter le processus de décomposition dans des œuvres artistiquement parfaites et achevées. Ce n'est donc pas un hasard si les premiers romans de Gorki sont, tout comme de très nombreux romans importants de Balzac, composés dans l'esprit d'une densité nouvellistique.

Mais malgré tout ce rapprochement, socialement nécessaire, entre roman et nouvelle, il subsiste cependant une grande différence que tout grand artiste – que ce soit conscient ou instinctif – a toujours respectée. La nouvelle, même dans sa forme moderne, représente un destin individuel extrême. L'impact des puissances sociales et de la passion individuelle apparaissent de ce fait dans une exacerbation extrême. La représentation qui convainc que quelque chose comme ça est possible suffit à caractériser de manière effrayante et à démasquer la réalité. Pensons à des nouvelles de Gorki comme, *Souffrance de colère. Comment une personne est née.*<sup>49</sup> Même lorsque Gorki veut représenter l'émergence de valeurs estimables dans le marécage de ces horreurs, il choisit une forme de nouvelle analogue. (*Emelian Piliai*)

Certes, nous sommes encore loin d'avoir épuisé par là la sphère thématique des possibilités nouvellistiques de Gorki. La forme de la nouvelle lui offre la possibilité de représenter la dialectique des relations déterminées par les classes sociales et le destin individuel dans des cas

---

<sup>49</sup> Lukács cite deux nouvelles parues en Allemand sous les titres *Grimmes Leid*, et *Wie ein Mensch geboren ward* du recueil Maxim Gorki: *Erzählungen aus dem alten Rußland* [récits de la vieille Russie] dont nous n'avons pas trouvé de traduction française.

extrêmes particulièrement intéressants. Il montre en l'occurrence par quelles voies complexes, parfois même aventureuses, et presque fabuleuses la vérité de l'être de classe s'impose contre une conscience qui résiste, qui se trompe, ou qui a fait fausse route. Là aussi, la nouvelle ne fournit qu'une contribution au typique, et pas tout le typique lui-même sous sa forme générale. Mais c'est ainsi, justement que la nécessité et la complexité du destin typique de classe se trouvent éclairés et fondamentalement enrichis par l'expérience que cette destinée spécifique est possible et nécessaire. Pensons comment Mironov, le jeune commerçant rêveur, sans but, dans *La vie en bleu* est « sauvé » de sa classe sociale, pour devenir un commerçant calculateur et morose. Ou, sur le chemin inverse, le chemin de la révolution, du bolchevisme : dans la nouvelle *Entrailles en habit*.<sup>50</sup>

Il est enfin possible, dans une nouvelle, de représenter certains aspects d'un grand courant social, d'un grand complexe social, sous une forme relativement isolée, où le mouvement global ne fournit qu'un arrière-plan général. Je me contenterai de renvoyer à la beauté avec laquelle, dans la nouvelle *La mordovienne*, est dépeint le conflit entre amour, mariage, et la participation au mouvement ouvrier, etc.

Il en va autrement du caractère novellistique des premiers grands romans de Gorki. Ici, le typique du cas exceptionnel doit totalement procéder de l'enchaînement

---

<sup>50</sup> Lukács cite deux nouvelles parues en Allemand sous les titres *Das blaue Leben*, et *Eingeweide im Kleide* du recueil Maxim Gorki: *Das blaue Leben und andere Erzählungen*, Malik Verlag, Berlin, 1929, dont nous n'avons pas trouvé de traduction française.

des événements, il doit être à la base de la représentation d'une totalité épique. Ici, les circonstances défavorables du capitalisme s'exercent à l'encontre des grands auteurs avec une toute autre puissance que pour les nouvelles. Cette difficulté est le problème général de tous les romans du 19<sup>e</sup> siècle.

Mais le jeune Gorki se trouve devant des obstacles encore plus difficiles à surmonter que pour les grands écrivains antérieurs du 19<sup>e</sup> siècle. Car pour autant qu'un grand écrivain met l'accent principal, tant au plan thématique qu'idéologique, sur la représentation du processus de décomposition d'une société, il a besoin en tant qu'auteur épique de points d'appui sensibles, de jonctions solides d'hommes d'activité commune avec les objets de l'activité, etc. d'un monde visible palpable, dans lequel l'action peut se déployer de manière épique, même superficiellement. Il est bien connu que le développement détruit, dans une mesure croissante, la « totalité des objets »<sup>51</sup>, comme Hegel dénomme cette condition préalable de la poésie épique. Pour Balzac et Stendhal, il subsiste encore des reliquats de la période héroïque de développement de la bourgeoisie, pour Tolstoï des reliquats de la vie rurale patriarcale à demi féodale. Pour autant donc que ces grands écrivains représentent justement la décomposition des formes de vie qu'ils dépeignent, ils peuvent cependant exploiter de manière riche au plan littéraire les reliquats encore présents.

