



**HAL**  
open science

# De l’Homo Sovieticus au mutant : catastrophe, humanité, monstruosité dans la dystopie post-soviétique et nord-américaine contemporaine

Célia Mugnier

► **To cite this version:**

Célia Mugnier. De l’Homo Sovieticus au mutant : catastrophe, humanité, monstruosité dans la dystopie post-soviétique et nord-américaine contemporaine. Littératures. Université Grenoble Alpes [2020-..], 2022. Français. NNT : 2022GRALL035 . tel-04042936

**HAL Id: tel-04042936**

**<https://theses.hal.science/tel-04042936>**

Submitted on 23 Mar 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES**

École doctorale : LLSH- Langues, Littératures et Sciences Humaines

Spécialité : Lettres et arts spécialité littérature générale et comparée

Unité de recherche : UMR 5316 Litt&Arts (Arts & Pratiques du Texte, de l'Image, de l'Ecran & de la Scène)

**De l'Homo Sovieticus au mutant : catastrophe, humanité, monstruosité dans la dystopie post-soviétique et nord-américaine contemporaine**

**From Homo Sovieticus to mutant : catastrophe, humanity, monstrosity in post-soviet and north-american contemporary dystopia**

Présentée par :

**Célia MUGNIER**

Direction de thèse :

**Anna SAIGNES**

MAITRE DE CONFERENCES, Université Grenoble Alpes

Directrice de thèse

**Isabelle DESPRES**

PROFESSEURE DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Co-directrice de thèse

Rapporteurs :

**Jean-Paul ENGÉLIBERT**

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Bordeaux Montaigne

**Anastasia FORQUENOT DE LA FORTELLE**

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université de Lausanne

Thèse soutenue publiquement le **16 décembre 2022**, devant le jury composé de :

**Anna SAIGNES**

MAITRE DE CONFERENCE, Université Grenoble Alpes

Directrice de thèse

**Isabelle DESPRÉS**

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Co-directrice de thèse

**Jean-Paul ENGÉLIBERT**

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Bordeaux Montaigne

Rapporteur

**Anastasia FORQUENOT DE LA FORTELLE**

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université de Lausanne

Rapporteuse

**Léonid HELLER**

PROFESSEUR EMERITE, Université de Lausanne

Examineur

**Nicholas MANNING**

PROFESSEUR DES UNIVERSITES, Université Grenoble Alpes

Président





## Remerciements

Merci,

À Anna et Isabelle, pour leur confiance et leur aide tout au long de ces trois ans. Merci à vous deux pour vos encouragements et votre exigence. Anna, je me souviendrai longtemps de l'anecdote sur les chiens d'oligarques prenant l'avion.

À Madame Anastasia Forquenot de la Fortelle, Monsieur Jean-Paul Engélibert, Monsieur Léonid Heller, Monsieur Nicholas Manning : merci d'avoir accepté de lire ce travail, et de faire partie du jury.

À Hélène, pour ses conseils avisés, sa franchise et sa spontanéité.

À l'œil exercé des chercheurs de coquilles et de répétitions, aux relecteurs patients et attentifs :

- Des chapitres 1, 3, et 7 : Thibaud.
- Du chapitre 2 : Arthur.
- Du chapitre 4 et de l'introduction : Jérémie.
- Du chapitre 5 : Julia.
- Du chapitre 6 : Anthony.
- Du chapitre 8 : Maud.
- Du chapitre 9 : Amélie.
- Du chapitre 10 : Laura.

À Maria Vladimirovna Zeltchenko, pour m'avoir fait découvrir le russe et la Russie.

À Delphine, pour les merveilleux cours de français de 4<sup>ème</sup>.

À ma mère, qui m'a toujours poussée à aller plus loin, à sa foi inébranlable en ses enfants,

À ma sœur, pour les cours de français qui m'ont sauvé la mise en ce début d'année, pour l'humour, l'écoute et la sagesse ; à Brandon, compagnonnage toujours agréable,

À mon frère, appui sans failles ; à Aurélie, douceur et bienveillance ; à leurs filles,

À mon père,

Aux amis de Lyon, aux amis de Grenoble : Vincent, Caterina, Théo, Hugo, Simon, Marina, Julia, Camille, Léa, Maud, Marion, Gabrielle, Anthony, Loreena, Zug, Delphine, Jérémie, Estelle, Pierre – cette thèse aurait été bien longue sans vous.

À Maud et Anthony, sans qui je n'aurais pas de voiture pour aller au travail,

À ma chère et tendre Pétrouchka,

À Thibaud, pour sa patience, son épaule solide, et pour tout le reste.



De l'*Homo Sovieticus* au mutant : catastrophe, humanité,  
monstruosité dans la dystopie russe et nord-américaine  
contemporaine

## SOMMAIRE

SOMMAIRE.....	4
INTRODUCTION .....	10
Partie I. Crises d'identité, crises historiques au miroir de la dystopie.....	52
Chapitre 1. Mutations sociales, crises de valeur, discours identitaires.....	54
Chapitre 2. L'Histoire et la mémoire historique au prisme de la dystopie.....	114
Partie II. Dystopie littéraire et monde dystopique : quelques mutations de la dystopie contemporaine .....	156
Chapitre 3. Utopie/dystopie, permanences et mutations.....	158
Chapitre 4. Simulacre et virtualisation du réel.....	200
Chapitre 5. Apocalypse et eschatologie : quel avenir après la fin ?.....	252
Partie III. Humanité, monstruosité : un corpus gothique ? .....	288
Chapitre 6. De l'animal à la machine.....	290
Chapitre 7. « Dead Body Politics » .....	340
Chapitre 8. Le spectre du passé.....	370
Partie IV. Le gothique face aux enjeux du monde contemporain.....	414
Chapitre 9. Vampires, mutants, transhumanistes : gothique néolibéral .....	416
Chapitre 10. Radiations, pétrole et Anthropocène : l'éco-gothique.....	460
CONCLUSION : Quand la réalité rattrape la dystopie .....	514
BIBLIOGRAPHIE.....	526
INDEX DES AUTEURS.....	550
TABLE DES MATIÈRES .....	552

## **De l'*Homo Sovieticus* au mutant : catastrophe, humanité, monstruosité dans la dystopie russe et nord-américaine contemporaine.**

Depuis la chute de l'URSS, les dystopies, et, plus généralement, les ouvrages de fiction spéculative, ont conquis le champ littéraire russe. Dans le même temps, se sont également multipliées les créatures monstrueuses en littérature : loups-garous, vampires et spectres ont acquis une place prépondérante, y compris chez des auteurs académiquement reconnus, ce qui peut surprendre un lecteur occidental. Cette thèse cherche à comprendre ce double phénomène, en essayant de voir dans quelle mesure les bouleversements sociaux, politiques, économiques entraînés par la fin de l'Union Soviétique, sont responsables de la multiplication concomitante des dystopies et des monstres dans la littérature post-soviétique.

Dans ce but, nous menons une comparaison entre dystopies russes et nord-américaines contemporaines. Les dystopies nord-américaines ont acquis une grande visibilité dans la sphère internationale aussi bien en littérature qu'au cinéma (*Hunger Games*, *I am a legend*, *World War Z*, etc.). Elles forment un point de comparaison essentiel avec les dystopies russes. En effet, lorsque le champ littéraire russe s'ouvre brusquement à l'économie de marché en 1991, et que toute censure est, pour la première fois, abolie, les romans anglo-américains de fiction spéculative se répandent rapidement en Russie, où ils rencontrent un succès fulgurant.

Par ailleurs, on constate dans la sphère anglo-américaine la même multiplication de romans dystopiques que dans le monde russe, à tel point que certains chercheurs parlent d'un « tournant dystopique » autour des années 2000. En outre, on relève également une prolifération de créatures monstrueuses dans la littérature et le cinéma nord-américain. Les romans sur les vampires se sont à ce point multipliés qu'on les désigne à présent sous une catégorie à part entière, les « *vampire fictions* ». Certains chercheurs ont également remarqué une prolifération de zombies dans les années 2000, aussi bien en littérature qu'au cinéma, et leur diffusion progressive de la littérature et du cinéma de genre vers le mainstream.

Les années 2000 évoquent les attentats du 11 septembre 2001, et l'effondrement des tours jumelles, qui ont secoué la nation américaine. Nous formulons l'hypothèse que la multiplication des dystopies littéraires, comprises comme la description d'un monde en proie à la catastrophe, peut trouver une explication contextuelle dans la survenue d'événements perçus comme des catastrophes nationales, tels que la chute de l'URSS, ou les attentats terroristes du 11 septembre. La lecture du corpus permettra de confirmer ou d'invalider une telle hypothèse.

Du fait d'une hégémonie culturelle nord-américaine qui n'épargne pas le monde russe, on peut se demander si le foisonnement des dystopies et des monstres dans la littérature post-soviétique n'est pas un épiphénomène de ce que l'on constate dans le monde nord-américain, qui s'expliquerait simplement par l'influence de la pop culture nord-américaine sur le marché du livre russe, depuis le passage à l'économie néolibérale. Pourtant, les dystopies russes contemporaines se démarquent par des qualités spécifiques, et affirment un caractère résolument national.

**Mots-clés :** *Homo Sovieticus*, utopie/dystopie, post-apocalypse, humanité/monstruosité

### **From *Homo Sovieticus* to Mutant: Catastrophe, Humanity, Monstrosity in contemporary Russian and North-American Dystopia**

Since the fall of the USSR, dystopias and speculative fiction works have conquered the Russian literary field. At the same time, numerous monstrous creatures have appeared in Russian literature, such as werewolves, vampires and spectres, including in works written by authors recognised in the academic field, which may be surprising for a Western reader. Our work seeks to understand this double phenomenon, trying to determine to what extent the social, political and economic upheavals generated by the end of the Soviet Union, can account for the multiplication of dystopias and monsters in post-soviet literature.

To this end, we carry out a comparison between Russian and North-American contemporary dystopias. North-American dystopias, which have acquired a great visibility in the international sphere (*Hunger Games*, *I am a legend*, *World War Z*, etc.), are studied for themselves, but also as a necessary counterpoint to Russian dystopias. Indeed, when the Russian literary field suddenly opens to the market economy after 1991, when all censorship is, for the first time, abolished, Anglo-American speculative fiction novels quickly spread in Russia, where they meet with dazzling success.

Furthermore, the same multiplication of dystopian novels can be noticed in the American world, to such an extent that some scholars speak of a "dystopian turn" around the 2000s. Monstrous creatures have also been multiplying in North-American cinema and literature. Vampire novels have become so numerous that they are now referred to as a specific category, vampire fictions. Some scholars have also observed the multiplication of zombies, both in literature and cinema, and its gradual diffusion from genre literature and cinema, to mainstream pop culture.



The 2000's evoke the 9/11 attacks, and the collapse of the Twin Towers, which shook the American nation. We formulate the hypothesis that the proliferation of literary dystopias (understood as the description of a world in the grip of catastrophe), can find a contextual explanation in the occurrence of events perceived as national catastrophes, such as the fall of the USSR, or September 11, 2001. The analysis of the corpus will help us confirm or invalidate this hypothesis.

Because of a North-American cultural hegemony that does not spare the Russian world, we might wonder whether the multiplication of monsters and dystopias in post-soviet literature is just an epiphenomenon of what can be seen in the North-American world. Maybe this influence of North-American pop culture on the Russian market since the transition towards neoliberal economy, could be the simple explanation for such a multiplication. However, Russian contemporary dystopias are distinguished by specific qualities, and show national characteristics.

**Keywords:** *Homo Sovieticus*, Utopia/Dystopia, Post-apocalypse, Humanity/Monstrosity

## Précisions sur les éditions utilisées et les traductions.

Deux ouvrages du corpus n'ont pas été traduits en français :

- *Empire V*, de Victor Pélévine.
- Le recueil *In Persuasion Nation* de George Saunders, dont nous citons les nouvelles suivantes : « I CAN SPEAK ! <sup>TM</sup> », « Brad Carrigan, American », « In Persuasion Nation », et « CommComm ».

Pour tous ces textes, les traductions proposées sont les nôtres. La traduction d'*Empire V* s'appuie à la fois sur le texte russe et sur la traduction anglaise officielle.

Certains livres de Victor Pélévine en langue originale sont cités d'après le site officiel qui répertorie les œuvres de l'auteur, [pelevin.nov.ru](http://pelevin.nov.ru) :

<http://pelevin.nov.ru/?ysclid=l833v5zfsa246662119>

Lorsque c'est le cas, nous ne donnons pas les pages d'un livre correspondant aux citations, mais nous renvoyons précisément à la page du site sur laquelle on peut trouver la citation originale.

Certains textes originaux de Vladimir Sorokine sont également cités d'après le site officiel de l'auteur : <https://srkn.ru/>. De la même façon que pour Victor Pélévine, nous renvoyons à la page du site sur laquelle on peut retrouver la citation originale.

Nous avons choisi de désigner deux ouvrages du corpus anglophone par leurs titres originaux plutôt que par les titres choisis pour la traduction française. Ce choix est, dans les deux cas, motivé par le sens même du titre, qui perdait en pertinence pour les thématiques qui nous occupent lorsqu'il était transposé par la traduction :

- Nous avons conservé *White Noise* plutôt que *Bruit de fond*. Le « bruit blanc » auquel fait référence le titre anglais désigne en effet un phénomène physique bien précis, à savoir un processus aléatoire dans lequel la densité spectrale est la même pour toutes les fréquences d'une bande passante. Il nous a semblé important de garder l'allusion scientifique du titre, qui se perdait avec « bruit de fond », car le roman met en œuvre une série de métaphores scientifiques pour désigner des phénomènes inexplicables, comme le leitmotiv des « ondes et radiations ». La métaphore scientifique est par ailleurs reprise dans le titre de l'autre

ouvrage de DeLillo dans ce corpus : *Zero K*. Sachant que les deux romans posent la question de la réaction humaine face aux progrès technoscientifiques et aux craintes qu'ils induisent, nous avons pris le parti de conserver *White Noise*.

- Nous avons gardé le titre du recueil (et de la nouvelle-titre) *CivilWarLand in Bad Decline* plutôt que *Grandeur et décadence d'un parc d'attraction*. En effet, le titre anglais fusionne la thématique du parc d'attractions, avec la référence à Disneyland, et celle de la guerre civile. La satire des mythes nationaux américains, notamment traitée dans notre première partie, trouve un écho important dans le titre original. Le titre français ne laissait pas transparaître le traitement satirique de l'Histoire américaine.

### **Notes sur la mise en forme.**

Pour ne pas alourdir le manuscrit, seules les citations de plus de trois lignes sont séparées du texte et retranscrites en langue originale.

Les trois recueils de nouvelles de George Saunders portent le titre de l'une des nouvelles du recueil. Pour bien différencier le recueil de la nouvelle, le titre des recueils est en italiques, celui des nouvelles entre guillemets. Ainsi, « Pastoralia » est l'une des nouvelles du recueil *Pastoralia*.

L'étude des représentations de l'Histoire est une part importante de cette thèse, et revient à plusieurs reprises. Par souci de clarté, nous avons mis une majuscule au terme « Histoire » (événements historiques) pour ne pas risquer de confusions avec l'homonyme « histoire » (récit, intrigue).

# INTRODUCTION

## *Monstres et dystopies : une obsession contemporaine ?*

Des livres de collapsologie aux films de zombie, des manuels survivalistes à la découverte récente de l'éco-anxiété, la fin du monde et les scénarios-catastrophe sont dans l'air du temps. Les discours sur la fin du monde ne sont certes pas nouveaux, puisqu'ils remontent aussi loin qu'au texte biblique. Pourtant, la peur de l'anéantissement nucléaire, ressuscitée par la guerre en Ukraine, le dérèglement climatique, source de famines et de cataclysmes à répétition dans certaines zones du globe, donnent à la possibilité de l'apocalypse une actualité brûlante. L'horloge de l'apocalypse, inventée par des chercheurs à l'époque de la guerre froide, pour évaluer la distance qui nous sépare d'un anéantissement mondial, n'a pas cessé de se rapprocher de minuit<sup>1</sup>. Et bien que le monde n'ait pas disparu avec le millénaire, contrairement à certaines prédictions fantaisistes – 2012 devait être l'année de la fin du monde selon le calendrier Maya – les discours sur la catastrophe et l'effondrement font à présent partie de notre quotidien. Pour reprendre le constat de Frank Kermode, l'apocalypse n'est plus « imminente » mais « immanente »<sup>2</sup>. Pour le philosophe Slavoj Žižek, la crise écologique, les avancées biogénétiques, le déséquilibre du système économique et l'explosion de l'injustice et de la division sociale sont les quatre « cavaliers de l'apocalypse » qui témoignent que le monde s'approche de sa fin<sup>3</sup>. Sans aller aussi loin que Žižek, force est de constater que les rapports du GIEC sur le climat rendent tangible la prise de conscience dans l'imaginaire collectif de la possibilité d'une fin non pas temporaire et localisée, mais bel et bien globale, et irréversible.

La littérature n'est pas extérieure à ce phénomène, puisque la dystopie et les fictions post-apocalyptiques ont une visibilité accrue depuis les années 2000. Comme le constatent Tom Moylan et Raffaella Baccolini, les premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle ont vu l'émergence d'un « tournant

---

<sup>1</sup> Créée en 1947 par des chercheurs en physique et présentée dans le *Bulletin of Atomic Scientists*, « l'horloge de l'apocalypse » (« *doomsday clock* ») est une horloge conceptuelle qui évalue notre proximité d'un anéantissement mondial en fonction de divers facteurs. Créée à l'origine pour évaluer la possibilité d'une guerre nucléaire mondiale, l'horloge prend aujourd'hui en compte d'autres facteurs, tels que notre incapacité à adapter nos comportements aux dérèglements climatiques en cours. Depuis janvier 2020, l'horloge a été avancée jusqu'à afficher minuit moins vingt secondes.

<sup>2</sup> F. KERMODE, *The sense of an ending: studies in the theory of fiction: with a new epilogue*, New ed., Oxford; New York, Oxford University Press, 2000

<sup>3</sup> S. ŽIŽEK, *Living in the end times*, London; New York, Verso, 2011

dystopique<sup>4</sup> ». De la même façon, les fictions d'apocalypse se sont multipliées sur la scène littéraire, comme le souligne Jean-Paul Engélibert dans son étude sur les fictions d'apocalypse<sup>5</sup>. Hyong-Jun Moon a consacré sa thèse au « tournant post-apocalyptique » des années 2000, en affirmant d'emblée que les calamités apocalyptiques sont une obsession culturelle du monde contemporain<sup>6</sup>.

Comment expliquer cet engouement pour les scénarios-catastrophe et les récits de la fin du monde ? Faut-il y voir un simple phénomène de mode lié à des stratégies marketing visant en premier lieu les adolescents (dû à l'essor de la *young adult literature*), ou faut-il supposer que la dystopie est tout simplement dans l'air du temps, révélatrice d'un état d'esprit contemporain face à un monde qui se pose, de plus en plus, la question de sa propre fin ?

Cette tendance est également perceptible dans le monde post-soviétique, à tel point que le chercheur Vladimir Chantsev parle de « fabrique anti-utopique<sup>7</sup> » dans la Russie des années 2000. Eliot Borenstein, professeur à l'université de New York, fait le même constat, en soulignant la multiplication des récits dystopiques et des « contes catastrophiques » en Russie, qu'il relie, entre autres, à l'accident nucléaire de Tchernobyl<sup>8</sup>. Le même point de départ guide la thèse de Mathias Ågren, publiée en 2014, consacrée à l'anti-utopie russe contemporaine. Selon lui, les romans anti-utopiques, qui se sont multipliés en Russie depuis les années 2000, ont été utilisés à la fois comme un moyen de satiriser le passé soviétique, de comprendre le présent, et d'imaginer des scénarios pour la Russie de demain<sup>9</sup>.

Notre thèse part d'un questionnement sur l'importance des genres et des motifs dystopiques et apocalyptiques dans un double contexte, russe et nord-américain. La multiplication des romans dystopiques depuis les années 1990 en Russie est-elle un phénomène comparable au succès croissant des dystopies dans la sphère culturelle nord-américaine ? La multiplication des « contes catastrophiques » en Russie est-elle une manifestation d'un engouement plus global, ou

---

<sup>4</sup> R. BACCOLINI et T. MOYLAN (éd.), *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*, New York, Routledge, 2003, 135

T. MOYLAN, « The Dystopian Turn », dans *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*, Boulder, Colo., New York, New York, Westview Press, Routledge, 2018

<sup>5</sup> J.-P. ENGELIBERT, *Fabuler la fin du monde : la puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, 2019

<sup>6</sup> H.-J. MOON, *The post-apocalyptic turn: a study of contemporary apocalyptic and post-apocalyptic narrative*, The University of Wisconsin-Milwaukee, 2014

<sup>7</sup> A. CHANTSEV, « The Antiutopia Factory. The Dystopian Discourse in Russian Literature of the Mid-2000s », *Russian Studies in Literature*, vol. 45, n° 2, 2009, p. 6-41

<sup>8</sup> E. BORENSTEIN, « Dystopias and catastrophe tales after Chernobyl », dans E. Dobrenko et M. Lipovetsky (éd.), *Russian Literature Since 1991*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 86-103

<sup>9</sup> M. ÅGREN, *Phantoms of a future past: a study of contemporary Russian anti-utopian novels*, Stockholm, Stockholm University, 2014

bien l'expression d'une spécificité nationale, dans un contexte « post-catastrophique<sup>10</sup> » comme celui de la chute de l'URSS ?

Notre corpus témoigne également d'un phénomène essentiel depuis les années 1990 : la multiplication des monstres en littérature<sup>11</sup>, non seulement dans la sphère russe, mais aussi dans le *mass market* occidental. Si les monstres sont légion dans les représentations artistiques, en particulier littéraires, des débuts de l'ère soviétique, ils prolifèrent à nouveau au moment de la perestroïka et aux premières heures post-soviétiques. Annick Morard parle ainsi d'une « avalanche de monstres dans la Russie des années 1980, 1990 et même 2000<sup>12</sup> ».

Encore une fois, ce phénomène trouve un écho troublant dans la littérature dystopique nord-américaine, où les créatures monstrueuses se sont également multipliées depuis les années 1990. Comme on peut le lire dans l'introduction d'un ouvrage consacré au gothique contemporain, qui date de 2017, les monstres sont omniprésents dans la culture populaire depuis la fin des années 1990 :

Depuis les vingt-cinq dernières années [...], les monstres ont envahi la culture populaire. Films et littérature, romans graphiques, mode et musique, jeux en ligne et jeux vidéo se sont tous appropriés les fantômes et les sorcières du gothique, les vampires et les loups-garous, les châteaux anciens, les sorts, les quêtes héroïques et les secrets d'un sombre passé. Et, depuis les cinq dernières années, la horde zombie internationale est devenue omniprésente<sup>13</sup>.

Le constat est sans appel : l'esthétique gothique n'est plus confidentielle ; au contraire, elle a pu sortir de son genre (le roman gothique) et de son lectorat traditionnel pour gagner le grand public. En témoigne, aux États-Unis puis en Europe, le succès des *vampire fictions*, portées sur le grand et le petit écran : *Twilight*, *True Blood*, *The Vampire diaries*, *I am a legend*... Peut-être faut-il relier ce phénomène à l'énorme succès de la *fantasy* anglo-saxonne, qui, du *Seigneur des Anneaux* à *Harry Potter*, a conquis la pop culture et Hollywood, et a pris une place considérable dans le monde de la littérature de jeunesse. Les ouvrages de *fantasy*, sans être à proprement parler des « romans gothiques », déploient souvent des métaphores, des techniques et des personnages appartenant au

---

<sup>10</sup> M. LIPOVETSKY et A. ETKIND, « The Salamander's Return: The Soviet Catastrophe and the Post-Soviet Novel », *Russian Studies in Literature*, vol. 46, n° 4, septembre 2010, p. 6-48 : les deux chercheurs parlent du monde post-soviétique comme d'un monde post-catastrophique aux pages 15, 18 et 19

<sup>11</sup> Les monstres ne sont pas absents de la littérature russe avant cela, mais ils sont, dans les années 1970 et 80 confinés au samizdat, en témoignent les étranges créatures de Siniavski et Mamleïev. Je remercie Léonid Heller de me l'avoir fait remarquer.

<sup>12</sup> A. MORARD, *Ourod : autopsie culturelle des monstres en Russie*, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2020, 247.

<sup>13</sup> L. BLAKE et A. SOLTYSIK MONNET, « Introduction », dans L. Blake et A. Soltysik Monnet (éd.), *Neoliberal Gothic*, Manchester, Manchester University Press, 2017, 1. Je traduis.

gothique : peuplés de monstres et de magie, de paysages grandioses et désolés, de secrets mystérieux et effrayants, ils ont sans aucun doute contribué à l'essor de l'imaginaire gothique. De la même façon que le vampire a conquis le grand écran, le zombie s'est lui aussi imposé dans la culture hollywoodienne, avec des blockbusters comme *World War Z*, film d'action à très gros budget, avec Brad Pitt comme star principale<sup>14</sup>. Aujourd'hui, le zombie tend même à sortir du « *pulp*<sup>15</sup> » pour gagner en prestige et légitimité : ainsi la BBC britannique a produit en 2013-2014 une série qui présente de façon tout-à-fait sérieuse les conséquences d'une épidémie zombie dans un petit village d'Angleterre, *In The Flesh*. De la même façon, le trope du zombie n'est plus réservé à la littérature de genre, et certains auteurs font se frictionner grande littérature et *pulp fiction*, comme l'écrivain américain Seth Grahame-Smith, qui a fait paraître en 2009 une parodie du classique de Jane Austen, *Orgueil et préjugés et zombies*<sup>16</sup>. Tout cela tend à montrer que le gothique n'est plus seulement une culture réservée aux romans de genre, mais qu'il intègre de plus en plus à la fois le mainstream littéraire ou audiovisuel, mais aussi des productions reconnues académiquement pour leurs qualités artistiques. En d'autres termes, nous assistons depuis plusieurs années à une diffusion du gothique à la fois horizontale (le gothique gagne d'autres genres et se popularise) et verticale (le gothique gagne en légitimité et n'est plus réservé à une sous-culture marginalisée).

Le questionnement sur le gothique et les monstres porté par cette thèse est double. On cherchera, d'une part, à trouver des causes pouvant expliquer cet engouement pour le gothique dans la culture contemporaine. On se demandera, d'autre part, si les monstres russes trouvent des significations symboliques comparables aux monstres américains, et si la résurgence concomitante des monstres dans les deux sphères culturelles doit être comprise comme un même phénomène.

Cette thèse a également pour but de proposer une articulation de deux phénomènes qui peuvent sembler décorrélés, mais que nous pensons liés : la multiplication des romans dystopiques, et la prolifération des monstres. Jusqu'alors, les deux aspects ont plutôt été envisagés séparément par les chercheurs, même s'il existe déjà une thèse qui se penche sur des éléments gothiques présents dans la fiction dystopique<sup>17</sup>. Nous espérons relier la problématique des monstres gothiques

---

<sup>14</sup> Le premier film de zombies tels que nous les connaissons aujourd'hui est *La Nuit des morts-vivants*, de George Romero (1968). Entre ce film à petit budget, depuis devenu culte, et le blockbuster *World War Z*, le zombie est entré dans la culture mainstream aux États-Unis.

<sup>15</sup> Abréviation de « *pulp magazine* », magazines peu coûteux très en vogue aux États-Unis au début du XX<sup>e</sup> siècle. Les *pulp* proposaient des récits fictionnels de types très variés, allant de la science-fiction à la romance en passant par la *fantasy* et l'épouvante.

<sup>16</sup> S. GRAHAME-SMITH et J. AUSTEN, *Pride and prejudice and zombies*, Philadelphia: San Francisco, Quirk Books; distributed in North America by Chronicle Books, 2009

<sup>17</sup> A. CARTWRIGHT, *The future is Gothic: elements of Gothic in dystopian novels.*, Glasgow, University of Glasgow, 2005

et celle de la dystopie grâce au concept de catastrophe, en commençant par une explicitation du titre de cette thèse.

### *Catastrophe, humanité, monstruosité*

Deux événements-catastrophe sont au cœur de notre corpus : la désagrégation de l'URSS, et les attentats du 11 septembre 2001. Le but de cette thèse n'est pas de chercher une équivalence en termes de répercussions sur l'imaginaire national, mais de chercher à retracer l'impact de ces deux événements sur la littérature, et plus particulièrement sur le genre dystopique. En dépit de leurs différences, les deux événements ont été vécus comme des catastrophes inattendues, et pourtant analysés *a posteriori* comme prédictibles<sup>18</sup>. Ils ont entraîné des conséquences à l'échelle internationale, et ont contribué à redéfinir l'ordre mondial. D'une part, la chute de l'URSS a définitivement entériné la fin de la guerre froide et l'hégémonie américaine ; d'autre part, le 11 septembre a semblé mettre un coup d'arrêt à la puissance de l'Oncle Sam, et a entraîné, entre autres, l'invasion de l'Afghanistan. Ces deux événements ont engendré des changements politiques majeurs à l'échelle du pays, quoique ceux-ci ne soient évidemment pas de même ampleur. D'un côté, un changement de système politique, économique, de profonds bouleversements sociaux, et l'éclatement d'un empire vieux de soixante-dix ans. De l'autre, un renforcement du contrôle sécuritaire, dans lequel certains ont dénoncé une atteinte aux libertés civiles, et le début de la « guerre contre le terrorisme » lancée par George W. Bush. Enfin, les deux événements ont été instantanément perçus comme historiques, et ont été rapidement interprétés en termes symboliques et idéologiques. Les similitudes s'arrêtent ici. Tout en ayant à l'esprit la différence de statut entre, d'une part, la fin de l'empire soviétique, et, de l'autre, un attentat terroriste soulignant la fragilité d'une super-puissance, il est intéressant de voir comment les dystopies se sont approprié ces deux catastrophes.

Cette thèse est partie du constat suivant : dans un monde où les catastrophes semblent se multiplier, le genre dystopique est de plus en plus présent. Nous nous sommes donc demandé comment des événements réels perçus comme des catastrophes, tels que la chute de l'URSS ou le 11 septembre 2001, pouvaient redéfinir le champ de la dystopie, c'est-à-dire la représentation littéraire des catastrophes. Comment des événements-catastrophe réels influencent-ils des

---

<sup>18</sup> Le paradoxe entre la surprise suscitée par la chute de l'URSS, et son caractère pourtant prédictible, est au cœur de l'ouvrage du sociologue Alexei Yurchak, qui s'est demandé pourquoi 1991 avait surpris tant de citoyens soviétiques. A. YURCHAK, *Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 2006



catastrophes fictives ? Certes, il faudrait une étude beaucoup plus ample que la nôtre pour évaluer l'impact de la chute de l'URSS, du 11 septembre ou de Tchernobyl sur le genre dystopique. Cette thèse entend seulement proposer quelques pistes, et illustrer par quelques exemples la manière dont la dystopie incorpore, pour la dystopie russe, la chute de l'URSS et Tchernobyl ; pour la dystopie nord-américaine, le 11 septembre.

En grec ancien, le mot « *καταστροφή* » pouvait signifier deux choses : « bouleversement », ou « fin, dénouement ». En ce sens, la catastrophe peut être l'élément déclencheur de la fin d'un monde, voire de la fin du monde ; mais elle peut aussi avoir des connotations moins terribles, car les bouleversements qu'elle entraîne ne sont pas nécessairement négatifs. La catastrophe se situe entre deux pôles contradictoires : celui de l'apocalypse, figure d'une catastrophe radicale, irrémédiable, et celui de l'utopie<sup>19</sup>, car la catastrophe ouvre la voie à la possibilité d'un monde nouveau. Notre travail interroge les représentations d'événements perçus comme des catastrophes en les replaçant vis-à-vis de ces deux pôles. Les représentations de la chute de l'URSS et du 11 septembre penchent-elles plutôt du côté de l'apocalypse, ou laissent-elles la porte ouverte à des possibilités utopiques de régénération ?

Cette thèse vise à articuler les représentations de la catastrophe, de l'humanité et de la monstruosité dans un corpus dystopique. Nous verrons que les représentations de la catastrophe engendrent des modifications dans la représentation de l'humain, qui peuvent aller jusqu'à la monstruosité. Presque tous les textes de notre corpus montrent que la catastrophe contribue à redéfinir notre humanité.

La catastrophe, en remettant en question nos systèmes de valeurs et nos représentations collectives, induit des bouleversements identitaires aussi bien à l'échelle individuelle qu'à l'échelle collective. Après la chute de l'URSS, on ne peut plus être un apparatchik, ni même un « homme soviétique ordinaire<sup>20</sup> ». La catastrophe, en renversant le monde ancien, engendre de nécessaires reconfigurations identitaires, qui trouvent un écho dans notre corpus. Or, ces reconfigurations identitaires passent par des images d'une humanité déviante, telle que celle de « l'homo sapiens » de Victor Pélévine, ou encore les mutants du *Slynx*, de Tatiana Tolstaïa. La crise de valeurs et la remise en question des représentations nationales engendrées par la chute de l'URSS, font l'objet

---

<sup>19</sup> La dialectique entre utopie et catastrophe a déjà été bien étudiée dans J.-P. ENGELIBERT et R. GUIDÉE (éd.), *Utopie et catastrophe : revers et renaissances de l'utopie (XVI<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015

<sup>20</sup> Nous reprenons l'expression au sociologue Youri Levada, auteur d'une étude d'ampleur sur « l'homme soviétique ordinaire » à l'époque de la perestroïka : Y. LEVADA, *L'homme soviétique ordinaire: entre le passé et l'avenir enquête*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1993

de la première partie, qui se penche sur la manière dont les catastrophes remettent en question l'identité nationale dans l'imaginaire collectif.

La catastrophe, en créant une brèche dans le temps<sup>21</sup>, une rupture entre un avant et un après, peut se traduire dans l'imaginaire collectif par la catégorie du « post- ». Nous nous intéressons à la manière dont la littérature se fait l'écho des redéfinitions de l'imaginaire collectif dans une culture post-catastrophique. D'une part, il s'agira de voir si les images post-apocalyptiques du corpus peuvent être interprétées comme les métaphores d'une culture post-catastrophique (post-soviétique, ou post 11 septembre). D'autre part, la rupture dans le temps engendrée par la catastrophe peut aller jusqu'à la représentation d'une « post-histoire<sup>22</sup> », c'est-à-dire la représentation d'un monde dans lequel l'Histoire est arrêtée, ou ne suit plus son développement antérieur. Enfin, nous verrons que, dans le contexte post-soviétique mais également dans un contexte postmoderne plus général, la catégorie « post- » s'applique également à l'utopie politique et sociale : dans quelle mesure les représentations dystopiques du corpus sont-elles post-utopiques ?

La catastrophe peut aussi être, paradoxalement, l'occasion d'un renouveau, voire d'une table rase utopique : la fin du monde ouvre la voie à la reconstruction d'un monde nouveau, peut-être meilleur que le précédent<sup>23</sup>.

Si la catastrophe permet de faire table rase du passé, elle permet aussi d'envisager la création d'une humanité nouvelle. Forger un homme nouveau pour un nouveau monde, n'était-ce pas là le rêve des révolutionnaires soviétiques ? La catastrophe, engendrant le renversement d'un monde ancien, pourrait ainsi être l'occasion de faire peau neuve, métaphore qui trouve une expression littérale dans certains personnages hybrides de notre corpus.

Pourtant, penser à la catastrophe ou à la fin du monde convoque avant tout un imaginaire de la dégénérescence de l'humain : en témoignent les représentations décadentistes d'une race mourante, qui s'éteint en même temps que le monde dans lequel elle vivait. Faut-il supposer que certains hybrides monstrueux de notre corpus signalent la déliquescence de « l'homme rouge<sup>24</sup> », confronté à la disparition de son monde et de ses valeurs ? Ou, dans le cadre nord-américain, que

---

<sup>21</sup> J.-P. ENGELIBERT, *Apocalypses sans royaume : politique des fictions de la fin du monde, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2013

<sup>22</sup> Nous reprenons le terme à Mark Lipovsky : selon lui, *Le Slynx* de Tatiana Tolstaïa met en scène une « post-histoire matérialisée ». M. ЛИПОВЕЦКИЙ, *Паралогии : Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов*, Москва, Новое литературное обозрение, 2008, 384.

<sup>23</sup> J.-P. ENGELIBERT et R. GUIDÉE (éd.), *Utopie et catastrophe*, op. cit.

<sup>24</sup> Nous reprenons le terme à Svetlana Alexievitch, S. ALEXIEVITCH, *La Fin de l'Homme rouge ou Le temps du désenchantement* [2013], S. Benech (trad.), Arles, Actes Sud, 2016

les figures d'une humanité mutante, grotesque, déformées, soulignent l'effritement progressif du modèle social et économique dans lequel elles évoluent ? Cette thèse voudrait montrer qu'il n'y a qu'un pas du monstre à l'homme nouveau. Ce lien n'est pas nouveau, et il a déjà été constaté à propos des figures hybrides ou monstrueuses chez certains écrivains soviétiques des années 1920, comme Boulgakov, Beliaïev, Pilniak, Zamiatine<sup>25</sup>. Mais il nous semble qu'il n'a pas encore été mis au jour dans le cadre d'un corpus post-soviétique, dans lequel 1991 fournit un curieux écho à 1917. Beaucoup ont commenté le lien entre l'instauration de l'utopie soviétique, et la formation d'un *Homo Sovieticus*<sup>26</sup>, mais peu se sont demandé ce que devenait cet « homme soviétique », bien ancré dans l'imaginaire collectif aussi bien pour sa représentation idéalisée que pour sa caricature, dans les représentations littéraires post-soviétiques.

L'étude des textes permet de faire émerger cette proximité entre ce qui est présenté comme l'autre de l'humain (le monstrueux, le dégénéré, l'exclu), et une représentation idéalisée de l'humain (l'homme nouveau, l'homme augmenté des transhumanistes). Ainsi, la catastrophe est perçue comme un révélateur de nos représentations de l'humain, qui oscillent entre des modèles idéaux, héroïques, ou surhumains, et des modèles monstrueux, sous-humains. Dans le corpus, les représentations de la catastrophe ont le pouvoir de mettre ces deux pôles en présence, et en tension.

Cette tension se décline en plusieurs questions illustrées par les personnages de notre corpus : que deviennent les représentations héroïques et idéalisées de l'homme soviétique (tel que dépeint dans les romans réalistes socialistes par exemple) dans le corpus dystopique post-soviétique ? Que deviennent les représentations du *self-made man* et des *success stories* américaines dans un monde en proie à diverses catastrophes, qui mettent au jour les failles du rêve américain ?

Au-delà de ces représentations de l'homme en lien avec la société qu'il habite, se trouve la question de la survie même de l'humanité (au sens physique comme au sens moral et spirituel) lorsque survient un événement se rapportant à la fin du monde. La catastrophe peut occasionner un état de non-droit, ou du moins un état de transition dans lequel les lois ordinaires ne s'appliquent plus : elle peut alors libérer une monstruosité qui était jusque-là latente, dormante en l'homme. Une catastrophe radicale questionne les fondements même de notre humanité : ainsi notre corpus met également en scène la manière dont nous pouvons rester humain dans un monde où la survie au

---

<sup>25</sup> A. MORARD, *Ourod*, *op. cit.*, chapitre 6.

