

# Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée  
Schweizer Hefte für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft  
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata  
Swiss Review of General and Comparative Literature

45/2016

Poetik und Rhetorik des Barbarischen

Poétique et rhétorique du barbare

herausgegeben von  
Melanie Rohner  
Markus Winkler

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2016

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und  
Sozialwissenschaften  
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften  
Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas  
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2016  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1119-8  
ISSN 0179-3780  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Ioulia Podoroga

Barbares/sauvages

Les non-civilisés dans *Les Barbares* de Maxime Gorki

When Gorki wrote his play „The Barbarians“ (1906), he probably did not intend to raise such an intricate problem as the relationship between the barbarian, the savage and the civilized. Neither did he envisage talking about this triadic relation in reference to its political, historical and philosophical meaning. He proceeded as a writer and managed to construct a peculiar literary figure of the „barbarian“ in its multiple aspects, and as related to other figures, such as the savage, in the first place.

In this paper I argue that Gorki's intrinsically literary venture consisted in trying to make collide two categories that never normally enter in a dual relationship, but are always mediated by the category of the „civilized“. The objective of this paper is to examine the consequences of this forced dualism, which without imposing any idea of civilization, however, ends up by setting it as a problem for further meditation and, without giving any solution, invites the reader to pursue his reflection.

Le titre que donne Maxime Gorki à sa pièce, *Les barbares*, est ambigu. Fait-il référence au contexte politique, renvoyant aux utilisations du terme de barbare dans la Russie des premiers mouvements révolutionnaires ? On pourrait le penser, dans la mesure où la pièce est écrite en été 1905, peu après les importants événements du « dimanche rouge »<sup>1</sup>, auxquels Gorki a été étroitement mêlé. Dans ce cas, le sens de la barbarie dans la pièce de Gorki lui serait donné de l'extérieur, et elle ne ferait que le déployer, le mettre en scène et en action. On aurait affaire à l'une des pièces sociales de Gorki, pièce à thèse parmi d'autres dont la plus célèbre est *Les bas-fonds*.<sup>2</sup>

---

1 Le « Dimanche rouge » (ou « dimanche sanglant » : le 22 janvier 1905), désigne les événements ayant mené au massacre de plusieurs centaines d'ouvriers par les forces de l'ordre lors d'une manifestation devant le Palais d'Hiver à Saint-Pétersbourg. C'est l'un des événements déclencheurs de la 1ère révolution russe de 1905-1907.

2 En effet, il n'y a pas de commune mesure entre ces deux pièces : *Les bas-fonds* a connu un succès public et critique. *Les Barbares* fait partie d'une série de pièces écrites dans la foulée : *Les Estivants* (1904), *Les Enfants du soleil* (1905), *Les Ennemis* (1906), toutes jugées par les critiques comme signant le déclin du Gorki dramaturge. Cf. p. ex. *Gorki, Pro et Contra*, et notamment l'article de Dmitri Filosofov, « La fin de Gorki » : « Deux choses ont fait périr l'écrivain Gorki : le succès, et un socialisme naïf, non-réfléchi. Je dis „ont fait périr“, parce que ses dernières œuvres – *Les Barbares*, *Les Ennemis*, *A l'Amérique*, *Mes interviews*, etc. ont causé un tel dommage à son renommé littéraire, ont révélé des signes d'une si grande

Notre hypothèse est autre. Nous souhaiterions montrer que cette pièce, à la différence peut-être d'autres pièces de Gorki et à cause, sans doute, de la complexité de la notion de barbare et de la multiplicité de sens qu'elle reçoit déjà dans le discours politique russe de l'époque, est plus que du théâtre « à thèse » le laboratoire d'une réflexion sur la notion de barbarie, et que cette réflexion n'est pas une réflexion extérieure à la forme théâtrale mais qu'elle passe par les outils spécifiques de cette forme littéraire. Il ne s'agit pas d'opposer une lecture purement poétique à une lecture politique : l'œuvre littéraire se construit à partir de concepts et de préjugés en circulation, et s'inscrit donc nécessairement dans le contexte politique. Cependant, elle investit ces concepts et ces notions à l'aide de ses propres moyens et par là les redéfinit et les reconfigure. C'est cette reconfiguration de la notion de barbare que nous chercherons à lire dans *Les Barbares*.

Donner une définition précise du barbare est une tâche philosophique. La littérature ne livre pas de définitions, mais fait éprouver le dépassement et les multiples débordements, que subit une catégorie fixée dans notre langage et nos représentations vers ce qui l'entoure : une frange d'imagé qui échappe à toute captation conceptuelle ou terminologique. Dans l'œuvre littéraire, les définitions semblent s'esquisser pour aussitôt se dissoudre, se reconfigurer entièrement, et c'est pourquoi il convient de parler plutôt de « figures » (littéraires) que de concepts. La figure littéraire est prise dans un devenir qui fait qu'elle est toujours autre, car elle se développe selon une multiplicité de ses manifestations dans un texte littéraire (ou dans une pièce de théâtre, comme dans notre cas). Elle se modifie dans la confrontation entre les personnages, à travers leurs paroles et leurs actions, au fil des situations qui se créent constamment, se résolvent ou se complexifient d'une scène à l'autre.

Puisqu'il s'agit d'un texte littéraire, en l'occurrence d'une pièce de théâtre, le barbare y occupe de prime abord la fonction d'une image, d'une figure esthétique. Son sens ne peut pas être réduit à des notions préexistantes. Mais il se construit grâce aux ressources offertes par l'imaginaire que véhicule la figure, aussi bien historique, politique ou philosophique, du barbare. En cela une image littéraire réussie, forte, est capable de résorber, de condenser en soi plusieurs connotations, sans perdre ses caractères essentiellement esthétiques. Ni tout à fait politique, ni tout à fait moral, le terme de barbare chez Gorki relève d'un contexte poétique flottant où le sens de la notion peut être capturé au gré du contexte chaque fois spécifique, déterminé par la constellation des actions des personnages de la pièce.

---

dégradation de son talent, qu'il est difficile à croire dans la renaissance de l'écrivain Gorki » (p. 697) je traduis. Mais aussi Serge Rollet. *Le phénomène Gorki : le jeune Gorki et ses premiers lecteurs*. Villeneuve-d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, 2007.

Nous nous proposons donc d'étudier comment cette notion se constitue au fil du texte même de Gorki, tout en nous référant à des interprétations philosophiques, afin de mieux dégager les points de dépassement qu'opère la figure *littéraire* du barbare eu égard à son équivalent conceptuel. Il ne s'agit donc pas d'interpréter la pièce de Gorki à l'aune de conceptions philosophiques, mais d'explorer les images et les figures du barbare dans leur singularité propre et dans une dimension que la littérature peut leur restituer, et qui interroge en retour la compréhension philosophique du barbare. La philosophie ne peut intervenir ici dans un premier temps que de manière à préciser un ensemble d'usages du concept de barbare relevant principalement de la pensée politique. Inversement, les textes littéraires, comme celui que nous allons examiner, peuvent servir de laboratoire pour une réflexion philosophique sur le concept de barbare et ses modifications au fil des siècles.

Dans cette confrontation entre littérature et philosophie autour de la notion de barbare, la question sera de savoir en quoi précisément le traitement littéraire de la figure du barbare diffère de son usage philosophique, c'est-à-dire conceptuel. En d'autres mots, comment le texte de Gorki permet de mieux circonscrire les lieux de la manifestation du barbare par rapport à un texte philosophique. Il ne s'agit pas, encore une fois, d'interpréter les images gorkiennes à la lumière des concepts philosophiques, mais de comprendre leur dynamique et leur économie propres, inhérentes à son texte.