Gorki représente d'un côté un processus de bouleversement et de décomposition beaucoup plus

---

<sup>51</sup> Hegel, *Esthétique*, traduction Charles Bénard, Le livre de poche, philosophie, Paris, 2008, La poésie épique, 2 c. tome II page 532.

avancé, d'un autre côté il met l'accent avec une plus grande puissance accusatrice et révolutionnaire justement sur la décomposition des vieilles formes de vie, des vieux champs d'activité des hommes. Il montre avec une grande force polémique combien ces vieilles formes de vie ont perdu toute leur importance vivante, sont devenues des formes vides ou des cache-misère de l'abrutissement et de la bestialité de la vieille Russie. Pour voir très nettement cette opposition, pensons aux descriptions des naissances, des mariages, des décès etc. chez Tolstoï et chez le jeune Gorki. Gorki ne décrit presque pas de mariages, d'enterrements etc. sans que survienne d'une manière ou d'une autre un scandale, sans que se manifestent l'abrutissement et la bestialité qui étaient dissimulées par ces formes. Il exploite même ces occasions pour les explosions finales des conflits. Ainsi par exemple dans *Thomas Gordeïev*, où un banquet à l'occasion de la bénédiction d'un nouveau navire est exploité pour que Thomas, complètement poussé au désespoir, envoie en pleine figure aux capitalistes sa haine et son mépris, pour qu'il raconte ouvertement les biographies des présents, avec tous les meurtres et les faux-monnayages.<sup>52</sup> Cette décomposition critique sensible des vieilles formes de vie est un moyen de représentation important dans toute l'œuvre de Gorki. Il montre dans la lutte entre ville et faubourg (*Matvei Kojemiakine*) comme de vieilles habitudes populaires de rixe sympathique se développent en d'effroyables brutalités et cruautés, et il montre le point culminant de cette tendance, quand il représente la panique de masse

---

<sup>52</sup> Thomas Gordeïev, chap. XIII.

et la perte de milliers de gens lors de l'entrée du Tzar à Moscou (*Klim Samguine*).<sup>53</sup>

Gorki poursuit là jusqu'à son terme, courageusement et très conséquemment, une démarche socialement nécessaire. Mais de la sorte disparaissent obligatoirement de ses œuvres ces événements, ces objets, ces rencontres naturelles de personnes, etc. dont l'apparition typique, la suite typique, le rôle typique dans la vie donnaient à l'ancienne poésie épique sa signification, sa puissance visible sensible du social. La vie perd sa physionomie sensible.

La vie s'effrite. Nous avons vu comment la vieille forme asiatique du capitalisme en Russie a fait des gens des anachorètes et des solitaires opiniâtres et malfaisants. Des êtres vivants qui végètent, physiquement comme intellectuellement, dans leurs coquilles d'escargot étroites. Cette vie animale individualiste de la masse petite-bourgeoise n'a reçu, par la modernisation superficielle, par le développement du capitalisme, qu'un autre badigeon. L'ennui, le sentiment étouffant de l'absence de but, dominant la vie. La vie végétative étouffante a été relayée par des excès bestiaux.

Comment peut-on représenter ici la continuité d'une action significative, comment trouve-t-on ici des personnages vraiment vivants, bien tournés, riches et dynamiques ?

---

<sup>53</sup> Le 26 mai 1896, jour du sacre de Nicolas II, le nouveau tzar fait une entrée triomphale dans la ville de Moscou, sur un cheval blanc. Une bousculade se produit dans la foule au champ de Khodinka, provoquant la mort de plusieurs centaines de personnes qui sont piétinées. Jean-Étienne Valluy, *La première guerre mondiale*, t. 1, Larousse 1968, page 32, parle de 2.000 victimes.

Toute crise sociale de bouleversement accroît obligatoirement le caractère fortuit (mentionné d'entrée par Marx) de la vie individuelle et tout particulièrement la conscience de ce caractère fortuit. Et plus ces formes de vie seront « fortuites » et plus difficile sera leur représentation littéraire. Dostoïevski a très profondément ressenti ce problème artistique. À la fin de son roman *L'adolescent*, il parle en détail du caractère littérairement défavorable d'une « famille fortuite » comme celle qui a justement été dépeinte dans ce roman. Il remarque avec une allusion ironique à Tolstoï (sans citer son nom)<sup>54</sup> que seule la représentation de la vieille noblesse russe pourrait fournir un sujet favorable ; car il n'y a que là que l'on peut trouver « ne serait-ce que l'apparence d'un bel ordre ».<sup>55</sup> Et il met sous la plume de l'épistolier le jugement final sur le manuscrit : « Je l'avoue, je ne voudrais pas être le romancier d'un héros issu d'une famille fortuite ! Travail ingrat et dénué de belles formes. »<sup>56</sup> Ce caractère fortuit apparaît naturellement chez Gorki sous une forme encore plus accentuée, et va être de sa part souligné de manière encore plus consciente et littérairement exacerbée, puisqu'il dépeint justement le déclin nécessaire, conforme aux lois, de la vieille Russie.