<sup>26</sup> Sergueï Toymintsev décrit l'*Homo Sovieticus* comme une « espèce monstrueuse », et parle de sa création comme d'une « catastrophe anthropologique » : « En conséquence, une nouvelle espèce monstrueuse, *Homo Sovieticus* [...], est née, catastrophe anthropologique de laquelle, selon Tolstaïa, la Russie ne pourrait jamais se relever ». S. TOYMENTSEV, « Retro-Future in Post-Soviet Dystopia », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 21, n° 4, 1<sup>er</sup> juillet 2019, 4 (DOI: 10.7771/1481-4374.3179 consulté le 28 septembre 2022). Je traduis.

quotidien est menacée. Certaines figures monstrueuses du corpus incarnent cette question : comment garder son humanité dans un monde qui semble impropre à la vie humaine ?

La catastrophe qui renverse un monde ancien, un système de valeurs, un régime politique ou économique, etc., ouvre la voie à une redéfinition de l'humain, mais aussi à une prolifération de monstres. Annick Morard remarque que les créatures monstrueuses apparaissent lors des époques de grands bouleversements, car elles incarnent « les dangers de la transition, les risques d'une métamorphose ratée, ou par trop radicale<sup>27</sup> ». Le monstre, en tant qu'autre de l'Humanité, est lié à nos représentations de la norme et de la marginalité. Le monstrueux est aussi une des manières que nous avons d'affirmer nos valeurs, et notre propre humanité, en incarnant l'inhumain. De ce point de vue, les monstres sont également des incarnations, la plupart du temps par la négative, d'une identité collective fantasmée.

Il n'est donc pas absurde de supposer un lien de cause à effet entre le renversement de valeurs et la redéfinition de l'identité nationale engendrée par la chute de l'URSS, et la multiplication des monstres en littérature depuis 1991. Mais le monstre incarne aussi, par son caractère transgressif, hors normes, et sa faculté à transcender les catégories, une forme de liberté. Annick Morard remarque que les monstres disparaissent quasiment de la littérature soviétique à partir de l'arrivée de Staline au pouvoir, alors qu'ils foisonnaient durant la période révolutionnaire et les premières années du régime soviétique<sup>28</sup>. Bientôt, il n'y eut plus dans la littérature soviétique que des hommes au comportement modèle. Le foisonnement des monstres dans la littérature post-soviétique suscite donc de nombreuses interrogations : faut-il y voir l'incarnation des craintes liées à la transition du monde soviétique au monde post-soviétique ? La transition est aujourd'hui effectuée, et les monstres n'ont pas disparu pour autant. Faut-il y voir l'affirmation d'une liberté transgressive, ou au contraire l'expression d'un pessimisme attaché à une peinture négative de l'humanité ?

En tant qu'incarnations de phénomènes nouveaux que nous n'avons pas encore appris à comprendre, les monstres suscitent à la fois attraction et répulsion, un curieux mélange de peur et de désir. Le but de notre travail est de montrer que la prolifération des monstres dans la littérature russe depuis la chute de l'URSS et dans la pop culture occidentale depuis les années 2000 n'a rien d'un hasard. Cette thèse entend montrer que les monstres du corpus incarnent diverses peurs propres au contexte dans lequel ils se développent. La question des monstres et celle de la dystopie sont indissociables, car les monstres surgissent, dans nos deux corpus, dans un environnement

---

<sup>27</sup> A. MORARD, *Ourod*, *op. cit.*, 248.

<sup>28</sup> *Id.*

dystopique. Essayer d'établir un lien entre diverses peintures de la catastrophe dans les dystopies, et diverses figures monstrueuses, est l'un des principaux enjeux de cette thèse.

### *De l'Homo Sovieticus au mutant : reconstruire l'identité russe après 1991*

L'expression « Homo Sovieticus », forgée par l'écrivain dissident Mikhaïlo Mikhaïlov en 1965, est popularisée par l'ouvrage satirique d'Alexandre Zinoviev publié en 1982<sup>29</sup>. Parodiant la volonté soviétique de forger un type d'homme nouveau, Zinoviev affirme son propre rapport paradoxal à l'homme que le régime a fait de lui. L'*Homo Sovieticus* de Zinoviev, caricature de l'homme soviétique, qui se veut cependant représentative de tout un « type biologique et social » selon l'expression de Trotsky<sup>30</sup>, cède la place, dix-sept ans plus tard, à une nouvelle représentation archétypale : « l'homo zapiens », de Victor Pélévine<sup>31</sup>. L'homo zapiens, représenté dans le roman par un jeune homme du nom de Vavilen Tatarski<sup>32</sup>, est le représentant de toute une génération, la « génération P » comme Pepsi. Cette génération, qui a entre vingt et trente ans lorsque survient la chute de l'URSS, assiste, au moment du passage à l'âge adulte et de l'entrée dans le monde du travail, à la confrontation des valeurs et du mode de vie soviétiques inculqués dans l'enfance, à la réalité capitaliste des années 1990. Elle est au cœur de quatre romans de notre corpus. Poustota, le héros de *La Mitrailleuse d'argile* de Victor Pélévine, Alexeï, le héros du *Bibliothécaire* de Mikhaïl Elizarov, Rogov, le héros de *La Justification* de Dmitry Bykov, et Tatarski, le héros d'*Homo Zapiens*, sont tous de cette génération de transition. Il s'agira de montrer que, du point de vue des représentations littéraires, elle correspond aussi à une étape dans le passage de l'*Homo Sovieticus* au mutant.

La fin de l'Union Soviétique a entraîné une crise d'identité sociale et individuelle, rappelle Théodore Trotman, qui a consacré sa thèse à Victor Pélévine et Vladimir Sorokine<sup>33</sup>. Pour la première fois depuis soixante-dix ans, l'ordre social se trouve soudainement reconfiguré à partir de la chute de l'URSS. Les apparatchiks se reconvertissent en businessmen et oligarques, on voit apparaître le mythe culturel des Nouveaux Russes<sup>34</sup>, tandis que les métiers de la sécurité deviennent

---

<sup>29</sup> A. ZINOVIEV, *Homo Sovieticus*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982

<sup>30</sup> L. TROTSKY, *Littérature et révolution* [1923], Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2010, 194

<sup>31</sup> V. PELEVINE, *Homo zapiens* [1999], G. Ackerman et P. Lorrain (trad.), Paris, Ed. du Seuil, 2001

<sup>32</sup> Le nom même du personnage est un oxymore, mélange de Babylone et de Lénine, double allusion à la foi communiste et à l'instauration du capitalisme, qui fait de Moscou une nouvelle Babylone dans le roman.

<sup>33</sup> T. ORSON TROTMAN, *Mythopoetics of post-soviet literary fiction: Viktor Pelevin and Vladimir Sorokin*, Illinois, University of Chicago, 2017, 3

<sup>34</sup> M. LIPOVETSKY, « New Russians as a Cultural Myth », *The Russian Review*, vol. 62, n° 1, janvier 2003, p. 54-71

essentiels dans un monde privatisé<sup>35</sup>. De nouveaux métiers apparaissent, d'autres deviennent obsolètes, comme le montre parfaitement *Homo Zapiens* : le héros, Tatarski, qui a fait des études à l'institut des langues orientales dans le but de devenir traducteur, est vite confronté à la caducité de son savoir universitaire suite à l'éclatement de l'Union. À quoi bon devenir traducteur de langues orientales dans un pays dorénavant tourné vers l'anglais, langue universelle associée au dollar américain ? Sans travail, il se reconvertit rapidement en acceptant un métier qui vient à peine d'apparaître : designer publicitaire, ou, pour reprendre l'anglicisme en vogue dans son milieu, *kerieitor*. L'activité de création est dorénavant tournée vers le monde de la consommation. Au cours de son processus d'ascension sociale, Tatarski est devenu un « homo zapiens » : son succès de designer publicitaire l'amène à être scanné et numérisé, et à devenir le héros de ses propres publicités. Tatarski, ancien pionnier soviétique, est devenu une créature virtuelle, un monstre de la transition russe vers l'économie néolibérale.

Cette thèse vise entre autres à répondre à la question suivante : comment les écrivains rendent-ils compte des mutations sociales et identitaires traversées par les ex citoyens soviétiques lors des années 1990 ? Ce travail vise à montrer que les créatures hybrides du corpus ont très souvent une signification socio-politique. Peut-on voir dans la multiplication des figures hybrides dans les textes dystopiques un reflet déformé des transformations brutales de l'individu soviétique dans le monde post-soviétique ? Ainsi, la figure du loup-garou est attachée aux services de sécurité intérieure, c'est-à-dire à la violence exercée par le pouvoir, aussi bien dans *Le Slynx* de Tolstaïa que dans *Le Livre Sacré du Loup-garou* de Victor Pélévine. Chez Pélévine, les moustiques de *La Vie des Insectes* renvoient aux hommes d'affaire des années 1990 et les vampires d'*Empire V* aux élites économiques et politiques du pays. Dans *Métro 2033*, les « Noirs », mutants nés d'une catastrophe sans précédent, représentent un nouveau type d'humanité que l'humanité ancienne ne reconnaît pas pour semblable. Notre travail vise ainsi à vérifier l'hypothèse d'un lien entre la crise d'identité nationale engendrée par la chute de l'URSS, et la présence en littérature de personnages-hybrides, à la frontière du connu et de l'inconnu.

---

<sup>35</sup> Cette transformation est particulièrement sensible dans *Underground ou un héros de notre temps*, de Vladimir Makanine (1998). Le héros est un écrivain de l'underground, qui est officiellement gardien d'immeubles. Au début des privatisations, le gardien conserve, comme à l'époque soviétique, un rôle d'espion, à la frontière des espaces publics et privés. Mais sa fonction se transforme : il ne s'agit plus d'empêcher des intrus de salir la cage d'escalier, mais plutôt de s'assurer qu'ils ne viennent pas s'approprier un appartement en l'absence de ses occupants. Le héros, depuis longtemps gardien d'immeuble, est un jour brusquement déclassé, remplacé par un homme plus jeune et plus fort, issu des services de sécurité, capable de s'opposer à d'éventuels bandits.

## *Un double corpus exploité de façon différente*

Bien que l'approche fondamentale soit comparatiste, cette thèse est focalisée sur le corpus russe, pour plusieurs raisons. Quoique le corpus soit plutôt équilibré au point de vue du nombre d'auteurs représentés (six nord-américains, sept post-soviétiques), le corpus post-soviétique, pour ce qui est de la quantité de textes analysés, est plus fourni. Ce déséquilibre est engendré par l'approche que nous avons voulu mettre en œuvre dans cette thèse, qui vise à éclairer le corpus russe à l'aune d'un corpus nord-américain, pour en faire ressortir les éventuelles spécificités.

Cette approche méthodologique se justifie par la double question centrale, qui guide tout notre raisonnement : la prolifération de monstres dans la littérature russe est-elle comparable à la multiplication des monstres dans la pop culture nord-américaine ? La multiplication des récits dystopiques et apocalyptiques depuis la chute de l'URSS est-elle un épiphénomène de la mode dystopique constatable dans le monde nord-américain ?

Mettre au centre de l'étude le corpus russe se justifie aussi par le décalage flagrant de visibilité commerciale et académique entre la littérature dystopique russe et la dystopie nord-américaine. Là où la dystopie russe reste affaire de spécialistes<sup>36</sup>, la dystopie nord-américaine a essaimé en Europe comme partout. En témoigne le récent succès de l'adaptation cinématographique de *Hunger Games*, de l'adaptation en série de *La Servante Écarlate*. De la même façon, la *fantasy* est dominée par les productions anglo-américaines, depuis *Le Seigneur des Anneaux* jusqu'à *Twilight*, en passant par *Game of Thrones*. Alors que la littérature dystopique nord-américaine, omniprésente, fait l'objet d'études croissantes, le corpus de la fiction spéculative russe demeure très peu étudié en France et dans les pays de langue anglaise. Cette hégémonie culturelle faisait de la dystopie nord-américaine un pendant évident pour faire ressortir d'éventuelles spécificités de la dystopie post-soviétique. Les deux corpus ne sont donc pas tout-à-fait sur le même plan, ce qui explique parfois un décalage dans le traitement qui leur est réservé, et ce, dès l'introduction.

La volonté d'éclairer la dystopie russe en regard de la dystopie nord-américaine s'explique encore par une autre raison, propre au contexte littéraire post-soviétique. La chute de l'URSS a entraîné une crise des institutions littéraires, et un changement du statut social de l'écrivain. Le rôle

---

<sup>36</sup> On pourrait mentionner à cela une exception, qui fait partie de notre corpus : *Métro 2033*, phénomène de vente international.

messianique que l'écrivain « ingénieur des âmes », selon l'expression de Staline, possédait sous l'URSS disparaît, suivant une tendance déjà amorcée depuis le Dégel. Ce rôle d'exception des écrivains russes (issu de la période romantique et de l'image de l'artiste-créateur comme guide du peuple), amplifié par le statut social qui leur était accordé sous l'URSS, se modifie brutalement en 1991.

La crise des institutions littéraires et le changement de statut social des écrivains ont grandement contribué à reconfigurer le champ littéraire. Dorénavant, la reconnaissance d'un auteur n'est plus déterminée par le pouvoir politique (par le biais d'institutions comme les maisons des écrivains), mais par son succès sur le marché du livre. La liberté de publication des années 1990 est inédite : pour la première fois, les écrivains russes sont libérés de toute censure et de toute contrainte idéologique. La contrainte nouvelle, à laquelle nombre d'anciens écrivains soviétiques ont du mal à s'adapter, est celle de la loi du marché : il faut dorénavant écrire pour satisfaire les goûts du public. Or, le public, sans doute lassé par des années de littérature sérieuse et idéologique, se tourne massivement vers la pop culture et la littérature de genre étrangère, notamment nord-américaine.

Les auteurs, en même temps qu'ils gagnent en liberté, perdent considérablement en prestige. Rétrogradés au rang de fournisseurs de divertissements pour un public désenchanté quant au rôle politique de l'art, les écrivains post-soviétiques doivent se réinventer. En 1991, la littérature russe se trouve donc dans une situation inédite et paradoxale. D'une part, jamais il n'y a eu tant de livres sur le marché, et tant de liberté d'écriture et de publication. D'autre part, la littérature subit de plein fouet la concurrence nouvelle entraînée par le développement de nouveaux médias. En l'absence de censure et sous la pression de la loi du marché, les ouvrages populaires se multiplient, au détriment de la littérature académiquement reconnue<sup>37</sup>.

Ces changements brutaux ont mené certains critiques à déplorer la disparition de la littérature russe dans les années 1990, qui se serait dissoute dans le divertissement sans conséquences, et dans les influences délétères du mainstream anglo-américain<sup>38</sup>. Comme le souligne Isabelle Després, les métaphores employées par une partie de la critique littéraire pour désigner l'état de la littérature russe dans les années 1990 sont loin d'être neutres, même si certains critiques font preuve de second degré<sup>39</sup>. Ainsi, Tatiana Kasatkina brosse un tableau apocalyptique de la

---

<sup>37</sup> E. BORENSTEIN, « Dystopias and catastrophe tales after Chernobyl », *op. cit.*, 96.

<sup>38</sup> I. DESPRÉS, « Quelques aspects de la critique littéraire en Russie à l'époque postmoderne », *Revue Russe*, vol. 26, n° 1, 2005, p. 53-67

<sup>39</sup> *Id.*



littérature dans les années 1990, dans un célèbre article intitulé « La littérature après la fin des Temps<sup>40</sup> ». La spécificité du marché du livre post-soviétique, qui se construit à la fois dans l'imitation et, pour certains auteurs, le rejet des influences anglo-américaines, justifie une nouvelle fois de considérer le corpus russe à la lumière du corpus nord-américain.

Le nouvel état du marché du livre a donné naissance à une scission entre la littérature sérieuse, politique (entachée du soupçon de collision avec l'État depuis l'époque soviétique), et la littérature de masse (perçue comme indigne d'études et de reconnaissance universitaire par bon nombre de critiques). Mais elle a aussi donné lieu à des hybrides intéressants, comme c'est le cas pour les œuvres de Victor Pélévine et Vladimir Sorokine, qui produisent régulièrement des best-sellers populaires, tout en étant abondamment commentés par des universitaires russes et étrangers.

Ces phénomènes de vases communicants entre littérature académiquement reconnue et littérature de masse, qui demanderaient à être analysés plus en détail<sup>41</sup>, contribuent sans doute à expliquer la réhabilitation de genres autrefois méprisés comme le roman post-apocalyptique. Sans doute cette hybridation des œuvres canoniques et populaires s'explique-t-elle également par la popularité du genre dystopique dans la Russie d'aujourd'hui, qui, comme le rappelle Eliot Borenstein, est un genre traditionnellement situé aux frontières, fournisseur de classiques comme *Brave New World* ou *1984*, mais aussi producteur de best-sellers comme *Hunger Games* :

Les fictions dystopiques et post-apocalyptiques se sont avérées pour le moins productives dans le paysage littéraire post-soviétique. [...] Les peurs de l'intelligentsia au sujet du déclin de ce que l'industrie américaine de l'édition appelle la « fiction littéraire » se prêtaient facilement à l'expression apocalyptique. Pourtant, les histoires de la fin des temps se sont avérées particulièrement populaires. La dystopie et l'apocalypse peuvent fonctionner comme la parfaite synthèse du « haut » et du « bas », dans la mesure où elles ont travaillé des deux côtés de cette division culturelle pendant des décennies, si ce n'est des siècles. Les intellectuels qui, au début des années 1990, se lamentaient sur l'avenir de la littérature russe auraient été bien en peine de prédire un scénario dans lequel Tolstaïa et Sorokine sont considérés comme des auteurs de best-sellers. Les contes de l'humanité luttant pour sa survie ont été une aubaine pour les écrivains de haut vol luttant pour leur survie<sup>42</sup>.

L'idée ici présentée par Eliot Borenstein est particulièrement séduisante, quoique discutable. Selon lui, la crainte que la littérature académiquement reconnue (ou « fiction littéraire », selon la terminologie américaine ici reprise) ne prenne fin, aurait poussé certains auteurs russes à

---

<sup>40</sup> Т. КАСАТКИНА, « Литература после конца времён », *Новый Мир*, n° 6, 2000

<sup>41</sup> Sur cette question, voir А. PAVLOVA, « Modern Russian Literature: Between the Assessments of the Experts and the Requests of the Audience. », Chelyabinsk, KnE social sciences, 2020, p. 120-126

<sup>42</sup> E. BORENSTEIN, « Dystopias and catastrophe tales after Chernobyl », *op. cit.*, 103. Je traduis.

s'emparer de la littérature dystopique et apocalyptique. La réflexion d'Eliot Borenstein pose la question suivante : qu'est-ce qui pousse les auteurs à écrire des dystopies et des récits-catastrophe dans le contexte post-soviétique ? Sans doute ces genres ont-ils une résonance forte avec le sentiment de fin provoqué par la chute de l'URSS, vécue par beaucoup sur le mode de la catastrophe : les écrivains pourraient donc s'emparer, par mimétisme avec un *zeitgeist* apocalyptique ambiant, de récits de la fin. Cette hypothèse est également celle du sociologue Ulrich Schmid, qui souligne l'adéquation entre les récits de fin du monde et « l'humeur apocalyptique » de la Russie post-soviétique<sup>43</sup>. Mais on aurait tort d'oublier que ces récits se vendent particulièrement bien. Sans doute les deux explications, l'une symbolique, l'autre financière, se rejoignent-elles inextricablement. Quoi qu'il en soit, l'évolution du livre post-soviétique a donné tort aux prophètes de l'apocalypse de la fiction dans les années 1990. Les grands écrivains n'ont pas disparu du sol russe ; adaptables, ils ont même su produire des best-sellers.

### *Monstres post-soviétiques : état de la recherche*

Quelques chercheurs se sont déjà penchés sur la présence de créatures monstrueuses dans la littérature russe. On peut citer, entre autres, un recueil d'articles sur les créatures fantastiques édité par Anastasia de la Fortelle<sup>44</sup>. Ce volume consacré aux « Revenants, monstres et créatures autres », aborde des auteurs aussi variés que Victor Pélévine, Nikolaï Gogol, Alexandre Kondratiev ou encore les frères Strougatski. Quelques études générales ont été publiées sur le gothique russe, mais elles portent toutes sur des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle ou du début du XX<sup>e</sup> siècle. On peut noter la présence d'un numéro de revue consacré au gothique russe<sup>45</sup>, comprenant un article de la chercheuse Dina Khapaeva sur la résurgence post-soviétique du gothique, dans laquelle elle voit notamment un symptôme de l'influence de l'idéologie néo-eurasiste<sup>46</sup> en Russie depuis les années 2000.

Pour l'instant, la prolifération des monstres en littérature a été remarquée, mais elle n'a pas fait l'objet d'une étude systématique, et ni la désignation, ni la caractérisation esthétique et sémantique du phénomène ne font consensus. Comme le remarque Olga Lebedushkina, plusieurs chercheurs désignent sous des noms différents le même phénomène, qu'elle-même désigne dans

---

<sup>43</sup> U. SCHMID, « Post-Apocalypse, Intermediality and Social Distrust in Russian Pop culture », *Forschungsstelle Osteuropa*, n° 126, 10 avril 2013, p. 2-5, 3.

<sup>44</sup> A. DE LA FORTELLE, *Призраки, монстры и другие инакие существа. Метаморфозы фантастики в славянских литературах*, Moscou, OGI, 2018.

<sup>45</sup> K. M. F. PLATT, C. EMERSON et D. КХАРАЕВА, « Introduction: The Russian Gothic », *Russian Literature*, vol. 106, mai 2019, p. 1-9

<sup>46</sup> D. КХАРАЕВА, « The Gothic Future of Eurasia », *Russian Literature*, vol. 106, mai 2019, p. 79-108

un article de diverses façons<sup>47</sup>. Dans son article, Lebedushkina utilise trois expressions différentes pour caractériser la présence massive de créatures extraordinaires dans la littérature post-soviétique : « littérature du miracle et de l'horreur » (ou « renaissance du miraculeux »), « nouveau mythologisme » (expression reprise à Kirill Ankudinov), et « nouveau gothique ». L'hésitation terminologique montre que nous avons affaire à une esthétique naissante, pour laquelle il n'y a pas encore de consensus scientifique.

Olga Lebedushkina relie explicitement le « nouveau gothique » russe au gothique anglais des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : « Depuis plusieurs années maintenant, la prose russe a vécu à travers une « renaissance du miraculeux », qui est ce que les critiques anglais du XIX<sup>e</sup> siècle appellent le triomphe du « gothique » en littérature, d'Ann Radcliffe et Maturin, jusqu'à Mary Shelley et Bulwer-Lytton<sup>48</sup> ». Cette thèse contribue à creuser le rapprochement ici fait par Lebedushkina, en comparant le gothique russe à des auteurs nord-américains qui ont hérité de la tradition gothique anglaise, comme l'étude du corpus permettra de le montrer.

Olga Lebedushkina ne mentionne pas les termes employés par Dina Khapaeva et Alexandre Etkind, qui, nous semble-t-il, désignent le même phénomène esthétique, perçu sous un angle différent. Khapaeva parle tout simplement d'une « esthétique gothique<sup>49</sup> ». Alexandre Etkind propose quant à lui le terme « d'historisme magique », par analogie avec le réalisme magique sud-américain, et voit dans la naissance de cette esthétique l'expression de problématiques mémorielles<sup>50</sup>. Etkind n'est d'ailleurs pas le seul à avoir songé à un rapprochement avec le réalisme magique sudaméricain<sup>51</sup>, même s'il est le premier à avoir théorisé la spécificité du réalisme magique à la russe, qui se situe dans son rapport à l'Histoire.

Si plusieurs chercheurs s'accordent à voir dans les raisons de cette renaissance du gothique des éléments contextuels, tous ne discernent pas les mêmes causes. L'interprétation du « nouveau gothique » varie selon l'inscription disciplinaire et la spécialisation des chercheurs. Selon la sociologue et spécialiste en études culturelles Dina Khapaeva, ce courant littéraire est le reflet d'une « société gothique », c'est-à-dire de la société instaurée par Vladimir Poutine, dans laquelle corporatisme et corruption expliquent que les notions de bien et de mal cèdent la place au

---

<sup>47</sup> O. LEBEDUSHKINA, « Our New Gothic: The Miracles and Horrors of Contemporary Prose », *Russian Studies in Literature*, vol. 46, n° 4, septembre 2010, p. 81-100

<sup>48</sup> *Id.*, 81. Je traduis.

<sup>49</sup> D. KHAPAEVA, « The International Vampire Boom and Post-Soviet Gothic Aesthetics », dans *Gothic Topographies: Language, Nation, Building and « Race »*, P.H. Mehtonen, London, Routledge, 2013, p. 119-137

<sup>50</sup> A. ETKIND, « Post-Soviet Russia: The Land of the Oil Curse, Pussy Riot, and Magical Historicism », *boundary 2*, vol. 41, n° 1, 1<sup>er</sup> mars 2014, p. 153-170

<sup>51</sup> A. BERLINA, « Russian Magical Realism and Pelevin as Its Exponent », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 11, n° 4, 1<sup>er</sup> décembre 2009 (DOI: 10.7771/1481-4374.1561, consulté le 3 mai 2020)

pragmatisme quotidien<sup>52</sup>. Pour l'historien Alexander Etkind, cet engouement s'explique par un retour du refoulé historique, alors que la Russie n'a toujours pas fait son travail de mémoire sur l'expérience du goulag<sup>53</sup>. Pour la chercheuse en études environnementales Sharae Deckard, les créatures surnaturelles présentes dans le *Livre Sacré du Loup-Garou, Métro 2033*, ou *2017* sont l'expression d'un traumatisme lié à la surexploitation des ressources naturelles, menant à une dégradation irrémédiable de l'environnement, à la fois à l'époque soviétique et dans la Russie contemporaine<sup>54</sup>. Selon elle, ces phénomènes représentent des formes d'éco-gothique, voire de gothique postcolonial, lorsque les créatures extraordinaires incarnent les problématiques de l'exploitation des ressources naturelles par l'empire soviétique, comme dans *2017*<sup>55</sup>.

Toutes ces interprétations méritent d'être examinées plus en détail à la lumière des textes. Notre démarche pour caractériser le nouveau gothique russe est double : d'une part, nous allons soumettre les différentes hypothèses avancées pour décrire le gothique post-soviétique à l'épreuve des textes, pour les confirmer, les invalider ou les préciser. D'autre part, nous espérons que la confrontation entre gothique russe et gothique nord-américain contemporain permettra de faire émerger des spécificités qui nous aideront à mieux comprendre le phénomène littéraire constaté en Russie. Pour l'heure, seuls des rapprochements ponctuels ont été effectués par quelques rares chercheurs, mais une comparaison générale n'a pas été menée. Ainsi, Dina Khapaeva a ébauché une comparaison entre les *vampire fictions* russes et occidentales<sup>56</sup>, Sharae Deckard a replacé certains textes du gothique russe dans un panorama mondial des *ecological studies*<sup>57</sup>. La diversité des explications avancées de la « littérature du miracle et de l'horreur », pour reprendre l'expression de Lebedushkina, révèle la richesse de ce phénomène, et la nécessité de réunir un corpus suffisamment large pour vérifier plusieurs interprétations.

Il faut souligner la présence d'un numéro spécial dans la revue *Russian Studies in Literature*, consacré au « Nouveau gothique<sup>58</sup> ». Les éditeurs du numéro prennent d'emblée position sur la

---

<sup>52</sup> D. KHAPAEVA, « History without memory: Gothic morality in post-Soviet society », *Eurozine*, 2 février 2009 (en ligne : <https://www.eurozine.com/history-without-memory/>)

<sup>53</sup> A. ETKIND, « Stories of the Undead in the Land of the Unburied », *Cambridge University Press*, vol. 68, n° 3, Fall 2009, p. 631-658

<sup>54</sup> S. DECKARD, « Fox Spirits and Stone Maidens: Post-Soviet Ecogothic and Ecological Imperialism », dans *Global ecologies and the environmental humanities: postcolonial approaches*, New York, London, Routledge, 2016

<sup>55</sup> S. DECKARD, « Ghost Mountains and Stone Maidens: Ecological Imperialism, Compound Catastrophe, and the Post-Soviet EcoGothic », dans *Global Ecologies and the Environmental Humanities: Postcolonial Approaches*, London, Routledge, 2015, p. 286-306

<sup>56</sup> D. KHAPAEVA, « The International Vampire Boom and Post-Soviet Gothic Aesthetics », *op. cit.*

<sup>57</sup> S. DECKARD, « Ecogothic », dans S. Deckard, *Twenty-First-Century Gothic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, p. 174-188

<sup>58</sup> J. GIVENS, « The New Gothic, Mythic Prose, and the Post-Soviet Novel: Editor's Introduction », *Russian Studies in Literature*, vol. 46, n° 4, septembre 2010, p. 3-5

signification des créatures monstrueuses, en écrivant que « le présent numéro [...] explore l'impact psychologique de la vie post-soviétique tel que reflété dans la littérature<sup>59</sup> » : pour eux, il ne fait pas de doutes que le « nouveau gothique » est l'expression d'un *zeitgeist* post-soviétique. Apparemment gênés par l'emploi du terme « nouveau gothique », les auteurs de l'introduction emploient, entre guillemets, une autre expression qui leur semble plus englobante, celle du « macabre récurrent » (« *recurrent grisliness* ») :

Comme le montre ce numéro de *Russian Studies in Literature*, ce « macabre récurrent » est reflété à travers divers développements littéraires, du roman catastrophe post-soviétique à un regain d'intérêt pour les motifs mythiques et folkloriques, et l'émergence du pseudo nouveau gothique dans la prose russe contemporaine. Toutes ces tendances littéraires se rattachent d'une façon ou d'une autre au domaine de la fiction anti-utopique, mais chacune cherche aussi à surmonter le passé récent en plongeant dans une histoire plus ancienne, ou en retournant à de vieilles formes littéraires. L'intérêt pour le surnaturel ou le fantastique est également répandu<sup>60</sup>.

Le nouveau gothique est ici assimilé à un regain d'intérêt pour le mythe et la dystopie, mais aussi pour le fantastique et le surnaturel. On le voit, la diversité des manifestations du phénomène rend la caractérisation difficile ; pourtant les chercheurs n'en ressentent pas moins une parenté entre ces diverses esthétiques, si forte qu'il convient de la souligner, et de la désigner par un même terme (ici, le « macabre récurrent »). Malgré la diversité des apparitions du « nouveau gothique », toutes se rapportent, de près ou de loin, à la « fiction anti-utopique » : il est donc logique de supposer un lien entre la dystopie et les figures monstrueuses, même s'il reste à expliciter.

### *Le gothique : problématisation*

On le voit : comprendre l'engouement russe et nord-américain pour le monstre implique de se pencher sur le genre qui, dès son origine, est spécifiquement associé à la question du monstrueux. Pourquoi notre époque est-elle à ce point attirée par le gothique ? Qu'est-ce qui peut expliquer le succès de cet imaginaire ?

L'esthétique gothique est issue du roman gothique, fiction romantique pseudo-médiévale baignant dans une atmosphère de mystère et de terreur<sup>61</sup>. On considère généralement que le gothique est né à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec *le Château d'Otrante* (1764), de l'anglais Horace Walpole.

---

<sup>59</sup> *Id.*, 3.

<sup>60</sup> *Id.*, 3.

<sup>61</sup> Encyclopédie Britannica, <https://www.britannica.com/art/Gothic-novel>. Consulté le 18.01.2023.

Suite au succès phénoménal du roman, le genre s'est rapidement diffusé dans toute l'Europe. Par la suite, cette émergence du gothique a été analysée comme une réaction à la rationalité triomphante des Lumières, mais aussi comme une remise en question des hiérarchies sociales existantes et un changement du système de valeurs<sup>62</sup>.

Quels parallèles peut-on faire entre la naissance du gothique à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et la résurgence du gothique à la fin du XX<sup>e</sup> siècle ? Peut-on retrouver des causes et des conséquences analogues ? Le gothique peut justifier une lecture socio-politique de certains phénomènes littéraires, car son émergence historique est liée à des bouleversements sociaux, politiques et économiques :

[...] le gothique a toujours été lié à son propre contexte de production, qu'il s'agisse des soulèvements régicides de l'âge des Révolutions, de l'émergence sordide des métropoles industrielles [...]. La première vague de romans gothiques a fréquemment été lue, par exemple, comme une réponse philosophique et psychologique à la rationalité des Lumières, par une volonté de renverser les hiérarchies sociales anciennes et de faire émerger un nouveau discours sur les droits humains<sup>63</sup>.

L'idée que le gothique ait pu apporter un nouveau discours sur l'humanité est essentielle pour les ouvrages de notre corpus, qui ont tous en commun d'interroger les définitions et frontières existantes de l'humain pour envisager d'autres modalités. Les spécialistes du gothique s'accordent à dire que les vagues successives de textes gothiques sont liées à des changements d'ampleur dans la société ; on pourrait donc se demander quels sont les changements reflétés par la vague contemporaine de gothique, en Russie et en Amérique du Nord.

À travers l'examen de différents exemples du gothique contemporain dans notre corpus, nous aimerions retrouver les éléments socio-politiques qui ont mené à au renouvellement d'une telle esthétique. Les raisons politiques et culturelles de ce développement nous intéressent tout particulièrement, bien qu'il soit évident que l'on ne puisse réduire la résurgence contemporaine du gothique à ce type d'explications. En effet, l'attrait pour le macabre et pour une vision romantisée de l'Histoire passée et présente, la fascination exercée par les monstres, ne sont pas des phénomènes nouveaux et parlent profondément à la nature humaine, sans qu'il soit besoin de contexte social particulier. Il est cependant intéressant de remarquer que les monstres d'aujourd'hui ne sont pas ceux d'hier, et que, par-delà la classique fascination pour le morbide et le sexuel, l'esthétique gothique a changé, pour être plus en phase avec les peurs et les désirs de son époque.

---

<sup>62</sup> D. PUNTER (éd.), *A companion to the Gothic*, Oxford, Blackwell, 2008

<sup>63</sup> L. BLAKE et A. S. MONNET (éd.), *Neoliberal gothic: international gothic in the neoliberal age*, Manchester, Manchester University Press, 2017, 2. Je traduis.

## *Le corpus*

### *Définitions et catégories génériques*

Le corpus se situe au croisement de plusieurs genres, et n'appartient qu'imparfaitement au genre de la dystopie. Nous avons retenu ce terme pour le titre car il était l'un des plus englobants, et plus parlant que la notion de fiction spéculative<sup>64</sup>, très peu utilisée en français. En Russie, on utilise plus volontiers le terme d'anti-utopie, qui n'a pas tout-à-fait la même connotation, et indique une différence de perception entre Russes et Anglo-américains.

En anglais, le terme « dystopia » ne se répand qu'à partir des années 1950<sup>65</sup>, et il faut attendre une décennie supplémentaire pour que l'adjectif « dystopique » se développe<sup>66</sup>. Le succès rencontré par le terme aujourd'hui est d'autant plus frappant que son apparition est récente. Nombreuses sont les définitions données par les chercheurs. Pour Darko Suvin, la dystopie est une sous-catégorie politique de la science-fiction, dont la principale caractéristique est la défamiliarisation. Dans un ouvrage théorique célèbre, Suvin oppose deux types de genres littéraires, les genres mimétiques, qui reposent sur leur parenté avec le réel, et les genres de la défamiliarisation<sup>67</sup> qui relèvent d'une distanciation d'avec le monde réel<sup>68</sup>. La dystopie reposerait donc, comme la science-fiction, sur un procédé de distanciation. Nous verrons que la complexité des œuvres du corpus met parfois à mal cette stimulante distinction.

Entendue au sens large, la dystopie n'a pas nécessairement avoir avec une utopie préexistante, et peut simplement décrire un monde cauchemardesque. Ainsi, les romans apocalyptiques ou post-apocalyptiques peuvent être classés dans la catégorie « dystopie ». Cette définition large caractérise la dystopie par l'impossibilité du bonheur, tant universel qu'à l'échelle individuelle.

---

<sup>64</sup> La *speculative fiction* anglo-américaine est une catégorie très large qui recouvre plusieurs sous-catégories telles que la science-fiction, la *fantasy*, la dystopie, etc. Selon l'Encyclopédie oxfordienne de la recherche en littérature, elle regroupe « tous les genres qui n'imitent pas la réalité de l'expérience de tous les jours », M. OZIEWICZ, « Speculative Fiction », dans M. Oziewicz, *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2017. Je traduis.

<sup>65</sup> On a longtemps pensé que la première occurrence du terme était dans un discours parlementaire de John Stuart Mill, en 1868, mais de récentes études ont montré que le terme remonterait en fait à l'année 1747 ou 1748. « Utopia, Dystopia, An Interview with Gregory Claeys », Books and Ideas (Online), 17 mai 2021.

<sup>66</sup> Oxford English Dictionary, entrée « Dystopia ».

<sup>67</sup> « *Cognitive estrangement* » dans la version anglaise.

<sup>68</sup> D. SUVIN, *Pour une poétique de la science-fiction*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 1977.

Certains chercheurs ont une acception plus restreinte du terme : la dystopie est alors conçue comme l'envers d'une utopie. Pour plus de clarté, nous reprenons la distinction proposée par Darko Suvin, qui suggère de parler « d'anti-utopie » pour définir ces ouvrages qui retournent une utopie en cauchemar, dénoncent la propension des utopies à écraser le bonheur individuel, au nom d'un bonheur collectif souvent imposé de façon dictatoriale. Ainsi, nous garderons le terme « anti-utopie » pour un type particulier de dystopie, celui qui présente l'envers d'une utopie politique et sociale<sup>69</sup>. Corin Braga a bien montré comment, alors que la raison s'affirme comme idéal au XVII<sup>ème</sup> siècle, les utopies sont renversées en anti-utopies, aussi bien par la tendance philosophique rationaliste que par la tendance empirique<sup>70</sup>. La composition du couple notionnel (utopie/anti-utopie, ou utopie/dystopie) change la perspective adoptée : dans le premier cas, l'utopie est avant tout perçue comme un système socio-politique, dans le deuxième, elle est envisagée de manière plus large comme la peinture d'un monde idyllique.

Certains chercheurs proposent également de remettre en question l'opposition entre utopie et anti-utopie, et proposent de ne voir dans l'anti-utopie qu'un sous-genre de l'utopie. Ainsi, Lyman Tower Sargent propose de voir dans la dystopie la forme dominante de l'utopisme depuis la première guerre mondiale<sup>71</sup>. Corin Braga propose de voir une « dichotomie » au sein même du genre utopique, entre utopie positive et utopie négative<sup>72</sup> (ou dystopie). En effet, nombre de chercheurs soulignent les tendances dystopiques de certaines utopies, et, à l'inverse, les tendances utopiques des dystopies<sup>73</sup>. Bien que ce point de vue puisse se justifier, nous préférons ne pas l'adopter, car la distinction entre anti-utopie (envers d'une utopie) et dystopie (monde cauchemardesque) permet d'appréhender notre corpus avec plus de précision.

Les récits de la fin du monde, ou fictions apocalyptiques, sont parfois considérés comme une sous-catégorie de la dystopie. Même si nous souscrivons à ce classement car nous avons adopté une définition large du mot « dystopie », il convient de rappeler brièvement quelques spécificités de la post-apocalypse. On pourrait envisager une distinction entre récits apocalyptiques et post-apocalyptiques : le premier type serait centré sur la narration de la fin, sur une fin immanente, le

---

<sup>69</sup> D. SUVIN, "Theses on dystopia 2001", dans *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, s. 1., 2003

<sup>70</sup> C. BRAGA, *Les Antiutopies classiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 2012.