## I.

Quoiqu'elle figure seule dans le titre, la barbarie, dans la pièce de Gorki, est constamment mise en relation avec une catégorie qui lui sert de contrepoint : celle de sauvage. Le rapport entre les deux est établi dès le premier acte, quand l'arrivée des ingénieurs de la capitale appelés pour construire une ligne de chemin de fer bouscule le quotidien des habitants d'une petite ville de province, Verkhopolie. Le partage entre la grande ville et la province se fait sentir dans la curiosité et l'impatience des habitants, mêlée d'appréhension devant les changements de mode de vie qu'impliquerait cette construction :

ИВАКИНЕ. – Павлине ! La ville, hein... quelle beauté ! Comme un œuf sur le plat dans la poêle chaude...hein ?

ПАВЛИНЕ. – Ils vont faire passer le chemin de fer – ils vont tout gâcher..

ИВАКИНЕ. – Comment ils vont gâcher ? Oiseau de malheur !

ПАВЛИНЕ. – Par l'invasion des étrangers...<sup>3</sup>

3 Maxime Gorki. *Les Barbares*, trad. André Markowicz. Besançon : Les solitaires intempestifs, 2006. P. 17. Ивакин. Павлин! Город-то... красота! Как яичница на сковороде... а?

Павлин. Проведут железную дорогу – всё испортят...

Le mot d'« invasion » évoque déjà « les invasions barbares ». Mais la référence n'est pas encore entièrement explicite. Il faut attendre l'arrivée des ingénieurs pour que se mette en place une opposition nette entre le barbare et le sauvage. Étonné par l'accueil exagérément prévenant que leur font les habitants, l'un des ingénieurs, Tzyganov remarque : « Ils sont aimables ici... des vrais sauvages ».<sup>4</sup> La réplique oriente d'emblée le lecteur vers l'idée du *bon* sauvage, celle de la sincérité d'un homme naturel, bon, innocent, pas encore corrompu par l'hypocrisie qu'on rencontre dans les grandes villes – tout le contraire des convenances et des bonnes manières de la haute société. Avec bien entendu tout ce que cela comporte de naïveté et, de la part de l'ingénieur, de condescendance. Donc, avant même que le terme de barbare n'entre en scène, son pendant, la notion de sauvage, est déjà bien présente. Comme nous allons le voir, c'est à partir de cette opposition du barbare et du sauvage, que vont se distribuer les personnages de la pièce. Pour le moment, il suffit de dire que les hommes de Verkhopolié, les « indigènes » provinciaux, sont moqués comme sauvages par les habitants de la capitale, qui eux sont perçus comme des barbares par les villageois. Deux termes opposés, mais deux termes péjoratifs.

Les habitants du village se considèrent en effet détenteurs d'une vérité propre à leur terre, car tous les étrangers qui arrivent chez eux représentent une menace pour l'ordre établi. Selon cette perspective, le barbare est toujours mauvais, nuisible au fonctionnement de la société. Et les habitants de Verkhopolie sont prompts à leur attribuer des vices en tous genres :

ПРИТЯКИНЕ. – N'empêche, il se fait tard, la poste devrait être déjà là... Regardons voir de quoi ils ont l'air, les constructeurs...

МОНАХОВ. – M-moui, c'est intéressant... Ils jouent aux cartes, je suis sûr...

ПРИТЯКИНЕ. – Et pas ennemis de la bouteille, je suppose... non ?<sup>5</sup>

Du point de vue des ingénieurs, le village est un coin perdu, hors de la civilisation. On se méfie du calme de « ce pays des mortes-eaux », comme le

---

Ивакин. Чем испортят? Каркай!

Павлин. Нашествием чужих людей...

(Maxime Gorki, *Varvary*, dans M. Gorki, *Sobranie sotchinienii* [Œuvres], t. 7., Moskva, « Naouka », 1970, p. 396)

<sup>4</sup> *Ibid.* P. 37.

Цыганов. Они здесь любезны... как истинные дикари! (*Varvary*, op. cit., p. 407)

<sup>5</sup> Gorki. *Les Barbares*. P. 24.

Притякин. Однако времени немало, пора бы уж почти быть... Посмотрим, каковы они, строители-то...

Монахов. Н-да, интересно... Картежники, наверно...

Притякин. И выпить любят, я полагаю... а? (*Varvary*, op. cit., p. 400)

baptise plus loin l'ingénieur Iégor Tcherkoun.<sup>6</sup> Et Tsyganov de confirmer cette dichotomie. En rencontrant à tout hasard sa nièce, Lidia, il s'exclame, l'air extrêmement surpris : « Vous ! Ici, dans cette Terre de feu, chez les sauvages ! Comment se fait-il ? ». <sup>7</sup> Le terme de « sauvage » prend alors une teinte nettement dépréciative, puisqu'il sert aux ingénieurs à se démarquer des villageois provinciaux.

Tout semble simple. Pourtant, en déployant un peu les significations de ces deux concepts de barbare et de sauvage, on s'aperçoit que la seule mise en présence des deux, dans cette opposition frontale, est particulièrement intéressante.

Le terme de sauvage, comme d'ailleurs celui de barbare au moment où Gorki l'emploie, peut être envisagé de manière positive autant que négative. Il peut en effet évoquer le « bon sauvage », outil de critique de la société occidentale<sup>8</sup>, aussi bien que qualifier une société entière, ou plus précisément la disqualifier comme arriérée et inculte. Il en va de même pour la notion de barbare. D'un côté, il est utilisé pour désigner le contraire de la civilisation, de la culture, et ne peut donc se concevoir que négativement.<sup>9</sup> De l'autre, selon un usage plus tardif, dans les discours révolutionnaires par exemple, le barbare est célébré comme une nouvelle force politique libertaire et annonciatrice de basculements sociaux majeurs.<sup>10</sup> D'un point de vue historique, l'opposition sommaire dressée au début de la pièce entre barbare et sauvage, l'un étant toujours le revers négatif de l'autre, doit donc être nuancée. En effet, la société peut être jugée « sauvage » et avoir besoin d'un peu de barbarie afin de se « civiliser ». C'est ainsi que certains interprètent à la fin du XIXe siècle l'europanisation forcée de la Russie opérée par Pierre le

6 *Ibid.* P. 41.

7 *Ibid.* P. 39.

Цыганов. Вы! Здесь, в этой Огненной Земле, у дикарей! Почему? (*Varvary*, op. cit., p. 408)

8 Cf. Michel de Montaigne. *Essais* I, ch. 31, *Des Cannibales*. Paris : PUF, 2004. Denis Diderot. « *Supplément au voyage de Bougainville* ». Œuvres philosophiques. Paris : Gallimard, « Pléiade », 2010.

9 Le concept de barbare dans les discours philosophique et politique, et cela depuis la Grèce antique, n'est certes pas un concept autonome, mais fait partie d'un couple antinomique, défini par Reinhard Koselleck comme asymétrique, celui de Hellène et de Barbare. L'opposition débouchera plus tard sur la distinction plus généralisée entre le civilisé et le barbare (Reinhart Koselleck. *Le Futur passé : contribution à la sémantique des temps historiques*, trad. de l'allemand par Jochen Hoock et Marie-Claire Hoock. Paris : Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales, 1990. Cf. pp. 197-204 : « La sémantique historico-politique des concepts antonymes asymétriques »).