Comme tout artiste vraiment grand, Gorki aussi prend comme point de départ de sa représentation le « défaut » du matériau, le caractère défavorable de son traitement. Seuls des tenants de l'éclectisme et de la pâle imitation

---

<sup>54</sup> Dostoïevski, *L'adolescent*, traduction André Markowicz, Actes Sud, Collection Babel, Arles, 1998, tome 2, page 534.

<sup>55</sup> Ibidem page 529.

<sup>56</sup> Ibidem page 534.

[Eklektiker oder Epigonen] fuient devant les difficultés que la vie dresse sur le chemin du grand art. L'artiste vraiment grand n'a aucune illusion sur les difficultés que prépare ce matériau nécessairement défavorable socialement. Le grand art consiste justement à trouver, même là, une possibilité de composition véritablement artistique, de transformer les circonstances défavorables en vecteurs et moyens d'une forme nouvelle, d'une forme originale née de ce matériau particulier. Gorki part donc, comme créateur de formes, du caractère atomisé brutal de la vie russe, de son « individualisme zoologique », comme il dit lui-même, de l'ennui désolé et de l'immobilité apparente. Mais comme créateur de formes, il décompose la tranquillité indolente en une série ininterrompue de mouvements, de petits élans, d'explosions désespérées, d'expansions et de dépressions. Il décompose le nuage étouffant de l'ennui en petits moments dramatiques pleins de mobilité interne, pleins de tragique et de comique, et il crée dans ses romans un long enchaînement de ces petites scènes dramatiquement mouvementées intérieurement. Il représente la protestation des gens contre leur environnement, leur désespoir, leur rechute dans l'apathie, brièvement : la destruction externe et interne de la personnalité humaine par les puissances sociales de la vie de la vieille Russie.

Même la solitude des hommes n'est pas chez lui un « état d'âme »<sup>57</sup> (comme chez les écrivains occidentaux, peu importe s'ils déplorent ou célèbrent la solitude des hommes). Dans le monde de Gorki, la solitude des hommes est plutôt une prison. Tolstoï déjà, comme je

---

<sup>57</sup> En français dans le texte.



l'ai analysé en détail plus haut <sup>58</sup>, a représenté l'évolution de l'homme, non pas comme un mouvement linéaire, mais comme un mouvement au sein d'une « marge de manœuvre » déterminée, mais pas délimitée mécaniquement pour toujours ; cela veut dire que Tolstoï considérait, de façon décisive, comme caractéristique pour un homme les possibilités extrêmes entre lesquelles son évolution pouvait fluctuer.

Gorki développe cette orientation bien au-delà de Tolstoï. Il est largement plus conscient que Tolstoï des causes sociales de cette « marge de manœuvre ». Il prend également en compte les limites sociales qui déterminent ces marges de manœuvre, différemment, de manière plus consciente et plus critique, il voit justement en elles ces puissances effroyables qu'il combat passionnément tout au long de sa vie avec toute l'expressivité de la littérature. C'est pourquoi cette « marge de manœuvre » revêt chez Gorki un caractère social, une histoire sociale, beaucoup plus clairs, et elle est en même temps conçue, de manière beaucoup plus polémique que chez Tolstoï, comme une prison de la personnalité humaine. La solitude des hommes se transforme donc d'une situation en une histoire, en un événement dramatique. Gorki représente comment les murs particuliers de la prison qui, en dépit des bases sociales communes, sont pour chaque individu des murs particuliers, propres de sa cellule individuelle, naissent peu à peu chez chaque individu de l'interaction entre sa personnalité et son environnement.

---

<sup>58</sup> Voir l'article *Tolstoï et les problèmes du réalisme* [1936]

C'est pourquoi Gorki met partout un accent aussi fort sur la représentation de l'histoire de l'enfance de ses héros, tout à fait au contraire de Balzac chez qui, en général, l'histoire de l'enfance ne joue qu'un rôle épisodique. Apparemment, Gorki se rattache ainsi aux traditions du roman plus ancien, aux *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, ou à *Tom Jones*,<sup>59</sup> etc. Mais cette affinité n'est qu'apparente, car Goethe ou Fielding dépeignent l'enfance de leurs héros pour représenter leurs qualités personnelles dans leur genèse. Gorki en revanche dépeint l'enfance pour décrire de manière vivante et sensible l'histoire de la construction des murs de la prison. De cette manière, Gorki transforme en un processus historique la « marge de manœuvre » conçue comme prison de la personnalité. Il ne raconte pas seulement l'histoire de la façon dont les murs de la prison ont été construits, mais aussi celle des tentatives d'évasion ratées, et à la fin des fins comment la victime désespérée se fracasse la tête sur les murs de la prison.