<sup>71</sup> L. TOWER SARGENT, « Do Dystopias matter? » dans *Dystopia(n) Matters : On the page, On screen, On stage*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013, 10.

<sup>72</sup> C. BRAGA, *Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie*, Metabasis (online), septembre 2006, numéro 2.

<sup>73</sup> Pour prendre en compte cette oscillation des modalités utopique et dystopique, certains chercheurs ont tenté de raffiner la terminologie, comme Tom Moylan ou Dunja Mohr, qui parlent d'« utopie critique » ou de « dystopie critique ». D. MOHR, « Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia », vol. 55, 1<sup>er</sup> janvier 2007, p. 5-24



second serait consacré au monde d'après la catastrophe. Dans les faits, les textes présentent souvent les deux (la fin et ses conséquences dans le monde d'après) dans un même mouvement, ce qui justifie de ne pas s'attarder sur la distinction, et d'utiliser l'un ou l'autre terme comme des synonymes.

Le genre post-apocalyptique est extrêmement divers, et va de l'épidémie zombie à l'éco-apocalypse, en passant par l'anéantissement nucléaire. Le point commun de toutes les fictions apocalyptiques est le suivant : suite à un événement d'une extraordinaire violence, l'essentiel de la vie sur terre a été éradiqué, le monde ancien profondément modifié. Le genre se définit ainsi par la partition qu'il établit entre un avant et un après, le point de rupture ou événement cataclysmique ayant rompu le cours normal du temps. Ce point de non-retour peut être de plusieurs types, dont voici les plus fréquents : une catastrophe nucléaire, une catastrophe écologique ou climatique, une pandémie (on peut considérer l'apocalypse zombie comme un sous-genre de ce type de récits), l'éclatement d'une guerre mondiale. Certains éditeurs classent également la mise en place d'un gouvernement fasciste ou totalitaire dans le genre post-apocalyptique : *La Servante Écarlate* est parfois labellisée sous cette étiquette. Cette variété des points de non-retour explique que ces récits soient situés à la frontière de plusieurs genres, entre dystopie, science-fiction, et *young adult fiction*. La plupart du temps, la post-apocalypse n'est pas considérée comme un genre à part entière, mais traitée comme une sous-catégorie de la science-fiction. Sans nous attarder sur la catégorisation, qui s'avère souvent simplificatrice à l'épreuve des textes, nous allons caractériser rapidement notre corpus.

### *Les œuvres du corpus, au croisement de plusieurs genres*

Tous les ouvrages du corpus se rapportent, directement ou indirectement, à la dystopie. Tous peuvent être classés dans le genre large de la fiction spéculative, catégorie large qui regroupe à la fois la science-fiction, la dystopie, l'histoire alternative, la *fantasy*. Certains signalent sans hésitation leur appartenance générique par un certain nombre de codes et de thématiques. D'autres reprennent les codes et les thématiques génériques pour mieux les mettre à distance, soulignant à la fois une connivence avec le genre, et une distance parodique. Ainsi, *World War Z* et *Zone One* ressortissent très clairement du genre post-apocalyptique. À l'inverse, *White Noise* de DeLillo reprend un code central de la post-apocalypse, en mettant en scène un événement-catastrophe qui provoque l'évacuation des personnages et suscite une peur de la mort, qu'il détourne

parodiquement. Les personnages rentrent chez eux, presque déçus : la fin du monde n'aura pas lieu.

Certains ouvrages du corpus relèvent plutôt de la science-fiction, comme *Zero K* de Don DeLillo, roman centré sur le procédé de cryogénéisation, et la perspective de parvenir, dans l'avenir, à l'immortalité de l'être humain. D'autres sont plus proches de l'univers de la *fantasy*, comme *Le Bibliothécaire* de Mikhaïl Elizarov, dans lequel des guerriers mystiques à la poursuite d'une grande quête se sacrifient, dans une série de combats hyperboliques. Certains enfin mélangent les deux esthétiques, comme *Telluria*, de Vladimir Sorokine, roman dans lequel les inventions futuristes comme les hologrammes côtoient les chevaliers et les bouffons du roi.

Plusieurs romans du corpus appartiennent à l'anti-utopie anti-totalitaire<sup>74</sup>, dans la tradition de *Nous* (Evguéniy Zamiatine, 1920) et *1984* (George Orwell, 1949) : *Journée d'un opritchnik*, *Le Kremlin en Sucre*, de Vladimir Sorokine, *La Servante Écarlate* de Margaret Atwood, *Le Slynx* de Tatiana Tolstaïa. D'autres y font allusion plutôt sous la forme de clin d'œil, comme *2017* d'Olga Slavnikova. La plupart des romans de Victor Pélévine jouent parodiquement avec les codes de l'anti-utopie, en mettant en scène un pouvoir à la fois omniprésent et invisible, semblable au Big Brother d'Orwell. C'est le cas dans *Homo Zapiens*, *Empire V*, *Minotaure.com*.

Les romans du corpus américain appartenant au genre apocalyptique sont les suivants : *La Route* de Cormac McCarthy, La trilogie du *Dernier Homme* de Margaret Atwood, *Zone One* de Colson Whitehead, *World War Z* de Max Brooks. Pour le corpus russe, on peut citer *Métro 2033* de Dmitri Gloukhovskiy, et, dans une moindre mesure, *Le Slynx* de Tatiana Tolstaïa, ainsi que le dernier volume de la trilogie de la Glace de Vladimir Sorokine, *23000*. L'action du *Slynx* comme celle de *Métro 2033* se situe après une explosion nucléaire qui a engendré une profonde régression de l'humanité. Parmi les ouvrages cités, on pourrait différencier ceux où l'apocalypse a déjà eu lieu (*La Route*, *World War Z*, *Métro 2033*, *Le Slynx*) et ceux où elle est en cours (*Zone One*, *23000*). La trilogie du *Dernier Homme* se situe, par le jeu de la narration rétrospective, dans les deux catégories à la fois. Ainsi le premier roman (*Le Dernier Homme*) est très clairement post-apocalyptique ; les deux suivants, qui reviennent en arrière, sont à la fois pré et post-apocalyptiques.

Certains ouvrages, sans être spécifiquement post-apocalyptiques, mobilisent des thèmes apocalyptiques, comme les deux premiers volumes de la trilogie de *La Glace* (*La Glace*, *La Voie de Bro*), centrés sur le développement d'une secte dont le but est d'anéantir la vie sur terre. De la même façon, plusieurs nouvelles de George Saunders mobilisent des thèmes apocalyptiques. Dans le

---

<sup>74</sup> Voir sur cette question A. FIALKIEWICZ-SAIGNES, *La pensée politique de l'anti-utopie*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2021

corpus russe, l'apocalypse est présente de façon indirecte dans plusieurs romans, par le biais des références à l'apocalypse biblique : ainsi l'hydre monstrueuse et vengeresse de la Sainte Russie dans *Journée d'un opritchnik* évoque distinctement le dragon de l'apocalypse de Saint-Jean.

Enfin, certains romans se rapprochent plutôt de la fable satirique, comme *La Vie des Insectes*, *L'Ermite et Six-Doigts*, *Le Livre Sacré du Loup-Garou* de Victor Pélévine, ou encore les nouvelles de George Saunders. Plusieurs romans sont à la fois des satires de la société de leur temps, et des parodies de genres existants. Ainsi, *White Noise* est à la fois une satire de la bourgeoisie américaine et une parodie de roman apocalyptique et de roman policier. *Empire V* parodie les théories du complot et les « romans impérialistes<sup>75</sup> », tout en proposant une satire de la place des élites dans la Russie contemporaine. *Le Slynx*, satire de la Russie post-soviétique, peut aussi être lu comme une parodie de roman anti-utopique ou post-apocalyptique.

Par-delà cette diversité générique, une continuité thématique voit le jour : ces romans et nouvelles ont en commun de présenter un monde en proie à la catastrophe, que celle-ci soit écologique (*2017, Le Dernier Homme*), pandémique (*World War Z, Zone One, Le Dernier Homme*), politique (*Journée d'un opritchnik, La Servante Écarlate* et la catastrophe du retour à un régime théocratique), économique (*Homo Zapiens*, les nouvelles de George Saunders), etc. Tous jouent avec les mythes de l'imaginaire culturel russe ou américain, et parlent, en filigrane, de la société de leur temps, que le scénario envisagé soit projeté dans l'avenir (science-fiction), ou dans le passé (*fantasy*). Saunders déracine les mythes du rêve américain, Pélévine et Sorokine déconstruisent les mythes soviétiques de l'homme nouveau et de l'avenir radieux. Tous mobilisent des représentations utopiques et/ou dystopiques, beaucoup servent de conte d'avertissement. Enfin, les romans du corpus impliquent tous une réflexion sur les limites de l'humanité, sur le devenir de l'humain, à la fois en tant qu'espèce (*homo sapiens*), et en tant qu'individu singulier, produit de son temps et de sa société (*Homo Sovieticus, Homo Économicus*).

Le questionnement sur l'humain passe, chez tous les auteurs, par la représentation de formes d'humanité déviantes, au sens physique, ou au sens moral et spirituel. Qu'il s'agisse des femmes réduites à leur statut de femelles reproductrices dans *La Servante Écarlate*, des mutants de Tolstaïa ou de Saunders, ou encore des fanatiques de la trilogie de *La Glace* ou du *Bibliothécaire*, tous dérogent à notre conception de l'humanité, et questionnent notre appréciation de la norme. La catastrophe souligne toujours les limites de l'humanité : ainsi l'apocalypse a transformé certains

---

<sup>75</sup> Les romans qui appellent directement ou indirectement à la reformation de l'Empire russe ou soviétique se multiplient depuis les années 2000 ; voir sur cette question B. NOORDENBOS, « Ironic imperialism: how Russian patriots are reclaiming postmodernism », *Studies in East European Thought*, vol. 63, n° 2, mai 2011, p. 147-158

hommes en cannibales (*La Route*), en zombies (*Zone One*, *World War Z*), ou en mutants (*Le Slynx*, *Métro 2033*). Elle a causé une régression culturelle apparemment irréversible (*Le Slynx*), entériné un retour à l'esclavage (« In Persuasion Nation »).

Enfin, à l'exception des best-sellers *World War Z* et de *Métro 2033*, toutes les œuvres du corpus ont en commun d'emprunter des motifs propres à la littérature de genre (science-fiction, *fantasy*, horreur), sans se fondre parfaitement dans le moule générique habituel. Tous les auteurs de notre corpus sont reconnus aussi bien des institutions littéraires que du grand public. À ce titre, nous pouvons les juger révélateurs de certaines tendances. Certains romans ont reçu des prix prestigieux, comme *2017* (Russian Booker Prize en 2005), et *Le Bibliothécaire* (Russian Booker Prize en 2008). George Saunders a également été récompensé par le Booker en 2017 pour *Lincoln in the Bardo*, qui ne fait pas partie de notre corpus. Margaret Atwood a reçu deux fois le Booker prize, en 2000 pour *Le Tueur aveugle*, puis en 2019 pour *Les Testaments*. *White Noise* a été récompensé du National Book Award en 1985. Victor Pélévine comme Vladimir Sorokine ont tous deux reçu, entre autres, le prix Andreï Biely.

Ces récompenses officielles montrent que les tendances que l'on remarque dans les œuvres de ces écrivains ne sont pas anecdotiques, car elles ont une visibilité sur le plan commercial et académique. Pour cette raison, nous nous sommes permis une généralisation dans le titre de cette thèse, même s'il est évident que cette étude aurait mérité plus d'ouvrages et de temps. Nous avons également choisi de conserver deux best-sellers populaires, qui n'ont pas exactement le même statut littéraire que les autres œuvres. Tous deux ont été adaptés en jeu vidéo : *World War Z* en 2019, *Métro 2033* en 2010. *Métro 2033* s'est vendu en Russie à plus de 300 000 exemplaires, et a été traduit dans plus de 20 langues. En novembre 2011, selon le site *Publishers Weekly*, *World War Z* avait été écoulé à plus d'un million d'exemplaires dans le monde<sup>76</sup>. En outre, il nous a paru intéressant de faire dialoguer en écho un best-seller issu de la littérature de genre, et un ouvrage signé d'un nom prestigieux, qui s'essaie pour la première fois à un genre où on ne l'attendait pas. Ainsi, *World War Z* répond à une autre apocalypse zombie, écrite par un auteur qui s'attelle, après de nombreux romans d'une facture plus académique, à un roman de genre : *Zone One*, de Colson Whitehead. De la même façon, *Le Slynx*, roman post-apocalyptique pour le moins atypique et satirique, écrit par une écrivaine non coutumière du genre, peut dialoguer avec la vision archétypale de *Métro 2033*. Deux ouvrages ne sont certes pas suffisants pour rendre la thèse représentative de la littérature

---

<sup>76</sup> Cité d'après le site officiel : <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/49456-brooks-s-world-war-z-hits-sales-milestone.html>

dystopique de masse ; mais leur étude permet de suggérer des rapprochements inattendus entre *high-brow* et *low-brow cultures*.

Enfin, le rapprochement russo-américain s'est aussi imposé en vertu des influences génériques et esthétiques du corpus. Les États-Unis comme la Russie possèdent une tradition de science-fiction bien implantée<sup>77</sup>, de la même façon que l'héritage gothique américain est important (Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, Stephen King)<sup>78</sup>, à tel point qu'un chercheur parle d'une « obsession historique » des États-Unis pour les monstres<sup>79</sup>. Enfin, les deux pays entretiennent un rapport particulier avec les théories et l'esthétique postmodernistes. Aux États-Unis, les théories des penseurs postmodernistes comme Lyotard, Foucault, Deleuze, Derrida, ont rencontré un franc succès. Les USA ont également fourni des écrivains emblématiques du postmodernisme, comme Thomas Pynchon, l'auteur de dystopies Kurt Vonnegut ou encore le maître de la science-fiction Philip K. Dick. En Russie, le postmodernisme a également suscité de vifs débats dans les années 1990. Mikhaïl Epstein a notamment théorisé le postmodernisme russe, en affirmant que celui-ci n'était pas une importation du postmodernisme occidental, mais, bien au contraire, un mouvement spécifique, qu'il fait débiter sous Staline<sup>80</sup>. Dans notre corpus, plusieurs auteurs sont rattachés à l'esthétique postmoderne, en premier lieu Victor Pélévine et Vladimir Sorokine chez les Russes, Don DeLillo et George Saunders pour les Américains.

### *Bornes temporelles et spatiales*

Le rapprochement géographique des sphères nord-américaine (Atwood est canadienne, mais on reconnaît dans les romans du corpus une certaine vision déformée des États-Unis) et post-soviétique (Elizarov est ukrainien, russophone, né en URSS), s'est imposé, guidant en grande partie la délimitation temporelle du corpus. Pour ce qui est de la sphère post-soviétique, il nous a semblé évident de commencer à partir de la chute de l'Union, tant la fracture littéraire engendrée par la chute (fin de la censure, marché du livre ouvert à la concurrence et aux influences étrangères) était forte<sup>81</sup>. Nous avons choisi de nous concentrer sur la rupture du soviétique au post-soviétique, en

---

<sup>77</sup> L. HELLER, *La Science-fiction soviétique : anthologie*, Paris, Presses pocket, 1984

<sup>78</sup> C. L. CROW (éd.), *A Companion to American Gothic*, 1<sup>re</sup> éd., s. l., Wiley, 2013

<sup>79</sup> W. S. POOLE, *Monsters in America: our historical obsession with the hideous and the haunting*, Waco, Tex., Baylor University Press, 2011

<sup>80</sup> M. EPSTEIN, *The Origins and the meaning of Russian Postmodernism*, Emory University, 1993

<sup>81</sup> Nous avons songé à inclure des romans antérieurs à la chute, dans la mesure où la perestroïka, et, dans une moindre mesure, le Dégel, avaient déjà permis à des œuvres non-conformistes d'émerger. Ce corpus aurait pu être enrichi d'ouvrages publiés avant 1991, comme les romans de science-fiction des Frères Strougatski, les dystopies de l'écrivain dissident Alexandre Zinoviev, les récits apocalyptiques *Non-Retour* (1989) d'Alexandre Kabakov et *La Brèche* de Vladimir Makanine (1991), deux fictions désignant

ne retenant que des œuvres publiées après la chute de l'URSS<sup>82</sup>, dans un contexte d'écriture et de publication radicalement différent de celui des années soviétiques.

Les ouvrages du corpus russe s'étagent donc tout au long des années 1990 et des années 2000, depuis *L'Ermite et Six-Doigts* (1990) jusqu'à *Manaraga* (2017). Nous aurions pu nous en tenir à des œuvres des années 1990, en nous centrant sur la « décennie eltsinienne », juste avant le tournant conservateur représenté par l'arrivée de Vladimir Poutine au pouvoir, à la fin de l'année 1999. Mais il nous a semblé particulièrement intéressant de suivre l'évolution d'un corpus dystopique en même temps que l'évolution de la Russie post-soviétique, et de retracer les répercussions du passage des « folles années 90 » (« лихие девяности ») eltsiniennes, aux années Poutine, en littérature. Cela explique également le traitement réservé à Victor Pélévine et Vladimir Sorokine, surreprésentés dans le corpus russe. Cette surreprésentation s'explique à la fois par leur importance dans le champ littéraire russe de la fiction spéculative, et leur caractère extrêmement prolifique : depuis les années 1990 pour Pélévine, et les années 1980 pour Sorokine, les auteurs publient régulièrement des livres à la fois commentés par la critique russe, et plébiscités du public. Suivre leur production littéraire sur plusieurs années permet à la fois de saisir les leitmotifs stylistiques et thématiques de leurs œuvres, et de constater (ou non) une évolution, au gré des changements même de la Russie. On peut par exemple s'interroger sur le sens du passage de l'homme virtuel, designer publicitaire (*Homo Zapiens*, 1999), à l'homme-loup, capitaine du FSB (*Le Livre Sacré du Loup-Garou*, 2004), dans l'œuvre de Victor Pélévine.

Afin d'équilibrer les corpus, nous avons voulu aller jusqu'au contemporain pour le corpus américain : ainsi *Zero K*, l'ouvrage le plus récent, date de 2016. La question des bornes initiales était plus complexe : fallait-il maintenir une frontière autour de 1991, alors que cette date, lourde de sens pour la littérature russe, n'en possédait pas tant pour la littérature américaine ? Nous avons choisi deux romans de 1985, demeurés particulièrement actuels : *La Servante Écarlate* de Margaret Atwood (1985), et *White Noise*, de Don DeLillo (1985). Comme dans le cas de Vladimir Sorokine et Victor Pélévine, nous avons choisi plusieurs ouvrages de ces auteurs. Travailler avec plusieurs livres d'un même auteur nous permet de comparer l'évolution des motifs dystopiques et des scénarios-

---

symboliquement l'impasse de la société soviétique. Mais la question de la rupture et de la continuité entre la fin de l'ère soviétique et le début de l'ère post-soviétique, (compliquée par la question de la censure pour les frères Strougatski, et celle de la publication à l'étranger pour Zinoviev), aurait sans doute complexifié un sujet déjà vaste.

<sup>82</sup> A l'exception d'une seule fable, *L'Ermite et Sixdoigts* (1990) de Victor Pélévine, conservée parce qu'elle révèle que les processus que nous remarquons dans le corpus post-soviétique étaient dans une certaine mesure déjà préfigurés par des œuvres de la toute fin du régime soviétique.

catastrophe au sein de leur œuvre, en passant de *White Noise* (1985) à *Zero K* (2016) pour DeLillo, de *La Servante Écarlate* (1985) à la trilogie *du Dernier Homme* (2003-2013) pour Margaret Atwood.

*Le corpus en dates : quelques éléments-clé, de 1985 à 2016*

Plusieurs dates importantes dessinent la toile de fond de ce corpus. Les deux principales, ne sont pas tout-à-fait au même niveau, car la première délimite une partie du corpus (1991), contrairement à la seconde (2001) : il s'agit de la chute de l'URSS, et des attentats du 11 septembre 2001.

Le corpus russe se situe non seulement dans l'ombre portée de la chute de l'URSS, mais aussi de plusieurs événements qui ont marqué la Russie soviétique et post-soviétique. En 1986, l'explosion de la centrale de Tchernobyl frappe les esprits, autant que, nous espérons le montrer, la dystopie russe. « L'Explosion » évoquée à de multiples reprises dans *Le Slynx* renvoie à la fois à la chute et à l'accident nucléaire. Au mois d'octobre 1993, des militaires tentent de perpétrer un coup d'État à la « Maison Blanche » de Moscou, et de renverser le gouvernement de Boris Eltsine : Victor Pélévine fait allusion à ces journées dans *La Mitrailleuse d'argile* et *Homo Zapiens*. Elles trouvent aussi un écho, quoique plus lointain, dans la guerre civile représentée dans *2017*. Un événement récent de la vie politique américaine peut également nous rappeler cet épisode de l'Histoire russe : la tentative de prise du Capitole par les supporters de Donald Trump, en janvier 2021.

Les privatisations d'Evgueniy Gaïdar, ministre de l'économie sous Eltsine, qui ont engendré d'énormes inégalités sociales, le libéralisme forcené des années 1990 forment le contexte d'*Homo Zapiens* (1999) mais aussi de *La Vie des Insectes* (1993). 1999 est une années charnière pour la Russie : c'est l'année de l'accession au pouvoir de Vladimir Poutine. C'est aussi l'année de la publication de deux romans qui ont fait date dans la sphère littéraire russe, quoique pour des raisons extrêmement diverses : *Homo Zapiens* et *Le Lard Bleu*. *Homo Zapiens* est devenu un roman-culte, symbole des années 1990, adapté à l'écran par Victor Ginzburg, en 2011. *Le Lard Bleu* de Vladimir Sorokine a été brûlé sur la place du Manège à Moscou, par des activistes du mouvement « *Idoushie Vmeste* », que certains se sont empressés de rebaptiser « Jeunesses Poutiniennes ». Ironiquement, l'autodafé d'un livre pour « pornographie » sur la place d'une capitale soulève des souvenirs de dystopie littéraire (on se souvient de l'autodafé dans *Fahrenheit 451*).

Enfin l'annexion de la Crimée, en 2014, puis l'invasion de l'Ukraine, trouvent rétrospectivement un écho dans plusieurs œuvres du corpus. Dans *Journée d'un opritchnik* (2006), la

Russie s'est coupée de l'Occident au moyen d'une muraille, et s'est transformée en monarchie théocratique. Dans *2017*, Olga Slavnikova imagine que la Russie sombre dans une guerre civile. Dans *Empire V*, Victor Pélévine présente les élites russes comme une caste de morts-vivants à la tête d'un empire, qu'elle entend défendre contre les influences étrangères.

Le contexte politique du corpus nord-américain est également révélateur. Margaret Atwood a notamment explicité comment le contexte politique global des années 1980 l'a inspirée pour imaginer *La Servante Écarlate*. Le triomphe des conservateurs au Canada (Mulroney), aux États-Unis (Reagan) et au Royaume-Uni (Thatcher), forme le cadre politique de l'écriture de *La Servante*<sup>83</sup>. Sous Ronald Reagan, la remise en question du droit à l'avortement, à laquelle une récente décision des juges de la Cour Suprême fait écho, est portée par la « Majorité morale » aux États-Unis, mouvement évangélique chrétien qui a soutenu le président conservateur. Ce courant, fondé par le Pasteur évangélique Jerry Falwell en 1979, promeut, entre autres, l'interdiction de l'avortement, la non-acceptation des minorités sexuelles, le retour à une vision traditionnelle de la famille patriarcale. L'influence ultra-conservatrice de ce groupe religieux sur la politique américaine, ainsi que la polémique suscitée par l'arrêt « Roe vs Wade » (1973), qui protégeait le droit des femmes à l'avortement, cristallisent les antagonismes politiques dans les années 1980. Dans le même temps, de nombreuses études constatant une baisse de la fertilité chez plusieurs espèces animales voient le jour dans ces années-là. Atwood dit s'être inquiétée d'avoir senti croître le fondamentalisme religieux, non seulement aux États-Unis, mais aussi à l'étranger. L'instauration de la théocratie iranienne et la montée du fondamentalisme en Afghanistan (où Atwood a vécu pendant peu de temps en 1978), ont également eu une influence décisive sur *La Servante Écarlate*.

Les années 1980 aux États-Unis sont aussi marquées par la continuité des préoccupations écologiques nées dans les années 1960 et 1970. Le corpus reflète les craintes liées au réchauffement climatique, aux scandales écologiques associés à l'exploitation de la nature par l'homme, aux marées noires, au déversement de polluants divers dans l'écosystème, à la surexploitation des sols et des océans, à l'extinction massive de certaines espèces, au développement des pandémies. Dans le même temps, l'utilisation toujours croissante de pétrole dans le monde cause un premier choc pétrolier en 1973, puis un second en 1979, et soulève la problématique de l'épuisement des ressources nécessaires à l'économie mondiale. Les questions écologiques sont au cœur de la trilogie du *Dernier Homme*, mais aussi, plus indirectement, de *White Noise*, ou des fictions zombies. Certains ont vu dans *La Route* le récit d'une apocalypse nucléaire, mais il est également facile de voir dans ce

---

<sup>83</sup> M. ATWOOD, « The Handmaid's Tale and Oryx and Crake in Context », *PMLA/Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 119, n° 3, mai 2004, p. 513-517



monde détruit la conséquence d'une catastrophe climatique. La question de l'exploitation pétrolière est présente en toile de fond dans *Madaddam*.

Les attentats du 11 septembre 2001 et la « guerre contre le terrorisme » qui a suivi ont évidemment marqué les auteurs de notre corpus. L'invasion de l'Irak par les États-Unis et le Royaume-Uni, mise en œuvre d'une « guerre préventive », a divisé les esprits entre 2003 et 2011. Alors que des voix se sont élevées pour critiquer l'impérialisme des États-Unis, d'autres ont vu dans les attentats du 11 septembre l'illustration de la théorie de Samuel Huntington sur le « clash des civilisations<sup>84</sup> ». La menace d'une guerre mondiale, que l'on pensait enterrée au lendemain de la chute de l'URSS, sensée entériner le triomphe de l'Ouest, ne tarde pas à ressurgir. A partir du 11 septembre 2001, il devient clair que les nations occidentales devront compter avec le terrorisme islamiste. Dans notre corpus, la « guerre contre le terrorisme » trouve un écho lointain dans la trilogie du *Dernier Homme*, qui met en scène des « bioterroristes » pourchassés par les corporations. Dans *Zero K*, le narrateur se demande si son chauffeur de taxi n'est pas un taliban.

À cet état des lieux géopolitique correspond une situation économique changeante. En 2006-2007 débute la crise financière des *subprimes* aux États-Unis, qui deviendra crise financière mondiale en 2008. Illustration des conséquences mortifères de la spéculation financière, la crise a renforcé l'idée que les gouvernements et autres acteurs politiques ne pouvaient plus grand-chose face à des acteurs économiques toujours plus indépendants de la tutelle des États. Les nouvelles de George Saunders résonnent grandement avec les crises économiques, présentant des patrons au bord de la faillite, des employés prêts à accepter des conditions de travail dégradantes pour ne pas perdre leur emploi, et un climat général de récession proche, dans certaines nouvelles, du chaos.

On voit donc que le contexte fournit aux œuvres différents scénarios catastrophe potentiels, qui souvent se combinent : une catastrophe idéologique (le retour au fondamentalisme, la fin de la démocratie), une catastrophe écologique (montée des eaux, réchauffement entraînant destruction des endroits vivables et exploitables par l'homme, etc.), une catastrophe économique (récession mondiale, domination des corporations, accroissement des inégalités, etc.), une catastrophe sanitaire (l'apparition et l'expansion de nouveaux virus à une vitesse inédite). Le succès de la dystopie et du genre apocalyptique, surtout depuis les années 2000, ne serait-il pas tout simplement l'expression de l'inquiétude croissante des sociétés occidentales face à l'avenir planétaire ?

---

<sup>84</sup> S. P. HUNTINGTON, *The clash of civilizations and the remaking of world order* [1996], New York, Simon & Schuster, 2003. Publié pour la première fois en 1996, le texte de Huntington affirme que, dans un monde post guerre froide, le nouvel ordre mondial sera avant tout redéfini par les identités religieuses et culturelles, plus que par les entités politiques. Il avance l'idée d'un conflit non plus entre États, mais entre cultures.

## *Dystopies russes au prisme des dystopies américaines : comparer pour comprendre*

Le rapprochement entre dystopies russes et nord-américaines s'imposait pour plusieurs raisons, dont la principale a déjà été évoquée : une prolifération de dystopies et de créatures monstrueuses dans la sphère américaine et dans la sphère russe, sur une même période temporelle.

La comparaison se justifiait aussi sur le plan de l'histoire des idées, en lien avec la représentation de certains imaginaires culturels propres à tel ou tel pays. En effet, la Russie comme les États-Unis sont historiquement liés à l'utopie comme concept politique et social. Si la Russie est demeurée le pays qui a tenté de mettre en œuvre l'utopie communiste<sup>85</sup>, les fondations utopiques des États-Unis, terre d'accueil pour les exilés religieux du XVII<sup>e</sup> siècle, « terre d'abondance et d'opportunités », sont également importantes<sup>86</sup>. Cette thèse vise à mettre en lumière le lien entre divers mythes culturels, expression de discours utopiques sur l'identité russe et l'identité américaine, et dystopies littéraires. Que deviennent le *self-made man* du rêve américain, « l'homme soviétique ordinaire<sup>87</sup> » du réalisme socialiste, dans les dystopies contemporaines ? Que deviennent le mythe de la terre d'abondance et d'opportunités, celui du monde soviétique idéal (camaraderie, fraternité, ardeur au travail, égalité), sous la plume acérée des écrivains des genres anti-utopique ou post-apocalyptique ?

Russie et États-Unis sont également liés par une Histoire commune qui a fourni un matériel abondant au genre dystopique<sup>88</sup>. La guerre froide, la course à l'armement puis à la conquête spatiale, et la crainte de l'apocalypse nucléaire, ont fourni le sujet de nombreux romans dystopiques et de science-fiction, à l'Ouest comme à l'Est. Aujourd'hui, alors que la guerre en Ukraine ranime la crainte de la guerre nucléaire, et qu'un magazine comme le Monde Diplomatique titre « La Nouvelle Guerre Froide<sup>89</sup> », il est intéressant de voir comment la science-fiction et la dystopie s'emparent de ce nouvel ordre international.

---

<sup>85</sup> M. HELLER et A. M. NEKRICH, *L'utopie au pouvoir : histoire de l'U.R.S.S. de 1917 à nos jours*, Paris, Calmann-Lévy, 1982

<sup>86</sup> C. JENNINGS, « Welcome to the Utopian States of America », *What it means to be American*, 25 février 2016 (en ligne : <https://www.whatitmeanstobeamerican.org/ideas/welcome-to-the-utopian-states-of-america/>). Consulté le 16.10.2022.

C. JENNINGS, *Paradise now: the story of American Utopianism*, First edition, New York, Random House, 2016

<sup>87</sup> Y. LEVADA, *L'homme soviétique ordinaire: entre le passé et l'avenir enquête*, *op.cit.*

<sup>88</sup> Avant cela, on peut noter l'existence d'une tradition utopique littéraire importante en langue anglaise, comme le montre l'étude générale de Lyman Tower Sargent, *Utopian Literature in English: An Annotated Bibliography from 1516 to the Present*, University Park, PA: Penn State Libraries Open Publishing, 2016 and continuing, [doi:10.18113/P8WC77](https://doi.org/10.18113/P8WC77)

<sup>89</sup> Anon., « La Nouvelle Guerre Froide », *Le Monde Diplomatique*, n° 159, juillet 2018.

Sur le plan de l'histoire des idées, la « mission » soviétique trouvait un écho dans l'exceptionnalisme américain, et les deux nations se sont plusieurs renvoyé l'accusation d'impérialisme. Les deux pays ont déployé un discours messianique sur le rôle qu'ils devaient tenir vis-à-vis du reste du monde : l'URSS ayant voulu apporter le socialisme au monde entier, les États-Unis en prônant l'incarnation d'une forme d'universalisme depuis la « Destinée Manifeste<sup>90</sup> ».

Or, le messianisme russe autant que l'universalisme américain ont été sérieusement écornés par deux événements-catastrophe de la fin du XX<sup>e</sup> siècle : le 26 décembre 1991, et le 11 septembre 2001. Comment la dystopie, genre qui incorpore les réalités de l'époque et imagine leurs conséquences les plus désastreuses (suivant le sens du terme anglais *speculative fiction*), a-t-elle pu intégrer ces événements marquants, source de remise en question des fondations utopiques évoquées ? D'une part, la chute de l'URSS a consacré l'échec de l'utopie communiste, à tel point que Francis Fukuyama a pensé pouvoir affirmer la « fin de l'Histoire<sup>91</sup> », et que d'autres chercheurs y ont vu le signe d'une fin générale des utopies, en Russie comme ailleurs<sup>92</sup>. Toutefois le triomphe de la démocratie néolibérale à l'américaine aura été de courte durée : dix ans à peine après la fin de l'Union, l'attentat perpétré contre les tours jumelles semblait faire basculer à nouveau l'ordre mondial, renversant l'hégémonie américaine. Puis, le « rêve américain » a subi un nouveau coup avec la crise économique de 2008. Sans pouvoir déterminer l'ampleur des répercussions de ces événements symboliques sur la littérature dystopique, le corpus nous permettra néanmoins d'en montrer quelques représentations.

Enfin, le rapprochement se justifiait aussi par le contexte économique post-soviétique. Les années 1990 en Russie ont été marquées par l'implantation en accéléré du modèle économique néolibéral. À ce titre, les diverses crises traversées par le néolibéralisme en Europe et aux États-Unis, depuis le premier choc pétrolier (1979), et les diverses crises économiques, trouvent un écho radical dans les crises engendrées par les privatisations massives de la « thérapie de choc » eltsinienne. Là encore, nous avons voulu voir comment la dystopie se faisait l'écho de cet envers du néolibéralisme économique, dont les failles voient de plus en plus le jour.

---

<sup>90</sup> Expression apparue en 1845 sous la plume d'un journaliste, à l'origine pour justifier la Conquête de l'Ouest : les premières colonies auraient reçu pour mission divine d'apporter la civilisation aux terres sauvages de l'Ouest américain. La « Destinée Manifeste » a par la suite été récupérée de nombreuses fois.

<sup>91</sup> F. FUKUYAMA, *The end of history and the last man*, New York : Toronto : New York, Free Press ; Maxwell Macmillan Canada ; Maxwell Macmillan International, 1992

<sup>92</sup> S. BUCK-MORSS, *Dreamworld and catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*, 1. MIT Press paperback ed, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002

*Perspectives méthodologiques : pour une approche de la littérature post-soviétique sous l'angle des cultural studies ?*

La définition du corpus permet déjà de voir que les enjeux de cette thèse ne sont pas purement esthétiques, mais aussi profondément culturels. La première partie s'intéresse aux répercussions de la chute de l'URSS et des attentats du 11 septembre sur un imaginaire collectif, telles qu'elles transparaissent au travers de textes littéraires.

Quelques ouvrages traitent déjà de la façon dont les œuvres culturelles reflètent la crise d'identité post-soviétique. Dans *Literature, History and Identity in Post-Soviet Russia*, Rosalind Marsh affirme que la littérature post-soviétique se caractérise par une nouvelle conscience historique qui participe de la redéfinition de l'identité collective<sup>93</sup>. Dans *Soviet and Post-Soviet Identities*, les produits et activités culturelles tels que fiction, télévision, architecture ou encore expositions permettent de mettre en lumière des éléments de nationalisme culturel et politique, reflétant des pratiques qui participent à la formation de l'identité collective<sup>94</sup>. Parmi les thèses consacrées à la représentation d'une identité collective dans les arts post-soviétiques, on peut citer celle de Daria Kabanova sur l'évolution des « mythes culturels soviétiques » dans la culture post-soviétique<sup>95</sup>. Jesse O'Dell a quant à lui consacré sa thèse de doctorat à la présence de l'Idée Russe dans les films de *fantastika*<sup>96</sup>. Nous nous appuyons surtout sur les travaux de Boris Noordenbos, qui consacre tout un livre au thème de la recherche de l'identité russe dans la littérature post-soviétique<sup>97</sup>. Ces recherches ne sont que quelques-unes parmi tant d'autres sur la question de la représentation de l'identité dans le monde post-soviétique. Nous entendons aborder le sujet sous l'angle un peu plus spécifique des dystopies, en montrant que le genre dystopique se prête tout particulièrement aux débats sur l'identité collective<sup>98</sup>.

---

<sup>93</sup> R. J. MARSH, *Literature, history and identity in post-Soviet Russia, 1991-2006*, Oxford; New York, Peter Lang, 2007

<sup>94</sup> M. BASSIN et C. KELLY (éd.), *Soviet and Post-Soviet Identities*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012

<sup>95</sup> D. KABANOVA, *Sites of memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*, Urbana, Illinois, University of Illinois, 2011

<sup>96</sup> J. O'DELL, *Searching for Identity: The Russian Idea in the Soviet and Post Soviet Fantastika Film Adaptation*, Los Angeles, University of California, 2019

<sup>97</sup> B. NOORDENBOS, *Post-Soviet Literature and the Search for a Russian Identity*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016

<sup>98</sup> Le chercheur Grégory Claeys définit l'utopie et la dystopie non comme des opposés, mais comme « des extrêmes sur un spectre de sociabilité, définis par une forme renforcée d'identité de groupe » (quatrième de couverture, je traduis). G. CLAEYS, *Dystopia : A Natural History*, Oxford, Oxford University Press, 2016. Cette définition nous semble particulièrement juste pour le corpus qui nous intéresse, où l'identité collective tient une place prépondérante, et se trouve variablement représentée par le point de vue utopique ou dystopique adopté dans les œuvres.

En envisageant les textes du corpus comme des productions culturelles révélatrices de leur temps, nous nous inscrivons en partie dans la démarche des études culturelles. Tout en fondant l'essentiel de notre analyse sur une étude littéraire classique des textes, nous ne nous interdisons pas le recours ponctuel aux outils des *cultural studies*<sup>99</sup>, ce que nous voudrions justifier dès à présent.

Les *cultural studies* adoptent, comme postulat initial, une conception élargie de la culture, qui englobe aussi bien à la culture des élites que la pop culture. Nous reprenons le présupposé initial des études culturelles, pour lesquelles toutes les œuvres culturelles (y compris littéraires), révèlent quelque chose de la culture dans laquelle elles s'inscrivent du point de vue politique. Nous appliquons cette hypothèse aux œuvres postmodernistes de notre corpus. Enfin, nous acceptons également l'idée que toute production culturelle est sous-tendue par des rapports de pouvoir (au sens large) implicites, le principal mérite des *cultural studies* ayant été de les mettre au jour, en questionnant le processus de canonisation des œuvres<sup>100</sup>.

Pour plusieurs raisons, l'approche des *cultural studies*, entendue au sens large d'une étude des livres post-soviétiques comme des objets révélateurs d'un état donné de la culture, animé de conflits politiques sous-jacents, nous semble pertinente dans le cadre de notre corpus. En premier lieu parce que la Russie, depuis la chute de l'URSS, a vu ressurgir la question de l'identité nationale, qui s'exprime notamment au travers de diverses productions culturelles, alignées ou non avec la position officielle du gouvernement.

En deuxième lieu, l'intérêt des *cultural studies* pour la pop culture (à savoir une culture populaire dictée par la loi du marché, et donc par le profit financier) trouve un objet d'étude particulièrement fascinant dans la Russie post-soviétique. Notre corpus témoigne de la façon dont la pop culture nord-américaine s'est rapidement répandue à partir de la chute de l'URSS<sup>101</sup> ; en ce sens, la Russie a vécu en accéléré le développement d'une industrie culturelle qui avait cours depuis déjà plusieurs années en Occident.