10 On songe, par exemple, à l'usage qu'en fait Michel Bakounine.

Grand.<sup>11</sup> Ou bien, comme dans la Rome antique telle qu'envisagée par Vico (et Gibbon plus tard), l'invasion des barbares est rendue possible par l'état déjà périliclitant d'une civilisation décadente et, par conséquent, moribonde.<sup>12</sup> Une civilisation trop jeune, mais déjà dans l'impasse civilisationnelle, comme la Russie bloquée dans le Moyen âge d'avant Pierre le Grand, ou trop vieille, épuisée, comme c'est le cas de Rome – dans les deux cas l'intervention des barbares semble être salutaire.

Les deux termes de sauvage et de barbare sont en position de symétrie : la valorisation de l'un entraîne presque mécaniquement la dévalorisation de l'autre, et en même temps l'opposition entre les deux n'est jamais fixée puisque chaque pôle peut se retourner en son contraire. Et le point de symétrie entre les deux, c'est un troisième terme, celui de civilisation, en fonction duquel leur valeur change et autour duquel ils s'articulent. Dans ce dispositif conceptuel, les barbares et les sauvages ne sont jamais censés se rencontrer directement, puisqu'ils ne se rapportent les uns aux autres que par le biais de la civilisation.

Pour bien le saisir, il faut entrer un peu dans le détail de la pensée philosophique du barbare comme du sauvage. Michel Foucault dans son cours de 1976, *Il faut défendre la société*, se réfère à deux modèles du pouvoir, le modèle juridique et le modèle basé sur le conflit guerrier comme préalable à toute fondation de la société. Celui-ci est introduit par le théoricien et historien français du droit Henri Boulainvilliers, justement pour contrer celui-là, plus largement accepté de son temps. Le modèle juridique s'appuie sur la figure du sauvage. La fondation de la société se fait à l'amiable entre des sauvages qui s'accordent justement pour se civiliser selon un contrat, et non pas selon les rapports de force et de domination. Le sauvage renvoie à l'état présumé de l'homme précédant l'organisation en société, c'est-à-dire à

---

11 Cf. à ce sujet les controverses dans la pensée politique russe entre occidentalistes et slavophiles. Si les premiers tiennent Pierre le Grand pour un grand réformateur et « civilisateur », les seconds, en défendant la singularité de la voie nationale russe, décrivent ses actions comme « barbares » et refusent de voir dans la Russie un État arriéré et sauvage. Ces débats sont bien analysés dans le livre d'Alekseï Kara-Mourza. « Novoe varvarstvo » kak problema Rossi'skoi tsivilizatsii [« Nouvelle barbarie » comme problème de la civilisation russe]. Moscou : Éditions de l'Institut de philosophie, 1995.

12 Giambattista Vico. *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations*, traduction par Alain Pons. Paris, Fayard, 2001. Mais déjà à l'époque romaine classique, chez Tacite, par exemple, on peut trouver cette fascination devant le Barbare et sa « race pure », ses mœurs simples contrairement à la décadence des Romains (cité par Emilia Ndiay, dans « L'altérité du „barbare“ germain : instrumentalisation rhétorique de *barbarus* chez César et Tacite ». *Le Barbare. Images phobiques et réflexions sur l'altérité dans la culture européenne*. Éd. Jean Schillinger et Philippe Alexandre. Peter Lang : Berne, 2008 P. 56).

la fois l'émergence de l'État et la sortie de l'homme de sa condition naturelle. L'idée de sauvage implique donc celle d'un progrès de la société qui se développe graduellement vers la civilisation.

Le deuxième modèle, proposé par Boulainvilliers, fait appel à la figure du barbare. La référence à l'état sauvage ne permet pas de prendre en compte les relations de pouvoir, qui passent inévitablement par la violence et la guerre, et qui seraient pourtant, selon lui, à l'origine de chaque société. C'est un antagonisme primaire d'avec la civilisation, toujours déjà là dans ce modèle, qui définit l'être même du barbare : « Il n'y a pas de barbare sans civilisation », affirme Foucault. Le barbare conteste les frontières de l'État, il le menace de l'extérieur. « Il ne surgit que sur un fond de civilisation, contre lequel il vient de se heurter. Il n'entre pas dans l'histoire en fondant une société, mais en pénétrant, en incendiant et en détruisant une civilisation ».<sup>13</sup> Le barbare, selon Foucault, est donc une figure historique qui se rapporte toujours à une « histoire préalable »<sup>14</sup>, tandis que le sauvage disparaît avec l'émergence de l'État : antérieur à l'histoire, c'est à la nature qu'il appartient.

Le sauvage ne connaît pas la civilisation, mais l'implique comme la limite qu'il ne pourra jamais franchir sans se perdre lui-même. Il contribue à la *construction* de la société. Le barbare agit sur la société établie, il s'attèle à sa *destruction*. L'un donc précède la civilisation, l'autre lui succède, mais ni l'un ni l'autre n'y participent. Le concept de sauvage implique celui de progrès, tandis que le barbare intervient toujours pour mettre fin à une histoire, clore une civilisation en la plongeant dans le désarroi de ses derniers jours. Appartenant à deux ordres temporellement différents, ils ne peuvent pas se croiser réellement et engager un rapport conflictuel, et ne s'opposent jamais que par la médiation de la civilisation. Si la pièce de Gorki les met quand même en présence, c'est justement qu'elle veut explorer ce dispositif à trois termes, barbare, sauvage, civilisé, dispositif dont les deux premiers termes se répondent en miroir, mais qui donnent chacun une image différente du troisième.

Or s'il faut explorer ce dispositif, c'est que les notions de barbare et de sauvage ne concernent pas seulement le fondement de civilisation, mais sont aussi deux principes *moraux* dans l'histoire. Dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* (1795), Schiller situe l'homme entre nature et liberté, comme l'être dans lequel les deux se réalisent à égale proportion. Or l'homme peut facilement dériver. Il est sauvage lorsque ses sentiments prévalent sur ses principes, et inversement, barbare lorsque les principes prennent entièrement le pas sur les sentiments. Le sauvage et le barbare pointent ici encore deux situations hors-norme, dont aucune n'est acceptable :

13 Michel Foucault. *Il faut défendre la société*, cours au Collège de France, 1976. Paris : Gallimard, Seuil, 1997, P. 174.

14 *Ibid.*

[...] il y a deux façons pour l'homme d'être en opposition avec lui-même : il peut l'être à la manière d'un sauvage si ses sentiments imposent leur hégémonie à ses principes ; à la manière d'un barbare si ses principes ruinent ses sentiments. Le sauvage méprise l'art et honore la nature comme sa souveraine absolue. Le barbare tourne en dérision et déshonore la nature, mais, plus méprisable que le sauvage, il continue assez souvent à être l'esclave de son esclave. L'homme cultivé fait de la nature son amie, et il respecte sa liberté en se contentant de refréner son arbitraire.<sup>15</sup>

Ce sont comme deux risques courus par l'homme et qui nuisent au bien-être de la société : retomber dans un état sauvage, laisser s'éveiller des sentiments primitifs, brutes, des émotions débridées, non contrôlées, ou se faire emporter vers un état barbare, où le règne de la raison, d'une idéologie, étouffe toutes les manifestations de la spontanéité. La civilisation est une harmonie entre nature et liberté, entre instincts et raison, l'abus de l'un ou de l'autre conduit à compromettre la culture. L'homme civilisé domine la nature, sans l'opprimer, et bride sa liberté, pour qu'elle n'enfreigne pas la liberté de l'autre. C'est seulement en dosant soigneusement les deux aptitudes, ou tendances, envers la nature et envers la liberté, en les réconciliant, qu'il parvient à son éducation morale. Le sauvage et le barbare sont deux extrémités, ou, pourrait-on dire, deux déviations.