C'est ainsi que chez Gorki, on donne vie à l'ennui par le drame, à la solitude dans le dialogue, à la médiocrité par la poésie. Gorki ne demande pas, comme ses contemporains occidentaux : quelles *sont* les caractéristiques d'un homme médiocre ? Mais : quelle est la *genèse* d'un homme médiocre, comment un homme *va-t-il* être déformé jusqu'à la médiocrité ? C'est là, dans les problèmes décisifs de représentation, que l'on voit nettement l'importance de son humanisme combattant. Gorki, comme tous les réalistes honnêtes de

---

<sup>59</sup> Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Gallimard Folio, Paris, 1999. Henry Fielding, *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*. Gallimard Folio, Paris, 1990.

la période capitaliste, dépeint le morcellement de l'homme par le capitalisme ; mais en accord avec la réalité de la vieille Russie, il représente cet état de fait d'une manière beaucoup plus féconde que les autres réalistes. Comme humaniste combattant, prolétarien, il ne considère cependant ce morcellement que comme la nécessité historique, transitoire, d'une période d'évolution de l'humanité, et pas comme un état de fait avéré ni comme une destinée ressentie comme une fatalité. C'est pourquoi il représente ce morcellement, certes, mais – avec une indignation rageuse – il ne s'en accommode pas. Il démasque ce morcellement comme un péché historique spécifique de capitalisme. En représentant le *processus* de morcellement, il nous montre sans cesse l'homme total non morcelé – certes uniquement sous la forme de la possibilité anéantie. Il est le seul écrivain de sa période à représenter le monde fétichisé du capitalisme d'une manière totalement non-fétichiste.

Ce problème central de sa représentation, cette contradiction extrêmement tendue qu'il emprunte au sujet vivant lui-même qu'il veut représenter, déterminent la technique de composition de Gorki. Nous ne pouvons ici éclairer que quelques traits significatifs de ce mode de représentation. Soulignons avant tout la brièveté frappante des quelques scènes à partir desquelles se structure la totalité épique de ses romans. Cela résulte nécessairement de la destruction de la « totalité des objets ».

Mais ces scènes courtes débordent d'un caractère dramatique interne extrêmement acéré. Comme les grands réalistes, Gorki représente ses hommes sous tous

leurs aspects, de sorte que tous les aspects d'un homme soient mis en avant selon l'action, et pas de manière descriptive ou analytique. Il résulte donc de l'essence du monde représenté par Gorki, que ces actions de ses hommes ne puissent que manquer de souffle, n'être que des velléités désespérées, auxquelles succède toujours et encore une rechute dans l'apathie ou la bestialité.

Il lui faut donc, par suite du « défaut » de son sujet, renoncer aux lignes de conduite grandioses des anciens poètes épiques. Mais comme en tant que grand écrivain de haut lignage, il ne renonce, ni à la représentation de l'homme global dans la processualité de son évolution, ni à la représentation de l'homme par l'action, il apparaît chez lui ce style spécifique de représentation par facettes de l'homme global. Dans la succession des scènes d'action au souffle court, il éclaire peu à peu ses hommes sous tous leurs aspects. C'est ainsi qu'il fait se transposer en actions l'ensemble des possibilités d'un homme, la corrélation entre ces scènes brèves et concises produit alors l'image de toute la richesse d'une personnalité humaine détruite par le capitalisme, et en même temps l'unité individuelle et sociale de cette richesse.

Sur cette question, l'humanisme prolétarien de Gorki mène à un équilibre infaillible. Il accuse le capitalisme de détruire la personnalité humaine. Mais en même temps, il est très loin de glorifier la révolte aveugle contre cette destruction, comme l'ont fait Dostoïevski souvent, et ses successeurs toujours. La juste proportion dans la représentation de la dialectique des facteurs sociaux et individuels n'est en effet pas chez Gorki une harmonie formelle, mais la conséquence de la compréhension intrinsèquement juste de ce processus

social qui mène avec nécessité, par delà l'horreur du capitalisme, à la révolution prolétarienne.

Les scènes courtes ont cependant – et cela différencie très nettement Gorki de presque tous ses contemporains – sans exception un niveau spirituel extrêmement élevé. Gorki suit totalement les traditions des classiques en ne se laissant restreindre dans son mode d'expression et la capacité d'expression de ses personnages par aucune limite naturaliste. La large expérience de la vie populaire lui permet cependant de produire cette expression de niveau supérieur d'une manière totalement véridique. Cela veut dire que la hauteur de vue intrinsèque des idées exprimées se situe à un niveau beaucoup plus élevé que ne le permettrait n'importe quelle moyenne naturaliste. Néanmoins, la situation dans laquelle ces idées sont énoncées est d'une vérité et d'un typique sociaux profonds. Et le langage de l'expression préserve totalement, aussi bien le caractère social que la spécificité personnelle de l'homme qui parle.