En troisième lieu, les études culturelles accordent une place prépondérante aux représentations de l'identité, toujours en lien avec un questionnement sur les identités mineures ou majeures, dominantes ou dominées, qu'elles soient ethniques, sexuelles et genrées, sociales,

---

<sup>99</sup> Il est parfois difficile de s'entendre sur la définition des « études culturelles », tant les approches cachées derrière cette unité sont multiples : études postcoloniales, études féministes, études queer, post-structuralisme, études marxistes... Autant de courants de pensée extrêmement divers, réunies par un seul dénominateur commun : une conception élargie de la culture, qui ne s'arrête pas à la culture canonique, et une volonté de mettre en lumière des formes culturelles marginalisées par la culture universitaire classique.

<sup>100</sup> B. AGGER, *Cultural studies as critical theory*, London; Washington, DC, Falmer Press, 1992, 11

<sup>101</sup> Cette situation évoque curieusement celle de l'URSS des années 1920, lorsque le marché du livre était inondé de littérature *pulp* occidentale. Je remercie M. Léonid Heller de me l'avoir fait remarquer.

postcoloniales. Si ces questionnements ont été largement appliqués à un corpus anglo-américain, le corpus russe est resté, dans son immense majorité, en-dehors de ces interrogations<sup>102</sup>, comme le remarque Nancy Condee<sup>103</sup>. A priori, le corpus russe est plus éloigné des questions d'identité de genre<sup>104</sup>, d'identité ethnique et sociale, que le corpus anglo-saxon, au contact de ces réflexions sur l'inscription de l'identité collective et individuelle dans les formes culturelles, depuis les années 1960. Mais le fait que la Russie soit en décalage avec ces questionnements ne signifie pas qu'ils ne seraient pas pertinents pour le monde russe. Ainsi, plusieurs ouvrages du corpus évoquent des tendances remarquées par les études culturelles depuis quelques années, mais peu appliquées à la sphère culturelle russe : par exemple le « tournant post-humain<sup>105</sup> » est assez visible dans de nombreux textes de Vladimir Sorokine. On peut également se demander si l'abondance de figures animales dans l'ensemble du corpus russe peut s'inscrire dans le « tournant animal<sup>106</sup> » que certains chercheurs constatent dans le monde anglo-américain. Les *animal studies*, qui impliquent une attention renouvelée au vivant, une revalorisation de la figure de l'animal, voire un rejet de l'anthropocentrisme, peuvent-elles éclairer les hybrides animaux du corpus russe ?

Cette thèse ne s'inscrit pas dans une des multiples écoles théoriques rattachées aux études culturelles (marxiste, post-structuraliste, féministe), mais utilise ponctuellement quelques concepts empruntés à ce champ. Nous reprenons par exemple les travaux de chercheurs qui emploient des outils propres aux études postcoloniales, comme Alexandre Etkind, qui crée le concept du « fardeau

---

<sup>102</sup> On trouve pour le moment un ouvrage général consacré aux études culturelles russes : C. KELLY et D. SHEPHERD (éd.), *Russian cultural studies: an introduction*, Oxford ; New York, Oxford University Press, 1998

<sup>103</sup> N. CONDEE, « Drowning or Waving? Some Remarks on Russian Cultural Studies », *The Slavic and East European Journal*, vol. 50, n° 1, 1<sup>er</sup> avril 2006, 197

<sup>104</sup> La répartition extrêmement genrée des rôles des personnages allégoriques de Victor Pélévine se prêterait tout-à-fait aux études de genre. Ainsi, Alexandre Etkind souligne le lien entre la sphère russe contemporaine du pouvoir, l'exploitation pétrolière, et une certaine vision de la femme, en parlant de « pétromachisme ». *Le Livre Sacré du Loup-garou* correspond parfaitement à une analyse de ce type. A. ETKIND, « Post-Soviet Russia », *op. cit.*

<sup>105</sup> K. HAYLES, « Posthumanisme critique et Transhumanisme : Vers un changement de paradigme du posthumain ? », 11<sup>e</sup> Colloque international « Beyond Humanism Conference », Université Catholique de Lille, 9 juillet 2019 (en ligne : [www.beyondhumanism.org](http://www.beyondhumanism.org))

<sup>106</sup> E. ANDERSSON CEDERHOLM *et al.*, *Exploring the animal turn: Human-animal relations in science, society and culture.*, Pufendorf Institute for Advanced Scholars, Lund University, 2014

de l'homme rasé» (par analogie avec le « fardeau de l'homme blanc<sup>107</sup> »), ou encore Boris Noordenbos, qui reprend au chercheur postcolonial Homi Bhabha le concept de « *mimic men*<sup>108</sup> ».

### *Le reflet de la crise de la conscience nationale en littérature*

Comment s'exprime la « crise de la conscience nationale<sup>109</sup> » engendrée par la chute de l'URSS dans notre corpus ? Des concepts comme « l'idée russe » et « l'eurasisme », mobilisés directement ou indirectement dans les romans du corpus, ne sont pas considérés comme des résultats, mais comme des processus en constante évolution, des constructions politiques et sociales. Nous postulons que la littérature, au même titre que les autres produits culturels, fait pleinement partie des processus de construction d'une identité nationale<sup>110</sup>. À ce titre, nous adoptons pour parler des manifestations de l'identité collective russe dans notre corpus le concept « d'imaginaire national » développé par Benedict Anderson<sup>111</sup>. Selon Anderson, la nation n'est pas une catégorie objective et figée, mais une « communauté imaginaire », constamment redéfinie par une diversité d'acteurs, de pratiques et d'institutions, aussi bien officiels qu'officieuses. Ainsi, le processus de construction d'une identité nationale passe par des « communautés imaginaires », c'est-à-dire des communautés socialement construites, imaginées par des gens qui se perçoivent eux-mêmes comme les membres d'un groupe<sup>112</sup>. La littérature est à la fois un reflet de l'imaginaire national, mais aussi un des acteurs qui contribuent, indirectement, à définir cet imaginaire. L'étude des représentations de concepts comme « l'Idée russe », « l'eurasisme », ou encore le débat entre

---

<sup>107</sup> Alexandre Etkind mobilise l'idée d'une « colonisation interne » de la Russie, qui aurait été imposée par les élites sur le peuple. Il parle notamment du « fardeau de l'homme rasé », par analogie avec le « fardeau de l'homme blanc » de Rudyard Kipling. « L'homme rasé » fait allusion à la politique de Pierre-le-Grand en matière de poils : le tsar souhaitait que les fonctionnaires et représentants de l'État soient parfaitement rasés, à l'europpéenne, à l'inverse des moujiks russes. A. M. ETKIND, *Internal colonization: Russia's imperial experience*, Reprinted, Cambridge, Polity Press, 2011

<sup>108</sup> Boris Noordenbos applique à certains personnages de Victor Pélévine, comme Tatarski, le héros d'*Homo Zapiens*, le concept de « *mimic men* » et de « *mimicry* » : il s'agit de qualifier la manière dont les hommes éduqués d'une culture colonisée peuvent s'efforcer d'imiter la culture du colonisateur. Dans le cas d'*Homo Zapiens*, on voit que Tatarski et certains de ses collègues font tout pour s'approprier les codes (souvent fantasmés) de la culture occidentale au lendemain de la chute de l'URSS. B. NOORDENBOS, « Empire of Empty Signs: Russia's Unsettling Imitations of "The West" », dans B. Noordenbos, *Post-Soviet Literature and the Search for a Russian Identity*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016, p. 85-107

<sup>109</sup> D. GRIGOROVA, « The Russian Nation Between The Soviet Past and the Eurasian Future. Seeking Post-Soviet Identity. », *Via Evrasia (online)*, avril 2014, je traduis.

<sup>110</sup> M. LARUELLE, « Simon Franklin, Emma Widdis, eds., National identity in Russian culture », *Cahiers du monde russe*, vol. 45, 45/3-4, 1<sup>er</sup> juillet 2004, p. 734-736, 734.

<sup>111</sup> B. R. O. ANDERSON, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* [1983], Rev. and extended ed., 13. impression, London, Verso, 2003

<sup>112</sup> *Id.*, 6-7.

occidentalistes et slavophiles, s'inscrit dans cette perspective : il s'agit de voir ce que la littérature peut nous dire d'un « imaginaire national » au sens où l'entend Anderson.

Le concept de « communauté imaginaire » nous semble indispensable pour bien cerner la spécificité du passage de l'URSS à la Russie post-soviétique. Du jour au lendemain, des valeurs, institutions et pratiques soviétiques ont disparu. Pourtant, les ex-citoyens soviétiques, eux, n'ont pas été instantanément renouvelés, quoique le spectaculaire passage des apparatchiks aux Nouveaux Russes ait souligné la grande faculté d'adaptation de certains d'entre eux. Beaucoup cependant ne se sont pas instantanément dépris des éléments intériorisés de l'identité collective soviétique, ce qui explique sans doute l'importance de la nostalgie pour l'URSS, surtout depuis les années 2000<sup>113</sup>. Malgré l'effondrement des institutions, la « communauté imaginaire » n'a pas instantanément disparu. Svetlana Alexievitch exprime ce décalage en ces termes : « Le socialisme a disparu. Mais nous sommes toujours là<sup>114</sup> ». La disparition de l'URSS se heurte à la non-disparition des hommes soviétiques, déplacés du jour au lendemain dans une réalité nouvelle. Marina Tlostanova va jusqu'à comparer les anciens soviétiques à une « race perdante », métaphore qui s'explique par la perspective postcoloniale dans laquelle elle s'inscrit : « Le peuple post-soviétique devient l'équivalent d'une race perdante<sup>115</sup> ».

Nous voudrions montrer comment les textes de notre corpus se font l'écho de ce décalage entre la « communauté imaginaire » soviétique, et les circonstances extérieures, décalage résumé par ces paroles d'Alexei, héros du *Bibliothécaire* de Mikhaïl Elizarov : « L'URSS avait su faire de l'Ukraine ma patrie. L'Ukraine sans l'Union ne sut le rester »<sup>116</sup>. Ce décalage est également souligné par la désorientation du personnage principal de Victor Pélévine dans *Homo Zapiens*, qui décide de ne plus écrire de poèmes après la chute de l'Union Soviétique, comme si l'effondrement de valeurs collectives avait détruit le socle d'un idéal personnel.

En quoi les personnages de notre corpus se rattachent-ils à la « race perdante » mentionnée par Tlostanova ? L'emploi du mot « race », volontairement provocateur, est intéressant pour notre corpus dans la mesure où les citoyens post-soviétiques y sont dépeints sous des traits hybrides, fusionnant l'homme, l'animal, la machine ou le spectre, comme s'ils étaient une espèce nouvelle ou

---

<sup>113</sup> S. BOYM, « From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia », *Representations*, n° 49, janvier 1995, p. 133-166

<sup>114</sup> N. IGROUNOVA, « « Le socialisme a disparu, mais nous sommes toujours là », conversation avec Svetlana Alexievitch », *Le Grand Continent*, 12 septembre 2020 (en ligne : <https://legrandcontinent.eu/fr/2020/09/12/svetlana-alexievitch/>). Consulté le 16.10.2022.

<sup>115</sup> M. V. TLOSTANOVA, *What does it mean to be post-Soviet? decolonial art from the ruins of the Soviet empire*, Durham, Duke University Press, 2018, 9. Je traduis.

<sup>116</sup> M. ELIZAROV, *Le Bibliothécaire* [2007], F. Mancip-Renaudie (trad.), Paris, Calmann-Lévy, 2010, 379



dégénérée. L'animalité, la digitalisation, la spectralisation voire la zombification des héros de notre corpus peut-elle s'expliquer, en creux, par le sentiment fin-de-siècle que l'homme post-soviétique appartient à un autre temps ? Nous voudrions comprendre ce que ces représentations d'une humanité transgressive, déviante, nous dit de l'imaginaire collectif post-soviétique.

Cette thèse part d'une interrogation sur le lien entre événements-catastrophe et dystopie, pour arriver à une caractérisation esthétique du corpus grâce à la notion de gothique.

En première partie, nous nous consacrons à l'étude des représentations de la catastrophe dans un corpus dystopique contemporain, en prenant l'exemple de la chute de l'URSS et du 11 septembre. Les répercussions sociales, psychologiques, politiques, de ces événements-catastrophe trouvent un écho dans les romans dystopiques que nous étudions. Ces répercussions engendrent à la fois une reconfiguration de l'identité collective (chapitre 1), ainsi que, dans le cadre post-soviétique, un nouveau rapport à l'Histoire et au temps (chapitre 2).

La première partie se penche notamment sur les représentations des conséquences psychologiques de la chute de l'URSS chez les personnages du corpus. La fin du régime soviétique a entraîné un changement de valeurs que reflète la littérature dystopique. Les personnages répondent différemment à ce changement, certains par la folie ou par un repli sur le passé, d'autres encore par une quête de sens. D'autre part, les événements-catastrophe engendrent une remise en question des représentations fantasmées de l'identité nationale, telle que « l'Idée russe » pour le corpus russe, ou « l'*American Way of life* » pour le corpus américain. Le premier chapitre est donc consacré aux représentations des vacillements et bouleversements identitaires post-soviétiques et post- 11 septembre dans le corpus. Le double corpus montre comment les catastrophes contribuent à redéfinir les mythes de l'imaginaire collectif.

Les débats et réflexions sur l'identité russe mis en scène dans les dystopies post-soviétiques passent par un retour à l'Histoire soviétique et pré-soviétique. Le chapitre deux exploite l'idée d'un « traumatisme culturel » post-soviétique<sup>117</sup>, dont le corpus se fait l'écho. De nombreux chercheurs ont remarqué que l'Histoire a une place essentielle dans la littérature russe contemporaine<sup>118</sup> : nous comparerons le rapport à l'Histoire des dystopies russes et nord-américaines pour confirmer ou

---

<sup>117</sup> B. NOORDENBOS, « The Black Holes of History: Narratives of Cultural Trauma », dans B. Noordenbos, *Post-Soviet Literature and the Search for a Russian Identity*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016, p. 29-58

L. R. WAKAMIYA, « Post-Soviet Contexts and Trauma Studies », *Slavonica*, vol. 17, n° 2, novembre 2011, p. 134-144

<sup>118</sup> M. LIPOVETSKY et A. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*, 11

infirmier cette hypothèse. Nous essaierons de voir si la catégorie imaginée de « l’historisme magique » créée par Alexandre Etkind pour prendre en compte le mariage de l’Histoire et des figures surnaturelles dans nombre de romans post-soviétiques se justifie à partir de notre corpus<sup>119</sup>. Le deuxième chapitre s’appuie notamment sur la *trauma theory* de Cathy Caruth<sup>120</sup>, qui vise à comprendre quelles représentations esthétiques les traumatismes collectifs peuvent trouver en littérature. Nous nous demanderons dans quelle mesure la description de personnages traumatisés par la catastrophe dans certains romans dystopiques fait écho à des traumatismes réels. Faut-il supposer, à cet égard, un rôle cathartique de la dystopie, qui permettrait de rendre compte d’une expérience collective traumatisante ?

La deuxième partie sera le lieu d’un élargissement hors du strict cadre post-soviétique ou post- 11 septembre, pour tenter de caractériser certaines spécificités de la dystopie contemporaine. Le contexte post-soviétique, et, plus généralement, postmoderne, nous servira de point de départ pour montrer comment la dystopie répond aux changements impliqués par la fin de l’URSS et la fin des métarécits (chapitre 3). Nous verrons que la catastrophe soviétique d’un côté, le 11 septembre de l’autre, n’ont pas fait disparaître l’utopie. Après l’effondrement du régime soviétique, tentative de réalisation d’une utopie politique, que devient l’idée même de l’utopie dans la littérature russe ? Nous essayons d’apporter une réponse à cette question, posée par Léonid Heller<sup>121</sup>. Pour l’instant, il n’y a pas encore eu de comparaison entre les dystopies russes et nord-américaines qui relie la question de l’utopie à celle de la catastrophe : nous espérons ainsi poursuivre la réflexion enclenchée par Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée<sup>122</sup>. Nous repartons également du constat d’Anna Saignes, pour qui l’anti-utopie contemporaine a évolué pour être plus en phase avec les représentations de son temps<sup>123</sup>. Cette deuxième partie cherche donc à cerner certaines évolutions propres à la dystopie contemporaine, que ce soit dans son rapport à l’utopie comme système social et politique (chapitre 3), dans son rapport aux réalités virtuelles (chapitre 4), ou encore dans une perspective eschatologique (chapitre 5).

Le contexte postmoderne (et post-soviétique, selon Victor Pélévine) favorise l’éclosion d’univers-simulacres et de réalités virtuelles qui prennent de plus en plus de place dans les dystopies (chapitre 4). Ce phénomène a déjà été remarqué par Mathias Ågren, qui a consacré un article au

---

<sup>119</sup> A. ETKIND, « Post-Soviet Russia », *op. cit.*

<sup>120</sup> C. CARUTH (éd.), *Trauma: explorations in memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995

<sup>121</sup> L. HELLER, « Que reste-t-il de l’utopie dans le monde post-soviétique ? », *ILCEA*, n° 30, 22 janvier 2018 (DOI : 10.4000/ilcea.4575 consulté le 3 novembre 2019)

<sup>122</sup> J.-P. ENGELIBERT et R. GUIDÉE (éd.), *Utopie et catastrophe*, *op. cit.*

<sup>123</sup> A. SAIGNES, « Que reste-t-il de l’anti-utopie ? Sur la Petite Apocalypse (Tadeusz Konwicki), les Particules Élémentaires (Michel Houellebecq) et le Slynx (Tatiana Tolstoï) », dans *Littérature comparée et politique.*, Paris, Didier Érudition, 2009

modèle de Matrix et aux représentations de la réalité virtuelle dans un corpus russe, en particulier pélevinien<sup>124</sup>. Si un certain nombre d'études existent déjà sur Victor Pélévine, la culture postmoderne et la virtualisation du réel<sup>125</sup>, d'autres auteurs méritent d'être analysés à la lumière de cette problématique. D'autre part, une comparaison générale entre dystopies russes et nord-américaines sur ce point demeure encore à faire.

Le dernier chapitre se focalise sur une partie du corpus dystopique : les romans post-apocalyptiques, et ceux qui mettent en jeu des motifs apocalyptiques (chapitre 5). Comment les fictions apocalyptiques se positionnent-elles dans un monde où l'apocalypse semble devenue omniprésente, et où elle n'est plus l'annonce d'un royaume divin, mais devient, de plus en plus, une projection à peine exagérée de l'état de l'humanité sur terre ? Nous nous appuyons pour répondre à cette question sur la réflexion engagée par Jean-Paul Engélibert<sup>126</sup>, mais dans le cadre inédit d'une comparaison russo-américaine.

Les deux dernières parties, consacrées aux représentations d'une humanité déviante ou monstrueuse, débutent avec un parcours des figures hybrides du corpus, qui oscillent entre deux pôles contraires, l'animal et la machine. Il s'agit d'abord de comprendre quelles sont les implications philosophiques et éthiques, ainsi que les connotations politiques, de l'hybridité animale et machinale. Comment « l'autre » qui fusionne avec l'humain dans ces figures hybrides détermine-t-il un certain regard sur ce que doit être l'humanité ? Du retour à un état bestial à l'homme augmenté du transhumanisme, on se demandera quelles sont les significations de ces transformations de l'humain dans notre double corpus.

L'hybridité est l'une des caractéristiques de la monstruosité. Le professeur américain Jeffrey Jerome Cohen a été le premier à prendre les monstres pour objets d'étude spécifiques, en suggérant la création d'une « théorie des monstres ». Pour lui, les monstres sont « l'expression symbolique du malaise culturel qui imprègne une société, et définit son comportement collectif »<sup>127</sup>. Cette hypothèse, appliquée à notre double corpus, permet de faire émerger plusieurs significations

---

<sup>124</sup> M. ÅGREN, « In Pursuit of Neo: *The Matrix* in Contemporary Russian Novels », *Canadian Slavonic Papers*, vol. 52, n° 3-4, septembre 2010, p. 249-271

<sup>125</sup> Voici quelques-unes des nombreuses études que nous aurions pu citer :

P. BARRER, « Consumerism, simulation, and the Post-Soviet Russian Identity in the Works of Viktor Pelevin », University of Canterbury, 2003

S. DALTON-BROWN, « Illusion — Money — Illusion: Viktor Pelevin and the “Closed Loop” of the Vampire Novel », *Slavonica*, vol. 17, n° 1, avril 2011, p. 30-44

R. STAKUN, *Terror and Transcendence in the Void: Viktor Pelevin's Philosophy of Emptiness*, University of Kansas, 2017

<sup>126</sup> J.-P. ENGÉLIBERT, *Apocalypses sans royaume*, *op. cit.*

<sup>127</sup> J. J. COHEN (éd.), *Monster theory: reading culture*, Minneapolis, Minn, University of Minnesota Press, 1996, quatrième de couverture. Je traduis.

culturelles et politiques des figures monstrueuses, différentes selon les monstres envisagés. Les monstres du corpus révèlent-ils quelque-chose des peurs des sociétés dans lesquelles ils s'inscrivent ? Le monstre, créature par définition hors-norme, qui échappe à la catégorisation par son hybridité et son anormalité, questionne nos représentations sociales. Bien souvent, les créatures monstrueuses de notre corpus s'inscrivent dans une esthétique gothique, qui ne va pas de soi dans des romans dystopiques où l'on attendrait plutôt une projection vers l'avenir, alors que le gothique est résolument tourné vers le passé. Or, le lien a souvent été fait par les chercheurs entre l'esthétique gothique, et les problématiques sociales et politiques qui favorisent son émergence. Partant du constat de Catherine Spooner, pour qui le gothique « fournit un langage et un lexique par lesquels des angoisses à la fois personnelles et collectives peuvent être narrées<sup>128</sup> », les deux dernières parties s'efforcent de déterminer quelles sont les significations politiques et culturelles de l'esthétique gothique et des monstres omniprésents dans les dystopies contemporaines.

---

<sup>128</sup> C. SPOONER (éd.), *Contemporary Gothic*, London, Reaktion Books, 2006, 9.



# Partie I. Crises d'identité, crises historiques au miroir de la dystopie

Le but de cette première partie est de montrer en quoi la dystopie russe contemporaine se fait l'écho de problématiques sociales et identitaires depuis la chute de l'URSS. La réflexion politico-sociale propre au genre même de l'anti-utopie (en tant que modèle utopique renversé), se prête particulièrement à la prise en charge de mutations sociales et identitaires réelles, en littérature. Il ne s'agit pas de considérer directement la littérature comme reflet des évolutions du monde post-soviétique, mais de voir comment et en quoi les dystopies s'approprient les transformations de la Russie après 1991, pour en proposer une version à la fois juste et déformée. Nous verrons en quoi le corpus soulève tout un imaginaire de l'identité russe et post-soviétique, réactivé aux lendemains de la chute de l'URSS. De ce fait, cette partie manipule parfois le texte littéraire dans la perspective des *cultural studies*, qui étudient les dynamiques politiques à l'œuvre dans les formes culturelles, en se penchant entre autres sur les implications d'une idéologie, ou de représentations nationales spécifiques, sur un produit culturel donné. Les textes sont appréhendés au moyen d'une étude traditionnelle de procédés littéraires, mais aussi, par moments, pour ce qu'ils révèlent de l'imaginaire culturel dans lequel ils s'inscrivent. Ce choix s'est imposé à nous à partir du constat que les questions mobilisées dans le corpus dépassent largement le cadre littéraire.

À ce titre, il convient de mentionner d'emblée une différence essentielle entre les dystopies russes, et les dystopies américaines, par rapport à leur contexte d'écriture. Si l'ombre portée de l'effondrement soviétique pèse de près ou de loin sur tout le corpus russe, il n'en va pas de même sur le 11 septembre 2001 dans le corpus américain. Il est cependant possible d'établir des comparaisons sur la mobilisation de discours d'identité et sur les représentations de crises de valeurs et de reconfigurations sociales. La mise en place de ces rapprochements sur certains points particuliers ne doit pas nous faire oublier la différence essentielle des rapports entre texte et contexte dans les corpus, comme nous allons le voir.

Le fil rouge de cette partie est la question de la représentation de l'identité collective dans le corpus dystopique. Nous nous concentrerons, dans un premier chapitre, sur la façon dont le corpus se fait l'écho de mutations sociales et de crises de valeurs. Dans un deuxième chapitre, nous ferons un saut dans le temps en nous focalisant sur les problématiques historiques et mémorielles posées par les œuvres.



# Chapitre 1. Mutations sociales, crises de valeur, discours identitaires

Ce chapitre est consacré aux représentations des bouleversements d'identité, dans un contexte de reconfigurations sociales et politiques suite à deux événements majeurs : la chute de l'URSS dans le cadre russe, le 11 septembre 2001 dans le cadre américain.

Nous nous pencherons dans un premier temps sur quelques représentations d'événements-catastrophes dans un corpus dystopique, à partir du double exemple de la chute de l'URSS, et du 11 septembre 2001. Nous nous interrogerons sur les répercussions littéraires de tels événements sur un genre spécifiquement dédié à la représentation d'un monde en proie au désastre.

Un deuxième temps, intitulé « La Vie après l'Utopie : crise des valeurs et crise du sens » sera consacré aux représentations des répercussions psychologiques de la catastrophe dans notre corpus. Les œuvres russes en particulier expriment une crise du sens grâce à diverses métaphores que nous prendrons le temps d'étudier.

Enfin, le dernier volet au titre volontairement provocateur (« Fantaisies identitaires »), continuera d'explorer les questions d'identité dans les corpus russe et américain, sous l'angle de la satire du néo-patriotisme ou des discours identitaires. Nous nous demanderons dans quelle mesure la quête de certaines substances miraculeuses peut être assimilée à une quête identitaire dans le corpus russe. Cette étude nous mènera à la prise de conscience que les représentations d'une identité collective mythique sont profondément liées à l'époque dans le corpus russe, et à la réflexivité des dystopies contemporaines sur une Histoire plus ou moins récente.



## 1. Quelques représentations de la catastrophe en dystopie : chute de l'URSS, 11 septembre 2001

Nous aimerions dans cette partie voir comment des catastrophes comme le 11 septembre 2001 et la chute de l'URSS ont été intégrées et transposées dans le genre dystopique. Le mot « catastrophe » peut signifier, en grec, aussi bien un « bouleversement », que la « fin » ou le « dénouement ». L'acception courante du terme amalgame aujourd'hui ces deux significations : la catastrophe est un événement qui brise le cours normal des événements, détruit la continuité. La chute de l'URSS comme les attentats du 11 septembre 2001 ont été analysés, dès leur survenue, comme des catastrophes, c'est-à-dire des bouleversements entraînant la fin (la fin de l'URSS dans un cas, la fin de l'hégémonie américaine de l'après-guerre froide dans l'autre). Vladimir Poutine a célèbrement décrit la chute de l'URSS comme « la plus grande catastrophe géopolitique du siècle dernier », dans son discours annuel adressé au peuple russe, en 2005<sup>129</sup>. Pour Etkind et Lipovetsky, il est admis que la chute a constitué une « catastrophe soviétique<sup>130</sup> ».

Le terme est fréquemment associé à l'utopie et à la dystopie dans les ouvrages critiques, qui interrogent les liens qui unissent le genre littéraire de l'utopie et de la dystopie, et la représentation des catastrophes. Peter Paik se demande quelles sont les implications politiques de la représentation de la catastrophe dans les œuvres de science-fiction<sup>131</sup>. Andrew Milner et d'autres chercheurs s'interrogent sur la façon dont la catastrophe climatique en cours influence les genres de l'utopie et de la dystopie<sup>132</sup>. Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée retracent les liens qui unissent la catastrophe et l'utopie, depuis l'origine du genre jusqu'à nos jours<sup>133</sup>. Enfin, Eliot Borenstein emploie le terme intéressant de « contes catastrophiques » (« *catastrophe tales* »), pour qualifier une partie du foisonnement d'ouvrages dystopiques publiés en Russie après l'accident nucléaire de Tchernobyl<sup>134</sup>.

La dystopie et le genre post-apocalyptique dépeignent souvent des scénarios-catastrophe, selon lesquels un événement catastrophique induit un total bouleversement de l'ordre existant. Ce faisant, elles reflètent souvent des catastrophes réelles. D'où la question que nous allons à présent

---

<sup>129</sup> Anon., « Putin: Soviet collapse a “genuine tragedy” », *NBC News*, 25 avril 2005 (en ligne : <https://www.nbcnews.com/id/wbna7632057>). Consulté le 01.10.2022.

<sup>130</sup> M. LIPOVETSKY et A. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*

<sup>131</sup> P. Y. PAIK, *From utopia to apocalypse: science fiction and the politics of catastrophe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010

<sup>132</sup> A. MILNER, S. SELLARS et V. BURGMANN, *Changing the climate: utopia, dystopia and catastrophe*, North Carlton, Vic., Arena Publications, 2011

<sup>133</sup> J.-P. ENGELIBERT et R. GUIDÉE (éd.), *Utopie et catastrophe*, *op. cit.*

<sup>134</sup> E. BORENSTEIN, « Dystopias and catastrophe tales after Chernobyl », *op. cit.*

nous poser : la chute de l'URSS a-t-elle influencé la dystopie russe, le 11 septembre la dystopie américaine ? Quelles représentations esthétiques rendent compte non seulement de l'événement en lui-même, mais précisément de l'événement vécu, perçu comme une catastrophe ? Par quels procédés la dystopie retranscrit-elle l'impact psychologique des catastrophes ?

### *La chute de l'URSS, ou le règne du vide*

Tchékhov a joliment dit qu'il avait exprimé goutte après goutte l'esclave vivant en lui. Et il a joliment passé sous silence comment il avait comblé le vide creusé par la disparition de ces fameuses gouttes. Avec des mots ? Une littérature enfin affranchie ? [...] Mais notre vrai vide post-esclavagiste se remplit, hélas, de n'importe quoi. C'est ainsi que l'échange s'opère : tu extirpes l'esclave goutte à goutte, et la nature ne supportant pas le vide, ta vacuité aspire tout ce qu'il y a autour et dont tu n'es pas maître. Il faut du temps pour remarquer cet apport étranger.

Vladimir Makanine, *Underground ou un héros de notre temps*<sup>135</sup>.

Le sentiment de perte face à la brusque volatilisation de l'URSS est extrêmement présent dans certains romans, notamment chez Victor Pélévine. Comme nous l'avons déjà mentionné, le vide qui imprègne son œuvre renvoie, entre autres, à la béance laissée par la disparition de l'Union Soviétique. Ce vide post-soviétique est exprimé grâce à diverses métaphores dont la principale est celle du trou noir<sup>136</sup>. Mais il y en a beaucoup d'autres, qui relient toujours la défunte URSS à une image du vide.

La façon dont ce vide est comblé par les personnages trouve une illustration très parlante dans *La Mitrailleuse d'argile*. Le nom même du héros, Poustota, qui signifie « le vide » en russe, doit nous mettre la puce à l'oreille. Les chapitres présentent deux histoires en parallèle, suivant une alternance stricte, dans lesquelles Poustota n'a absolument pas le même rôle. Pyotr Poustota est tour à tour le compagnon de Tchépaïev, héros de l'Armée Rouge, dans les années 1920, et le pensionnaire d'un asile psychiatrique dans la Moscou des années 1990. Comme les deux lignes de l'intrigue se suivent parallèlement, le lecteur peut choisir la version de l'histoire qu'il préfère. Soit Poustota est un personnage embarqué dans une aventure fascinante juste après la Révolution russe,

---

<sup>135</sup> V. MAKANINE, *Underground ou Un héros de notre temps* [1998], C. Zeytounian-Beloüs (trad.), Paris, Gallimard, 2002, 85.

<sup>136</sup> Bien étudiée chez Pélévine dans B. NOORDENBOS, *Post-Soviet Literature and the Search for a Russian Identity*, 2016, *op. cit.*

un héros de la guerre civile. Soit c'est un jeune homme schizophrène qui a été interné après la chute de l'URSS, car il se prenait pour un héros des années 1920. Un des pensionnaires de l'asile explique à Poustota pourquoi il se trouve ici, mais celui-ci ne se montre pas vraiment prêt à l'entendre : « Et votre folie est liée justement au fait que vous niez l'existence de votre personnalité que vous avez remplacée par une autre<sup>137</sup> ». Le vide intérieur de Poustota a donc été rempli par une fausse personnalité, et pas n'importe laquelle : celle d'un compagnon de l'armée rouge. Poustota est un homme vidé par le traumatisme de la chute de l'URSS, une sorte de coquille prête à absorber ce qui passe : en l'occurrence, il absorbe la personnalité d'un soldat de l'Armée rouge, un proche du héros populaire Tchépaïev. Le héros de Makanine, cité en épigraphe de cette partie, emploie également l'image du vide pour signifier le même phénomène de « remplissage » de l'identité post-soviétique : « Mais notre vrai vide post-esclavagiste se remplit, hélas, de n'importe quoi » (85). Pour Poustota, ce « n'importe quoi » était la personnalité d'un compagnon de route de Tchépaïev. Pour Laurent Jenny et Mikhaïl Yampolsky, la principale caractéristique du monstre est le vide : en tant que créature indéfinissable, le monstre est, selon eux, une béance.<sup>138</sup> Cette remarque nous permet de formuler une hypothèse sur laquelle nous reviendrons dans la troisième partie, plus spécifiquement consacrée aux représentations d'une Humanité monstrueuse dans le corpus : la multiplication des hybrides monstrueux dans la littérature entre en résonance symbolique avec le vide post-soviétique que nombre d'auteurs dépeignent. La béance ouverte par la chute de l'URSS, qui détruit les anciens modèles d'Humanité (l'homme soviétique ordinaire), libère une place pour le monstrueux.

Le vide tient un rôle essentiel dans tous les romans de Victor Pélévine, notamment par l'entremise de la philosophie bouddhiste<sup>139</sup>. La fameuse « mitrailleuse d'argile », qui donne en français son nom au roman, est une arme secrète, forgée par Tchépaïev à partir du petit doigt du Bouddha Anagama. Or, le pouvoir de Bouddha était le suivant : lorsqu'il pointait du doigt quelque-chose, cette chose disparaissait. Un jour, le Bouddha pointa son doigt sur lui-même, et il ne resta que le doigt, qui fut récupéré par des disciples dans une gangue d'argile. Tchépaïev eu alors l'idée de fixer le doigt à une crosse pour en faire une arme (336). Tchépaïev, symbole du héros soviétique et mythe national, combat donc en faisant le vide autour de lui. Ironiquement, la chute de l'Union est déjà présente dans cette arme révolutionnaire, qui répand le néant autour d'elle. Selon Isabelle

---

<sup>137</sup> V. PELEVINE, *La Mitrailleuse d'argile* [1996], P. Lorrain et G. Ackerman (trad.), Paris, Seuil, 1997, 107.

<sup>138</sup> L. HELLER, « Монстры и мифы », dans *Призраки, монстры и другие инакие существа. Метаморфозы фантастики в славянских литературах*, OGI, Moscou, 2018, p. 20-64

<sup>139</sup> Pour une étude plus complète du rôle de la philosophie bouddhiste dans *La Mitrailleuse d'argile*, voir A. de L. FORTELLE, « La quête bouddhiste et l'esthétique postmoderniste russe : le cas de Viktor Pelevin », *Études de lettres*, n° 2-3, 15 septembre 2014, p. 367-378

Després, l'image de la mitrailleuse d'argile résume la dialectique du roman, l'argile renvoyant au vide, à l'effritement et la fragilité, tandis que la mitrailleuse représente la force, l'élément viril, l'univers soviétique guerrier des héros comme Tchapaïev, qui fascine Poustota. La mitrailleuse a également une forme phallique qui rappelle l'avion de Schwarzenegger dans un des fantasmes virilistes mis en scène dans le roman (pages 57 et suivantes).

Or, cette équivalence entre la chute de l'URSS et le vide revient dans bien d'autres romans. Dans *Homo Zapiens*, la perestroïka est ainsi décrite comme une entreprise de néantification, qui conduit l'URSS au nirvana : « L'URSS, que l'on avait entrepris de rénover et d'amender sensiblement au moment où Tatarski embrassait la poésie, fut améliorée à un tel point qu'elle atteignit le nirvana et cessa d'exister<sup>140</sup> ». Dans *Empire V*, Roman se souvient d'une affiche vue dans un camps d'été de jeunes pionniers soviétiques. Cette affiche représentait la terre, reposant sur trois baleines. Autour de la terre s'enroulaient les lettres « URSS ». Or Roman ne tarde pas à comprendre que les trois baleines soutenant l'URSS ont disparu, même si l'immeuble, le quartier, la ville de son enfance n'ont pas disparu...

Autour de l'extrémité avant de ce disque terrestre étaient épelées les lettres URSS. Je savais que j'étais né en URSS, et que quelques temps plus tard elle s'était désintégrée. C'était très perturbant, parce que, là où les maisons, les arbres et les trams se trouvaient encore à l'endroit où ils avaient toujours été, le sol solide sur lequel ils se tenaient avait évidemment disparu...<sup>141</sup>

На торце земного диска было написано «СССР». Я знал, что родился в этом самом СССР, а потом он распался. Это было сложно понять. Выходило, что дома, деревья и трамваи остались на месте, а твердь, на которой они находились, исчезла...<sup>142</sup>

Le paradoxe de la fin du monde soviétique est bien celui de cette explosion sans fracas, de cette désintégration silencieuse.

À l'inverse, Tolstaïa amalgame la chute de l'URSS avec une explosion retentissante, celle de la centrale de Tchernobyl. Dans *Le Slynx*, une « Explosion » a plongé la Russie dans un monde post-apocalyptique. L'allusion à l'accident nucléaire soviétique est transparente, puisque « l'Explosion » a entraîné des radiations et des mutations radicales dans le bourg de Fiodor

---

<sup>140</sup> V. PELEVINE, *Homo zapiens*, 2001, *op. cit.*, 17.

<sup>141</sup> V. PÉLÉVINE, *Empire V: The Prince of Hamlet* [2006], London, UK, Victor Gollancz Trade (UK), 2017, 13. Je traduis.

<sup>142</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-empire/2.html?ysclid=18n97cokch82142188>. Consulté le 30.09.2022.

Kouzmitchk<sup>143</sup>, anciennement Moscou. Mais le lecteur ne tarde pas à se rendre compte que l'Explosion a également une signification plus symbolique. Sorte de point zéro apocalyptique, elle a entraîné le basculement d'un monde à un autre, à tel point que les êtres nés après l'Explosion sont radicalement différents de ceux qui sont nés avant : ils n'ont pas la même culture, ni le même langage, ni la même apparence physique (23). Les « Anciens », nés avant l'Explosion, vivent dans un monde de références communistes, qui ne parlent plus aux hommes d'après ; l'Explosion les a rendus quasiment immortels. À l'inverse, les enfants nés après l'Explosion sont affublés de mutations physiques farfelues, ils sont soumis à la mort et à la vieillesse. L'onde de choc a été telle que l'Humanité a perdu jusqu'à la maîtrise du feu, de même que la plupart des avancées scientifiques, et des références culturelles. Celles-ci ne demeurent plus que dans la tête des Anciens, fondamentalement intransmissibles aux hommes nés après le désastre. Tolstaïa présente donc la chute de l'URSS comme une fracture irréparable, source d'une régression multidimensionnelle, et d'un conflit de générations insoluble.