Il nous est maintenant possible d'examiner comment ce dispositif à trois termes se manifeste dans la pièce de Gorki. La spécificité de la pièce consiste en effet à figurer un jeu de forces complexe ressortant au rapport de face à face entre les barbares, les ingénieurs de la ville, et les sauvages, résidents de la campagne. Alors que ces groupes ne se rencontrent jamais directement, d'après ce que nous en disent les discours historiques et politiques considérés plus haut, Gorki parvient à mettre en scène un véritable antagonisme du sauvage et du barbare, sans compromettre leur nature spécifique. L'association étroite entre le barbare et le sauvage, paradigme central de la pièce, se tisse autour de plusieurs confrontations, voire conflits. Or, au fil de la pièce, selon le personnage et la situation dans laquelle celui-ci est pris, cet antagonisme se décline différemment. Chaque situation conflictuelle fait ressortir la façon

15 Friedrich Schiller. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme / Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, lettre 4. Paris : Aubier, 1943, pp. 107, 109.

« Der Mensch kann sich aber auf eine doppelte Weise entgegen gesetzt sein: entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; oder als Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören. Der Wilde verachtet die Kunst und erkennt die Natur als seinen unumschränkten Gebieter; der Barbar verspottet und entehrt die Natur, aber, verächtlicher als der Wilde, fährt er häufig genug fort, der Sklave seines Sklaven zu sein. Der gebildete Mensch macht die Natur zu seinem Freund und ehrt ihre Freiheit, indem er bloß ihre Willkür zügelt ». *Ibid.*, P. 106, 108

dont les sauvages et les barbares se regardent, et à travers ces regards se précisent la figure du barbare, ainsi que celle du sauvage.

## II.

Dégageons donc trois points importants de la figure du barbare telle qu'elle se déploie dans la pièce, à partir de trois aspects des relations du personnage principal, l'ingénieur Tcherkoun, avec les autres. Nous ferons ressortir le premier de ces trois aspects à partir de l'examen de deux épisodes qui, s'ils sont plus ou moins simultanés chronologiquement, donnent lieu à deux scènes successives dans la pièce. Ils découlent du premier conflit opposant « barbares » et « sauvages ». Quant au deuxième, nous l'envisagerons à partir de l'évolution du personnage de Tcherkoun, et du changement de rapport de force entre lui, comme représentant des barbares, et les habitants de la petite ville. Le troisième et dernier aspect sera mis en évidence à partir d'une analyse du groupe des barbares eux-mêmes, représenté par Tcherkoun et son compagnon, l'ingénieur Tsyganov. Leur rapport aux sauvages passe par le personnage qui pourrait prétendre au statut de « civilisé », à savoir Lidia.

Afin d'aborder le premier point, résumons d'abord la situation initiale dont découlent les deux épisodes qui feront l'objet de notre analyse. Cette situation pose les jalons du conflit qui opposera, tout au long de la pièce, les barbares aux sauvages. Il s'agit de la rencontre entre les ingénieurs et l'homme fort de la ville, le prévôt des marchands Rédozoubov. Dès l'arrivée des ingénieurs, et sous prétexte de raisons techniques, Rédozoubov fait valoir sa position d'autorité auprès des ingénieurs. Il se trouve brutalement interrompu, puis renvoyé par Tcherkoun :

RÉDOZOUBOV. – J'ai dit...je suis le prévôt, quoi, de la ville...

TCHERKOUN. – J'ai entendu... et alors ?

RÉDOZOUBOV, retenant la colère. – J'ai soixante-trois ans... Je suis le marguillier de la paroisse...c'est moi la tête.

TCHERKOUN. – Pourquoi pensez-vous que nous ayons besoin de le savoir ?

[...]

TCHERKOUN. – Et pour l'instant laissez-nous tranquille. Quand nous en aurons besoin – nous vous appellerons !<sup>16</sup>

16 Gorki. *Les Barbares*. P. 46.

Редозубов. Я сказал... я, мол, голова здешний...

Черкун. Я это слышал... ну-с?

Редозубов (сдерживая гнев). Мне шестьдесят три года... я староста церковный... весь город мне подчинен...

Черкун. Почему вы думаете, что мне нужно знать все это?

[...]

Cette attitude méprisante, qui met en cause à la fois l'honneur personnel du prévôt et l'ordre établi dans la cité, provoque la fureur de Rédozoubov. C'est lui qui, ensuite, incarnera l'un des pôles de l'affrontement, et c'est lui qui portera le discours de dénonciation de la « barbarie » à son comble. Pour l'assaillant, Iégor Tcherkoun, il s'agit d'affirmer sa force et d'instaurer des limites entre le monde qu'il représente, le monde du progrès et de la technique, et les habitants qu'il s'agit de cultiver par la force.

Cet accrochage initial, qui permet de marquer le premier clivage entre les barbares et les sauvages, donne suite à deux développements : un dialogue de Rédozoubov avec Bogaïevskaïa, aristocrate et propriétaire terrienne, établie depuis longtemps à Verkhopolie et, du côté des ingénieurs, une observation faite à Tcherkoun par son collègue Tsyganov. Examinons de près ces deux épisodes. On verra qu'ils font chacun entrer un nouveau personnage pour mettre en doute l'antagonisme primaire entre le barbare et le sauvage esquissé dans la situation initiale. Dans le premier cas, cette opposition est rendue problématique par le glissement des termes utilisés par Bogaïevskaïa, dans le deuxième, par la mise à distance ironique opérée par Tsyganov. Ces deux interprétations de la situation initiale permettent déjà de constater la complexification des rapports sauvage/barbare, et l'impossibilité d'utiliser ces deux postures comme de simples étiquettes afin de stigmatiser respectivement les habitants de Verkhopolie et les ingénieurs de la capitale.

Le premier développement est initié par Rédozoubov, qui, perturbé par l'attaque insoupçonnée de Tcherkoun, exprime son indignation contre les « barbares » auprès de Bogaïevskaïa et cherche son approbation :

RÉDOZOUBOV. – Tu penses que je le vois pas, ce qui se passe ? C'est des farçons...c'est des barbares, ces – des violateurs ! Ils vous renversent tout, tout se détruit avec eux...

BOGAÏEVSKAÏA, *avec un léger bâillement*. – C'était mal construit, il faut croire...

RÉDOZOUBOV. – Toi, tu es une dame... t'as rien à regretter... vous, les seigneurs, c'est avec les mains des autres que vous construisez, pour ça que vous avez rien à regretter... nous, c'est sur notre propre échine...oui...

BOGAÏEVSKAÏA. – Oui, on n'était pas rapaces...Et ce qu'on a fait de bien, nous, mon bon monsieur, ça, c'est resté...Et toi, tiens, tu vas mourir, ce qui va rester à la place où tu auras vécu, il restera juste que de la terre gâchée... de la terre pilée.<sup>17</sup>

---

Черкун. А пока оставьте нас в покое. Когда будет нужно – мы вас позовем!  
(*Varvary*, op. cit., p. 411-412)

17 *Ibid.* P. 111-112.

Редозубов. Ты думаешь, я не вижу, что делается? Эти фармазоны... они варвары, они – нарушители! Они всё опрокидывают, все валится от них...  
Богаевская (позевывая). Видно, плохо было построено...