Le dépassement par Gorki des limites naturalistes consiste « simplement » dans le fait que, dans les hommes et les situations, il prend pour objet de la représentation les possibilités intellectuelles concrètes à chaque fois les plus élevées de chaque type défini. Pour ce mode de représentation classique, je ne citerai qu'un seul exemple parmi la multitude des possibles. Le vieux Maiakine vient chez sa fille et y trouve un petit livre dans lequel est exprimée l'idée de Hegel selon laquelle tout ce qui est [réel] est rationnel.<sup>60</sup> Et il est très

---

<sup>60</sup> Hegel, *Principes de la philosophie du droit*, Préface, Idées Gallimard, Paris, 1972, page 41.

intéressant de voir que le vieil aigrefin réagit à cette thèse tout aussi passionnément que Grandet chez Balzac à une citation de Bentham<sup>61</sup>. Il dit : « On ne peut pas dire tout bonnement que tout est rationnel sur terre ! Vois donc... il y en a un qui a découvert le pot aux roses. Oui ! Et c'est même exprimé de façon magistrale. S'il n'y avait pas de fous, ce serait même tout à fait vrai. Mais on trouve toujours à n'importe quel endroit des sots, qui n'y sont pas à leur place ; on ne peut donc pas vraiment dire que tout est rationnel. »<sup>62</sup> Dans des passages comme celui-là, Gorki montre dans un processus vivant comment les idéologies naissent chez les hommes, comment les hommes s'approprient passionnément, dans le trésor des idées du passé, précisément ce qui correspond à leurs aspirations individuelles et personnelles ; et donc comment les idéologies accèdent à une efficacité sociale.

Élever les petites scènes à un tel niveau intellectuel permet en même temps de représenter ce rapport social général qui fait quasiment totalement défaut dans la conscience des individus. Ils pensent endurer une destinée purement individuelle, et sont désespérés dans leur solitude, mais le lecteur ressent tous les facteurs économiques et idéologiques qui restent inconscients aux personnages, et qui déterminent objectivement ce destin individuel, justement, dans sa solitude désespérée.

De telles formes d'élévation du niveau au-delà du quotidien, de telles méthodes de représentation de la totalité de l'homme dans un monde dont le trait essentiel

---

<sup>61</sup> Balzac, *Eugénie Grandet*, Folio Gallimard 1980, page 120-121

<sup>62</sup> Nous n'avons pas retrouvé cette citation dans *Thomas Gordeiev*. Nous traduisons donc du texte allemand donné par Lukács.

est précisément le morcellement et la destruction de la totalité étaient nécessaires pour faire des histoires de *Thomas Gordeiev* et *Les trois*, configurées comme des nouvelles, de véritables romans. Il s'agit assurément de romans d'un genre très particulier, concentrés et pathétiques, des romans du désespoir humaniste rageur.

L'action commune toujours plus étroite avec le mouvement ouvrier révolutionnaire, l'appropriation toujours plus intime des principes de bolchévisme, et *last but not least* l'expérience de la première révolution entraînent un changement radical dans le style de Gorki. Au sein de l'œuvre unitaire d'un grand écrivain, il est difficile d'imaginer un contraste stylistique plus grand qu'entre les romans *Thomas Gordeiev* et *La mère*. Là aussi, ce contraste découle de l'âme du sujet lui-même, et n'a pas été réfléchi par Gorki au plan formel. Pensons à l'opposition formulée par Lénine dans notre citation en exergue. Dans ses premières nouvelles et premiers romans, Gorki montre comment les hommes ne *peuvent* plus vivre à l'ancienne manière. Dans l'œuvre *La mère*, il montre comment au moins l'avant-garde des ouvriers et les paysans ne *veut* plus vivre à l'ancienne manière.

Les éléments structurels humains du monde de roman connaissent de la sorte une modification radicale. La conscience prend la place du désespoir étouffant. La préparation de la révolution et les actions révolutionnaires remplacent la révolte aveugle ou la sourde apathie. Ce matériau organisé différemment entraîne dans le roman *La mère* un nouveau mode de représentation. Certes, nous voyons là-aussi la vieille Russie avec toutes ses horreurs et ses brutalités, elles vont même être exacerbées par le fait que la mouvement

ouvrier révolutionnaire des ouvriers et paysans déclenche des représailles bestiales de la part du tsarisme. Mais l'orientation décisive du mouvement qui détermine ici les hommes et les destinées est diamétralement opposée : on montre le chemin difficile, mais clair par lequel la classe ouvrière surmonte les ténèbres de sa vie et s'édifie une vie lumineuse et humaine.