Dans *La Mitrailleuse d'argile*, le vide est symboliquement figuré par la Mitrailleuse en question, mais il est aussi représenté de façon très littérale à la fin du roman. Lorsque Poustota sort de l'asile et se promène dans Moscou, il est étonné de ne pas reconnaître la ville de ses délires, celle des années 1920. En lieu et place des monuments connus, c'est une béance qui frappe les yeux du personnage :

Le Pouchkine en bronze avait disparu, mais le vide qui béait à sa place semblait, bizarrement, le meilleur de tous les monuments possibles. Le monastère de la Passion avait également été remplacé par un vide à peine dissimulé par quelques arbres squelettiques et des réverbères de mauvais goût. (357)

Бронзовый Пушкин исчез, но зияние пустоты, возникшее в месте, где он стоял, странным образом казалось лучшим из всех возможных памятников. Там, где раньше был Страстной монастырь, теперь тоже была пустота, чуть прикрытая чахлыми деревьями и безвкусыными фонарями<sup>144</sup>.

La statue de Pouchkine est également malmenée chez Tolstaïa, où elle sert de corde à linge, et renvoie pour les enfants à une sorte de totem inconnu, symbole de la régression culturelle en cours. La disparition de Pouchkine, symbole de la culture russe, se dote d'une portée allégorique, comme si tout un héritage culturel avait disparu en même temps que la statue. Le fait que le vide

---

<sup>143</sup> La toponymie dérive du nom d'un starets orthodoxe, que certains identifient au tsar Alexandre Ier, bien que celui-ci soit, officiellement, mort dix ans plus tôt. Ce clin d'œil ironique de Tolstaïa insiste sur le caractère insaisissable du pouvoir : le bourg change de nom chaque fois qu'émerge un nouveau dirigeant.

<sup>144</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-pust/10.html>. Consulté le 30.09.2022.

soit le meilleur des monuments possibles souligne l'adéquation entre la vision de Poustota et la réalité, et signifie la disparition de tout un monde, si totale qu'il en devient même impossible de lui rendre hommage en la représentant. Quant aux réverbères et aux arbres, ce sont des objets insignifiants, qui rendent peut-être le vide plus visible encore par leur présence déplacée. Le monastère, synonyme de grandeur et de beauté, a cédé à des « arbres squelettiques » et des « réverbères de mauvais goût », symboles d'un monde laid et mesquin. La disparition du temple évoque également l'évanouissement des valeurs anciennes.

*La condition post-soviétique, ou l'exil intérieur*

This is how the world ends, not with a bang, but with a whisper.

T.S. Eliot, *The Hollow Men*, 1925.

En apparence rien n'a changé, et pourtant le monde ancien a disparu. Ce décalage entre la fin du monde visible et la fin du monde vécue explique dans le corpus la représentation de la chute non seulement comme événement matériel mais aussi comme traumatisme personnel, intérieur. Le vide post-effondrement n'est pas seulement physique, mais aussi métaphysique, comme en témoigne le sentiment d'abandon des personnages, parfaitement visible dans ce que nous pourrions appeler les métaphores de l'exil. Dans *Empire V*, le vide est signifié par la disparition littérale de l'Union Soviétique en tant que foyer, lieu d'existence : « Le monde enchanté dans lequel tu vivais avant était l'invention d'une sauterelle cachée dans l'herbe. Puis vint une grenouille, et la grenouille mangea la sauterelle. À partir de ce moment, bien que rien n'ait changé dans ta chambre, tu n'avais plus nulle part où vivre » (5, je traduis). Dans cette parabole, le monde enchanté désigne l'enfance soviétique fantasmée du héros. La grenouille et la sauterelle font d'ailleurs référence à une chanson enfantine bien connue : « В траве сидел кузнечик / Но вот пришла лягушка / И съела кузнеца ». La sauterelle représente l'Union Soviétique en tant qu'entité politique (il semble au passage assez ironique que l'animal choisi pour représenter le pays des travailleurs soit une sauterelle, « кузнечик », et pas une fourmi, « муравей »). Quant à la grenouille (verte comme le dollar américain), elle représente le capitalisme occidental, qui a fini par avoir raison de l'Union Soviétique. Le procédé de reprise d'un texte déjà connu et de resémantisation est extrêmement

courant chez Victor Pélévine, et pourrait être rapproché de la technique du sots-art<sup>145</sup>, qui reprend également des textes ou symboles idéologiques pour les détourner. Ici, l'expression « tu n'avais plus nulle part où vivre » renvoie à tous les citoyens soviétiques, dépossédés de leur patrie du jour au lendemain.

C'est également le constat que fait Alexeï, le héros du *Bibliothécaire*. Pour lui, la véritable patrie est bien celle qui a disparu, même si elle n'a été qu'imaginaire : « Le pays, le lieu où j'avais simultanément passé mes deux enfances, véritable et imaginaire, était mon unique et véritable Patrie, celle que je ne pouvais récuser. Le *Livre de la Mémoire*, qui la convoquait, reposait là, sur le plateau...<sup>146</sup> » On retrouve ici un leitmotiv de l'imaginaire culturel russe : celui de l'enfance soviétique dorée (exprimée dans des chansons comme « La ville de l'enfance »<sup>147</sup>). Ces sentiments font également écho à ce que l'on peut traduire, faute d'équivalent exact, comme un « exil intérieur » : le sentiment de ne pas avoir de foyer, caractéristique des héros post-apocalyptiques selon Ulrich Schmid. D'après le chercheur, le succès des fictions d'apocalypse en Russie s'explique par ce lien entre la représentation d'un héros post-apocalyptique errant et perdu, et l'état d'esprit propre aux citoyens post-soviétiques, privés de patrie du jour au lendemain<sup>148</sup>.

Pour plusieurs personnages de notre corpus, la chute de l'URSS entraîne donc la disparition de la patrie, du foyer, comme si la Russie post-soviétique (ou l'Ukraine, dans ce le cas d'Elizarov) ne suffisait pas à remplacer le vide laissé par la disparition de l'ancienne maison. Ces métaphores de l'exil intérieur sont une expression attachante de la nostalgie des citoyens post-soviétiques, évoquée en introduction.

#### *Trou noir, fourmilion, explosions, et vide post-esclavagiste*

Pour Boris Noordenbos, les métaphores du « trou noir » dans les œuvres de Pélévine sont un symptôme du « traumatisme culturel » laissé par la chute<sup>149</sup>. Nous voudrions reprendre ses réflexions, auxquelles nous souscrivons, et pousser plus loin l'analyse en posant la question de ce qui vient après le « trou noir ». En effet, la caractéristique du trou noir, par opposition au vide, est d'aspirer tout ce qui vient à lui. Mais qu'est-ce donc qui est aspiré par le trou noir soviétique dans les romans de notre corpus ? Pour tenter de répondre à cette question, nous allons prendre

---

<sup>145</sup> Abréviation « d'art socialiste », le sots-art, né sous l'égide des artistes Vitaliy Komar et Alexandre Melamid dans les années 1970, reprend pour les détourner ironiquement les codes et les icônes du réalisme socialiste.

<sup>146</sup> M. ELIZAROV, *Le bibliothécaire*, *op. cit.*, 377.

<sup>147</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=3mIWkRv7GrM>. Consulté le 30.09.2022.

<sup>148</sup> U. SCHMID, « Post-Apocalypse, Intermediality and Social Distrust in Russian Pop culture », *op. cit.*

<sup>149</sup> B. NOORDENBOS, *Post-Soviet Literature and the Search for a Russian Identity*, 2016, *op. cit.* Symptoms of cultural trauma.

quelques exemples : tout d'abord, l'exemple du « fourmilion » dans *La Vie des Insectes*, puis l'exemple du « trou noir » dans deux romans de Sorokine, *Le Lard Bleu* et *Manaraga*.

*La Vie des Insectes* se présente comme une fable satirique dans laquelle des personnages-insectes incarnent différents types sociaux, comme Sam le moustique, type de l'homme d'affaires américain, ou Marina la fourmi, type de l'ouvrière modèle soviétique. Le chapitre intitulé « Vol au-dessus d'un nid d'ennemis », clin d'œil au roman de Ken Kesey porté à l'écran en 1975 par Milos Forman, se clôt sur une fascinante allégorie. Ce passage fait directement allusion à l'Union Soviétique, car il est censé être extrait d'une œuvre d'Arkadiy Gaïdar, écrivain soviétique populaire et commandant de l'armée rouge. Le passage décrit le destin du fourmilion, insecte monstrueux qui d'abord vit dans un trou, avant de se transformer en libellule d'une beauté étonnante. La parabole se clôt sur cette question finale : la libellule se souvient-elle des fourmis que jadis elle dévora au fond de son trou (163) ? Le lecteur y voit instantanément une allusion à un personnage du roman, la mouche Natacha, qui, alors qu'elle n'était encore qu'une jeune fourmi soviétique et n'avait pas opéré sa transformation en mouche (pour les besoins de la fable, Pélévine s'arrange avec les règles de l'entomologie) post-soviétique avait dévoré tous les autres œufs pondus par sa mère pour survivre.

Mais la parabole du fourmilion évoque aussi autre chose, car cet insecte se caractérise non seulement par le fait qu'il mange d'autres insectes, mais aussi et surtout par sa technique de capture de la nourriture. La larve du fourmilion creuse un trou en forme d'entonnoir, au fond duquel elle se cache. Lorsque d'autres insectes passent à proximité, elle s'agite au fond du trou, faisant chuter les insectes qui passaient par là. Elle peut alors les dévorer à loisir. Le fourmilion, créature monstrueuse par la métamorphose qu'elle met en œuvre, passant d'une larve carnivore vivant dans le noir à un magnifique insecte ailé, évoque les transformations de Natacha. Natacha cesse d'être une fourmi, comme sa mère, archétype de la femme soviétique laborieuse, pour se transformer, à l'adolescence, en mouche putassière et provocante, ce qui ne va pas sans provoquer l'ire de sa génitrice. Frayant avec Sam, moustique américain transporté en Russie pour faire des affaires au moment de l'ouverture du pays aux capitaux étrangers, elle incarne un nouveau mode de vie. Sa métamorphose de fourmi en mouche rend compte des mutations sociales qui peuvent toucher les jeunes gens de sa génération, qui parvient à l'âge adulte à l'époque où s'effondre le régime, rendant ainsi caducs les modèles sociaux anciens. Marina, la mère de Natacha, ne tarde pas à le comprendre, et elle pardonne sa fille en lui souhaitant d'avoir une vie plus heureuse que la sienne. Dans la sombre cave où elle vivait avec sa mère, Natacha, du temps de l'Union, a dévoré tous ses frères et sœurs pour survivre, à la manière du fourmilion, mangeant dans son trou ce qui passe à sa portée. L'image du trou noir est ici quelque peu décalée, transformée dans le trou du fourmilion/ de la caverne de Natacha, mais, comme dans d'autres romans de Pélévine, elle renvoie aux profondes mutations



identitaires entraînées par le passage de l'Union Soviétique à la Russie post-soviétique. Le fourmilion rappelle également le personnage de Poustota, dont nous avons dit qu'il était une coquille vide, prête à absorber tout ce qui passait à sa portée, à l'instar de l'entonnoir creusé par l'insecte.

Dans *Le Lard Bleu*, la substance mystérieuse qui donne son nom au titre est au cœur de l'intrigue. Le lard bleu, super-carburant doté de propriétés étonnantes, est injecté dans le cerveau de Staline, qui gonfle jusqu'à englober l'univers entier, avant de se résorber sous la forme d'un trou noir. À ce moment, le roman, qui avait fait revenir le lecteur en arrière en le transportant de la Russie du futur (2068, au début du livre), à la période soviétique (plus précisément l'année 1954), termine le voyage dans le temps, et revient à la Russie du futur. Il n'est pas difficile de voir dans l'expansion du cerveau stalinien une matérialisation des volontés impérialistes de l'URSS, et, plus précisément, de la puissance totalitaire de Staline lui-même. Mais tout cela finit par exploser comme la grenouille qui voulait se faire aussi grosse que le bœuf. Or, on peut voir dans cette explosion une figuration de la chute de l'empire, car elle correspond au moment où le roman projette le lecteur en avant, bien loin de l'année 1954. Le lecteur est littéralement projeté, comme par le souffle d'une explosion, d'une année à l'autre (de 1954 à 2068), sans aucune transition ; cette image de l'Explosion est d'ailleurs celle qui renvoie dans le roman de Tatiana Tolstaïa à la chute de l'URSS.

Le fait que le cerveau de Staline enfle jusqu'à devenir un trou noir mérite d'être commenté. En astrophysique, les trous noirs peuvent se former à la suite de l'effondrement d'une étoile massive. Une idée reçue courante consiste à les percevoir comme des « aspirateurs galactiques », qui aspirent tout ce qui passe à leur portée, à l'image du fourmilion dans son entonnoir<sup>150</sup>. *Le Lard Bleu* joue peut-être avec une autre idée reçue associée aux trous noirs : celle que l'on pourrait théoriquement voyager dans le temps en se laissant aspirer par celui-ci. Concentration de masse-énergie qui s'est effondrée sous sa propre force d'attraction, l'image du trou noir dépeint de façon intéressante la façon dont l'Union Soviétique s'est effondrée, non sous la menace d'une puissance extérieure, mais sous la pression de contradictions internes. Une idée courante est de considérer que l'Union s'est effondrée sur elle-même du fait de sa lourdeur administrative et structurelle (d'où l'image du fourmilion, l'insecte qui creuse un entonnoir pour se nourrir), à tel point que la superstructure n'a pu supporter la perestroïka, ou restructuration lancée par Gorbatchev.

Dans *Manaraga*, la chute de l'Union est également comparée à un trou noir, dont on peut dire, en vulgarisant, qu'il est issu de l'implosion d'un corps céleste :

---

<sup>150</sup> Cette image est scientifiquement incorrecte, car les trous noirs exercent un champ de gravité comme n'importe quel autre corps céleste.

Des Russes, je n'en ai connu que dans mon enfance, quand ils venaient chercher du travail chez nous, à Budapest. C'était dur pour eux, leur Titanic, qui avait nom Russie postsoviétique, sombrait. J'étais gamin, mais je me rappelle un Russe un peu bourré qui faisait un genre de confession. Il comparait ses compatriotes aux juifs : les seconds avaient été chassés de leur terre par Dieu et dispersés à travers le monde parce qu'ils avaient crucifié le Christ ; les premiers, parce qu'ils avaient crucifié l'homme. « On a crucifié ce qui était *nous en nous*, qu'il répétait. On l'a crucifié ! Et à cause de ça, la Russie est aspirée par un trou noir !<sup>151</sup> »

Я помню русских только в детстве, когда они приезжали к нам в Будапешт за работой. Им было тогда трудно, их титаник “Постсоветская Россия” тонул. Мальчиком я услышал от одного пьяноватого русского что-то вроде исповеди. Он сравнивал русских с евреями: одних Бог лишил родины и рассеял по миру за то, что они распяли Христа, других – за то, что они распяли Человека. “Мы распяли в себе самих себя, распяли! – повторял он. – За это Россию засасывает черная дыра!”<sup>152</sup>

On peut tout d'abord remarquer que Sorokine s'amuse à répéter l'Histoire en imaginant un second effondrement après celui de l'URSS, celui de la Russie post-soviétique, comme si la Russie était atteinte d'effondrements en série. En deuxième lieu, la comparaison avec le peuple juif amène un deuxième trope, sensible aussi bien chez Pélévine que chez Elizarov, comme nous l'avons vu plus haut : celui de la perte de la patrie. Telle est la condition paradoxale des Soviétiques après la disparition de l'URSS : l'exil intérieur, l'exil sur leur propre terre, qui n'est à présent plus la leur. On voit aussi émerger l'idée que le peuple russe a détruit son essence même (« ce qui était nous en nous »), ce qui faisait sa spécificité. En somme, le peuple russe a tué l'idée russe, qui fait l'objet d'intenses débats dans les années post-URSS. Depuis cette auto-crucifixion du peuple russe par lui-même, celui-ci est absorbé par un « trou noir ».

Ainsi, plusieurs images renvoient à l'effondrement de l'Union Soviétique dans notre corpus. Les représentations littérales ou symboliques du vide prédominent. Le fourmilion comme le trou noir induisent l'idée d'un englobement, d'une implosion plutôt que d'une explosion (« on a crucifié ce qui était nous en nous », écrit Sorokine). Chez Tolstaïa, une « Explosion » concrète renvoie à l'éclatement abstrait de l'Union, en le reliant par le jeu de la métaphore à l'accident nucléaire de Tchernobyl. On aurait pu également commenter d'autres images, comme celles de l'effritement dans *La Mitrailleuse d'argile*, qui, comme son nom l'indique, réfère simultanément à la puissance et à la faiblesse, en convoquant l'image du colosse aux pieds d'argile.

---

<sup>151</sup> V. SOROKINE, *Manaraga*, A. Coldefy-Faucard (trad.), Paris, Éditions l'Inventaire ; Éditions Nouveaux angles, 2019, 21.

<sup>152</sup> В. СОРОКИН, *Манарага*, Москва, АСТ : CORPUS, 2017, 21.

Nous voudrions à présent rapprocher ces métaphores de l'effondrement attachées à la chute de l'URSS d'autres images mobilisées dans le corpus américain, pour décrire un autre effondrement, plus littéral cette fois : celui des tours jumelles.

### *Le 11 septembre et la dystopie nord-américaine*

#### *Zone One : une esthétique de l'effondrement*

Nous avons vu à quel point les représentations de la chute de l'URSS étaient abondantes dans le corpus dystopique post-soviétique. Peut-on en dire autant des représentations du 11 septembre dans le corpus dystopique nord-américain ? Sans doute pas. Le 11 septembre a bel et bien eu un impact sur notre corpus, mais celui-ci demeure beaucoup moins visible que l'impact de la chute de l'URSS sur la littérature post-soviétique. Il ne faut pas s'en étonner, dans la mesure où la chute de l'URSS a entraîné des bouleversements politiques et sociaux beaucoup plus importants que le 11 septembre, malgré toute la puissance symbolique de l'événement. Il nous semble cependant intéressant de mettre en parallèle les deux événements du point de vue de leurs représentations esthétiques. Ce parallèle s'appuie notamment sur le fait que la chute de l'URSS comme les attentats du 11 septembre sont deux images de l'effondrement, littéral dans un cas (les deux tours), métaphorique dans l'autre. Si l'effondrement soviétique est incarné par diverses représentations du vide (du trou noir au fourmilion, en passant par un piédestal privé de statue), l'effondrement des tours jumelles est représenté plus matériellement. Là où l'effondrement soviétique fait partie de l'essence même de l'intrigue dans bon nombre de dystopies post-soviétiques (*La Mitrailleuse d'argile*, *Homo Zapiens*, *Le Bibliothécaire*), le 11 septembre est surtout visible à l'état de traces dans le corpus nord-américain (*Zone One*), voire de manière extrêmement diffuse, presque imperceptible (*La Route*).

Dans *Zone One*, certains passages rappellent étrangement les images diffusées et rediffusées de l'effondrement des *Twin towers* :

Le temps burinait leur élégante maçonnerie [celle des maîtres autrefois célèbres] qui s'effondrait sur le trottoir, en tourbillon ou en chute libre, en poussière, en fragments, en débris. Derrière la façade, leurs entrailles se faisaient charcuter, refaçonner, reconnecter selon les théories fonctionnelles d'une ère nouvelle. Le six-pièces classique devenait une ruche de studios, l'abattoir ou l'atelier clandestin un *open space* aux frontières strictes<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> C. WHITEHEAD, *Zone 1* [2011], S. Chauvin (trad.), Paris, Gallimard, 2014, 16.

Time chiseled at elegant stonework, which swirled or plummeted to the sidewalk in dust and chips and chunks. Behind the facades their insides were butchered, reconfigured, rewired according to the next era's new theories of utility. Classic six into studio honeycomb, sweatshop killing floor into cordoned cubicle mill<sup>154</sup>.

Poussière, fragments, débris : autant d'éléments omniprésents dans l'ouvrage de DeLillo centré sur le 11 septembre, *Falling Man*. Pourtant, les bâtiments ici mutilés comme des animaux qui laissent voir leurs entrailles n'évoquent pas seulement une image de destruction mais aussi de reconstruction, puisqu'il s'agit de recréer une architecture fonctionnelle, de dynamiter pour mieux réagencer. Les souvenirs du monde d'avant mènent également à des images de destruction inversées : « Vague après vague, les immeubles neufs s'arrachaient aux gravats, et secouaient la poussière du passé tels des immigrants. » (17) L'écriture du flux de conscience se mêle ici au procédé cinématographique du flashback : les immeubles se relèvent de leurs cendres. Dans un monde déjà détruit, la rêverie ne porte plus sur l'effondrement des immeubles mais sur leur redressement, suivant une sorte d'apocalypse inversée, de retour en arrière, avant que la catastrophe ne mette à bas les bâtiments. Colson Whitehead donne à son lecteur l'impression de rembobiner devant lui le film de la catastrophe, comme si l'on rembobinait les images de l'effondrement des tours jumelles. Tout au long du livre, il inscrit la catastrophe dans le monde d'avant, comme si les zombies n'étaient pas survenus par hasard, mais étaient la conséquence logique du mode de vie antérieur des Américains. Il prend notamment pour cible la gentrification qui relègue les plus pauvres aux marges de la ville, ce que l'on voit ici dans l'atelier clandestin transformé en *open space*. Dans l'extrait cité plus haut, l'abattage des immeubles et des cloisons pour permettre la création de lieux à la mode évoque, comme en miroir, un autre effondrement : celui du 11 septembre. Ainsi, bien que l'image de l'effondrement dans *Zone One* soit plus littérale que les métaphores de l'effondrement dans le corpus russe, elle est également reliée à une vision de la société, comme dans le corpus post-soviétique.

Plusieurs chercheurs ont suggéré un lien entre *Zone One*, et le 11 septembre. Anne Canavan décrit le roman comme une « allégorie post 11 septembre<sup>155</sup> ». Erica Sollazzo soutient que le roman de Whitehead s'inspire de trois « apocalypses » réelles : les attaques du 11 septembre, la crise financière, et une gentrification accélérée. Selon elle, ces trois influences soutiennent un discours

---

<sup>154</sup> C. WHITEHEAD, *Zone one*, 1. publ, London, Harvill Secker, 2011, 6. Cité d'après Internet Archive.org : <https://archive.org/details/zoneone0000whit>. Consulté le 30.09.2022.

<sup>155</sup> A. CANAVAN, « Colson Whitehead's *Zone One* as Post -9/11 Allegory. », dans *Representing 9/11: Trauma, Ideology, and Nationalism in Literature, Film, and Television*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2015, p. 41

anti-corporatiste sensible dans le roman<sup>156</sup>. Tim Gauthier se penche quant à lui sur la représentation de la métropole new yorkaise : selon lui, la zombification de la ville nous force à reconsidérer ses symboles culturels et architecturaux, de la même façon que le 11 septembre a pu en révéler la fragilité. La narration zombie permet de défamiliariser l'espace urbain, et, tout comme le zombie est une version défigurée de nous-même, Manhattan zombifiée est le miroir déformant de la métropole contemporaine. Mais force est de constater que ces explications, si fines soient-elles, reposent sur un rapprochement plutôt vague avec le 11 septembre, présent à l'état de traces dans le texte. À l'inverse des allusions explicites à la chute de l'URSS dans le corpus russe, les allusions au 11 septembre, demeurent, dans tout le corpus américain, extrêmement diffuses, à tel point qu'il est difficile de déterminer si l'auteur avait vraiment la catastrophe en tête au moment d'écrire, ou si l'association que peut faire le lecteur entre le 11 septembre et les textes du corpus est seulement le fruit de l'air du temps, le produit d'une influence inconsciente.

L'effondrement le plus spectaculaire est sans aucun doute celui du mur séparant les vivants des morts, sous la pression des zombies. La muraille de zombies, engloutissant tout sur son passage tel un flot inarrêtable, aussi bien vertical qu'horizontal (les morts-vivants s'empilent monstrueusement les uns sur les autres), est d'ailleurs l'image-choc de l'une des affiches du film *World War Z*, superproduction hollywoodienne avec Brad Pitt. Le mur, présenté comme le « rempart » qui protège les survivants des pestiférés, revient à plusieurs reprises dans *Zone One*. Voici comment débute la dernière partie du roman :

Lorsque le mur céda, il céda rapidement, comme s'il n'attendait que ce moment, comme s'il n'avait été conçu que pour cette chute. Les remparts s'effondraient précipitamment une fois démasquée leur vraie nature, trouée et pourrie. Sous leur façade de stabilité, ils étaient aussi invertébrés et fumeux que la société éthérée qui les avait créés. (291)

When the wall fell, it fell quickly, as if it had been waiting for this moment, as if it had been created for the very instant of its failure. Barricades collapsed with haste once exposed for the riddled and rotten things they had always been. Beneath that facade of stability they were as ethereal as the society that created them. (221)

Colson Whitehead reprend ici un topos cinématographique des fictions zombies, celui du « rempart », mur ou forteresse, qui cède sous le poids des corps morts. Mais il crée la surprise en plaçant l'événement, sans autre préambule, au début d'une partie, et en traitant ce passage avec une rapidité inattendue. Cette image, qui aurait pu donner lieu à un morceau de bravoure épique, est

---

<sup>156</sup> E. SOLLAZZO, « “ The Dead City” : Corporate Anxiety and the Post-Apocalyptic Vision in Colson Whitehead's *Zone One* », *Law & Literature*, vol. 29, n° 3, 2 septembre 2017, p. 457-483

traitée de façon lapidaire, comme si le mur était nécessairement voué à tomber, et qu'il ne servait à rien de s'opposer à une chute imminente. Dans cet extrait, l'effondrement du mur est le miroir du pourrissement de la société qui l'a construit. Le décalage entre l'apparence de stabilité, et la réalité de la fragilité, est mis en valeur par le terme « démasqué », qui renvoie au mensonge. La corruption des fondations renvoie à celle du gouvernement de la « Reconstruction », gouvernement provisoire que la narration regarde fréquemment d'un œil critique. L'adjectif « invertébré » évoque, ironiquement, le mouvement désarticulé des zombies. Quant au terme « fumeux », il est particulièrement bien choisi en ce qu'il évoque la « fumée » de la poussière dégagée par le mur détruit.

Peut-être ne faut-il pas uniquement chercher l'influence du 11 septembre dans la lettre des textes, mais aussi dans l'échelle des publications. De nombreux chercheurs ont remarqué que l'après 11 septembre avait coïncidé avec un nouveau boom des fictions zombies. Selon Peter Dendle, le 11 septembre a remis au goût du jour la possibilité d'une destruction à grande échelle, qui semblait avoir disparu depuis la fin de la guerre froide<sup>157</sup>. Kyle Bishop fait un constat similaire, en avançant que le 11 septembre a libéré des impulsions paranoïaques sans précédent depuis l'ère McCarthy<sup>158</sup>. La multiplication des romans post-apocalyptiques dans les années 2000 ne lui est donc peut-être pas étrangère.

*9/11 et la « double dystopie » : « Open Markets, Closed Minds » (Atwood)*

*Le Dernier Homme* peut également être lu comme un texte post 9/11. Sharon Sutherland et Sarah Swan rapportent que, le 11 septembre 2001, Atwood était assise à l'aéroport de Toronto, en train de relire la première partie de son roman apocalyptique<sup>159</sup>. Elle apprit ce jour-là qu'elle ne s'envolerait pas comme prévu. Plus tard, parlant de l'événement, Atwood mentionnera cette coïncidence troublante : écrire à propos d'une catastrophe fictive lorsqu'une vraie catastrophe se produit. Pour les chercheuses, il était donc évident que le 11 septembre a laissé une empreinte durable sur *Le Dernier Homme* : la question du terrorisme (même s'il s'agit, dans le roman, de terrorisme biologique perpétré par des écologistes radicaux), de la surveillance étatique et corporatiste, la question de la disparition des libertés individuelles et le discours sur le « bien

---

<sup>157</sup> P. DENDLE, « The zombie as barometer of cultural anxiety. », dans *Monsters and the Monstrous*, Brill, Boston, 2007, p. 45

<sup>158</sup> K. W. BISHOP, « The New American Zombie Gothic: Road Trips, Globalisation, and the War on Terror », *Gothic Studies*, vol. 17, n° 2, novembre 2015, p. 42-56.

<sup>159</sup> S. SUTHERLAND et S. SWAN, « Margaret Atwood's *Oryx and Crake*: Canadian Post-9/11 Worries. », dans *From solidarity to schisms: 9/11 and after in fiction and film from outside the US*, Rodopi, Amsterdam ; New York, 2009, p. 219-235

commun » sont autant de thèmes qui rattachent la trilogie à l'attaque des tours, et à ses conséquences.

Les autrices remarquent avec justesse qu'Atwood mélange deux modèles dystopiques canoniques, celui de *1984* et celui de *Le Meilleur des Mondes*. D'une part, *1984* représente un modèle dystopique de la surveillance totalitaire et coercitive ; d'autre part, *Le Meilleur des Mondes* incarne un type d'oppression plus subtil, passant par la drogue (le soma), la consommation et le contrôle génétique des individus pour s'assurer leur obéissance. Dans la trilogie du *Dernier Homme*, Big Brother a rejoint le paradis de la consommation dans le monde des *compounds* où les plus privilégiés peuvent, entre autres, commander des enfants s'ils ne parviennent pas à en avoir, et choisir leurs caractéristiques génétiques : l'eugénisme n'est donc plus un tabou depuis longtemps. La surveillance étatique de *1984* a cédé la place à celle des corporations, qui supervisent les agissements de tous, soi-disant pour assurer la sécurité des scientifiques et de leurs familles dans un monde où ils peuvent être kidnappés par une corporation concurrente<sup>160</sup>. Dans les faits, la surveillance sert surtout à empêcher que les « données vivantes » contenues dans le cerveau des travailleurs des corporations ne puissent être récupérées, aussi bien par des concurrents que par des bioterroristes (comme le groupe des « Madaddam »), ou tout simplement divulguées à des activistes sociaux ou environnementaux.

Or, Atwood voit dans le 11 septembre le symptôme de la réunion, au XX<sup>e</sup> siècle, des deux grands types dystopiques qui s'opposaient au XX<sup>e</sup> siècle, à savoir celui du totalitarisme visé par Orwell, et celui de la société de consommation visé par Huxley : « Mais avec le 11 septembre, il apparaît que nous faisons face à la perspective de deux dystopies contradictoires en une (ouverture du marché, fermeture de l'esprit), parce que la surveillance étatique est de retour, prête à se venger<sup>161</sup>. » Atwood analyse donc l'alliance du triomphe des corporations, reines du marché libre, et de l'État sécuritaire, qui revient dans la course dans le sillage du 11 septembre, comme la réunion de *Le Meilleur des Mondes* et *1984*, qu'elle met en scène dans la trilogie du *Dernier Homme*. Peut-être faut-il rappeler que le Canada a été directement touché par les mesures prises aux États-Unis suite à l'attentat, en premier lieu par le durcissement des contrôles aux frontières et des politiques migratoires. Selon Sutherland et Swan, *Le Dernier Homme* est le produit de ce constat, et prend acte des mesures sécuritaires et des réductions des libertés civiles qui ont suivi les attentats. À ce titre, *Le Dernier Homme* n'est pas un roman de science-fiction (appellation qu'Atwood rejette, justement

---

<sup>160</sup> Pour une étude plus poussée sur l'évolution des anti-utopies politiques, de la satire de la dictature à celle de la démocratie occidentale, on pourra lire A. FIALKIEWICZ-SAIGNES, *La pensée politique de l'anti-utopie*, *op. cit.*

<sup>161</sup> S. SUTHERLAND et S. SWAN, « Margaret Atwood's *Oryx and Crake*: Canadian Post-9/11 Worries. », *op. cit.*. Je traduis.

au prétexte que la science-fiction est trop éloignée du réel, contrairement à ce qu'elle écrit<sup>162</sup>), mais une version à peine exagérée des États-Unis d'après le 11 septembre. Or, dans *Le Dernier Homme*, Atwood montre que le véritable danger ne vient pas des terroristes, de toute façon condamnés à des actions isolées, mais plutôt des corporations qui, fusionnant avec l'État sécuritaire, réduisent drastiquement la liberté des citoyens. En effet, l'omniprésente police des corporations (la CorSpSeCorps), est tout autant détestée par les héros, que les gangs qui font la loi des « plèbezones ». À l'inverse, les terroristes de *Madaddam* sont, en partie, les héros du troisième volume, et, bien qu'ils ne puissent être comparés aux terroristes du 11 septembre, ils montrent qu'Atwood prend parti pour l'action individuelle lorsque l'État, failli, est tombé aux mains des corporations.

En ce sens, le propos d'Atwood est militant, et il se différencie ainsi profondément des représentations des conséquences de la chute de l'URSS chez Pélévine et Sorokine. Chez Margaret Atwood, il est toujours possible de déterminer une axiologie du bien et du mal ; dans notre corpus russe, les notions de bien et de mal n'interviennent pas, ou uniquement sur le mode parodique.

*La Route et World War Z comme textes post 9/11 ?*

Une description à la fois exagérée et ultra-réaliste du 11 septembre et de ses conséquences : c'est ainsi que Thijs Grootveld définit *Bleeding Edge* de Thomas Pynchon et *La Route* de Cormac McCarthy<sup>163</sup>. Selon lui, les deux romans mobilisent une esthétique dystopique pour mettre en lumière des changements entraînés par le 11 septembre sur la société américaine, aussi bien sur le plan du rapport à l'Autre que sur la question du traumatisme collectif<sup>164</sup>. Nous avons donc cherché à voir où se cachait l'influence du 11 septembre dans *La Route*.

Le *wasteland* que décrit McCarthy présente les États-Unis sous le jour de l'absolue destruction. Ainsi, la « catastrophe » aérienne qui révèle les failles du colosse au pied d'argile trouve un écho dans la représentation apocalyptique du pays. Il nous semble pourtant que le seul rapprochement certain entre le 11 septembre et l'œuvre de McCarthy s'arrête ici, si frustrant qu'il soit. Mais on peut par ailleurs rappeler que dans *La Route*, la catastrophe vient également des airs, et que les bruits qui déchirent le ciel peuvent évoquer l'explosion d'un avion : « Les pendules s'étaient arrêtées à 1 : 17. Une longue saignée de lumière puis une série de chocs sourds<sup>165</sup>. » Le

---

<sup>162</sup> M. ATWOOD, « The Handmaid's Tale and Oryx and Crake In Context. », *PMLA*, vol. 119, n° 3, 2004, p. 513-517, 513.

<sup>163</sup> T. GROOTVELD, *Thomas Pynchon's Bleeding Edge and Cormac McCarthy's The Road As Dystopian 9/11 Fiction*, Leiden, Leiden University, 2019, abstract. Je traduis.

<sup>164</sup> *Id.*, 8.

<sup>165</sup> C. MCCARTHY, *La Route* [2006], F. Hirsch (trad.), Paris, L'Olivier, 2008, 50.



fracas des chocs sourds rappelle étrangement l'avion percutant les tours, et la « saignée de lumière » de lumière les flammes de l'explosion. Sans aller aussi loin, Marie Liénard-Yétérien souligne que l'avant et l'après de la catastrophe évoquée dans *La Route* évoque le point de rupture du 11 septembre : « « Les pendules s'étaient arrêtées à 1.17 », un point de non-retour qui résonne avec notre propre rupture historique, le 11 septembre<sup>166</sup> ».

Il nous semble toutefois que le spectre du 11 septembre qui plane sur *La Route* n'est qu'un élément parmi d'autres au sein d'un ensemble de catastrophes, comme le remarque très justement Chris Walsh :

Les facteurs dystopiques et idéologiques d'un tel imaginaire sont simplement trop vastes pour être traités dans cet article, mais il y a de très nombreuses causes : l'état d'esprit maussade prévalent dans l'Amérique post 11 septembre, le triste désordre d'une guerre en Irak qui représente un épisode lugubre dans l'histoire de l'exceptionnalisme américain, le spectre du réchauffement climatique et de la catastrophe écologique, et les implications de la mondialisation économique et du transnationalisme<sup>167</sup>.

Malgré l'empressement de certains critiques à faire le rapprochement entre le monde post-9/11 et l'univers apocalyptique de *La Route*, il nous semble que le caractère allégorique du récit bloque intentionnellement toute identification précise. La description de la catastrophe est lapidaire, et tient en une ligne : preuve que c'est l'après qui intéresse McCarthy, plus que l'événement cataclysmique. Celui-ci est décrit en termes suffisamment vagues pour que l'on y reconnaisse des choses diverses : un crash d'avion, une météorite, un missile ou un accident nucléaire. Le récit de McCarthy est suffisamment général pour que sa portée vise toutes les catastrophes.

À ce titre, ce n'est un texte post – 9/11 qu'au titre où il s'inscrit particulièrement bien dans le *zeitgeist* pessimiste d'après les attentats. Comme le remarque Tim Edwards, ainsi que d'autres chercheurs, « une intrigue qui, à peine quelques années auparavant, aurait semblé plus naturellement adaptée à l'époque de la Guerre Froide, s'est dotée d'une pertinence dans un monde post 11 septembre<sup>168</sup> ». Selon les auteurs de *Terror in the Global narrative*, les images de destruction véhiculées par les fictions post-apocalyptiques renvoient aux images du 11 septembre relayées un nombre

---

<sup>166</sup> M. LIÉNARD-YÉTERIAN, « Gothic Trouble: CormacMcCarthy's The Road and the Globalized Order », *Text Matters*, vol. 6, n° 6, 2016 (DOI : 10.1515/texmat-2016-0009), 9. Je traduis.

<sup>167</sup> C. WALSH, « The Post-Southern Sense of Place in The Road », *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 6, 2008, p. 48-54, 48. Je traduis.

<sup>168</sup> T. EDWARDS, « The End of the Road: Pastoralism and the Post-Apocalyptic Waste Land of Cormac McCarthy's The Road », *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 6, 2008, p. 55-61, 59-60. Je traduis.

incalculable de fois<sup>169</sup>. Mais cette mémoire visuelle est évidemment contextuelle, et ne doit pas faire oublier l'universalité des représentations de la fin du monde, qui ne datent pas d'hier. L'inscription de *La Route* dans un « air du temps » post-apocalyptique, remis au goût du jour, entre autres, par le 11 septembre, ne doit pas nous inciter à voir dans le roman autre chose qu'une fable universelle sur l'Humanité en proie à la catastrophe, quelle qu'elle soit.

### *Les Russes, les Américains, et les Autres*

Under the guise of impartiality, they will demand we disavow all notions of tradition, family, friends, tribe, and even nation. But are we animals, forced to look blankly upon the rich variety of life, disallowed the privilege of making moral distinctions, dead to love, forbidden from preferring this to that?

Ed Alton, *Taskbook fo the New Nation*, “Are We not We? Are They not Them?”, 169<sup>170</sup>.

### *9/11 et la redéfinition de l'Autre après la guerre froide*

Le 11 septembre a eu, comme la chute de l'URSS, un impact sur l'identité américaine, dans la mesure où les deux événements ont, pour la première fois depuis la fin de la guerre froide, contribué à redéfinir la figure de l'Autre. La chute de l'URSS a sans conteste modifié la perception de l'Autre, qui, pendant la période soviétique, était l'autre occidental, la puissance américaine présentée comme l'adversaire par excellence. Après une période d'ouverture à l'Occident, à partir de la perestroïka et sous la présidence de Boris Eltsine, on a pu remarquer un nouveau repli identitaire de la Russie, notamment depuis le tournant conservateur engendré par l'arrivée au pouvoir de Vladimir Poutine<sup>171</sup>. La rhétorique poutinienne place de nouveau régulièrement les Occidentaux sous le signe de l'altérité<sup>172</sup>.