Après la première réplique de Réдозубов, la conversation glisse vers un autre sujet et un nouveau conflit commence à se profiler : entre les sauvages et ceux qu'on peut appeler les civilisés, bien qu'ils ne se dénomment pas comme tels, dont Богдаïевскаïа, seule représentante de la noblesse de campagne. Cette nouvelle perspective est particulièrement intéressante pour nous, car elle dévoile ce qui se situe entre les deux extrémités de la barbarie et de la sauvagerie, à savoir la civilisation. Богдаïевскаïа, même si elle ne contredit pas l'idée que les ingénieurs sont des barbares, envisage différemment l'opposition et les habitants de Verkhopolie : ceux-ci sont pour elle tout d'abord des rapaces, donc des barbares plutôt que des sauvages. On peut déduire de ses paroles que la ville telle qu'elle est gouvernée ne peut pas bénéficier du statut de civilisation, ce qui décrédibilise d'emblée toute action destructrice qui peut lui être infligée. Il n'y a rien à détruire, car rien n'a été, à proprement parler, construit. Ou, plutôt, ce qui risque d'être détruit, ce ne sont pas des valeurs qui durent dans le temps et qui appartiennent donc à la civilisation, mais les biens sans valeur, telles les richesses trop vite acquises et les fonctions dont on jouit et abuse. Ce sont les fonctionnaires de Verkhopolie, ainsi que ses marchands rapidement enrichis qui représentent une vraie menace pour le bien-être de la ville. Ce sont eux les rapaces, et non pas les ingénieurs qui viennent basculer ce qui ne tenait de toute façon plus debout. Les barbares ne peuvent violenter que ce qui n'est pas viable, ils s'en prennent à ce qui est déjà entamé voire pourri. Ils précipitent la fin de ce qui est voué à la mort. Le même attire le même : une forme de barbarie s'en prend à une autre.

Dans ce dialogue, l'opposition se joue donc entre les deux interprétations du « barbare ». Réдозубов, qui redoute le projet d'urbanisation promis par l'arrivée des ingénieurs, le vit comme une menace de ses privilèges. Mais l'emploi qu'il fait du mot barbare se retourne contre lui : lui-même est accusé d'être barbare, c'est-à-dire barbare dans sa façon de gérer la ville. Dans les deux cas, le terme de barbare est connoté négativement de sorte qu'il sert à exprimer deux idées et deux conflits différents.

Quant au terme « civilisé » que nous avons introduit ici pour qualifier la position de Богдаïевскаïа, il signale moins l'appartenance sociale qu'une attitude qui surplombe celle des sauvages de Verkhopolie aussi bien que celle des barbares de la capitale. Étant donné que Богдаïевскаïа jouit d'un statut particulier au sein de la société et de privilèges dont se dote naturellement la noblesse, y compris le niveau d'éducation, elle réussit à garder une certaine distance à la fois à l'égard de ce qui se passe dans la petite ville, mais

---

Редозубов. Ты – барыня... тебе ничего не жалко... Вы, баре, чужими руками делали, оттого вам и не жаль... а мы – своим горбом... да...

Богдаевская. Да, мы не жадничали... И что нами хорошо было сделано, то, батюшка мой, осталось... А вот умрешь ты, и на месте, где жил, останется только земля испорченная... земля ограбленная. (*Varvary*, op. cit., p. 444)

aussi envers les changements et le progrès techniques que promet la capitale. Cependant, l'on ne peut pas prétendre que ces personnages de la pièce, qui, comme Bogaïevskaïa et Lidia, sa nièce, ne sont ni sauvages, ni barbares, s'élèvent au rang de civilisés simplement par la prérogative de « bonne extraction ». Ils n'incarnent, ni ne sont porteurs d'aucune idée ou projet de civilisation. Leur position n'est pas en cela réflexive. Cette attitude caractérise en tout cas Bogaïevskaïa ; quant à sa nièce Lidia, nous y reviendrons plus tard.

Ce premier développement révèle donc moins une distinction entre les deux formes de barbarie, suivant la perspective de celui qui juge, que le caractère mobile de ce terme qui peut désigner l'attitude « rapace » tant des ingénieurs à l'égard de la province, que des habitants de cette province à l'égard de ceux à qui celle-ci appartient, c'est-à-dire la grande aristocratie terrienne. Et en même temps, le point de vue de cette aristocratie relève d'une représentation spécifique de la culture, de ce qui est à préserver et sous-entend donc une certaine idée de civilisation, sans l'explicitier davantage. Ainsi, l'opposition barbare/sauvage n'est pas seulement déplacée ; elle s'avère aussi et en même temps marquée par un troisième terme, celui de civilisation.

Le deuxième développement provoqué par Tcherkoun implique son compagnon Tsyganov, lequel lui adresse la remarque suivante : « Tu regardes cette ville comme Attila regardait Rome... Comme tout est devenu petit en ce monde ! ». <sup>18</sup> Sur un ton moqueur, Tsyganov entérine l'opposition qui est au cœur de la pièce, à savoir celle entre Attila le Barbare et une Rome à bout de souffle. Tcherkoun se prend pour Attila, mais la ville de Verkhopolie n'est pas Rome. Ce n'est pas une civilisation, mais un royaume de sauvages (Tsyganov est le premier à appliquer ce terme aux habitants de Verkhopolie) où, par conséquent, il n'y a rien à détruire. Tcherkoun est pour son ami un barbare, mais il se voit accorder un statut héroïque, proche de l'interprétation qu'en donne, comme on l'a déjà signalé, Vico dans ses *Principes d'une science nouvelle relative à la nature commune des nations*. Il y soutient que la suprématie du peuple barbare n'est pas uniquement liée à sa puissance guerrière, et que ses réussites militaires sont dues à la noblesse et la vaillance de leur cœur, tandis que le déclin moral de la civilisation romaine avait pour conséquence son entière annihilation. A une exception près : il s'agit de se moquer de cette posture de Tcherkoun, disproportionnée et même hors de propos, étant donné le contexte. Car le barbare, dans l'appellation qu'emploie Tsyganov, ne vise pas la civilisation, mais se heurte directement au sauvage, ou aux sauvages de Verkhopolie. L'ironie de Tsyganov, contrairement au développement précédent, signale l'absence totale de l'idée de civilisation à laquelle la barbarie de Tcherkoun devait se rapporter pour paraître légitime et crédible.

18 *Ibid.* P. 48.

Цыганов. Жорж! Ты смотришь на этот город, как Атилла на Рим... До чего все измелъчало на свете! (*Varvary*, op. cit., p. 412)

Aux yeux de Tsyganov, la barbarie qui se confronte directement au sauvage frôle donc l'absurdité. Rigoureusement parlant, il ne s'agit pas, dans ce cas, d'une forme pure de barbarie, car cette barbarie se défait par l'intermédiaire de son rapport au sauvage.

On voit que la même situation donne lieu à des compréhensions divergentes qui complexifient le rapport entre barbares et sauvages en introduisant un point de vue qui permet d'observer ce qui se passe entre les sauvages et les barbares. En effet, dans les deux développements, c'est l'idée de civilisation qui émerge. Si dans le premier cas, Bogaïevskaïa tente de déplacer l'opposition vers la formule classique : barbare-civilisé, en se distanciant elle-même des barbares (et des sauvages) et en se comportant comme si elle en occupait le pôle de civilisé, dans le deuxième développement, Tsyganov, par un recul ironique, met en cause la posture barbare de Tcherkoun, parce que cette posture ne permet pas de viser l'idée de la civilisation. Pour l'une, est barbare tout ce qui oppose de manière violente les coutumes et les mœurs existants, pour l'autre rien n'est suffisamment barbare, car il manque une contrepartie civilisée à la barbarie.