L'effet de libération pour l'homme de la révolution prolétarienne est représenté par Gorki, non seulement comme perspective d'avenir, mais aussi comme réalité contemporaine, qui transforme les hommes. L'humanisme prolétarien n'est pas seulement un objectif du mouvement ouvrier révolutionnaire. Chacun de ses pas est en même temps sa matérialisation dans la vie des hommes qui y prennent part. En arrachant les hommes de l'engourdissement inconscient de leur vie, le mouvement ouvrier les éduque en en faisant des combattants conscients de la libération de l'humanité toute entière, elle en fait – malgré la dureté du destin qu'ils ont à endurer personnellement, en dépit de la torture, du cachot, du bannissement – des hommes harmonieux, solides en eux-mêmes, heureux. C'est ainsi que surgit, dans le style de *La mère*, une harmonie paradoxale, surprenante, mais née du sujet et de ce fait artistiquement authentique et convaincante. La représentation par le récit du combat héroïque de l'avant-garde de la classe ouvrière atteint la grandeur dépouillée et simple de l'épopée. Et il est très intéressant d'observer comment, de la destruction révolutionnaire des vieilles formes de vie, de l'édification révolutionnaire de l'organisation de la classe ouvrière, naît une nouvelle « totalité des objets ». La grève, la manifestation du



1<sup>er</sup> mai, le jugement, l'évasion de la prison, l'enterrement du révolutionnaire, etc., tous ces tableaux ont l'ampleur attrayante et la richesse du poème épique authentique. Même l'intervention de la violence répressive brutale, par exemple lors de la manifestation ou de l'enterrement, n'y est pas un « dérangement », comme dans la représentation de la dissolution d'anciennes formes de vie dans les romans à thématique bourgeoise, mais in grand combat de grandeur épique, le combat de la lumière contre les ténèbres. Et cette caractéristique des champs d'action des hommes modifie le mode de d'exposition de leurs actions individuelles. Les scènes isolées contiennent, malgré toute une économie de moyens, une ampleur qu'elles n'avaient pas chez Gorki auparavant, et qu'elles n'ont pas eue non plus ensuite.

Le grand tournant que représente ce roman pour la littérature dans son ensemble ne consiste donc pas seulement dans le fait que Gorki a réussi à représenter des *héros positifs*, et même à représenter selon sa méthode innée *comment* des hommes *deviennent* des héros positifs, comment ils vont être éduqués par le mouvement ouvrier révolutionnaire à être des héros positifs. Mais Gorki atteint là aussi, pour la première fois dans la littérature de la société de classes, l'expressivité positive de la représentation épique.

Ce tournant stylistique que le bolchévisme et la révolution ont entraîné chez Gorki, change aussi le style de ses romans ultérieurs, malgré le retour de la thématique bourgeoise. Évidemment, Gorki ne peut ni ne veut changer ces modes d'exposition fondamentaux qui résultent du caractère social du sujet à dépeindre. La vie bourgeoise de la vieille Russie et sa décomposition ne

permettent pas, sans faire violence au sujet, des tableaux d'une ampleur épique telle que nous pouvons la trouver dans *La mère*. La brièveté fiévreuse, dramatique, des scènes isolées, la multilatéralité de la représentation des hommes sous tous leurs aspects doit donc rester comme mode de représentation.

Mais le *cours global* des romans ultérieurs va cependant être grandiose, tranquille, épique. C'est objectivement le chemin d'une société qui s'écroule, et dont l'auteur voit toujours clairement qu'il signifie le bonheur de l'humanité. Disparaît de la sorte la fébrilité des romans de jeunesse, le lyrisme dramatique de la quête, du désespoir. À leur place apparaît la tranquillité réfléchie du grand humaniste, qui voit en pleine clarté la voie de l'humanité. Cette tranquillité et réflexion épique n'affaiblit cependant pas l'esprit de parti, le caractère accusateur des romans ultérieurs. Bien au contraire, le réquisitoire est encore plus fort et plus convaincant. Ce n'est cependant plus la philippique puissante d'un homme que se tient au milieu du tumulte, mais la grande généralisation du procureur humaniste de l'humanité qui assied le capitalisme dans son ensemble sur le banc des accusés. De cette manière de penser découle la tranquillité épique de la représentation, le haut degré de généralisation créatrice de types.

L'autobiographie représente au plan du style la transition entre le roman *La mère* et les grands romans de la période tardive. Elle dépeint, comme nous l'avons montré, le processus optimiste contradictoire par lequel le grand humaniste prolétarien Gorki s'est développé sur l'horreur de la vie provinciale russe. Et dans une série de figures grandioses, profondément populaires – je ne

mentionnerai que le personnage merveilleux de la grand-mère – Gorki représente ces forces puissantes qui sont présentes dans le peuple et qui n'ont besoin que de la direction de la classe ouvrière et de son avant-garde pour devenir des hommes socialistes vraiment positifs.