Aux États-Unis, la redéfinition politique et sociale de l'Autre passe non seulement par la fin de la guerre froide, mais aussi par le 11 septembre. Le 11 septembre a été vu comme une affirmation

---

<sup>169</sup> « Les paysages des œuvres post-apocalyptiques sont le miroir d'images fréquemment vues sur les services d'informations en continu et exploitent les souvenirs de l'après 11 septembre [...] », G. FRAGOPOULOS et L. M. NAYDAN (éd.), *Terror in Global Narrative: Representations of 9/11 in the Age of Late-Late Capitalism*, 1st ed. 2016, Cham, Springer International Publishing; Imprint: Palgrave Macmillan, 2016, 33. Je traduis.

<sup>170</sup> G. SAUNDERS, *The brief and frightening reign of Phil and in persuasion nation* [2006], Paperback ed, London, Bloomsbury, 2007

<sup>171</sup> Sur ce sujet, voir le documentaire de Vitaly Mansky, *Les Témoins de Poutine* (2018), parfois traduit « La Revanche du Témoin », qui retrace l'ascension de Vladimir Poutine.

<sup>172</sup> V. KOSSOV, « Etude sémantique du discours poutinien », dans *Russie. Regards de l'Observatoire franco-russe*, hal-01995633, 2018

du « tiers-monde » contre une puissance impérialiste de premier ordre, les États-Unis, et comme un « clash des civilisations » (Samuel Huntington). Après la fin de la Guerre Froide, l'ennemi principal des États-Unis, son « Autre » privilégié (les « Russes » des films d'espionnage et des romans de la guerre froide), disparaît pour un court moment, de même que la menace d'une guerre nucléaire, remise au goût du jour par la guerre en Ukraine. Avant l'annexion de la Crimée et l'invasion de l'Ukraine, qui ont replacé la Russie dans la catégorie traditionnelle de l'ennemi de l'Occident, les attentats du World Trade Center ont incarné le nouvel ordre du monde post guerre froide.

Le 11 septembre a fait surgir symboliquement une nouvelle figure d'altérité, qui a brutalement remis en question l'hégémonie nord-américaine. L'espion soviétique a ainsi été remplacé, pour un temps, par le terroriste islamiste comme image de l'Autre inassimilable. Aujourd'hui, le grand méchant russe est de retour, et la crainte de la guerre nucléaire, ressuscitée par l'invasion de l'Ukraine, coexiste avec la crainte du terrorisme islamiste. Selon Ahmed Gamal, de nombreux livres ont renforcé l'image (plus ou moins nuancée) des terroristes comme l'Autre de l'Amérique.<sup>173</sup> Le philosophe marxiste Slavoj Žižek dénonce quant à lui une rhétorique de l'Autre née après le 11 septembre, qui tend à placer la responsabilité des événements uniquement dans un monstre différent de nous-même<sup>174</sup>. On peut bien sûr ne pas être d'accord avec son point de vue politiquement orienté, mais sa remarque souligne une réalité rhétorique de l'après 11 septembre.

Il convient cependant de nuancer ce constat, car l'événement n'a pas été lu de la même façon par les forces de droite et par celles de gauche. Alors que certains ont vu dans le 11 septembre un choc civilisationnel, d'autres ont interprété l'événement comme la punition symbolique de l'impérialisme occidental, voire, comme le philosophe Slavoj Žižek, comme une affirmation des failles intérieures de la mentalité américaine. Alors que certains, dans la lignée de George W. Bush, ont crié au loup et appelé à la guerre, d'autres ont perçu dans l'effondrement des tours jumelles une occasion pour l'État américain de remettre en question ses valeurs, son Histoire et son rapport au monde. Ainsi, le 11 septembre a été vu non seulement comme une attaque de la barbarie contre le monde moderne, une vengeance du tiers-monde contre le « premier monde », mais aussi une remise en question du modèle capitaliste global et de l'impérialisme américain. Selon Ahmed Gamal, « le 11 septembre marque un point zéro apocalyptique pour le système capitaliste global, plutôt qu'un

---

<sup>173</sup> « Sans surprise, de nombreux romans récemment parus thématisent directement les causes et les effets du 11 septembre sur les individus, et la représentation des terroristes comme « Autre » de l'Amérique. » A. GAMAL, « "Encounters with Strangeness" in the Post- 9/11 Novel », *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 14, n° 1, 2012 (DOI: 10.5325/intelitestud.14.1.0095 consulté le 15 octobre 2020), 96.

<sup>174</sup> S. ŽIŽEK, *Welcome to the desert of the real: five essays on September 11 and related dates* [2002], London, Verso, 2012, 154.

véritable clash des civilisations et des cultures »<sup>175</sup>. Les conséquences politiques du 11 septembre ont également été largement commentées : certains se sont réjouis de la « guerre contre le terrorisme » lancée par George W. Bush, d'autres ont déploré une diabolisation de certains citoyens. Il est clair que la « *war on terror* » aura inauguré une ère de repli sécuritaire et de réduction des libertés civiles aux États-Unis. Tout comme la chute de l'URSS, l'événement a eu des interprétations contraires au gré du positionnement des commentateurs sur le spectre idéologique. Il ne s'agit pas, bien sûr, de prendre parti dans ce débat, mais de montrer toutes les implications symboliques d'un événement rapidement décrété historique ; mais, comme c'est le cas pour la chute de l'URSS, il n'y a pas de consensus sur l'interprétation des attentats, bien qu'un discours politique dominant se soit chargé de fournir une rhétorique explicative (celui de Vladimir Poutine, celui de George W. Bush).

Or, les diverses interprétations de la chute de l'URSS, comme des attentats du 11 septembre, façonnent de façon différente les questions de l'identité et de l'altérité aux États-Unis. D'une part s'élève la tentation de présenter le terrorisme islamiste en « Autre » absolu et barbare, en monstre inassimilable. Cette représentation a largement sous-tendu la « guerre contre le terrorisme » lancée par George W. Bush. D'autre part, des voix s'élèvent, parmi la gauche américaine pour tenter de présenter le 11 septembre non comme l'expression d'une guerre avec un « Autre » barbare, mais comme un événement multifactoriel qui s'explique aussi par l'impérialisme de la puissance américaine et par des rapports de domination économique entre le Premier et le troisième Monde, qui transparaissent régulièrement dans *World War Z*. Lors d'une réunion historique de l'ONU pour déterminer la marche à suivre dans la guerre contre les zombies, pays du Nord et du Sud se disputent :

La plupart des pays les plus froids formaient ce que vous appeliez avant « le Premier Monde ». L'un des délégués d'un ex-pays « en voie de développement » a suggéré que c'était là leur punition pour avoir pillé et violé les « nations victimes du Sud ». Peut-être, a-t-il ajouté, qu'en mettant fin à « l'hégémonie blanche », les zombies allaient permettre au reste du monde de se développer sans « intervention impérialiste »<sup>176</sup>.

Many of the colder countries were what you used to call "First World." One of the delegates from a prewar "developing" country suggested, rather hotly, that maybe this was their punishment for raping and pillaging the "victim nations of the south." Maybe, he said, by keeping the "white hegemony" distracted with their own problems, the undead invasion might allow the rest of the world to develop "without imperialist intervention"<sup>177</sup>.

---

<sup>175</sup> A. GAMAL, « "Encounters with Strangeness" in the Post- 9/11 Novel », *op. cit.*, 99. Je traduis.

<sup>176</sup> M. BROOKS, *Intégrale Z* [2006], Paris, Le Livre de poche, 2014, 441.

<sup>177</sup> M. BROOKS, *World War Z* [2006], New York, Random House US, 2013, 328. Cité d'après internet archive.org :

L'usage des guillemets est particulièrement intéressant, car il révèle la gêne éprouvée par le locuteur lorsqu'il emploie les termes concernés, comme si ceux-ci étaient, d'une certaine façon, impropres. Le doute s'insinue dans l'esprit du lecteur : les guillemets sont-ils là pour souligner un emprunt textuel au discours étranger qui est ici rapporté (auquel cas ils indiquent simplement des citations), ou sont-ils là pour souligner la prise de distance idéologique par rapport aux propos rapportés ? L'ambiguïté de la narration ne permet pas de savoir quelle est la position exacte du texte à cet endroit, même si la sympathie idéologique de Max Brooks à l'égard des minorités sociales, raciales, ou encore des pays du tiers-monde transparait régulièrement dans le livre. Le discours ici développé met en avant la crise planétaire comme un moyen de rebâtir la planète sur des rapports Nord/Sud plus équilibrés. Toutefois, la dénonciation de l'impérialisme américain qui transparait dans ce passage est de courte durée, et les États-Unis ne tardent pas à s'imposer comme un pays leader dans la guerre contre l'Autre absolu, le zombie.

« *Ceux qui fuient la terreur et ceux qui l'appliquent* » : *Zero K et le spectre du terrorisme*

On trouve une trace de cette altérité qui questionne l'identité américaine dans *Zero K*. Alors qu'il est de retour chez lui, le narrateur voit dans la rue un chauffeur de taxi s'agenouiller vers la Mecque en pleine rue. Tout en se gardant de tout jugement, il ne peut s'empêcher d'être interloqué par cette vision. Cette scène évoque un passage antérieur, où Jeffrey, se trouvant dans un taxi avec sa compagne Emma et le fils de celle-ci, Stak, apprend que le chauffeur de taxi est un ancien taliban. Stak annonce la nouvelle de façon détachée à Emma et Jeffrey, après avoir conversé avec le chauffeur en pakistanais (pour une raison mystérieuse, Stak apprend cette langue). Jeffrey est d'abord choqué par la nouvelle, même si le lecteur ne tarde pas à apprendre qu'il s'agit sans doute d'une blague de Stak ; en effet, Emma dira à Jeffrey peu de temps après que Stak est coutumier de ce genre de mensonges, et qu'il est possible qu'il ait inventé l'histoire. L'idée d'un chauffeur de taxi taliban inspire à Jeffrey la réflexion suivante : « Taliban. Comment se fait-il qu'ils soient si nombreux à échouer ici, ceux qui fuient la terreur et ceux qui l'appliquent, tous chauffeurs de taxi. » (191). Jeffrey se demande quelle est la force magnétique de New York, pour que tous types d'immigrants finissent par s'y retrouver, réfugiés ou terroristes. L'usage du mot « terreur » (« terror ») ne peut qu'évoquer le terrorisme, et la « *war on terror* ». L'idée que les uns comme les

---

[https://archive.org/details/isbn\\_9780770437404\\_0/page/328/mode/2up?q=victim+nations](https://archive.org/details/isbn_9780770437404_0/page/328/mode/2up?q=victim+nations). Consulté le 30.09.2022.

autres finissent par conduire les taxis des riches américains souligne discrètement que la question est compliquée par les rapports qu'entretiennent le premier et le tiers-monde.

Stak est une figure intéressante, car lui-même est à la fois citoyen américain, et une figure de l'altérité : né en Ukraine, il a été adopté par Emma. Il subit au cours du roman un processus identitaire complexe, en se tournant de plus en plus vers ses origines : dans sa chambre est affichée une carte de l'URSS, qu'il n'a pourtant jamais connue. Stak se déprend peu à peu de son identité américaine, en cessant de vouloir aller à l'école, car l'on n'y apprend rien, selon lui. À la fin du roman, le jeune homme meurt sur le sol ukrainien, où il était parti combattre les partisans pro-Russes dans le Donbass. Avec Stak et l'épisode du chauffeur de taxi, DeLillo lie l'identité individuelle à l'identité collective, et questionne les représentations de l'altérité. Stak, citoyen américain, meurt pour la défense d'un pays qui n'est plus le sien, et qu'il reconnaît cependant comme une part essentielle de son identité.

La figure de l'Autre est, dans le roman, extrêmement subtile. Elle est d'une part incarnée par tous les immigrants attirés par le rêve américain, qui suivent un processus d'intégration plus ou moins complexe ; mais, pour l'Américain moyen comme Jeffrey, « ceux qui fuient la terreur et ceux qui la sèment » sont, physiquement, indiscernables. Cette indétermination se voit bien dans le passage où il est finalement impossible de savoir si le chauffeur de taxi est ou non un ancien Taliban. Le chauffeur demeure, par sa couleur de peau et sa langue, un « Autre » (et un potentiel terroriste), alors même qu'il a selon toute vraisemblance fait le choix d'embrasser la vie américaine pour avoir une existence meilleure. Stak représente le phénomène inverse : élevé aux États-Unis dans une famille américaine, il s'éloigne de ce monde pour se rapprocher de ses origines, au point de préférer l'engagement dans la guerre en Ukraine à son existence actuelle.

*« Homelessness » et « Othering » : le rapport à l'Autre des citoyens post-soviétiques*

Le questionnement sur l'Autre et le semblable, est également au cœur de *Métro 2033*, de Dmitri Gloukhovsky. Dans le roman, les personnages réfugiés dans le métro sont terrorisés par les « Noirs », des créatures monstrueuses qui perpètrent des carnages horribles. À la fin du roman, le héros peut, pour la première fois, rencontrer véritablement les Noirs, qui entrent en communication avec lui. Celui-ci se rend alors compte que les Noirs ont depuis le début des intentions pacifiques. Les carnages que l'on retrouvait après eux n'étaient dus qu'aux hommes du métro, qui, dans leur folie de terreur au contact de l'inconnu, s'entretuaient sans merci. Alors qu'Artyom est certain de l'aide que les Noirs, mieux adaptés que les hommes du métro à l'univers apocalyptique, pourraient apporter à l'Humanité ancienne, des stalkers détruisent leur population

à coup de missiles. Artyom, désespéré, restera le seul à connaître la vérité : les Noirs n'étaient pas d'horribles ennemis, mais des êtres bienveillants dont les hommes n'ont pas supporté la différence.

Cette transformation de l'extérieur, de l'étranger, en « Autre » inassimilable, est particulièrement visible dans *Méto 2033*, mais on la voit aussi apparaître dans *Le Slynx* de Tolstaïa : l'un des passe-temps préférés des habitants de Fiodor Kouzmitchks consiste à se moquer de leurs voisins les Kokhynortsy, perçus comme radicalement autres et monstrueusement laids. Pourtant, les Kokhynortsy sont des mutants au même titre que les « mignons », et les tares physiques diverses et variées de ceux-ci n'ont rien à envier aux nez démesurés des Kokhynortsy<sup>178</sup>.

Ce rejet du semblable (les Noirs ne sont qu'une nouvelle branche de l'espèce humaine, née après le désastre), intrinsèquement perçu comme un autre inassimilable dans le roman de Gloukhovsky, évoque une étude sociologique intéressante sur l'identité russe contemporaine. Selon les travaux du chercheur Ulrich Schmid, fondés notamment sur les enquêtes sociologiques de Lev Gudkov<sup>179</sup>, l'instabilité économique et politique dans la Russie contemporaine a mis les sentiments de peur et de défiance au cœur de la perception que les Russes ont d'eux-mêmes. Or, cette défiance inciterait les citoyens Russes à se définir non pas comme un ensemble ouvert à l'extérieur mais au contraire replié sur lui-même. Cette méfiance se traduit par le fait que ce qui vient de l'extérieur est rapidement placé sous le signe de l'altérité (« *othering* ») :

L'errance [« *homelessness* »] du héros post-apocalyptique correspond à l'auto-perception qui prédomine dans la société russe. L'instabilité économique, politique et sociale est un phénomène largement répandu en Russie. L'éminent sociologue Lev Gudkov a identifié la « peur » comme l'un des constituants essentiels de « l'identité négative », qui ressort de la description que le citoyen Russe moyen fait de lui-même. La société russe se définit comme un sous-groupe menacé par diverses peurs. Son essence ne repose pas sur un ensemble de valeurs positives, mais est constitué de mécanismes défensifs contre tout ce qui semble hostile. « L'identité négative » signifie que les Russes tentent de se décrire eux-mêmes à travers un processus discursif de création d'un Autre [« *othering* »]. Tout ce qui vient de l'extérieur est potentiellement perçu comme une menace et réclame de la résilience<sup>180</sup>.

Il est intéressant de voir qu'Ulrich Schmid fait du héros post-apocalyptique un épitome de l'identité post-soviétique. Ce type de héros, principalement incarné dans notre corpus par le personnage d'Artyom dans *Méto 2033*, est particulièrement présent dans les jeux vidéo. Il évolue

---

<sup>178</sup> L'on peut se demander s'il n'y a pas là un souvenir des pogromes, et si les Kokhynortsy, ostracisés pour leur grand nez, ne font pas référence aux caricatures de la judéité.

<sup>179</sup> Sociologue, Directeur du centre analytique Levada, Lev Gudkov est également le rédacteur en chef de la revue « Le Bulletin de l'opinion publique russe ».

<sup>180</sup> U. SCHMID, « Post-Apocalypse, Intermediality and Social Distrust in Russian Pop culture », *op. cit.*, 4. Je traduis.

dans un monde post-apocalyptique, dans lequel il doit assurer sa survie dans un environnement hostile. Selon Schmid, l'errance d'un tel héros (le terme « errance » ne fait pas justice à l'anglais « *homelessness* », qui renvoie spécifiquement au fait de n'avoir pas de foyer) correspond à la perception que les citoyens post-soviétiques ont, dans l'ensemble, de leur propre existence. Dans l'article cité, Schmid suggère que le succès de la post-apocalypse dans la Russie contemporaine s'explique par une similarité de situation entre le héros post-apocalyptique et le citoyen russe : tous deux sont livrés à eux-mêmes dans un monde en perte de repères, et ne peuvent compter que sur eux pour s'en sortir. La chute de l'URSS, la guerre en Tchétchénie, la crise économique majeure de 1998, ont conduit les Russes à éprouver une « humeur apocalyptique », qui expliquerait le succès des jeux vidéo et de la littérature post-apocalyptique. Le développement de la série « Apocalypse Russe », par le géant de l'édition Eksmo, témoigne de l'importance de ce courant dans la pop culture russe ; il convient pourtant de le relativiser, dans la mesure où le phénomène est également constatable dans la pop culture anglo-saxonne.

#### *Le zombie comme Autre : World War Z et Zone One*

Dans une interview accordée au magazine « The Atlantic », Colson Whitehead explique la peur spécifique attachée à la figure du zombie : « Pour moi, la terreur du zombie, c'est qu'à tout moment, ton ami, ta famille, ton voisin, ton professeur [...] peut s'avérer être la créature monstrueuse qu'ils ont toujours été<sup>181</sup> ». Le zombie serait par excellence une image du terroriste, qui se cache sous la normalité : tout à coup, le voisin que l'on pensait connaître s'arme d'une gueule monstrueuse, ou détourne un avion. Pour Anne Canavan, il est clair que la multiplication des fictions zombies depuis le 11 septembre s'explique par cette proximité entre le monstre, miroir de nous-même, et le terroriste, dissimulé dans notre entourage<sup>182</sup>. Or, il existe face à cette peur de l'autre caché dans le semblable deux réactions : celle qui consiste à placer l'Autre en ennemi absolu, à en faire un monstre à éradiquer, et celle qui consiste à voir dans l'Autre un soi potentiel. La première réaction est précisément celle du discours de la « guerre contre le terrorisme » de George W. Bush, rhétorique manichéenne du bien contre le mal. Dans *Zone One*, la rhétorique est au contraire anti-manichéenne, et Mark Spitz<sup>183</sup> ressent de l'empathie pour les monstres qu'il tue, même s'il s'efforce, par instinct de survie, de la mettre rapidement à distance. Plus grave encore,

---

<sup>181</sup> Cité dans A. CANAVAN, « Colson Whitehead's Zone One as Post -9/11 Allegory. », *op. cit.*, 42. Je traduis.

<sup>182</sup> *Id.*, 42.

<sup>183</sup> Le nom du héros est en fait un surnom ironique qui lui a été donné par ses camarades : Mark Spitz, dont le nom renvoie à un célèbre nageur américain vainqueur de plusieurs médailles d'or aux jeux Olympiques, ne sait pas nager. Cela anticipe peut-être le moment où il choisira de se noyer dans l'océan des zombies à la fin du roman.



Mark Spitz se compare souvent à un monstre, comme s'il n'était pas certain d'être si différent de ceux qu'il passe des journées à tuer. En ce sens, il est possible de souscrire au constat de Canavan, lorsqu'elle dit que *Zone One* est avant tout une critique du discours dominant d'après le 11 septembre, discours selon lequel il fallait revenir aux États-Unis d'avant la catastrophe, comme si celle-ci ne devait pas induire de changements profonds. La question de l'altérité est également soulignée par le fait que Mark Spitz est noir, dans un pays au passé raciste ; curieusement, le lecteur n'apprend cela que par accident, au détour d'une page<sup>184</sup>.

Dans *World War Z*, le zombie est également un Autre, que certains critiques ont interprété en lien avec un processus de création de l'altérité (« *othering* »), dans le sillage du 11 septembre. Toutefois, s'il est facile de dire que le zombie est une figure de l'autre qui questionne notre identité propre, et notre faculté à créer des monstres pour masquer nos propres peurs, l'interprétation d'un tel processus risque là encore de dépendre de la sensibilité idéologique de celui qui la mène. Ainsi, certains voient dans les zombies qui franchissent les murs comme un flot inarrêtable une image des migrants ; d'autres y voient l'incarnation d'une société de consommation qui zombifie les citoyens en les privant de libre-arbitre. D'autres encore y voient une dénonciation de la rhétorique de la « guerre contre le terrorisme », comme George Fragopoulos, pour qui *World War Z* rend compte de la « la zombification de la société américaine » dans le sillage du 11 septembre<sup>185</sup>. » Il est vrai que *World War Z* comme *Zone One* mettent en scène la même idée, à savoir que la responsabilité de la monstruosité est (aussi) l'œuvre du politique, et que le vrai monstre n'est pas nécessairement celui qu'on croit. Là où *Zone One* s'attaque régulièrement à la gentrification et au gouvernement de Buffalo, Max Brooks souligne l'inertie du gouvernement au début de la pandémie zombie, à tel point que la question de la culpabilité donne lieu à un titre de partie, « La Faute ». « La Faute », c'est aussi celle des gouvernements qui ont préféré ne pas écouter les signaux d'alarmes. Par son ambiguïté inhérente, le zombie fonctionne parfaitement comme une image d'un « Autre » qui est à la fois réel, et le produit de nous-même : car le zombie est un ancien être humain, un être humain transformé par une maladie. Sans aller aussi loin que George Fragopoulos, qui pense que les zombies de *World War Z* renvoient à la désagrégation des américains après le 11 septembre, utilisée par le pouvoir pour les convaincre de l'inhumanité des Autres<sup>186</sup>, nous souscrivons à l'idée que le

---

<sup>184</sup> Colson Whitehead s'est expliqué sur ce fait, en disant qu'il a décidé de ne faire apparaître l'identité raciale de Mark Spitz que bien après le début de l'œuvre, pour provoquer un choc chez le lecteur, forcé de reconfigurer sa représentation du personnage. Je remercie Nicholas Manning de me l'avoir fait remarquer. L'« autre » zombie, avec qui le personnage est régulièrement en empathie, fait écho à « l'autre » de l'Américain moyen, l'homme noir.

<sup>185</sup> « Brooks vise directement ce que l'on peut appeler la zombification de la société américaine, dans le sillage du 11 septembre ». G. FRAGOPOULOS et L. M. NAYDAN (éd.), *Terror in Global Narrative, op. cit.*, 32. Je traduis.

<sup>186</sup> *Id.*, 32.

zombie, monstre à la fois intérieur et extérieur, soi-même et autre, incarne à la perfection des problématiques éthiques. En premier lieu, *World War Z* comme *Zone One* posent la question de la responsabilité de l'homme en temps de crise, de sa culpabilité face à la catastrophe.

On remarque ainsi que *Métro 2033*, *Le Slynx* ou encore les fiction zombies, mettent en scène une désintégration du monde social dans le sillage d'un événement-catastrophe. Qu'elle s'incarne dans un combat contre les « Noirs », ou dans une guerre contre les zombies, la désintégration renvoie à une identité collective fragilisée, qui s'appuie sur le rejet d'un « Autre » (le migrant, l'islamiste, le « Noir » aux connotations évidemment racistes, les Kokhynortsy, dont les nez proéminents font peut-être allusion à l'antisémitisme d'État sous l'URSS) pour mieux se restructurer. Certes, toutes ces figures n'ont pas le même statut, car, si l'islamiste représente un réel danger pour une société dont il souhaite la destruction, les autres représentent un danger fantasmé. Pour le corpus russe comme pour le corpus américain, des critiques soulignent le lien entre le genre post-apocalyptique et les catastrophes, qui contribuent à rehausser leur popularité, mais aussi le lien entre des figures monstrueuses, mutants et zombies, et une certaine représentation de l'identité collective. Étonnamment, ce dernier rapprochement, qui a été beaucoup fait dans le cadre de la critique anglo-américaine du zombie, a été très peu mené dans le cadre post-soviétique. Pourtant, le message de Gloukhovsky est similaire à celui de Max Brooks : le monstre n'est pas uniquement celui qu'on croit, il a aussi visage humain, qu'il s'appelle stalker, ou gouvernement des États-Unis.

### *Premières conclusions*

L'étude des représentations du 11 septembre 2001 et de la chute de l'URSS dans notre double corpus a permis de faire ressortir plusieurs différences importantes. Le premier constat est que les représentations de la chute de l'URSS sont beaucoup plus massives que celles du 11 septembre. Tous les ouvrages post-soviétiques se situent dans l'ombre portée de 1991 ; à l'inverse, le 11 septembre n'est présent qu'à l'état de traces dans certains romans du corpus nord-américain. Les images et métaphores déployées dans le corpus russe pour parler de la chute mettent en scène un même leitmotiv, celui du vide, qu'il soit exprimé par l'image du trou noir, du fourmilion, ou d'un piédestal sans statue. Les images évoquant le 11 septembre dans le corpus américain sont celles de l'effondrement et de l'invasion, en particulier dans les fictions zombies. La représentation des deux événements-catastrophes a pour point commun de mettre en scène une méfiance dans le rapport à l'Autre. Ce rapport, redéfini par la chute de l'URSS comme par le 11 septembre 2001, trouve une représentation allégorique dans la mise en scène de personnages monstrueux, comme

le zombie (corpus nord-américain) ou le mutant (corpus russe). Dans les deux cas, les écrivains questionnent notre propension à désigner une Altérité ennemie en fabriquant des monstres, en réponse à une catastrophe qui bouleverse notre mode de vie.

Ce bouleversement est au cœur de la prochaine sous-partie, centrée sur la représentation littéraire des remises en cause de valeurs anciennes, dans le sillage d'un événement qui touche à l'intégrité de la nation. Notre étude sera plus spécifiquement consacrée aux représentations du désenchantement et la nostalgie entraînés par la chute de l'URSS, avec pour contrepoint la désillusion exprimée dans les nouvelles de George Saunders à l'égard de la rhétorique du rêve américain.

## 2. La vie après l'utopie : crise des valeurs et crise du sens

Il s'est avéré que la liberté était la réhabilitation de cet esprit petit-bourgeois que l'on avait l'habitude d'entendre dénigrer en Russie. La liberté de Sa Majesté la Consommation.

*La Fin de l'Homme rouge*, Svetlana Alexievitch<sup>187</sup>.

*Introduction : Le temps du désenchantement, vivre après la fin de l'héroïsme*

Si le 11 septembre a en partie entraîné une remise en question de la place des États-Unis dans le monde, et a secoué certains fondements de l'identité nationale, la secousse est sans commune mesure avec la crise de l'identité nationale engendrée par la chute de l'URSS. Cette crise, omniprésente dans notre corpus, s'exprime par un questionnement sur les valeurs de la Russie post-soviétique, alors que le discours soviétique sur la place de la Russie dans le monde s'effondre brusquement. Ce vacillement des valeurs, entraînant à son tour un vacillement de l'identité pour l'ex *Homo Sovieticus*, dont les témoignages recueillis par Svetlana Alexievitch dans *La Fin de l'Homme rouge* rendent parfaitement compte, trouve plusieurs illustrations métaphoriques dans notre corpus.

*Un nouveau rapport à la liberté et à la vérité : La Fin de l'Homme Rouge, Homo Zapiens*

---

<sup>187</sup> S. ALEXIEVITCH, *La Fin de l'Homme rouge ou Le temps du désenchantement* [2013], S. Benech (trad.), Arles, Actes Sud, 2016

Nous souhaiterions ici reprendre la démarche de Svetlana Alexievitch, qui explique dans *La Fin de l'Homme rouge* que ce ne sont pas les conséquences en tant que telles (économiques, politiques, sociales) qui l'intéressent, mais plutôt leur répercussion sur la pensée de celui qu'elle appelle « l'homme rouge ». Du jour au lendemain, tous les repères anciens sont balayés : le grand récit soviétique disparaît, et avec lui la promesse (sans doute déjà bien galvaudée en 1991) d'un avenir meilleur. L'homme forgé par l'État pendant soixante-dix ans se retrouve enfin libre, mais tous n'étaient pas préparés à cette liberté. Le passage à la liberté est d'autant plus difficile qu'il se confond, dans l'esprit de beaucoup, au passage au libéralisme économique, ce qui, après des années de communisme, semble particulièrement absurde. L'arrivée de la société de consommation est donc la source d'un nouveau désenchantement pour une grande partie de la population. Si certains embrassent le nouveau régime sans difficulté (notamment un certain nombre d'anciens cadres du parti reconvertis en hommes d'affaires), d'autres restent sur le carreau. Enfin, la fin de la censure et l'ouverture des archives change définitivement le rapport à la vérité. Avec l'avènement de la perestroïka (mais ce mouvement avait déjà été amorcé par le Dégel), il devient impossible d'ignorer la face cachée du communisme, et l'on entrevoit une partie de ce que le régime avait soigneusement caché pendant des années. Svetlana Alexievitch rapporte qu'après des années de mensonge et de dissimulation, certains n'ont tout simplement pas supporté la vérité, comme d'autres rejetaient une liberté qui leur paraissait futile et vide de sens : « Comment vivre avec ça ? Beaucoup ont accueilli la vérité comme une ennemie. Et la liberté aussi<sup>188</sup>. »

Dans *Homo Zaplens*, œuvre représentative de la « décennie postmoderne », la crise de valeurs engendrée par la chute de l'URSS est omniprésente. *L'Homo Zaplens* de Pélévine est un sismographe de la déflagration causée par la chute du régime et l'établissement d'un nouveau monde dans les années 1990. Ce regard analytique sur l'expérience spécifique des années 1990 pour la « génération P » (c'est-à-dire la génération qui, comme le héros, a reçu une éducation communiste et doit travailler dans un monde capitaliste), est sans doute l'une des raisons de l'immense succès du livre<sup>189</sup>. L'éclatement de l'Union a des conséquences inattendues sur la psychologie de Tatarski, qui, rappelons-le une fois encore, représente toute sa génération :

Il découvre [...] que l'éternité n'existait que tant qu'il y croyait sincèrement et qu'elle ne se trouvait nulle part en-dehors de cette croyance. Mais pour croire sincèrement en elle, il fallait que la foi fût partagée par d'autres, car la conviction que

---

<sup>188</sup> *Id.*

<sup>189</sup> Celui-ci a même été adapté en film en 2011 par Victor Ginzburg. <https://www.youtube.com/watch?v=NYCQL1XYx38>. Consulté le 30.09.2022.

personne ne partage s'appelle schizophrénie<sup>190</sup>. Or, des phénomènes bizarres touchaient ces autres- y compris ceux qui avaient appris à Tatarski à s'orienter vers l'éternité.

On ne pouvait pas réellement dire qu'ils avaient changé leur manière de voir les choses. Non ! C'était l'espace même vers lequel ils avaient orienté leurs regards (le regard est toujours orienté vers quelque part, n'est-ce pas ?) qui s'était ratatiné jusqu'à la taille d'un moustique écrasé sur le pare-brise de l'esprit. Dorénavant, d'autres paysages défilaient de part et d'autre<sup>191</sup>.

Оказалось, что вечность существовала только до тех пор, пока Татарский искренне в нее верил, и нигде за пределами этой веры ее, в сущности, не было. Для того чтобы искренне верить в вечность, надо было, чтобы эту веру разделяли другие, — потому что вера, которую не разделяет никто, называется шизофренией. А с другими — в том числе и теми, кто учил Татарского держать равнение на вечность, — начало твориться что-то странное.

Не то чтобы они изменили свои прежние взгляды, нет. Само пространство, куда были направлены эти прежние взгляды (взгляд ведь всегда куда-то направлен), стало сворачиваться и исчезать, пока от него не осталось только микроскопическое пятнышко на ветровом стекле ума. Вокруг замелькали совсем другие ландшафты<sup>192</sup>.

L'éternité dont il est ici question vise le caractère inébranlable de la foi en l'avenir radieux communiste, la croyance aveugle et indestructible que le communisme se perpétuerait, envers et contre tout. Or, cette croyance, injectée au peuple pendant des années par la propagande du régime, s'effondre soudain comme un château de cartes, ou plutôt, c'est le monde sur lequel elle reposait qui s'effondre. Ainsi Pélévine explique-t-il que le changement n'est pas à l'origine un changement de perspective : ce ne sont pas les gens qui ont détourné le regard, mais bien plutôt la chose qu'ils regardaient qui s'est effacée. L'horizon n'a pas disparu, mais il est soudain devenu minuscule, aussi insignifiant que le moustique écrasé sur le pare-brise (qui fait du même coup prendre conscience que la vitre est sale et fêlée). Cette métaphore renvoie au désenchantement entraîné par la disparition du grand pays, comme si l'effondrement de l'URSS jetait, *a posteriori*, un discrédit sur tout ce que représentait l'utopie soviétique. Comment faire quand le Dieu que l'on priait tous les jours tombe tout à coup de son piédestal ? La métaphore des paysages qui défilent par la fenêtre

---

<sup>190</sup> C'est bien là tout le drame du héros de *La Mitrailleuse d'argile*, victime d'un dédoublement de la personnalité.

<sup>191</sup> V. PELEVINE, *Homo sapiens* [1999], G. Ackerman et P. Lorrain (trad.), Paris, Éd. du Seuil, 2001, 17-18.

<sup>192</sup> В. ПЕЛЕВИН, *Generation "П"* [1999], Санкт-Петербург, Азбука, 2015, 12.

renvoie à la fois au changement de temporalité<sup>193</sup> induit par la chute, ainsi qu'au passage de l'idéologie monologique au relativisme. L'on ne voit plus, derrière le pare-brise, le même horizon rassurant sensé se rapprocher (celui de « l'Avenir Radieux »), mais un défilement de paysages privé d'unité et de sens. L'univocité de la grande quête s'est perdue en cours de route, et se trouve remplacée, du jour au lendemain, par l'insignifiance, symbolisée par le moustique écrasé dans le coin du pare-brise.

Il comprit aussi que l'éternité à laquelle il croyait jusque-là ne pouvait exister que grâce aux subventions de l'État ou, ce qui revenait au même, comme un phénomène interdit par l'État. De plus, elle ne pouvait exister que comme un souvenir semi-conscient dans la tête d'une Macha quelconque, dans un magasin de chaussures. L'éternité avait été implantée dans le cerveau de cette dernière - et dans le sien à lui - dans la même fournée que les sciences de la vie ou la chimie non organique, et son contenu était parfaitement arbitraire : des personnes différentes l'auraient peuplée si, par exemple, Staline n'avait pas assassiné Trotski, mais le contraire. (19)

Кроме того, он понял еще одно: вечность, в которую он раньше верил, могла существовать только на государственных дотациях — или, что то же самое, как нечто запрещенное государством. Больше того, существовать она могла только в качестве полусознанного воспоминания какой-нибудь Маньки из обувного. А ей, точно так же, как ему самому, эту сомнительную вечность просто вставляли в голову в одном контейнере с природоведением и неорганической химией. Вечность была произвольной — если бы, скажем, не Сталин убил Троцкого, а наоборот, ее населяли бы совсем другие лица. (13)

Pour Svetlana Boym, « la fin de l'Union Soviétique a entraîné un sentiment massif de perte d'une sorte de communauté soviétique, et d'un texte culturel soviétique unifié, une narration maîtresse qui avait produit un type distinct de conformisme, autant qu'une forme distincte de dissidence<sup>194</sup> ». Pélévine exprime exactement la même idée : les « subventions » de l'État renvoie au conformisme, le « phénomène interdit par l'État » à la dissidence. Mais dans un cas comme dans l'autre, l'État soviétique était la mesure de toute chose. Tatarski fait ici l'amère découverte du relativisme. L'éternité que l'on avait « implantée » dans le cerveau de chaque citoyen soviétique n'a aucune vérité tangible. Comment peut réagir l'homme qui tout-à-coup prend conscience de la vacuité de ce en quoi il croyait ? La découverte de ce vide métaphysique pousse les personnages péleviniens à se réfugier dans un autre type de vide : celui de la philosophie bouddhiste, qui fait du

---

<sup>193</sup> Cf. A. YURCHAK, « Soviet Hegemony of Form: Everything Was Forever, Until It Was No More », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 45, n° 03, juillet 2003 (DOI :10.1017/S0010417503000239 consulté le 30 avril 2020)

<sup>194</sup> S. BOYM, « From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia », *op. cit.*, 19. Je traduis.

vide un attribut positif<sup>195</sup>. D'autres personnages s'engagent au contraire dans une nouvelle quête de sens, comme Alexei dans *Le Bibliothécaire*, ou encore Rogov dans *La Justification*.

L'effondrement de l'URSS signifie donc, pour parler en termes nietzschéens, la mort des absolus. La lecture monologique du réel s'avère désormais impossible, et plus personne ne sait comment s'orienter dans un monde de plus en plus complexe et opaque. Dans *Homo Zapiens*, les slogans publicitaires viennent prendre la place des slogans soviétiques pour guider l'homme dans l'océan du réel. Toutefois, les publicités ne sont pas univoques comme l'étaient le discours communiste, l'une incitant à acheter Pepsi, l'autre à acheter Coca-cola.

La consommation devient donc un nouveau critère de reconnaissance identitaire, comme en Occident : tous les slogans de Tatarski utilisent des éléments classiques de l'identité russe (Tioutchev, les bois de bouleau...) pour faire vendre de nouveaux produits. Paradoxalement, l'identité russe se réfugie dans une série de publicités grotesques : « AU CŒUR DE LÀ FORET, AU BORD DU RUISSEAU/ MON SPRITE SENT SI BON LE BOULEAU » (39) Le phénomène est à peine exagéré par Victor Pélévine, et renvoie effectivement à l'imaginaire visuel des années 1990, caractérisées par l'irruption des panneaux publicitaires dans les espaces publics. Mais Pélévine ajoute une touche d'auto-ironie à ces publicités, exactement comme dans l'esthétique sots-art, qui tout en détournant les mythes soviétiques, ne s'interdit pas l'auto-parodie<sup>196</sup>.