Bien que Tcherkoun soit sincère dans sa barbarie affichée, en choisissant pour cible les habitants sauvages de Verkhopolie, sa position n'est pourtant pas constante tout au long de la pièce. Le personnage connaît une évolution et c'est sur celle-ci qu'il nous faut maintenant nous attarder, car elle permet de rendre compte d'une mutation dans le rapport entre le barbare et le sauvage. Tout au long de la pièce, Tcherkoun subit ce que l'on pourrait appeler une chute : il abandonne sa position de héros barbare et émancipateur et semble devoir inévitablement se transformer en sauvage. Progressivement, sa force faiblit et il finit par succomber doublement : en se laissant engloutir par l'inertie ambiante, et en se soumettant à une force plus grande, qui provient de la figure du sauvage. Il est contaminé par l'élément sauvage dominant, de sorte que le barbare devient sauvage, et le sauvage barbare.

Dans une scène cruciale de la fin du 3<sup>e</sup> acte, on pressent déjà le déclin de Tcherkoun. D'un seul coup, il dépasse le seuil de son agressivité habituelle en faisant une remarque choquante sur Monakhov, inspecteur des contributions indirectes. À Nadejda, la femme de Monakhov, il s'adresse comme suit : « TCHERKOUN, *soudain pris de rage*. – Il est comme une flaque de boue dans laquelle on vient de marcher...votre époux... [...] Je m'étonne que vous ne rougissiez pas de tolérer à côté de vous cette...nullité ! ». <sup>19</sup> Le dégoût de Tcherkoun ne signifie pas qu'il rejette le sauvage, comme c'est le cas de

---

19 *Ibid.* P. 139.

Черкун (вдруг обозлился). Он – как лужа грязи, в которую наступили ногой... ваш супруг...

[...] (Надежде). Я удивляюсь, как вам не стыдно терпеть около себя такого... пошляка! (*Varvary*, op. cit., p. 458-59)

son collègue Tsyganov, qui garde toujours une distance ironique vis-à-vis des campagnards. Sa réaction d'aversion subite montre bien plutôt une implication spontanée dans les affaires de la petite ville. Il se laisse entraîner dans l'écheveau des disputes, des commérages et des jalousies entre les habitants. Cette scène d'une violence non maîtrisée choque Tsyganov et Lidia qui y voient, à juste titre, le début de la dégradation de Tcherkoun : « LIDIA. – Mais pourquoi, pourquoi est-ce qu'il se mêle à cette...boue ? TSYGANOV. – C'est une force de la nature...elle vous englue...c'est comme un aimant, ma bonne amie...L'instinct nu, à peine couvert par une loque de romantisme... »<sup>20</sup> Constatant le déclin moral chez son ami, Tsyganov l'explique à l'aide de distinctions qui rappellent celles établies par Schiller : Tcherkoun s'abandonne instinctivement à la nature et subit une métamorphose qui le rabaisse, aux yeux de Tsyganov et Lidia, au rang des sauvages.

En effet, Tcherkoun ne semble plus tenir à ses convictions romantiques de la première heure. C'est d'autant plus étonnant que la pièce donne peu d'indices de cette transformation. Elle n'apparaît qu'à la fin de la pièce. Tcherkoun se laisse emporter par la passion que lui manifeste Nadejda. Il l'embrasse, mais aussitôt regrette ce geste. Il s'excuse auprès de Nadejda, pour cette faiblesse, qui ne serait pas de l'amour, mais « un feu de paille provoqué »<sup>21</sup> par elle. Dans sa crise de remords, il tient Nadejda pour responsable : « C'est elle...elle-même qui a réveillé la bête en moi...bon, je l'ai embrassée... je n'ai pas pu me contenir...Elle est forte – cette femme ! »<sup>22</sup> Et plus loin il avoue à Lidia : « [...] *d'une voix sourde, désespérée.* – Ici, c'est impossible de rester intact, comprenez-le...impossible ! La force de cette vie...de cette boue... ». <sup>23</sup> Dans sa relation avec Nadejda, l'une des sauvages, il se laisse entièrement dominer par l'attirance sexuelle, mais au lieu d'assumer cette impulsion, il éprouve la honte de ne pas avoir été maître de lui-même. Ce rapport de barbare à sauvage se dédouble : d'une part, celui avec Nadejda se construit sur fond de domination, et c'est Nadejda qui y est gagnante, et

20 *Ibid.* P. 141.

Лидия. Но – зачем, зачем он вмешивается в эту... грязь?

Цыганов. Это – стихия, она втягивает... это – как магнит, дорогая моя... Голодный инстинкт, чуть прикрытый ветошью романтики... (*Varvary*, op. cit., p. 460)

21 *Ibid.* P. 178.

Черкун. Не придавайте значения моему поступку... Минутная вспышка... вызванная вами же... это не любовь... (*Varvary*, op. cit., p. 480)

22 *Ibid.* P. 181.

Черкун. Она... сама же разбудила во мне зверя... ну, я поцеловал ее... не мог сдержаться... Сильна – эта женщина! (*Varvary*, op. cit., p. 482)

23 *Ibid.* P. 182.

Черкун (глухо, с отчаянием). Здесь невозможно сохранить себя, поймите это... невозможно! Сила этой жизни... этой грязи... (*Varvary*, op. cit., p. 482)

d'autre part, c'est avec son mari et surtout son autre soupirant, le docteur, qu'il entre, sans le vouloir, en rivalité.

Nadejda voit dans Tcherkoun le contraire de son mari et du docteur ; elle apprécie sa nature barbare. C'est pourquoi elle ne croit pas s'être trompée lorsqu'elle découvre que Tcherkoun ne se trouve pas à la hauteur de son amour. Contrairement à Tcherkoun, qui abandonne sa posture barbare, Nadejda va au bout de son caractère sauvage. Ses idées se prolongent directement en actions. Ainsi, le suicide de Nadejda est l'acte d'une volonté bien supérieure à celle de Tcherkoun. Les deux personnages se retournent et changent de place : Tcherkoun en s'avalissant et Nadejda en sortant du rang des sauvages.<sup>24</sup> Le courage l'élève au rang du barbare, la fait l'emporter dans cette confrontation amoureuse avec Tcherkoun.

Dès le premier épisode de sa rencontre avec Rédozouvov, Tcherkoun semble occuper fermement le pôle barbare de la pièce. Mais à quoi s'affronte-il ? A une forme plus vile, plus mesquine de barbarie, selon Bogaïevskaïa, ou aux « sauvages », selon la dénomination de Tsyganov, faute d'une meilleure catégorie d'hommes, à savoir les civilisés ? Au fil de la pièce, et avec la chute de Tcherkoun, on apprend que sa position est boiteuse, et que sa barbarie ne supporte pas d'être mise en relation avec l'élément sauvage. Ce qui a été présenté d'abord comme un réel antagonisme n'en est pas un, dans la mesure où l'un cède facilement à l'autre. Tsyganov a raison d'insister sur le caractère aléatoire, occasionnel de cet antagonisme. L'évolution de Tcherkoun montre la réversibilité du sauvage et du barbare, suite à la perméabilité des frontières entre ses deux éléments, qui facilite la contamination mutuelle. Si la prétendue barbarie de Tcherkoun chancelle, c'est qu'elle est dépassée par une autre forme de barbarie, non pas celle que lui oppose Nadejda et qui est seulement un passage à la limite de l'élément sauvage qu'elle incarne, mais celle que véhicule son compagnon Tsyganov.