Nous avons déjà analysé brièvement le premier grand roman de la période tardive, l'Oblomov plébéianisé *Matvei Kojemiakine*. Lui fait suite la puissante représentation épique de la croissance et du pourrissement du capitalisme russe dans l'histoire familiale *La maison Artamonov*. Ce n'est pas un hasard si l'idée du roman de génération, détaillé lors du déclin d'une famille capitaliste, à partir de la vie des capitalistes, de l'histoire de la décadence du capitalisme, surgit à la même période dans différents pays. C'est ainsi que Thomas Mann écrit ses *Buddenbrook*, Galsworthy sa *Saga des Forsyte*. Ce simple déclin, même les écrivains bourgeois les plus importants peuvent en effet le dépeindre de manière juste et profonde sous ses formes spirituelles humaines. Mais ils restreignent cependant leur représentation au processus de la décadence au sein de la famille particulière considérée, qui ne prend une signification symbolique que grâce à la généralité de la représentation par des moyens de stylisation définis.

Gorki dépeint lui-aussi les traits spirituels personnels du déclin et insiste pesamment sur la mise en évidence des différentes orientations parmi les traits héréditaires familiaux. Mais chez lui, on peut voir la corrélation vivante avec la croissance de la société dans son ensemble dans la période de la révolution de façon plus riche et plus développée que chez même ces contemporains importants. Par le fait justement que pour

Gorki, le but de chemin est toujours visible, son roman peut atteindre, malgré une concision beaucoup plus grande de la représentation, un caractère monumental typique incomparablement plus élevé que cela n'était possible pour Thomas Mann ou Galsworthy.

Nous avons aussi déjà parlé brièvement du dernier grand roman de Gorki en ce qui concerne son contenu social. On n'insistera jamais assez sur l'importance de *Klim Samguine* comme histoire de l'intelligentsia bourgeoise jusqu'à la révolution, comme histoire de la genèse, de la transformation, de l'appropriation etc. de l'idéologie par les différents groupes de la bourgeoisie et de l'intelligentsia bourgeoise en fonction des exigences de la lutte des classes. La méthode de Gorki, de représenter les idéologies dans leur interaction vivante avec la vie individuelle des hommes, déterminée par l'évolution de la lutte de classes, remporte là son triomphe le plus éminent. Il faudrait écrire une monographie particulière sur la façon dont Gorki représente la pénétration du marxisme dans la bourgeoisie et dans l'intelligentsia bourgeoise, sa déformation et son détournement par ses différents représentants.

Gorki n'y trace pas seulement un tableau historique de l'évolution de l'intelligentsia bourgeoise d'avant la révolution, il montre également – tout à fait dans l'esprit dans lequel Marx parle de Balzac – ces tendances qui sont devenues importantes pour l'évolution ultérieure de cette intelligentsia, pour son attitude à l'égard de la dictature du prolétariat. L'analyse des pièces de théâtre de Gorki se situe en dehors du cadre de notre exposé ; mentionnons simplement que les derniers drames prolongent jusqu'à la révolution la ligne de la

représentation par Gorki du capitalisme provincial russe (dans l'esprit du roman *Klim Samguine*).

Il nous faut encore nous préoccuper ici brièvement d'un problème crucial dans *Klim Samguine*, de la question de la personnalité et de l'individualisme. Dans les romans antérieurs, Gorki dépeint la plupart du temps des hommes chez qui un noyau vivant de personnalité existait originellement, mais qui étaient piétinés et broyés par la réalité de la vieille Russie. Dans *Klim Samguine*, il aborde la question de la personnalité sous un angle nouveau. Il représente l'absence de noyau chez l'intellectuel individualiste bourgeois. Évidemment, ce thème apparaît aussi dans des œuvres antérieures de Gorki, mais ici, il est placé au cœur d'une représentation globale et systématique.

Le problème de cette absence de noyau qui est existentiellement à la base de l'individualisme le plus moderne, est un problème général de la littérature bourgeoise dans la seconde moitié du 19<sup>e</sup> siècle. C'est sans doute Ibsen qui donne à cette critique de l'individualisme moderne la représentation la plus palpable, quand son Peer Gynt<sup>63</sup> vieillissant épluche un oignon et compare chaque pelure à une phase du développement de sa personnalité, et, finalement ébranlé, en arrive à l'idée que toute sa vie, toute la personnalité, ne forme qu'un tas d'épluchures sans noyau. Et Ibsen mène cette critique jusqu'à l'excellente représentation satirique de Hjalmar Ekdal, le beau parleur creux dans *Le canard sauvage*.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, GF Flammarion, Paris, 1999.

<sup>64</sup> Henrik Ibsen, *Le canard sauvage*, GF Flammarion, Paris, 2006.