Dans ce contexte de retournement carnavalesque des valeurs anciennes, émerge le mythe des « surhommes<sup>197</sup> » nietzschéens de la nouvelle Russie capitaliste, ceux qui n'ont pas peur de rebâtir sur du vide, et se lancent dans la spéculation effrénée par-dessus les ruines fumantes du communisme. Ce sont les « Nouveaux Russes », figures clé de l'imaginaire culturel des années 1990<sup>198</sup>, objets controversés de moquerie et de fascination pour les écrivains et intellectuels. Le trajet de Tatarski est particulièrement représentatif d'une telle reconfiguration identitaire : ancien enfant du communisme, puis jeune homme désorienté, il se transforme, presque par hasard, en

---

<sup>195</sup> Selon Anastasia de la Fortelle, le vide pélevinien est méonique, c'est-à-dire qu'il caractérise l'être en devenir, qui attend de trouver sa forme. Ainsi le vide n'est-il pas uniquement trou noir, mais également possibilité de renouveau. Je remercie Mme de la Fortelle de me l'avoir fait remarquer.

<sup>196</sup> Voir par exemple le tableau de Komar et Melamid, *Que faire*, dans lequel les deux artistes, reprenant le titre célèbre du livre de Tchernychevski, cité en exemple par Lénine, se mettent en scène dans une position d'ennui, face à un tableau réaliste socialiste dans lequel un homme montre la voie (indique « que faire ») à un jeune pionnier.

<sup>197</sup> Nous entendons ici le mot « surhomme » au sens où l'emploie Nietzsche : c'est-à-dire un homme capable de s'appuyer sur le vide des valeurs anciennes (ce que Nietzsche appelle la « mort de Dieu ») pour reconstruire des valeurs nouvelles qui lui appartiennent en propre. C'est un « surhomme » dans la mesure où il est libéré des anciennes conventions morales (principalement judéo-chrétiennes dans le système de références nietzschéen) qui entravaient l'Humanité.

<sup>198</sup> M. LIPOVETSKY, « New Russians as a Cultural Myth », *op. cit.*

magnat de la publicité. Le personnage incarne aussi, comme souvent dans les derniers ouvrages de Pélévine, un rapport individuel au pouvoir et à la virilité<sup>199</sup> : à mesure qu'il s'élève dans l'ascenseur social, Tatarski apprend à commercer avec les patrons et les bandits (tous des hommes, sans exception). Le terme de son ascension le mène à une conquête féminine ultime, celle d'Ishtar, déesse de l'or ; le fantasme de puissance virile peut-être également interprété comme le délire de son cerveau sous l'emprise de diverses drogues. Mais Tatarski est aussi un représentant de sa génération, un homme, qui, comme les autres, a reçu de plein fouet la crise de valeurs, comme on peut le lire à la fin du chapitre : « Il n'écrivit plus de poèmes : l'effondrement du pouvoir soviétique leur avait fait perdre leur valeur. » (19) C'est ainsi que, de poète désenchanté, notre héros se reconvertit en publicitaire cynique, accro aux substances hallucinogènes.

Le désenchantement post-soviétique mène plusieurs personnages de notre corpus à se lancer dans une quête de sens. Nous voudrions dans cette partie nous concentrer sur *La Mitrailieuse d'argile*, *Le Bibliothécaire* et *La Justification* comme trois romans emblématiques de cette quête, engendrée par la désillusion de la perte des valeurs. « La porte qui menait à la liberté s'ouvrit d'une manière tellement ordinaire que j'en ressentis une certaine déception. » (354) Cette phrase, prononcée par le narrateur de *La Mitrailieuse d'argile* au moment où il est libéré de l'asile psychiatrique, évoque la fin du régime soviétique et la découverte concomitante de la « liberté » à l'occidentale. Ces mots de Poustota évoquent ceux de plusieurs anciens citoyens soviétiques, rapportés par Svetlana Alexievitch dans *La Fin de l'Homme rouge* : « Au lieu d'une patrie, on a un immense supermarché. Si c'est ça la liberté, alors je n'en ai pas besoin !<sup>200</sup> » Il est extrêmement révélateur que Poustota, à sa sortie de l'asile (qui correspond aussi à sa sortie de la période soviétique fantasmée dans laquelle il vivait), perçoive Moscou comme un endroit gris et vide. À la fin du roman, Poustota prend la décision consciente de se retirer dans son « royaume intérieur », ou encore dans la « mitrailieuse d'argile » dont lui a parlé Tchapaïev. En rejoignant la mitrailieuse, Poustota se retire volontairement de ce monde qui disparaît pour lui. À ce titre, le lecteur peut penser que le héros redevient fou. Mais il est aussi possible d'interpréter sa disparition autrement : déçu par le monde auquel il est rendu, il préfère se réfugier dans son monde intérieur, un monde soviétique mythique et fantasmé. À la fin du roman, Poustota refuse définitivement le monde post-soviétique, et rejoint pour de bon l'illusion qui le rend heureux. Au monde moscovite, pour lui

---

<sup>199</sup> I. DESPRES, « Loup-garou, Minotaure et vampires : Quelques représentations du pouvoir dans la prose de Viktor Pelevine », dans *Du Grand Inquisiteur à Big Brother: arts, science et politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 261-276

<sup>200</sup> S. ALEXIEVITCH, *La Fin de l'Homme rouge ou Le temps du désenchantement*, op. cit., 54.



privé de sens et de symboles (la disparition de la statue), Poustota préfère son rêve héroïque, dans lequel, héros aux côtés d'autres héros, il participe à la grande cause de la Révolution.

*George Saunders et Mikhaïl Elizarov : causes perdues et losers magnifiques*

Dans le temps, les gens qui avaient une idée, ils voulaient mourir pour elle. A l'époque où nous sommes, les gens qui veulent mourir n'ont pas d'idée, et les gens qui ont une idée ne veulent pas mourir. C'est une chose qu'il faut combattre. Aujourd'hui plus que jamais, nous avons besoin de défunts idéologiques.

Nikolaï Erdman, *Le Suicidé*, 1928<sup>201</sup>.

*Le Bibliothécaire*, de Mikhaïl Elizarov, met en scène une problématique similaire : l'homme post-soviétique peut-il retrouver l'héroïsme qu'il a perdu avec la chute de l'URSS ? Et, au-delà de l'héroïsme, peut-il retrouver le sens sans lequel les hommes ne peuvent rêver de transformer leur vie en destin ? De servir une cause ? Nous aimerions dans cette sous-partie nous pencher sur la représentation des déçus du rêve soviétique chez Elizarov, en les mettant en parallèle avec les laissés-pour-compte du rêve américain décrits dans les nouvelles de Saunders. Dans les deux cas, les personnages sont à la fois dépeints comme des perdants pathétiques, mais aussi, par moments, comme des héros sublimes.

*Le Bibliothécaire, ou la cohorte des illusions perdues*

Si Tatarski comme Poustota sont désenchantés, voire traumatisés dans le cas du dernier, par la chute de l'Union Soviétique, les personnages d'Elizarov ne sont pas en reste. Héros déçus, parias, rejetés de la société, tous sont des figures de la marginalité. *Le Bibliothécaire* tire son titre de l'étrange système mis en place par Elizarov dans le roman. Il y narre l'engouement de certains citoyens post-soviétiques pour un écrivain soviétique du nom de Gromov. Gromov, représentant-type du réalisme socialiste, passé totalement inaperçu de son vivant, fait l'objet d'un étrange culte dans le monde post-soviétique, où des fidèles se disputent jalousement son héritage : ses livres, qui tous sont rapportés à une qualité abstraite (*Livre de la Mémoire*, *Livre du Pouvoir*, etc.). Pour conserver ou acquérir un livre, les adeptes sont prêts à s'entretuer. Les différentes factions,

---

<sup>201</sup> N. ERDMAN, *Le suicidé*, A. Markowicz (trad.), Besançon, Solitaires intempestifs, 2006

gardiennes d'un livre, sont appelées des « Cohortes ». Se livrant une guerre sans merci, elles sont chapeautées par des « Bibliothèques ». Alexeï, le héros, prend la tête de la cohorte chironiste, à la suite de la mort de son oncle : il devient, dès lors, gardien du livre de la cohorte et chef des chironistes. *Le Bibliothécaire* a donc pour sujet l'héritage culturel soviétique, dont les livres de Gromov sont la métonymie.

Les trois « bibliothécaires », Lagoudov, Choulga et Mokhova (derrière Mokhova se cache Gorne, dont nous reparlerons), qui sont à la tête des trois principales bibliothèques, ont une caractéristique essentielle en commun : ce sont, d'un certain point de vue, des ratés. Lagoudov est tout d'abord décrit comme un héros manqué, aussi bien qu'un plumitif de seconde zone. Ce rédacteur en chef d'une revue littéraire a été empêché de rejoindre le front (en 1945) à 17 ans à cause d'une pleurésie, ce qui a provoqué en lui le sentiment malheureux d'arriver après la bataille. Or, cette frustration de héros manqué, de soldat privé de champ de bataille, le pousse à se jeter à corps perdu dans la vénération de Gromov, et à rassembler autour de lui une armée (au sens propre) de fidèles.

C'est ainsi que Lagoudov fonde la première bibliothèque. Le récit de cette fondation, particulièrement satirique, est parfaitement révélateur du principe de sélection des adeptes ; n'est pas candidat au culte de Gromov qui veut :

Lagoudov mettait en œuvre une sélection avisée de lecteurs ; il approchait des gens de corps de métiers insensiblement paupérisés -des enseignants par exemple, ingénieurs ou humbles agents de la culture-, tous ceux que les changements en perspective peuvent effrayer et décourager. Il postulait que l'intelligentsia, humiliée par les temps nouveaux, fournirait une pâte malléable et sûre, incapable de révolte et de trahison [...]. (15-16)

Лагудов проявлял осторожную избирательность, приближая людей мирных обнищавших профессий: учителей, инженеров, скромных работников культуры – тех, кого наступившие перемены запугали и морально подавили. Он полагал, что униженная новым временем интеллигенция окажется податливым и надёжным материалом, не способным на бунт и предательство [...] <sup>202</sup>.

En d'autres termes, pour être pris dans une bibliothèque, il faut être, pour une raison ou pour une autre, un humilié. Lagoudov ne sélectionne pas les audacieux qui se précipitent vers « les changements en perspective », allusion à la fin de l'URSS et aux hommes d'action qui se lancent déjà dans la reconversion. Au contraire, il cherche son terreau de fanatiques parmi les perdants annoncés des réformes et des changements, les « corps de métiers insensiblement paupérisés ». Or

---

<sup>202</sup> М. ЕЛИЗАРОВ, *Библиотекарь* [2007], Москва, Редакция Елены Шубиной : Издательство АСТ, 2021, 18.

les intellectuels à la marge sont bientôt rejoints par un autre type de recrues : d'anciens soldats privés de combat, de retour d'Afghanistan.

Les deux premières années, la bannière des humiliés et offensés, guidés par Lagoudov, réunit une majorité d'intellectuels ; Valerian Mikhaïlovitch comprit que sa bibliothèque manquait visiblement de forces brutes. Fritzmann reçut la mission d'y remédier. [...] En 91, la bibliothèque se remplit de retraités qui ne voulaient pas renier leur serment de militaire soviétique. Ces anciens officiers convertirent son intelligentsia en une structure de renseignement et de combat, un service de sécurité à la discipline de fer. La bibliothèque pouvait désormais lever à tout moment une centaine de combattants. (16)

Первые два года Лагудов собирал под знамёна в основном униженных и оскорблённых интеллигентов, потом он решил, что библиотеке явно не хватает жёсткой силы. Тогда Лагу дова выручил Фризман. [...] В девяносто первом году библиотека пополнилась отставниками, не пожелавшими изменить советской присяге. Бывшие офицеры превратили интеллигентов в серьёзную боевую структуру с жёсткой дисциплиной, разведкой и службой безопасности. Библиотека всегда могла выставить до сотни бойцов. (19)

La bibliothèque de Lagoudov est donc composée « d'humiliés et offensés », allusion ironique au roman de Dostoïevski. Cette périphrase évoque la condition de Lagoudov lui-même, humilié d'être demeuré un soldat sans batailles. Les militaires soviétiques incarnent une classe laissée sur le carreau à la chute de l'URSS, mais aussi une foi indéfectible en un monde qui n'est plus : ils refusent de renier leur serment. Le monde qui leur avait donné un statut héroïque, qui les avait couverts de médailles et d'ordres de Lénine, les met en 1991 à la porte. La Bibliothèque de Lagoudov leur offre le moyen de ne pas décrocher le sabre et l'épée, et de demeurer l'arme au poing pour défendre une (grande) cause, ce qui est justement ce qu'ils avaient perdu à la chute de l'URSS.

Or la vénération des Livres de Gromov offre cette cause aux recrues :

La plupart de ceux qui étaient admis à la bibliothèque vouaient un respect profond et dévoué à Lagoudov et cela s'expliquait facilement ; Valerian Mikhaïlovitch, car tels étaient ses prénoms, redonnait de l'espoir à la majorité de ces gens désespérés et misérables en offrant un sens à leur existence dans un collectif soudé autour d'un idéal d'unité. (16)

Попавшие в библиотеку обычно испытывали к Лагудову глубокое уважение и преданность, и это было объяснимо: большинству отчаявшихся, измученных нищетой людей Валерян Михайлович возвратил надежду, смысл существования и сплочённый единой идеей коллектив. (18-19)

En d'autres termes, Lagoudov redonne à tous les déçus ce qu'ils ont perdu avec la chute de l'URSS. Ainsi, une cohorte de désillusionnés se rassemble sous un nouveau drapeau, aux couleurs anciennes : celui de l'écrivain soviétique Gromov.

Comment expliquer que cet écrivain réaliste socialiste, sans qualités littéraires particulières, puisse soulever l'enthousiasme au point que les recrues soient prêtes à donner leur vie pour lui ? Gromov est exceptionnel justement par sa représentativité du monde soviétique. Il est l'incarnation même de ce monde tel qu'il était représenté par la propagande du régime : un monde exemplaire, dans lequel les héros sont toujours dotés des qualités les plus nobles qui soient. En effet, les héros de Gromov sont des héros réalistes-socialistes typiques, sans profondeur psychologique, mais répondant parfaitement au type de « l'homme soviétique ordinaire » mobilisé par la rhétorique officielle<sup>203</sup>. Comme le montre le passage suivant, Elizarov joue régulièrement avec les topoï du réalisme-socialiste, qu'il mobilise avec attendrissement et dérision :

Après sa lecture, Timofeï Stepanovitch prit un long bain et vint me rejoindre un peu plus tard dans la salle à manger. Il aurait été difficile de décrire à quel point il avait changé. Une étrange émotion, qui n'avait rien à voir avec le bonheur ou le contentement, éclairait son visage. Sa mimique rayonnait d'un enthousiasme simple et clair mêlé à une fière espérance. Ce quelque chose que les acteurs des vieux films soviétiques savaient exprimer quand ils regardaient les usines dans le lointain.

« Il y a un sens à tout cela, Alexeï ! La mort n'est pas inutile ! » (163)

После чтения Тимофей Степанович долго умывался, и лишь потом зашел ко мне в гостиную. Сложно описать перемену, произошедшую с ним. Странная эмоция, совсем не похожая на счастье или удовлетворение, осветила его лицо. В этом мимическом сиянии была смесь неброского, светлого восторга и гордой надежды. Нечто подобное умели изображать актеры в старых советских фильмах, когда смотрели в индустриальную даль.

– Есть смысл, Алексей! – он сверкнул зрачками. – И гибель не напрасна! (166)

« L'enthousiasme simple et clair », « la fière espérance », fonctionnent presque comme des citations du réalisme-socialiste. Difficile de manquer l'ironie dans la description de la béatitude à regarder les usines. Ces émotions disparues, différentes du simple « bonheur » ou du contentement, sont avidement recherchées par les lecteurs de Gromov, qui trouvent en lui un écrivain réaliste-socialiste capable de ranimer non seulement tout un monde perdu, mais aussi une manière de sentir et comprendre ce monde. Le recyclage d'une idéologie moribonde permet de redonner espoir et

---

<sup>203</sup> Ce type a été bien étudié par Kastler et Krylova, qui en retracent les caractéristiques : L. KASTLER et S. KRYLOVA, « Réflexions terminologiques », *Revue Russe*, vol. 39, n° 1, 2012, p. 13-26

fiertés aux déçus du régime, à tous ceux qui, intellectuels, militaires ou autres, ne trouvent rien à gagner dans la chute de l'URSS. Quoi de mieux qu'un écrivain réaliste-socialiste pour accomplir ce miracle, puisque les héros de ses romans sont des « hommes soviétiques ordinaires », dépeints comme des héros du quotidien<sup>204</sup> ? Toutefois, les personnages d'Elizarov sont une vision monstrueusement déformée de « l'homme soviétique ordinaire », endoctrinés à tel point qu'ils sont prêts à mourir pour une patrie déjà défunte, à s'entretuer pour une chimère.

*George Saunders et les exclus du « Rêve américain »*

La déformation des héros nationaux est également patente dans le corpus américain. Les humiliés d'Elizarov, version parodique du soviétique modèle, trouvent un écho dans les losers de George Saunders, qui tournent en dérision le rêve américain. Tout comme Elizarov met en scène la réaction des désenchantés et des laissés pour compte de la chute de l'Union Soviétique, Saunders représente des personnages exclus du rêve américain, que le 11 septembre puis la crise de 2008 ont contribué à défaire.

Tous les héros de Saunders ont un point commun : exclus du rêve américain, ils tentent désespérément de réussir dans la vie, et le lecteur ne peut que constater leur échec avec eux. Toutes les nouvelles font ressortir l'extrême précarité des personnages, qui contredit ouvertement le mythe du « *land of plenty, land of opportunity* ». Dans « *CivilWarLand* », le narrateur est un traîne-misère, harcelé par sa femme, qui tente de joindre les deux bouts pour ses deux enfants en bas âge qui sont sa seule raison de vivre. Il sert un patron sans scrupules, lui-même couvert de dettes et au bord de la faillite. Le héros de « *Pastoralia* » est également un père de famille, qui trime pour envoyer de l'argent à sa femme, et dort sur son lieu de travail. Dans « *Sea Oak* », le héros est un jeune homme qui sert des femmes aisées à demi-nu, pour rapporter de l'argent à sa famille, composée de deux mères illettrées (sa sœur et sa cousine), et deux vieilles filles (sa tante Bernie). Dans « *Bountyland* », le personnage principal est un mutant persécuté, exploité par un parc d'attraction qui le maintient dans un semi-esclavage à coups de chantage et de drogues. Enfin, le personnage principal du « *Plan Avorté de la Pauvre Mary* » est une vieille femme qui devrait être à la retraite, obligée de faire le ménage dans un parc d'attraction pour joindre les deux bouts. Or, cette galerie de perdants évoque étrangement les laissés-pour-compte de 1991 chez Elizarov.

Chez Saunders, la représentation des perdants sert les besoins d'une satire sociale à la fois drôle et empathique. Chez Elizarov, les personnages sont des Don Quichotte guidés non pas par

---

<sup>204</sup> Kastler et Krylosova soulignent par ailleurs le hiatus entre l'injonction réaliste associée à la représentation de l'homme soviétique, et la nécessité de le grandir. Un surhomme ordinaire, en quelque sorte.

la bonté, mais par un rêve de grandeur épique, qui confine au fanatisme. Les perdants de Saunders ne demandent pas à être méprisés, mais à être plaints : c'est par la compassion que la critique sociale s'exprime chez lui. En d'autres termes, les perdants ne sont là que pour montrer tout le mensonge de la *success story* américaine. À cet égard, la nouvelle la plus explicite est « Winky », qui tient son nom de la sœur du personnage principal. Celui-ci suit les enseignements d'une sorte de coach-gourou pour reprendre en main sa vie : « Pour moi, c'est l'heure de gagner !<sup>205</sup> », pense ce loser chronique avec exaltation, hurlant en cœur avec les autres ratés venus quérir auprès du gourou la recette du succès. Mais pour gagner, le protagoniste doit apprendre à se débarrasser de sa sœur retardée qui vit avec lui, Winky. Le gourou apprend à ses adeptes comment se débarrasser des plus faibles, de ces proches qui vous ralentissent sur le chemin du succès : « Si vous n'y arrivez pas, c'est forcément la faute de quelqu'un. » (83) Mais se débarrasser du plus faible, voilà bien justement ce que les personnages de Saunders sont incapables de faire. Le héros, malgré sa ferme résolution de flanquer Winky hors de chez lui, n'a pas le cœur de lui dire ce qu'il pense lorsqu'il se trouve face à elle. Les héros de Saunders, bien loin de ce que préconise le gourou de la nouvelle « Winky », sont presque toujours des personnages qui luttent pour subvenir aux besoins d'autrui ; ainsi, le gérant du « Transfert de Mrs Schwartz », vend ses propres souvenirs pour payer les soins médicaux d'une vieille dame. Difficile de ne pas y voir une critique du système de santé américain, et du système social dans son ensemble, qui laisse de côté les plus démunis, alors même que « l'éthique du succès » s'avère être un songe creux.

Tout comme les membres des cohortes gromovistes, les personnages de Saunders sont des losers qui s'accrochent absurdement à leur rêve utopique : rêve de réussite et d'ascension sociale chez Saunders, rêve de se sacrifier pour une cause grande et noble chez Elizarov. Cependant, les rêves des perdants d'Elizarov et ceux des perdants de Saunders ne sont pas sur le même plan. D'un côté, le rêve américain est un rêve de confort matériel, de subsistance au quotidien : les héros de Saunders désirent avant tout le strict nécessaire pour ne plus avoir à aliéner leur vie par un travail absurde et dégradant. Ce rêve somme toute modeste est bien loin de la sublimation du quotidien engendrée par les livres de Gromov, qui plongent les personnages dans une transe héroïque. Là où les personnages de Saunders cherchent uniquement à sortir la tête de l'eau, et à vivre un rêve familial modeste, ceux d'Elizarov cherchent un bonheur épique, qu'ils ne peuvent trouver que dans le sacrifice.

---

<sup>205</sup> G. SAUNDERS, *Pastoralia* [2000], M.-L. Marlière et G. Marlière (trad.), Paris, Gallimard, 2004, « Winky », 81.

## *La Quête de sens post-soviétique : le monde enchanté de la nostalgie*

La trajectoire du héros dans *Le Bibliothécaire* est singulièrement révélatrice de cette tendance, tout comme celle de Poustota dans *La Mitrailieuse d'argile*, ou encore celle de Rogov dans *La Justification*. Déçus du monde dans lequel ils vivent, les trois personnages se tournent vers une réalité alternative, construite sur une illusion élaborée à partir d'une vision mythique de l'Union Soviétique.

Alexeï, qui regarde au début les chironistes comme une secte étrange et monstrueuse, finit par devenir leur chef. Le culte de Gromov, qu'il juge absurde pendant la plus grande partie du livre, a finalement raison de ses réticences lorsqu'il découvre le livre de la Mémoire, qui le plonge dans une enfance soviétique fantasmée. À la fin, Alexeï devient le dépositaire et le garant d'un héritage allégorique de toute la culture soviétique : le « Livre du Sens » de Gromov échoue dans ses mains. Le livre en fait n'a pas de Sens, mais il a un « Dessenin » : perpétuer la mémoire d'une patrie défunte. En d'autres termes, le livre « réclame » d'être lu sans fin, à la manière d'un livre de prières : le contenu même du livre est sans importance, puisque son seul but est d'être lu. À travers cette litanie de lecture, la mémoire de l'URSS se perpétue. Ainsi, Alexeï finit son parcours de « Bibliothécaire » dans un bunker, où il ne lui reste plus qu'une chose à faire : lire les livres de Gromov les uns après les autres, puis recommencer, jusqu'à la fin des temps. Le lecteur est semblable au veilleur funéraire, chargé de rester éveillé auprès de la défunte patrie soviétique.

Si Alexeï ne s'enferme pas volontairement dans le bunker, il finit néanmoins par comprendre le rôle qui lui échoit, et accepte le sacrifice. En lisant Gromov dans son bunker, Alexeï devient l'ultime défenseur de la patrie, le dernier héros. Alexeï voit dans les livres de Gromov un signe que le temps de son sacrifice héroïque est venu, comme l'indique ce fragment d'une chanson de son enfance qui lui revient : « Nous sommes tous les débiteurs de notre Patrie » (375). Alexeï comprend alors que l'URSS réclame de lui un service, en vertu de tout ce qu'elle lui a donné :

Un jour le pays naufragé a surgi du néant et m'a présenté ces billets à ordre que j'avais inconsidérément signés autrefois, me réclamant, après tant d'années, de lui consacrer tout ce que j'avais reçu de fermeté, d'audace et de courage.

Rien de plus légitime. Mère Patrie venait honorer sa promesse et me gratifiait, un peu tardivement certes, d'un bonheur inconcevable. Même s'il était faux, elle me l'offrait intégré au Livre de la Mémoire. Quelle différence... (376)

И вот канувшая страна из небытия предъявила затертые векселя о долге, в которых столько лет назад я опрометчиво расписался, потребовала стойкости, отваги и подвига.

Все было справедливо. Я хоть и с запозданием, но получил обещанное советской Родиной немислимое счастье. Пусть фальшивое, внушенное Книгой Памяти. Какая разница... (468)

Mère Patrie lui avait promis, dans son enfance, l'héroïsme. Et voici qu'elle le lui offre littéralement sur un plateau : ce sont les livres de Gromov, descendus les uns après les autres sur un plateau, par le monte-charge, dans le caveau où il doit veiller pour toujours. Le « bonheur inconcevable » consiste à honorer sa dette vis-à-vis du grand pays, tout en rachetant une vie médiocre et insignifiante par une action sublime. La transformation de la vie post-soviétique d'Alexeï en destin immolé sur l'autel de la grande cause, est source d'un bonheur authentique. Peu importe que ce bonheur repose sur une illusion et que l'enfance tant rêvée (et rendue par le Livre de la Mémoire) ne soit pas véritable (« Même s'il était faux »). Peu importe que le Livre de la Mémoire ne propose qu'un fantôme (ou un fantasme) de passé. De l'enfance à l'âge adulte, le sacrifice pour la patrie a changé de forme, mais il n'a pas disparu. Il ne s'agit plus de mourir en héros sur un champ de bataille (même si c'est le sort qui échoit à tous ses camarades gromovistes), mais de lire éternellement dans le bunker pour veiller sur la Patrie : « J'avais grandi et on m'avait simplifié la tâche, on m'avait proposé une variante allégée de l'exploit. » (379)

L'héroïsme des personnages d'Elizarov est un fanatisme. Les chironistes en particulier, et les gromovistes en général, apparaissent comme une bande d'anti-héros grandioses et risibles. Bien loin de l'idéalisation des héros réalistes-socialistes, les chironistes sont des hommes ordinaires et attachants, qui se transforment néanmoins en guerriers sanguinaires sur le champ de bataille. « L'homme soviétique ordinaire » cache en lui une force phénoménale, dont on ne sait trop si c'est celle d'un héros ou d'un monstre. Courageux jusqu'à la mort, ils sont sans nul doute héroïques ; mais leur mépris absolu de toute vie humaine ne peut que faire frémir.

*À la recherche du Sens perdu : l'idéal, l'illusion, le réel*

Pendant quinze siècles nous nous sommes torturés avec cette liberté, mais, maintenant, c'est fini, et bien fini. [...] Mais sache que c'est maintenant, oui, à cet instant précis que ces gens-là sont plus sûrs que jamais qu'ils sont pleinement libres, quand, leur liberté, ils nous l'ont apportée d'eux-mêmes, et l'ont servilement mise à nos pieds.

Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, « Le Grand Inquisiteur »<sup>206</sup>.

---

<sup>206</sup> Traduction Markowicz, Actes Sud, 2002, cité d'après le pdf mis en page par Akklésia.eu, 11 : [https://www.akklesia.eu/public/pdf\\_gratuit/Le\\_Grand\\_Inquisiteur\\_2016.pdf](https://www.akklesia.eu/public/pdf_gratuit/Le_Grand_Inquisiteur_2016.pdf)



Si de nombreuses œuvres mettent en scène une quête de sens enclenchée par la chute de l'URSS, toutes n'aboutissent pas de la même façon. La question du sens, régulièrement posée par Tatarski (qui se cache derrière le nouvel ordre des années 1990 ? quel est le sens de ce monde nouveau fait de publicité et d'hommes médiatiques ?) est abondamment parodiée par Pélévine, qui n'y répond jamais que par une pirouette. Dans *Homo Zapiens*, la réalité est toujours insaisissable, cachée derrière plusieurs couches de signifiants qui se dérobent les unes derrière les autres. Tatarski, comme tous ceux qui l'entourent, ne tarde pas à oublier sa préoccupation du sens, pour plonger à corps perdu dans l'absurdité. Pour Poustota, la quête de sens aboutit paradoxalement à la folie, et au néant de la philosophie bouddhiste. Le leitmotiv du néant revient par ailleurs dans toutes les œuvres de Pélévine, jusqu'au *Livre Sacré* du Loup-Garou, où A. Huli choisit de se libérer de l'absurdité de ce monde en se dissolvant grâce à une technique bouddhique, ce qui est l'exacte réécriture de la fin de *La Mitrailleuse d'argile*. Pour A. Huli comme pour Poustota, la réponse à la quête se trouve dans la dissolution dans le « courant irisé », c'est-à-dire dans l'acceptation du néant et dans sa transformation en un élément positif.

*La Justification* et *Le Bibliothécaire* représentent deux incarnations étrangement similaires de la quête de sens. Les héros de Bykov comme ceux d'Elizarov laissent paraître une nostalgie évidente pour l'Union Soviétique, pour les valeurs et la force magnétique de cette époque ; à l'inverse, ils jugent l'époque présente médiocre et sans intérêt. Rogov y voit l'apogée de la « faiblesse » qu'il déteste, les gromovistes y voient la source de leurs désillusions. Tous développent des stratégies alternatives pour retrouver la grandeur impériale. Rogov déploie la théorie de la « Justification », qui a le double mérite de donner un sens aux purges staliniennes, et de conforter notre héros dans sa vision héroïque et grandiose de l'époque soviétique. Les personnages d'Elizarov s'enivrent de la même grandeur épique au contact des livres de Gromov, qu'ils ressuscitent dans le monde présent en se battant jusqu'à la mort pour leur idéaux (la défense des Livres). Pour eux, l'illusion ne tarde pas à devenir plus forte que la réalité : les gromovistes croient en la réalité fantasmée dépeinte dans les livres. Quant à Rogov, cédant à la puissance de son imagination, il perd la prudence de sa formation d'historien et devient obsédé par une idée fixe, celle de retrouver un camp formé par les êtres d'exception, « survivants » des purges, dont rien ne prouve l'existence.

Dans les deux cas, l'illusion consolatrice tourne à l'obsession et conduit à la mort. Les gromovistes, pour défendre leurs précieux « Livres », source d'extases renouvelées, meurent les uns après les autres. Rogov, au terme d'une errance sibérienne à la recherche du camp de « purs » passés par le hachoir stalinien, se noie dans un marécage qu'il prend pour une magnifique prairie. Ce mirage mortifère clôt la quête de sens sur une impasse, et le désir de « justification » de la grandeur stalinienne s'évapore parmi les nénuphars. Dans *Le Bibliothécaire*, l'illusion, même reconnue comme

telle par le personnage principal, est acceptée au nom de l'idéal soviétique. Alexeï, le dernier croyant, soutient en son bunker la foi en la grandeur soviétique, par-delà la disparition du pays. La fuite hors du monde devient le monde, pour peu qu'on y croie suffisamment fort.

Poustota, Rogov et Alexeï illustrent tous la parabole du Grand Inquisiteur : tous préfèrent un mensonge idéal – une représentation illusoire de l'empire perdu – à une vérité qui rend malheureux. Tous abdiquent volontairement une forme de liberté. Poustota, déçu par ce qu'il voit à sa sortie de l'asile, se réfugie dans son rêve. Rogov méprise les années 1990 et adule l'époque stalinienne, persuadé que les arrestations rendaient les hommes supérieurs. Alexeï s'enferme dans un bunker pour lire en boucle les ouvrages de Gromov. Dans *Les Frères Karamazov*, Ivan Karamazov, prototype du nihiliste révolutionnaire, explique à son frère Aliocha la parabole qui lui est venue à l'esprit, et qui résume le fondement de son incapacité à croire en Dieu. Dans cette parabole, il imagine que le Grand Inquisiteur de Séville a arrêté le Christ, et s'apprête à le supplicier, pour la simple raison que le Christ ne sait pas ce qui est véritablement bon pour l'homme, alors que l'Eglise, quant à elle, le sait. Le Grand Inquisiteur reproche au Christ d'avoir voulu donner aux hommes la liberté, alors que les hommes n'ont que faire de celle-ci. Selon lui, la liberté est un fardeau dont tout homme veut se défaire : les hommes recherchent, avidement, un chef ou une institution à qui remettre le fardeau, pour se délester de toute responsabilité, et des tourments de la conscience morale. Les hommes préfèrent le mensonge, si ce mensonge peut les rendre heureux, à la vérité qui implique la liberté et la responsabilité morale. Rogov ne peut accepter la vérité de l'arbitraire des purges, ce qui le pousse à se persuader d'une théorie fausse pour ne pas entacher son image de la grandeur soviétique. Poustota, heurté par le monde des années 1990, refuse la chute de l'URSS en se réfugiant dans le passé fantasmé des années 1920. Alexeï, sachant pertinemment que l'URSS des livres de Gromov est une construction mythologique, finit par préférer celle-ci au monde réel.

Les représentations des conséquences psychologiques de la chute de l'URSS dans notre corpus russe sont particulièrement abondantes. D'une part, les personnages sont confrontés à nouveau rapport à la liberté et à la vérité, rapport auxquels tous ne s'adaptent pas, contrairement à Tatarski, le héros de la « Génération P », qui épouse l'air du temps. Les romans du corpus mettent en scène de nombreux héros nostalgiques et désenchantés, qui ont recours à divers stratagèmes pour surmonter la chute, vécue par beaucoup comme une perte. Certains trouvent refuge dans une vision alternative de l'Histoire, comme le héros de *La Justification* ; d'autres dans un culte fanatique, comme les personnages d'Elizarov. Ce refuge contre la mélancolie de la perte de l'Union passe aussi par une forme de retour à l'héroïsme, comme pour Poustota, Rogov, Alexeï.

La crise de sens expérimentée par ces héros est à la fois individuelle et collective. En ces temps de redéfinition des valeurs nationales, les questionnements sur l'identité et le destin spécifiques du peuple russe se multiplient. Certains personnages, pour surmonter l'effondrement des valeurs et de la rhétorique soviétique, se tournent vers des représentations plus ou moins fantasmées de l'identité russe, de sa place dans le monde, et de sa position vis-à-vis de l'Occident. Cette mise en scène des débats sur l'identité post-soviétique fait l'objet de la dernière sous-partie de ce chapitre.

### 3. Fantaisies identitaires

Nous autres, venus au monde comme des enfants illégitimes, sans héritage, sans lien avec les hommes qui nous ont précédés sur la terre, nous n'avons rien dans nos cœurs des enseignements antérieurs à notre propre existence. [...] Nos souvenirs ne datent pas d'au-delà de la journée d'hier ; nous sommes pour ainsi dire étrangers à nous-mêmes. Nous marchons si singulièrement dans le temps, qu'à mesure que nous avançons, la veille nous échappe sans retour. C'est une conséquence naturelle d'une culture toute d'importation et d'imitation.

Tchaadaïev, *Lettres philosophiques*, Lettre première<sup>207</sup>.

Traditionnellement, l'anti-utopie expose un certain type de modèle social, projeté dans un avenir plus ou moins lointain, plus ou moins inspiré d'un modèle existant (ainsi *1984* s'inspirait de l'URSS stalinienne). À une époque où le modèle social et politique de la Russie demeure à définir, elle se fait directement l'écho des débats et des discours de son temps sur la question, comme nous allons le voir. Cette partie a pour but de montrer comment notre corpus reflète un imaginaire collectif de l'identité russe, qui passe notamment par la reprise du concept d'Idée Russe, et de l'opposition traditionnelle entre slavophiles et occidentalistes. Nous nous demanderons également dans quelle mesure la dystopie nord-américaine se fait également l'écho de débats identitaires. Quels sont les mythes de l'imaginaire collectif mis en scène ou en question dans le corpus américain ? Cette partie s'appuie indirectement sur le concept « d'imaginaire national » (Bénédict Anderson) défini en introduction : la construction d'un « imaginaire national » passe par des « communautés imaginaires » qui ont une représentation d'elles-mêmes en tant que groupe. Cette partie interroge la représentation des imaginaires nationaux russe et américain dans la dystopie.

---

<sup>207</sup> P. TCHAADAÏEV, *Lettres Philosophiques adressées à une Dame*, Bibliothèque russe et slave, édition électronique, 2019, 16. Cité d'après <http://bibliotheque-russe-et-slave.com/Livres/Tchaadaiev%20-%20Lettres%20sur%20la%20philosophie%20de%20l'histoire.pdf>. Consulté le 30.09.2022.

*Idée Russe, American Way of life : mythes nationaux au prisme de la dystopie*

Qu'ils sentent notre spiritualité, ces crapules, comme en 43, à Stalingrad !

Victor Pélévine, *Homo Zaplens*, 179.

Après l'effondrement vient la question de la reconstruction. Sur quelles bases idéologiques rebâtir l'identité nationale après la fin du communisme ? La disparition de l'ancien système de valeurs explique l'engouement de la Russie post-soviétique pour des métarécits alternatifs, ce que prouve la popularité renouvelée de la religion orthodoxe, de l'ésotérisme et des mouvements sectaires dans les années 1990.

Nous pensons que l'effondrement explique aussi un retour à la recherche de « l'Idée Russe », c'est-à-dire à une représentation pré-soviétique de l'identité nationale. Comme le dit Svetlana Boym, « L'intérêt pour l'histoire nationale, qui a émergé avec la redécouverte de certains documents et l'ouverture des archives en Russie, est contrebalancée par une fascination pour la philosophie de l'Idée Russe, et de ses nombreuses variantes populaires<sup>208</sup> ». En fait, le retour à l'Histoire et l'intérêt pour l'Idée russe peuvent être considérés comme deux versants de la même quête identitaire soulevée par l'effondrement de l'URSS.

Le concept « d'Idée russe » est attaché à la philosophie religieuse de Berdiaev, qui a une vision métaphysique de l'identité nationale. Il est développé dans un ouvrage de 1946, intitulé « *L'Idée russe. Problèmes essentiels de la pensée russe au XIX<sup>e</sup> et début du XX<sup>e</sup> siècle* ». La notion « d'Idée russe » avait déjà fait l'objet d'une théorisation chez un autre philosophe religieux célèbre, Vladimir Soloviev, qui avait publié « *L'idée russe* » en 1888<sup>209</sup>. Pour lui, le peuple russe est le garant de l'avenir de toute la chrétienté. Il explique que « le sens de la Russie dans l'Histoire mondiale » ne réside pas ailleurs que dans l'Idée russe, c'est-à-dire dans l'affirmation d'une représentation chrétienne de la vie, nourrie par les idéaux du bien, de la vérité, et de la beauté. Cette idée est également partagée par Dostoïevski. Soloviev appelle de ses vœux une réunion de la chrétienté d'Orient et d'Occident dans une théocratie ; or la théocratie ressurgit dans plusieurs romans de Sorokine, sur un mode parodique ou satirique. Pour Berdiaev, le rôle du peuple russe sur terre est eschatologique, et doit mener à l'avènement de la cité céleste. Cette vocation messianique de la Russie trouve une visibilité nouvelle après 1991. Alors que certains se tournent vers l'Histoire pour tenter de comprendre ce

---

<sup>208</sup> S. BOYM, « From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia », *op. cit.*, 3. Je traduis.