Le troisième aspect à étudier concerne donc les relations de Tcherkoun avec Tsyganov, ainsi qu'avec la nièce de ce dernier, Lidia (qui est également la nièce de Bogaïevskaïa) ; il s'agit de montrer le déclin du barbare incarné par le personnage de Tcherkoun. Lidia, amie et principale interlocutrice de Tcherkoun dans la pièce, nourrit à son égard de grands espoirs. Elle est prête, en s'inclinant devant le barbare, à lui sacrifier son appartenance sociale

---

24 Il est néanmoins toujours possible, selon certains critères, de souligner dans son suicide des caractères sauvages : p. ex. Anatoly Lounatcharski dans son article critique sur la pièce trouve ridicule le personnage de Nadejda, car l'issue qu'elle s'impose est provoquée par la société sauvage et vile dans laquelle elle vit, elle tombe donc victime de cette société (A. Lounatcharski. « „Varvary“, Piésa M. Gorkogo ». Œuvres, v. 2, Moskva : Khoudozhestvennaia Literatoura, 1964. P. 32) ou naturalisme de cette action, cf. Cynthia Marsch. *Maxim Gor'ky Russian Dramatist*. Berne : Peter Lang, 2006.

qu'on peut appeler « civilisationnelle ». Pour elle, le barbare ne fait pas uniquement preuve d'une force destructrice ; de par son surplus de rationalité, son grand dévouement aux idées, il est aussi capable de réformer la société. Or, ce n'est pas seulement la réforme de la société qui l'intéresse : elle voit dans Tcherkoun un potentiel qui dépasse toutes les réalisations ponctuelles, une force dont la fonction ne se limite pas à contrer le sauvage. En effet, si l'on songe à l'idée nietzschéenne de la volonté de puissance (du moins telle qu'elle a circulé à cette époque), et si l'on se rappelle que Gorki nourrit une grande fascination pour ce philosophe, on peut dire que la puissance barbare dont Lidia investit Tcherkoun ne peut pas se contenter de l'accomplissement des tâches partielles : la volonté de puissance cherche toujours à atteindre plus de puissance. Elle finit ultimement par pénétrer la vie entière. Lidia croit découvrir chez Tcherkoun une ambition similaire ; d'où sa déception lorsqu'il lui avoue sa défaite. Dans leur dialogue final, elle affiche ouvertement cette déception :

LIDIA. – Je cherchais...je pensais que je trouverais un homme solide, ferme, que je pourrais estimer...Je cherche depuis longtemps... je cherche un homme pour m'incliner devant lui, marcher à ses côtés...Tant pis si c'est un rêve...mais je chercherai cet homme [...] Ça n'existe donc pas sur terre, les hommes augures, les hommes héros, pour lesquels la vie est une grande œuvre d'art à créer...ça n'existe donc pas ?<sup>25</sup>

Encore une fois, on remarquera que Lidia ne réfléchit pas selon l'opposition barbare/sauvage : pour elle le barbare est trop supérieur au sauvage pour être considéré sur le même plan. Elle se situe pour ainsi dire au-delà de cette distinction entre les hommes puisque pour elle la force primitive du barbare est justement une figure du dépassement de l'homme vers le héros voire le surhomme. Or, lorsque Lidia reproche à Tcherkoun de ne pas être resté fidèle à ses déclarations de changer le monde, elle prend en exemple « l'oncle Serge » qui a réussi, contrairement à Tcherkoun, à influencer les gens de la ville : « Oncle Serge, lui, il ne disait rien, mais regardez tous ces cadavres qui se sont décomposés grâce à lui ».<sup>26</sup> En effet, le compagnon

25 Gorki. *Les Barbares*. P. 182.

Лидия. Я искала... я думала, что найду стойкого, твердого человека, которого можно бы уважать... Я давно ищу... я ищу человека, чтобы поклониться ему, чтобы пойти рядом с ним... Пусть это мечта... но я буду искать человека.. [...] Да неужели нет на земле людей-жрецов, людей-героев, для которых жизнь была бы великой творческой работой... неужели нет? (*Varvary*, op. cit., p. 482)

26 *Ibid.* P. 158.

Лидия, [...] дядя Серж ничего не говорил, но, посмотрите, сколько мертвцов разложилось благодаря ему... (*Varvary*, op. cit., p. 469)

de Tcherkoun, Tsyganov fait état d'une toute autre attitude, non moins barbare pour autant. Par son action souterraine, son influence subreptice, mais corrosive, il parvient à porter au grand jour les vices cachés des habitants. Sans déclarations tonitruantes, sans aucun appel à transformer le monde, il réussit à « dépraver » par ses discours cyniques de jeunes gens de la ville. L'un devant lequel il tient une conversation sur le caractère relatif de toutes les vertus, Drobiazguine, vole à la caisse de son employeur, le Trésor, et s'enfuit. L'autre, Gricha, le fils niais de Rédozoubov, sous ses incitations, goûte de l'eau de vie, et se met à boire, en y trouvant du courage pour contredire son père tyrannique. Il semble qu'au cours de la pièce, le personnage de Tsyganov, comme celui de Tcherkoun, subisse certaines modifications. Lidia constate, d'ailleurs, un certain laisser-aller de sa part et le lui fait remarquer aussitôt :

LIDIA. – Serge Tsyganov, le lion et le gourmet, tout récemment encore l'arbitre des élégances – il se soûle... avec qui ?

TSYGANOV. – Et il est amoureux de la femme de l'inspecteur des contributions indirectes...Oui, la Terre tourne dans le mauvais sens, il y a quelque chose de pourri dans l'harmonie des sphères...

LIDIA. – C'est vrai – qu'est-ce qui vous arrive ?<sup>27</sup>

Or, malgré sa passion pour Nadejda et ses beuveries avec les gens de la ville, il reste conséquent dans son attitude. Ce n'est pas un barbare « pur », pourrait-on dire, car, contrairement à Tcherkoun, fils de paysans, sa position sociale l'en empêche. Il ne va jamais au-delà de la moquerie et de son sarcasme habituels, il « déprave » par une parole séductrice, avantage dont ne peut jouir qu'un homme cultivé. Tcherkoun est le barbare dans le sens fort, qui se présente d'abord dans la pièce comme investi de l'ambition de réformer la société, de la civiliser en la mettant sur la voie du progrès. Toutefois, puisqu'il ne parvient pas à ses fins et chute de façon spectaculaire au milieu même des sauvages, il échoue dans cette ambition. En revanche, la barbarie insidieuse de Tsyganov a un plus grand potentiel critique que celle, franche mais vite abandonnée, de Tcherkoun.

Nous venons d'analyser trois aspects essentiels de la relation entre le barbare, le sauvage et le civilisé. Ils se présentent comme trois façons d'approfondir cette relation complexe. D'abord est dressée l'opposition nette entre les barbares et les sauvages, opposition qui se présente comme celle entre la

<sup>27</sup> *Ibid.* P. 131-132.

Лидия. Серж Цыганов, гурман и лев, еще недавно законодатель мод – напивается... с кем?

Цыганов. И влюблен в жену акцизного надзирателя... Да, земля вертится скверно, что-то испортилось в гармонии вселенной...