*Klim Samguine* de Gorki est une représentation grandiose, surpassant de très loin la représentation par Ibsen, de cette critique concernant l'absence de noyau de l'individualisme moderne. Klim Samguine est un Peer Gynt sans imagination, un Hjalmar Ekdal qui fait carrière d'une manière socialement beaucoup plus large et plus profonde. Son absence de noyau est d'emblée le problème fondamental de sa vie : depuis son enfance, il s'efforce de jouer le rôle d'une personnalité, et se met en scène dans les différentes situations avec une mollesse toute diplomatique. La grande profondeur de la représentation de Gorki repose d'un côté sur le fait qu'il fait traverser à ses héros toutes les situations possibles de la vie, et représente avec une merveilleuse variété comment cette absence de noyau se manifeste de manière égale dans les situations les plus diverses de la vie – de l'amour jusqu'à la politique et aux affaires – et en particulier comment dans des cas critiques cette mollesse se transforme en travail de forçat.

D'un autre côté, Gorki montre l'ensemble du contexte social dans lequel ce type devient grand. Il montre comment le développement de ce type est corrélé à l'exacerbation de la lutte de classes entre bourgeoisie et prolétariat. Ibsen et les autres écrivains occidentaux ne pouvaient dans le meilleur cas que parvenir à la représentation individuellement juste de ce type. Mais dans tout le roman, Gorki fait sentir l'approche de la grande épreuve décisive entre prolétariat et bourgeoisie, et montre d'une manière très complexe, largement éloignée de tout pédantisme et de tout schématisme, le rapport entre l'évolution du personnage de Klim Samguine et ce problème crucial de l'époque. D'une

manière très caractéristique, quelqu'un dit au jeune Klim : « à chaque question, Samguine, il n'y a que deux réponses : oui ou non. Vous voulez apparemment en trouver une troisième ? C'est le souhait de tous les hommes, mais cependant, aucun n'est encore parvenu à le réaliser. »<sup>65</sup> Elle est l'une des solutions les plus géniales de toute la littérature, cette manière par laquelle Gorki a réussi à incarner dans le destin individuel personnel totalement individualisé de Klim Samguine cette tentative historiquement désespérée d'une part importante de l'intelligentsia russe de trouver une « troisième voie » entre révolution et contre-révolution, entre bourgeoisie et prolétariat.

Ce démasquage grandiose du philistinisme sans noyau de Klim Samguine parachève le tableau que trace Gorki de la Russie prérévolutionnaire, en premier lieu en une composition totalement achevée et englobant tout ce qu'il y a d'essentiel : en une *Comédie Humaine* au sens de Balzac. Comme grand historien écrivain de cette période, comme auteur de la tragicomédie du déclin du vieux monde, Gorki devient un participant important au combat pour sa destruction, l'un de ses fossoyeurs les plus importants.

Mais après la grande révolution d'Octobre, ce monde n'est pas encore mort, il doit être peu à peu détruit, morceau par morceau, il est comme cette hydre légendaire qui, lorsqu'on lui coupait une tête, voyait en repousser deux nouvelles. La *Comédie Humaine* de Gorki n'est donc pas seulement la représentation immortelle d'un monde englouti ; mais en même temps

---

<sup>65</sup> Maxime Gorki, *la vie de Klim Samguine*, Éditions Français Réunis, volume, page...

une des armes les plus efficaces pour combattre ses reliquats vivants, nuisibles. Ce n'est pas pour rien que Lénine a sans cesse combattu le monde petit-bourgeois entourant le prolétariat. La petite-bourgeoisie a pris, dans la grande patrie du socialisme, avec ses stratifications sociales diverses, les formes les plus diverses. Mais la bestialité brutale du koulak et la « culture » raffinée du parasite avaient cependant leurs racines dans le même monde du capitalisme asiatique, dont le démasquage global et impitoyable occupe la plus grande place dans la *Comédie Humaine* de Gorki. Le fait que Gorki pose et repose à nouveau ce problème sous tous ses aspects, qu'il ne sous-estime jamais ce danger, qu'il ne considère jamais cet ennemi comme anéanti avant son extirpation complète, avec toutes ses racines, est également un trait léniniste de sa personnalité. Et même aujourd'hui, dans la société socialiste, il serait faux de déclarer que notre temps d'apprentissage auprès de Gorki est achevé.

Mais la *Comédie Humaine* de Gorki se distingue de celle de Balzac dans la mesure où elle n'est pas épuisée avec la représentation complète du monde animal de la petite-bourgeoisie. Chez Balzac, ce n'est qu'à l'horizon que pouvait surgir le personnage épisodique du héros Michel Chrestien, le combattant héroïque des barricades près du cloître Saint-Merry<sup>66</sup>, le vrai représentant des masses populaires. Chez Gorki s'épanouit de la dissolution des ténèbres effroyables le groupe des héros lumineux de ses récits révolutionnaires, les véritables doubles littéraires de ces héros qui ont véritablement libéré l'humanité, des héros de la grande révolution d'Octobre.

[1936]

---

<sup>66</sup> Dans les *Illusions perdues*.



*Table des matières*

<i>Le libérateur</i> .....	5
« <i>La comédie humaine de la Russie prérévolutionnaire</i> » .....	24
I.....	24
II .....	40
III.....	50
IV.....	61