Лидия. В самом деле – что с вами? (*Varvary*, op. cit., p. 455)

ville et la campagne, entre le principe actif et le principe passif, entre le progrès et la stagnation. Cette opposition est vite relativisée, car, d'une part, les deux peuvent être barbares (*Bogaïevskaïa*), puisqu'ils s'attaquent à ce qui est à préserver et à conserver dans la durée (la culture) ; ainsi, la pertinence de la distinction barbare/sauvage est mise en doute. D'autre part, dans l'interprétation de Tsyganov, même si Tcherkoun assume une posture barbare, l'antagonisme n'est pas valable, car le sauvage ne peut pas être le cible du barbare, mais uniquement le civilisé. Ensuite, la même opposition est abordée dans la perspective d'une interaction concrète, d'une lutte de l'élément barbare et de l'élément sauvage qui rend possible l'inversion des rapports entre les pôles de la barbarie et de la sauvagerie. Enfin, l'opposition semble défaite, dans la mesure où le barbare s'émancipe à l'égard même de son opposition avec le sauvage : le barbare n'est plus défini par rapport à son antagonisme direct avec les sauvages ; c'est une puissance à part entière que revendique Lidia pour Tcherkoun. De même, Tsyganov, en remplaçant Tcherkoun, exerce une action délétère continue et finalement plus efficace sur les habitants de Verkhopolie. Cette action relève, certes, de l'antagonisme entre les sauvages et les barbares, mais elle supprime tout conflit direct.

### III.

Comment donc le traitement de la figure du barbare chez Gorki contribue-t-elle à notre compréhension de ce phénomène ? Et surtout, comment ce traitement peut-il être sinon plus pertinent, du moins plus différencié et nuancé que celui que lui impose la philosophie ?

En mettant face à face le sauvage et le barbare, Gorki fait voir le barbare comme une force capable d'agir sur le sauvage de deux manières : soit elle réforme (et donc civilise) une société sauvage par une action violente, barbare, soit elle achève et mène à son comble la sauvagerie en la tournant contre elle-même. Le premier projet est voué à l'échec, puisque le barbare se trouve absorbé par le sauvage ; le deuxième au contraire réussit, mais sans aucune intervention de l'idée de la civilisation, car la sauvagerie qui se détruit elle-même n'engendre pas de forme civilisée susceptible de la remplacer. Or en résistant au barbare, le sauvage acquiert une certaine puissance ; c'est la puissance de l'abruti, du vil et de l'amorphe. Ce qui devait servir de matériau à la construction d'une civilisation finit par ronger et consumer toute forme de société et de culture qu'on tente de lui imposer de l'extérieur. Le sauvage a donc un pouvoir formidable d'autoconservation. Cependant, Gorki semble proposer une issue pour le barbare, et en cela son intention littéraire touche de près au projet nietzschéen : le barbare surmonte toute opposition ; il n'agit plus ni sur le sauvage, ni sur le civilisé, il n'a pour but ni la réforme, ni la destruction de la société existante. Il inaugure une dimension utopique qui

met en place la *volonté* de fonder un nouveau monde, celui des « hommes augures », des « hommes héros ».

L'idée philosophique de la civilisation est donc trois fois dépassée : dans l'opposition initiale entre le barbare et le sauvage instaurée par Gorki, dans le refus radical de l'élément sauvage de se civiliser (suite à quoi il l'emporte sur le barbare), et enfin dans l'excès anarchique de l'élément barbare par rapport à toutes les formes de sauvagerie ou de civilisation. Même si la barbarie et la sauvagerie renvoient toutes deux à la civilisation, celle-ci semble absente de la pièce, malgré la présence de certains personnages « nobles » qui peuvent être désignés comme tels sans s'en revendiquer expressément. La confrontation directe entre le sauvage et le barbare l'exclue et laisse comme un vide béant là où la figure de la civilisation aurait pu être une issue pour ce conflit.

Comment peut-on expliquer cette absence ? Les différentes manifestations de l'opposition entre le barbare et le sauvage, représentées chacune par un personnage particulier, ont comme arrière-plan la Russie contemporaine de Gorki. La civilisation faisant défaut, on ne peut s'identifier ni aux sauvages, ni aux barbares. Ni l'un ni l'autre n'est une force historique positive. Ce qui caractérise la pensée politique en Russie en général et ce que montre la controverse entre les occidentalistes et les slavophiles, c'est l'impossibilité de définir une idée de progrès et de civilisation comme l'aboutissement du progrès. Existe-t-il déjà une civilisation authentiquement russe, ou bien la civilisation doit-elle être importée de l'Occident avec son idée du progrès social, et économique ? Dans le deuxième cas, l'importation de cette culture occidentale, soit par la force (de façon révolutionnaire), soit par la réforme serait-elle considérée comme barbare ? Cette question, débattue de manière très controversée dans la pensée politique de l'époque, reste en suspens dans le monde littéraire. Et en même temps, c'est la littérature qui dessine en creux, en filigrane, dans l'affrontement même entre le barbare et le sauvage, l'idée de la civilisation manquante. Ceci dit, nous aurions tort de croire que les figures littéraires de la pièce de Gorki incarnent l'essence du barbare. Le texte de Gorki brouille au contraire les pistes et floute les frontières : la Russie de Gorki est à la fois barbare et sauvage, sans espoir d'atteindre la civilisation.

On peut donc replacer le conflit du sauvage et du barbare dressé par Gorki dans le contexte politique russe. En effet, l'antagonisme du sauvage et du barbare ne peut pas être résorbé dans la mesure où il n'existe pas d'idée claire sur l'avenir de la Russie et sur la marche à suivre pour son développement. La victoire du barbare sur le sauvage (anarchie) et du sauvage sur le barbare (stagnation) sont des scénarios également plausibles. Pour sortir de cette impasse, l'écrivain a recours à une vision utopique du monde de l'avenir, à savoir l'eschatologie qui ne se présente chez Gorki ni comme communiste, ni comme théologique, mais, comme c'est le cas dans le monologue de Lidia, comme un vague désir, un espoir qui flotte au-dessus de la réalité crue du monde actuel. Somme toute, il s'agit chez Gorki d'une exploration, d'une

recherche sur le sens du barbare. Le texte littéraire doit pouvoir basculer nos représentations du barbare et de la barbarie, et il va jusqu'à en déplacer la problématique. La question n'est pas posée à partir de l'idée de la civilisation, comme c'est le cas des théories philosophiques et politiques évoquées plus haut. Mais l'absence de ce qu'on tient pour être la culture ou la civilisation est suggérée par le déroulement même de la pièce, surtout par le développement de multiples confrontations entre ses protagonistes – une absence qui par ailleurs subvertit et déstabilise l'opposition entre le barbare et le sauvage.

Alors que la philosophie définit le barbare, le sauvage et le civilisé, la littérature est *prise* dans ce dispositif ternaire : elle est tantôt barbare, tantôt sauvage (et très rarement civilisée). Si Gorki décide de faire de la littérature, c'est justement pour pouvoir se livrer à des pulsions désordonnées et donc « barbares ». La barbarie de la littérature, son impossibilité à être extérieure à ce qu'elle pense, en font un « Autre » de la philosophie et de la pensée purement conceptuelle. La barbarie est cette obsession d'écrire qui hante l'écrivain ; c'est l'absence d'équilibre dans les idées, mais aussi dans les passions, qui, selon la définition de Schiller, une fois relâchées, nous rapprochent de l'état bestial, c'est-à-dire sauvage. On peut donc utiliser l'opposition entre le barbare et le sauvage comme une métaphore pour la pratique de l'écriture elle-même. Les personnages de Gorki, de par leur mobilité et leurs contours flous, effacent les partages terminologiques et conceptuels et annulent les oppositions préalables. La littérature dévoile ainsi toutes les contradictions vitales que les concepts tendent à cacher derrière leurs limites beaucoup trop rigides.