<sup>209</sup> V. SOLOVIEV, *L'idée russe*, Perrin et Cie, Paris, 1888

qui s'est passé, d'autres trouvent dans la notion « d'Idée russe » un fondement identitaire stable sur lequel rebâtir le pays<sup>210</sup>, comme par exemple Alexandre Douguine, chef de file des néo-eurasistes.

Dès lors, il ne faut pas s'étonner que ressurgisse, dans les années 1990, un débat que l'Union Soviétique avait pour un temps enterré : celui des occidentalistes et des slavophiles. L'Occident, présenté comme un contre-exemple par le régime soviétique, devient tout à coup source d'émulation, modèle à imiter, comme le montrent les réformes néo-libérales d'Evguéniy Gaïdar. Mais cette orientation politico-économique voulue par la présidence Eltsine entraîne à l'inverse un regain de nationalisme patriote, surtout à partir de la crise financière d'août 1998<sup>211</sup>, qui souligne la faillite du système néolibéral implanté à la va-vite en Russie. Poutine, qui parvient au pouvoir à la fin de l'année 1999, sait mobiliser à son avantage ce mécontentement vis-à-vis des modèles « occidentaux », artificiellement implantés sur le sol russe dans le sillage de la chute. Comment notre corpus reflète-t-il ces débats identitaires ?

### *Modèle ou repoussoir ? La Russie face à l'Occident*

Bien que les idées communistes eussent été élaborées au centre de la civilisation, c'est-à-dire en Occident, la société communiste réelle apparut pour la première fois à sa périphérie, c'est-à-dire en Russie. Les Occidentaux se permettent encore d'évoquer de temps à autre le paradis terrestre communiste, mais pour ce qui est d'y vivre, ils en laissent le soin aux peuples anhistoriques, les Russes en premier lieu, car ceux-ci ont l'habitude de vivre comme des cochons.

Alexandre Zinoviev, *Katastroïka*, « La Révolution à Partgrad », 1988.

Les discours et débats sur l'identité nationale après 1991 sont transposés sous différentes formes dans notre corpus. L'Ancien Nikita Ivanytch, dans *Le Slynx*, veut œuvrer à une « Renaissance spirituelle » de la Russie. La scène de l'enterrement d'une Ancienne est d'ailleurs l'occasion de parler du testament spirituel de la Russie défunte, qui s'incarne grotesquement dans un objet du passé des plus triviaux : un hachoir à viande (p. 168 et suivantes). Les Anciens étant les derniers garants de la culture russe, c'est la culture même que l'on semble enterrer dès que meurt

---

<sup>210</sup> Voir sur cette question А. ГУЛЫГА, *Русская идея и ее творцы*, Соратник, Москва, 1995, Глава 1. « Русская идея как постсовременная проблема ».

<sup>211</sup> La crise qui survient en août 1998 en Russie est marquée par une dévaluation brutale du rouble et un défaut sur la dette russe.

l'un d'entre eux. Dans *Homo Zapiens*, Vovtchik-le-Petit (archétype du bandit des années 1990) commande à Tatarski un spot publicitaire sur l'idée russe (p. 174 et suivantes). Dans *Le Kremlin en sucre*, Sorokine semble réaliser cette commande lorsqu'il représente, sous la forme d'un film de propagande pornographique, Ivan le Russe contre les tentations occidentales (chapitre « Cinéma »). Dans ce film, un jeune héros aux traits typiquement russes, dans une forêt de bouleau, tente de repousser un diable américain qui lui propose de l'argent. Dans *Le Livre Sacré du Loup-Garou*, le capitaine du FSB Alexeï défend une certaine version de l'Idée russe face à l'aristocrate anglais Lord Cricket, tenant de la « démocratie libérale », ce qui est l'occasion d'un choc des cultures particulièrement représentatif (p. 219 et suivantes.)

Toutes ces représentations sont l'occasion de réactiver la vieille opposition entre occidentalistes et slavophiles. Avec la fin de l'antagonisme entre libéralisme à l'anglo-saxonne et communisme soviétique, la Russie semble libre de choisir un développement nouveau, soit en rejoignant idéologiquement le monde occidental, soit en développant une autre voie qui lui soit propre. La position (réelle et fantasmée) de la Russie vis-à-vis de l'Occident est donc au cœur des grands débats sur l'avenir du pays : « En-dehors de la question de la « perte de l'Empire » et des attitudes confuses vis-à-vis du passé national, les discussions sur l'identité russe étaient dans une grande mesure dominées par la position imaginaire du pays vis-à-vis de « l'Occident »<sup>212</sup> ». Comme le remarque Svetlana Boym, la chute de l'URSS a ravivé plutôt qu'éteint les oppositions traditionnelles entre la Russie et l'Occident. Devant l'ampleur du phénomène, elle se demande comment la Russie pourrait sortir de ce discours préconçu sur l'identité russe, comme si l'élaboration de celle-ci devait nécessairement passer par la comparaison avec le monde occidental<sup>213</sup>.

Nous nous pencherons tout d'abord sur les mises en scène du débat entre occidentalistes et slavophiles dans quelques œuvres du corpus, et sur la façon dont des auteurs considérés comme des postmodernistes (Sorokine, Pélévine), s'approprient la question de la slavité. Nous verrons ensuite que l'identité russe fantasmée n'est pas seulement exprimée par des personnages mais aussi incarnée dans des substances mythiques. Nous verrons comment, les dystopies post-soviétiques s'approprient les réponses néo-nationalistes et néo-impérialistes apportées au débat sur l'identité russe, que ce soit au premier degré, au sens d'une appropriation presque littérale, ou au second degré, sur le mode de la parodie et de la satire. Mais la satire de l'imaginaire national n'est pas

---

<sup>212</sup> B. NOORDENBOS, *Post-Soviet Literature and the Search for a Russian Identity*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016, 15. Je traduis.

<sup>213</sup> S. BOYM, « From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia », *op. cit.*, 28-29.

l'apanage de la Russie post-soviétique, comme nous l'apprendra l'étude des représentations satiriques de l'identité américaine chez George Saunders et Don DeLillo.

*Occidentalistes et slavophiles : Homo Zapiens et les polémiques culturelles*

L'opposition entre occidentalistes et slavophiles est abondamment parodiée dans *Homo Zapiens*. Les deux collègues publicitaires de Tatarski, Serioja et Maliouta, représentent les deux « voies » éternelles qui s'offrent à la Russie : la voie occidentale et la voie nationaliste, c'est-à-dire slavophile. Il n'est pas anodin que le slavophile porte le nom du chef des opritchniks d'Ivan le Terrible, tsar de référence pour les slavophiles, par opposition à Pierre-le-Grand, tourné vers l'Occident. Leurs points de vue sont source d'incessantes discordes, et Pélévine se garde bien de prendre parti pour l'un ou pour l'autre. Bien que tous deux aient une conception opposée de l'Idée russe, ils la prostituent sans vergogne à des fins publicitaires. De ce point de vue, les deux voies possibles de développement historique de la Russie sont tout aussi condamnables l'une que l'autre, car elles ne peuvent s'abstraire du mercantilisme du monde nouveau. La promotion de l'idée russe, qui devrait servir une renaissance spirituelle, sert avant tout les intérêts commerciaux.

L'égale inanité des points de vue apparaît dans une scène hautement comique où Tatarski est invité à dîner chez son supérieur, Khanine. Il y voit une affiche dont on ne parvient pas immédiatement à déterminer si c'est une affiche de propagande soviétique ou une affiche publicitaire :

Il désignait ainsi une reproduction d'une affiche de l'époque stalinienne ; deux lourds drapeaux rouges avec des glands jaunes entre lesquels se profilait la silhouette d'un bleu joyeux du gratte-ciel de l'université. [...]

Ça ? C'est un projet de quelqu'un qui a travaillé chez nous avant toi. Tu vois : il y avait là la faucille et le marteau et une étoile, mais il les a remplacés par les mots « Coca-Cola » et « Coke ». [...] J'avais accroché cette affiche au-dessus de mon bureau, mais elle ne plaisait pas à tout le monde. Maliouta la trouvait offensante pour le drapeau, et Serioja pour Coca-cola. (138-139)

Там висела репродукция сталинского плаката – тяжелые красные знамена с желтыми кистями, в просвете между которыми весело синело здание университета. [...]

– Это? Это один парень, который до тебя работал, на компьютере сделал, – ответил Ханин. – Видишь, там серп с молотом был и звезда, а он их убрал и вместо них поставил «соса-кола» и «соке». [...] Этот плакат раньше у меня над столом висел, только ребята коситься начали. Малюта за флаг обиделся, а Сережа за кока-колу. (141)

Ce type d'images évoque le sots-art, équivalent soviétique du pop-art fondé par les artistes Komar et Mélamid. Tout comme le pop-art s'empare des symboles de la société de consommation pour en montrer le caractère artificiel, le sots-art s'empare des symboles soviétiques pour mieux les détourner et les parodier. À partir des années 1980, de nombreux artistes du sots-art détournent dans leurs tableaux les deux imaginaires à la fois (celui du néolibéralisme, et celui de l'Union Soviétique). L'on peut citer le tableau « Coca-Cola », d'Alexandre Kossolapov (1983), comme paradigmatique, car il superpose le profil archétypal de Lénine sur fond rouge et blanc, et place tel un slogan révolutionnaire ce slogan publicitaire : « This is the real thing ». Sans doute Pélévine a-t-il ces images en tête lorsqu'il écrit ce passage. La superposition du passé communiste et du présent capitaliste, quoiqu'elle soit révélatrice de la façon dont les Russes ont perçu la libéralisation de leur patrie comme une vente aux enchères de leur patrimoine, est particulièrement grotesque. Ce caractère risible est renforcé par la réaction symétrique des deux collègues publicitaires, incarnation des divisions de la société russe quant à l'occidentalisation du monde russe dans les années 1990. Maliouta, le slavophile, s'offusque que l'on abîme les symboles soviétiques ; quant à Sérioja, l'occidentaliste, il se vexe qu'une entreprise occidentale puisse être mêlée à une esthétique stalinienne. Toutefois, les bisbilles idéologiques n'empêchent pas qu'à la fin du chapitre, s'opère un harmonieux mariage de la propagande soviétique et de l'ère publicitaire : « Camarades ! Noyons la bourgeoisie russe dans un mer d'images » (142). Cet appel syncrétique à l'union des forces pourrait être l'hymne de la génération P : P comme pepsi, c'est-à-dire comme un produit de consommation pseudo-russe. Quel est le sens du patriotisme slavophile si sa seule différence avec l'occidentalisme est qu'il s'agit de vendre du pepsi et non du coca-cola ? Ni l'occidentalisme de Sérioja, ni la slavophilie de Maliouta, ne sortent du néolibéralisme effréné dépeint dans *Homo Zapiens*. Le patriotisme consiste à vendre des produits russes, voire des produits américains mais qui jouent sur l'imaginaire culturel russe ; pourtant le système néolibéral lui-même est dépeint comme un diktat que les Russes s'imposent à eux-mêmes, dans une frénésie d'imitation de l'Occident.

*White Noise et la satire des mythes de « l'American Way of life »*

Si les débats sur l'identité nationale sont moins prégnants dans le corpus américain, ils se manifestent néanmoins dans plusieurs ouvrages. Les romans de DeLillo portent la trace d'une réflexivité ironique sur l'identité américaine. Dans *White Noise*, publié en 1985, l'un des personnages est un expert en identité américaine : le méphistophélique Murray, professeur du département des *pop culture studies*. Il exprime régulièrement ses théories sur l'essence de la nation américaine au



personnage principal, Jack Gladney. Murray accorde une importance toute particulière à la télévision, véritable mythe du foyer américain selon lui : « J'ai fini par comprendre que la télévision est une force primordiale dans les foyers américains. [...] C'est comme si un mythe prenait naissance juste là, dans notre salon [...] » (65). La fascination de Murray pour les médias est d'ordre sociologique, car il estime que dans les colonnes d'un tabloïd ou les publicités télévisées, se révèle avec la plus grande acuité la conscience de la nation. Murray considère les formes de la pop culture comme des profonds révélateurs de la conscience américaine : « Je lis les programmes de télévision, je lis les petites annonces dans *La Nouvelle Soucoupe Volante*. Je veux m'immerger totalement dans la magie et la peur américaines. » (29) C'est également pour cette raison qu'il donne un cours sur les accidents de voiture à ses élèves, accidents qu'il caractérise comme des incarnations de l'esprit américain :

Je leur dis qu'ils ne peuvent considérer un accident de voiture dans un film comme quelque chose de violent. C'est une fête. Une confirmation des violences et des valeurs traditionnelles. Pour moi, ça a la même signification que des jours de fête, tels que Thanksgiving ou le jour de l'Indépendance. [...] Ce sont des jours consacrés à un optimisme réaliste, à une jubilation égoïste. Nous nous améliorerons, nous prospérerons, nous nous perfectionnerons<sup>214</sup>.

I tell them they can't think of a car crash in a movie as a violent act. It's a celebration. A reaffirmation of traditional values and beliefs. I connect car crashes to holidays like Thanksgiving and the Fourth. [...] These are days of secular optimism, of self-celebration. We will improve, prosper, perfect ourselves<sup>215</sup>.

Le cynisme provocateur de Murray parodie allégrement le grand mythe national. L'Amérique poursuit son « éthos de la route » dans le perfectionnement des accidents de voiture. « Je dis à mes étudiants de ne pas chercher l'apocalypse là-dedans. A mon avis, ces accidents appartiennent à la longue tradition optimiste de l'Amérique. Ils ont un sens positif, ils sont remplis du vieil esprit : tout est possible. Chaque accident essaie de surpasser le précédent. » (248) Ce ne sont pas les accidents de voiture qui font ici l'objet de la parodie, mais le « *think positive* » de l'optimisme américain, l'esprit d'amélioration personnelle, le mythe de l'amélioration de soi qui suivrait la volonté d'amélioration instantanément (le texte original dit « *full of the old can-do spirit* »). L'utopisme américain est ici complètement renversé par l'ironie antiphrastique de DeLillo, qui applique les mythes positifs de la nation américaine, comme l'éthos de la route ou le dépassement de soi, à un événement-catastrophe, l'accident de la route. De la même façon, les spécialistes en pop culture se présentent comme une bande d'universitaires grotesques qui reprennent et

---

<sup>214</sup> D. DELILLO, *Bruit de fond* [1985], M. Courtois-Fourcy (trad.), Paris, Stock, 1986, 248-249.

<sup>215</sup> D. DELILLO, *White noise* [1985], London, Picador, 2011, 218.

distordent satiriquement les rêves américains. Selon l'un des professeurs, il existe une « culture des toilettes publiques », apparentée pour lui à « l'éthos de la route ». Il développe en donnant un exemple personnel : « Tout le génie de la route. J'ai pissé dans des lavabos partout dans l'Ouest américain. » (84) Le mythe de la conquête de l'Ouest et des grands espaces n'est plus vu par le pionnier mais par le biker, et trouve ici une illustration particulièrement burlesque. La satire de la mythologie nationale est renforcée, dans le texte original, par l'emploi du mot « éthos », traduit ici par « génie » : « l'éthos de la route » (68) renvoie à une posture collective, propre au peuple américain, qui détermine son essence de peuple pionnier.

DeLillo maltraite les mythes de l'identité américaine avec une jubilation bien visible. *White Noise* est une satire de la classe aisée des États-Unis, une satire proprement nationale qui met en jeu les stéréotypes du pays. Ainsi, le roman s'ouvre sur une scène purement américaine, un exemple du rêve américain dans toute sa splendeur : un campus envahi d'une profusion d'élèves et d'objets, des étudiants qui célèbrent la fin de l'été et le début de l'année universitaire. Les élèves déchargent les “station wagons” qu'ils ont privatisés, remplis de la profusion d'éléments nécessaires à un étudiant américain (avec, entre autres, raquettes de tennis et chips à l'oignon). Pour le narrateur, c'est un moment de conscience nationale : « Ce rassemblement de breaks [...] fait prendre conscience aux parents qu'ils font partie d'un ensemble, qu'ils appartiennent à une famille spirituelle, à un peuple, à une nation. » (12) Ce moment de conscience collective est hautement satirique, les parents sont émus d'une fierté contenue, les étudiants brillent d'une assurance renouvelée en leur avenir doré. On peut s'interroger sur la signification de cette scène au début de *White Noise*, sachant que l'année universitaire n'a aucune importance pour la suite du roman. Puisqu'elle ne se justifie pas dans l'intrigue, c'est par sa puissance symbolique que la scène est importante. En tant qu'incarnation de « l'*American Way of Life* », elle condense l'interrogation sur l'identité américaine qui court tout le long du roman.

*La satire des discours néo-patriotes : Victor Pélévine, George Saunders*

Great Taste is what made America Great.

George Saunders, “In Persuasion Nation”, 288<sup>216</sup>.

---

<sup>216</sup> G. SAUNDERS, *The brief and frightening reign of Phil and in persuasion nation*, op. cit.

« *Le Bien, avec des Biceps et une grosse bite* » (*Homo Zapiens*, 275) : *Défense et illustration du néo-patriotisme slavophile*

Occidentalistes et slavophiles ne sont pas traités absolument de la même façon par Pélévine. Ces termes n'ont plus chez lui la même acception qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, même s'ils y font allusion. Ainsi, le collègue slavophile de Tatarski, Maliouta, est avant tout un nationaliste au chauvinisme caricatural. Quant à son collègue occidentaliste, Sérioja, il est tout aussi caricatural dans l'extrême inverse, car son « occidentalisme » consiste à vénérer frénétiquement tout ce qui vient de la culture anglo-saxonne et des États-Unis.

Dans *Homo Zapiens*, le discours nationaliste est un peu plus représenté que le discours occidentaliste. Le chef de Tatarski demande à celui-ci de rédiger un spot publicitaire sur l'idée russe. Le commanditaire, Vovtchik (diminutif de Vladimir, en vogue dans les milieux de la pègre) explique ses raisons au concepteur publicitaire, ce qui fournit à Pélévine l'occasion de parodier abondamment le patriotisme slavophile. Vovtchik demande à Tatarski s'il ne s'est jamais senti humilié à l'étranger. Selon lui, les occidentaux méprisent les Russes depuis qu'ils n'ont plus d'identité nationale. L'on retrouve, en creux, l'idée que la Russie post-soviétique n'a pas d'identité propre et se contente, trou noir ou fourmi-lion, d'aspirer les valeurs néo-libérales de l'Occident, mais aussi sa culture et son mode de vie :

C'est parce que nous sommes comme en pension chez eux [que les occidentaux nous méprisent]. Nous regardons leurs films, roulons dans leurs voitures et mangeons même leur bouffe. Nous, on ne produit que de l'oseille... [...]. Eux, ils pensent que, culturellement, nous sommes une race avilie. Comme les bougnoules, tu vois ? Comme si nous étions des animaux avec du fric. Des cochons ou des bœufs. Mais nous sommes tout de même la Russie ! C'est horrible d'y penser. Un si grand pays ! (178)

Все потому, что мы у них на пансионе. Их фильмы смотрим, на их тачках ездим и даже хавку ихнюю едим. А сами производим, если задуматься, только бабки...[...] Но они-то думают, что мы культурно опущенные! Типа как чурки из Африки, понимаешь? Словно мы животные с деньгами. Свиныи какие или быки. А ведь мы — Россия! Это ж подумать даже страшно! Великая страна! (180)

Le discours de Vovtchik est d'emblée discrédité par sa vulgarité, son racisme et ses saillies grotesques, qui culmine dans la représentation supposée des Russes sous forme de « cochons » ou de « bœufs ». Ses paroles reflètent toutefois avec une grande acuité la crise de valeurs et de représentation nationale engendrée par la chute de l'URSS. La Russie n'a plus, depuis 1991, d'idée nationale (pour Berdiaev, elle n'en a plus depuis la Révolution de 1917), ce que Vovtchik considère comme la source de ses malheurs contemporains :

Si on la considère comme de la simple oseille, alors tous les billets se valent. Mais en réalité, derrière chaque oseille, il y a une idée nationale. Chez nous, avant, c'était l'orthodoxie, l'autocratie et le peuple<sup>217</sup>. Puis tout cela a été remplacé par le communisme. Maintenant qu'il n'y a plus le communisme, il n'y a plus d'autre idée que l'oseille. Mais l'oseille toute seule ne peut pas être derrière l'oseille, tu comprends ? Parce que sinon, il est difficile de saisir pourquoi certains peuples sont en avant et d'autres en arrière. [...] Nous manquons d'i-den-ti-té na-ti-o-nale. [...] Tu piges ? Les Tchétchènes en ont et pas nous. Voilà pourquoi on nous traite comme des merdeux. (178-179)

И если на них смотреть просто как на бабки, то они все одинаковые. Но за каждым бабками на самом деле стоит какая-то национальная идея. У нас раньше было православие, самодержавие и народность. Потом был этот коммунизм. А теперь, когда он кончился, никакой такой идеи нет вообще, кроме бабок. Но ведь не могут за бабками стоять просто бабки, верно? Потому что тогда чисто непонятно — почему одни впереди, а другие сзади? [...] Нам не хватает национальной и-ден-тич-ности...[...] Понял? У чеченов она есть, а у нас нет. Поэтому на нас как на говно и смотрят. (181)

Le principal moteur de Vovtchik semble être autant la préoccupation de la grandeur de son pays que son propre orgueil blessé : en lui résonne le désarroi de nombreux Russes face à la perte de la place privilégiée qu'avait l'URSS sur l'échiquier international. Vovtchik, tout ridicule qu'il soit, exprime un sentiment commun à beaucoup de Russes de l'époque. Il ne suffit pas d'avoir transformé la Russie en machine à produire de l'argent ; le seul matérialisme économique ne peut permettre à la Russie de retrouver une partie de sa splendeur perdue. Étonnamment, le discours de Vovtchik rejoint l'appel à la Renaissance spirituelle exprimé par les « Anciens » de Tolstaïa.

*George Saunders, et la satire de la mentalité américaine*

Tout comme DeLillo s'attaquait dans *White Noise* au patriotisme des Américains, ridiculisant le sentiment de fierté lié à l'éthos de la route et à l'*American Way of Life*, George Saunders s'attaque aux mythes de l'identité américaine, comme le montre déjà le titre du recueil « In Persuasion Nation ». Tous les mythes nationaux y passent, le « rêve américain » et l'éthique du succès en premier lieu, comme nous l'avons déjà vu avec « Winky ». L'omniprésence des discours sur le rêve américain est systématiquement confrontée à la situation véritable des personnages, qui sont toujours dans un état de précarité extrême, et luttent pour survivre et subvenir aux besoins de leurs familles. Ce décalage constant entre discours et réalité est l'une des sources principales de la satire. La satire passe ainsi par le détournement de slogans associés à la mentalité américaine, comme le

---

<sup>217</sup> Victor Pélévine fait ici référence à la devise impériale adoptée par Nicolas Ier : « Orthodoxie, Autocratie, Nationalité » (« Православие, самодержавие, народность »). Elle aurait été inventée par le comte Sergueï Ouvarov.

« quand on veut on peut » (« *the old can-do spirit* ») dont parle Murray dans *White Noise*. La nouvelle « Brad Carrigan, American » est l'une de celles qui écorne le plus les clichés de la mentalité nationale. Le titre même du récit souligne le caractère représentatif du foyer américain décrit. La nouvelle se présente comme un show télévisé centré sur un couple d'américains standard, les Carrigan, accompagnés d'un chien qui parle, et de Chief Wayne, un Indien aux cheveux roux. Les personnages sont filmés à chaque instant selon le principe de la télé-réalité. Les scènes de la vie quotidienne sont truffées de stéréotypes de langage, toujours proférés par Doris et Chief Wayne, les deux personnages les plus alignés avec la politique du show. De nombreux éléments problématiques se manifestent sur le seuil de ce foyer américain modèle : des cadavres surgissent dans le jardin, exigeant qu'on les mette à l'abri de la pluie, un bébé éthiopien tombe du ciel, des enfants philippins frappent à la porte pour demander du maïs. Toutes ces apparitions représentent la mauvaise conscience de l'égoïsme américain, qui justifie son inaction par une série de phrases toutes faites et de clichés de pensée. La technique de Doris et de Chief Wayne pour traiter les problèmes est de les ignorer, pour passer rapidement à autre chose. Doris conseille ainsi à Brad d'attendre que la cour accueille quelque chose de plus joyeux que les morts-vivants :

« - Laisse-lui le temps, chéri, dit Doris. Ça va se transformer en quelque-chose de plus joyeux.

- Ça se passe toujours comme ça, dit Chef Wayne.
- Les choses finissent toujours par revenir à la normale, n'est-ce pas ? dit Doris. Du moment que tu crois en tes rêves ?
- Et que tu accentues ce qu'il y a de positif, dit Chef Wayne<sup>218</sup>. »

« Give it time, hon, » says Doris. "It'll morph into something more cheerful."

"It always does", says Chief Wayne.

"Things always comes out right in the end, don't they?" says Doris. "As long as you believe in your dreams?"

"And accentuate the positive", says Chief Wayne<sup>219</sup>.

Ce passage présente une évidente caricature de la stratégie "*Think positive*", satirisée à maints endroits dans les nouvelles de Saunders. L'exhortation à l'optimisme forcené devient ici criminellement égoïste. La pensée positive ne permet pas de surmonter les épreuves mais plutôt de

---

<sup>218</sup> Le recueil "In Persuasion Nation", d'où est issue la nouvelle, n'a pas encore été traduit en français. Par conséquent, je traduis toutes les citations tirées des nouvelles du recueil exploitées dans cette thèse : « I CAN SPEAK !™ », « Jon », « Brad Carrigan, American », « In Persuasion Nation », « CommComm ».

<sup>219</sup> G. SAUNDERS, *The brief and frightening reign of Phil and in persuasion nation, op. cit.*, 245.

faire comme si celles-ci n'existaient pas. Le cliché culmine dans la fausse naïveté de Doris qui assure que tout est possible à ceux qui croient en leurs rêves. Cette assertion est d'un cynisme consommé dans la mesure où ces clichés de langage servent à maintenir le statu quo des privilèges de la famille Carrigan, et à éloigner leur mauvaise conscience. La famille Carrigan n'a pas besoin que ses rêves se réalisent, contrairement aux enfants philippins. Le passage prend une autre tournure si l'on se souvient que nous sommes dans un show télévisé. Peut-être Doris et Chief Wayne ne croient-ils pas les inepties qu'ils débitent, mais il faut bien les dire car elles correspondent à la morale du show, destiné à être diffusé en continu auprès de la nation américaine. La saturation de la nouvelle par des sentences morales absurdes produit un effet de comique grotesque, qui souligne l'inanité de cette vie de famille parfaite.

Celle-ci entérine un individualisme forcené : « Si chacun se chargeait d'avoir un foyer viable, alors le monde serait un ensemble connecté de foyers viables<sup>220</sup> ». Chacun chez soi et les moutons seront bien gardés... En somme, le show liquide la responsabilité collective, la question des inégalités sociales, le déséquilibre des rapports entre premier et tiers-monde. Pire encore, il évince ceux qui osent penser différemment, comme Brad, éjecté de l'émission pour avoir osé contrevenir à la pensée unique de cette Amérique sans pitié. La dénonciation de l'égoïsme et des discours qui le justifient prend chez Saunders un tour à la fois pathétique et burlesque. Un jour, une quantité incroyable de maïs se met à pousser dans la maison, incarnation littérale du mythe de la terre d'abondance (« *land of plenty* »). Alors que Doris, Brad et Chief Wayne sont près d'étouffer sous les plants de maïs, et que des enfants philippins rachitiques viennent sonner à la porte, Doris estime qu'ils ne sont pas cousus d'or, et refuse de leur donner quoi que ce soit. La simplicité désarmante et presque naïve du message est rachetée par l'étrangeté grotesque de la mise en scène.

### *Représentations esthétiques de l'identité russe : mutations du langage, clonage culturel*

#### *Vieux russe ou néologismes sinisants : quand la langue incarne les débats identitaires*

Les différents déploiements de l'identité russe après la chute de l'URSS sont aussi incarnés par le langage, notamment chez Vladimir Sorokine. Si *Homo Zapiens* se distingue par la saturation du langage ordinaire par des mots anglais, le langage foisonnant des personnages de Sorokine mêle le chinois, un russe archaïque, et des créations linguistiques propres à Sorokine lui-même. Dans

---

<sup>220</sup> "If everybody made a viable home, the world would be a connected network of viable homes", *Id.*, 251. Je traduis.

*Homo Zapiens*, l'emploi de vocabulaire anglophone s'inscrit dans la logique d'imitation des personnages, qui, adoptant les pratiques économiques du néolibéralisme anglo-saxon, en adoptent aussi le langage : ainsi entend-on parler de « *kerieitory* », de « *Public Relations* », mais aussi de « *Draft Podium* » ou encore de « Nescafé Gold ». Boris Noordenbos va jusqu'à qualifier les personnages d'*Homo Zapiens* de « mimic men », en adaptant un concept postcolonial au monde post-soviétique<sup>221</sup>. Les « mimic men » sont les hommes de peuples colonisés, qui copient la culture du peuple colonisateur : cette action mimétique (« mimicry ») passe par la reprise des vêtements, des modes de vie, mais aussi de la langue du colonisateur. La langue est un élément essentiel des processus de domination culturelle, et, à ce titre, le langage employé par les personnages dans notre corpus est particulièrement révélateur des enjeux identitaires représentés. Chez Tatiana Tolstaïa, la génération née après l'Explosion est caractérisée par son incapacité à parler russe correctement : Bénédict parle de « renaissance spirituelle », « d'ossence », ou encore de « marale ». Les concepts abstraits sont presque systématiquement écorchés. Ces mutations du langage, qui redoublent grotesquement les mutations physiques des personnages, sont le symptôme du marasme intellectuel dans lequel est plongé le pays.

Les mutations langagières sorokiniennes sont sans nul doute les plus complexes du corpus. Depuis ses débuts dans les années 1980, Sorokine est connu pour ses facultés de caméléon stylistique<sup>222</sup>. Les jeux métalangagiers fréquents dans ses romans rendent son style particulièrement riche et difficile à interpréter. *Le Lard Bleu* est placé sous le signe du langage dès l'épigraphe, extraite du Quart Livre de Pantagruel. Dans le Quart Livre, Pantagruel, voyageant avec ses compagnons sur une mer glaciale, fait une expérience effrayante, en croyant entendre parler, alors qu'il n'y a personne... Ces paroles que Pantagruel croit entendre sont en fait des « paroles gelées », suspendues dans les airs : « Alors il nous jeta sur le tillac de pleines poignées de paroles gelées... » Les mots sont littéralement devenus des choses, traces tangibles des hommes qui les ont prononcés. Sous ce patronage littéraire illustre s'ouvre un roman extrêmement difficile à lire : la lettre de Boris Gloger à son amant, qui ouvre le début du livre, est un carnaval langagier pour le moins difficile à suivre. Mélange de russe et de chinois, mêlé de jargon pseudo-scientifique inventé par Sorokine avec par moments des mots français et allemands, le langage du personnage est un véritable défi de lecture. L'incipit fournit un bel exemple de cette extrême défamiliarisation langagière, à laquelle Sorokine fait semblant de remédier à grands renforts de notes de bas de page, qui parfois

---

<sup>221</sup> B. NOORDENBOS, « Empire of Empty Signs », *op. cit.*

<sup>222</sup> T. ROESEN, D. UFFELMANN et K. KÜHN (éd.), *Vladimir Sorokin's languages*, Bergen, Dept. of Foreign Languages, University of Bergen, 2013

introduisent d'autres néologismes (pour ne pas trop alourdir le texte, nous avons pris le parti de ne pas retranscrire les notes en russe) :

Salut, *mon petit*<sup>223</sup>.

Mon lourd garçon, ma tendre salope, mon top-direct divin et abject. Me souvenir de toi a quelque chose d'inferral, rips<sup>224</sup> laowai<sup>225</sup>, c'est *lourd* au sens propre du terme.

Et dangereux -pour les rêves, pour la L-harmonie<sup>226</sup>, pour le protoplasme, pour mon skand-chi<sup>227</sup>, pour mon V-2<sup>228</sup>.<sup>229</sup>

Привет, mon petit.

Тяжелый мальчик мой, нежная сволочь, божественный и мерзкий топ-директ. Вспоминать тебя — адское дело, рипс лаовай, это *тяжело* в прямом смысле слова.

И опасно: для снов, для L-гармонии, для протоплазмы, для скандхи, для моего V-2<sup>30</sup>.

Or, à peine le lecteur commence-t-il à s'habituer à cette langue hybride, que Sorokine change brutalement de style, lorsque Boris Gloger, que l'on suit depuis le début du roman, cesse d'endosser la narration puisqu'il est tué. Cette mort enclenche le passage à une deuxième partie du récit (142). À partir de ce moment, la langue redevient plus classique, jusqu'à présenter de nouvelles altérations lorsque la narration commence à suivre la secte des « baiseurs de terre ».

Avant d'être tué, Boris est questionné par les combattants de la secte, venus pour voler le lard bleu. Un conflit linguistique s'engage, car Boris, qui commence à expliquer les processus scientifiques en jeu dans la production du lard, est incompréhensible pour les bandits (147). Le chef des bandits lui intime l'ordre de parler russe, ce qui signifie, pour lui, de parler un russe classique sans apports étrangers, ni langage de spécialiste. Les deux types de langage signifient deux mondes parfaitement opposés, deux identités contraires. D'une part, le langage futuriste, sinisant et pseudo-scientifique de Boris Gloger (dont le nom de famille ne sonne pas vraiment russe) renvoie au type

---

<sup>223</sup> Les mots en italique suivis d'un astérisque sont en français dans le texte. (N.d.T.)

<sup>224</sup> Rips : juron international apparu dans la langue orale des populations eurasiennes après la catastrophe nucléaire de l'Oklahoma en 2028. NB : les notes « 40 à 44 » sont les notes de bas de page établies par Sorokine lui-même.

<sup>225</sup> Etranger.

<sup>226</sup> Degré d'équilibre des champs de Schneider dans les organismes et les matières.

<sup>227</sup> Bien-être.

<sup>228</sup> Indice de féminité de Weide.

<sup>229</sup> V. SOROKINE, *Le Lard bleu* [1999], B. Kreise (trad.), Paris, L'Olivier, 2007, 9.

<sup>230</sup> Cité d'après le site officiel de Vladimir Sorokine : [https://srkn.ru/texts/salo\\_part1.shtml](https://srkn.ru/texts/salo_part1.shtml). Consulté le 30.09.2022.



d'être qu'il représente : scientifique cultivé, parlant plusieurs langues, cosmopolite et post-humain<sup>231</sup>. D'autre part, le langage russe et vulgaire du chef des bandits renvoie à l'idéologie néo-patriote qu'il incarne, car il est, comme ses acolytes, membre de la secte des « baiseurs de terre », qui vénèrent la terre russe et ne jurent que par elle. Avant même que le lecteur comprenne qui sont les « baiseurs de terre », il perçoit dans la confrontation langagière qu'il a affaire à deux mondes que tout oppose. Le patriotisme agressif des « baiseurs de terre » s'exprime en premier lieu par leur refus d'employer et même de comprendre des mots étrangers.

### *Clonage et héritage culturel : Lev Tolstoï et le pétrole*

Nous aimerions à présent nous pencher sur les représentations non pas directes mais indirectes de l'Identité russe dans notre corpus. Qu'elle soit intégrée au discours des personnages (comme dans le discours de Vovtchik étudié ci-dessus), ou représentée sous forme de débat incarné par différents individus (Sérioja l'occidentaliste et Maliouta le slavophile), elle se présente sous une forme directe, immédiatement décriptable. Mais les auteurs prennent parfois des détours plus surprenants pour mettre en scène les questions identitaires. Ainsi, diverses « substances » ou matières étranges présentent un lien avec la question de l'identité russe, que nous aimerions ici élucider.

On peut songer, en premier lieu, aux clones de Vladimir Sorokine dans *Le Lard Bleu*. Il ne s'agit pas là de n'importe quelle création de laboratoire, mais de la reproduction de l'essence culturelle de la Russie : les clones de grands écrivains sont les symboles du patrimoine culturel russe. Le lard bleu qui émane d'eux n'est par conséquent pas uniquement un carburant extraordinaire, comme le dit la narration, mais aussi le condensé d'un héritage spirituel symbolique. Cette interprétation est notamment soutenue par le fait que Sorokine, dès ses débuts conceptualistes, attaque l'obsession livresque de la culture russe. L'une des interprétations les plus courantes du lard bleu est que cette substance vise le littératurocentrisme caractéristique de la culture russe<sup>232</sup>. Son choix de clones de grands écrivains (plutôt que de grands hommes politiques, ou de grands scientifiques), pour produire une substance miraculeuse comme le lard bleu, n'est pas un hasard. Le lien établi par le roman entre le clonage et la création artistique a d'ailleurs été soulevé par Jacob Emery :

---

<sup>231</sup> « On distinguait sous ses tempes des plaques métalliques de forme complexe. » (145)

<sup>232</sup> I. KALININ, « The Blue Lard of Language: Vladimir Sorokin's Metalingual Utopia », dans *Vladimir Sorokin's Languages*, Bergen, University of Bergen, 2013, 140.

Dans le processus d'écriture, les auteurs clonés produisent une substance sous-cutanée, le « lard bleu », qui semble être une sécrétion biologique de « l'immortalité » de l'œuvre d'art. Résistant à l'entropie, le lard bleu est censé produire un carburant inépuisable pour une base lunaire ; les auteurs et leurs fictions sont un sous-produit inutile de son procédé de fabrication<sup>233</sup>.

Plusieurs éléments méritent ici d'être soulignés : d'une part, les clones ne sont que les « sous-produits » (« *by-products* ») nécessaires à la production du lard bleu. Le roman pose à ce titre des questions de bioéthique, dans la mesure où les clones sont exploités sans vergogne par les scientifiques ; le processus d'écriture qui les mène à la production du lard semble douloureux (Dostoïevsky-2 pleure toutes les larmes de son corps, Platonov-3 détruit sa chambre), mais nul ne se préoccupe de cela. L'ambiguïté bioéthique est permise par le statut intermédiaire du clone, entre l'artefact et l'être humain : impossible de savoir s'il ressent comme un être humain, ou si les symptômes émotifs (pleurs, rage) qu'on le voit exprimer sont purement artificiels.

Cette « exploitation » des clones renvoie à un motif récurrent chez Sorokine, celui de l'exploitation de l'homme (au sens le plus littéral et physique) par l'État. Dans *La Norme* (1979-1983), les citoyens soviétiques sont forcés de manger des excréments ; dans *Journée d'un opritchnik*, Komiaga rêve que les seins de la Souveraine sont « fondus » avec la graisse de ses sujets (251). Le lard, les excréments, la graisse, sont tous des produits corporels, liés, d'une part, à la volonté sorokinienne de remettre du corps dans la littérature russe<sup>234</sup>, d'autre part à la manière de montrer l'emprise véritablement physique de l'État sur les individus.

Mais la production de lard bleu renvoie aussi à l'exploitation pétrolière, dans la mesure où cette matière représente un carburant miracle (« carburant inépuisable pour une base lunaire »). Les clones de Sorokine sont une métaphore qui syncrétise plusieurs types d'exploitation : celle des hommes par un régime sans scrupules, celle des ressources naturelles comme le pétrole, et enfin l'exploitation (l'instrumentalisation) de la grande culture russe à des fins politiques.

Or, les clones posent aussi la question de l'identité par leur nature même, car ils sont évalués à l'aune de leur degré de correspondance génétique avec l'original. Si Tolstoï présente seulement 73 pour cent de correspondance, Nabokov atteint les 89 pour cent. Les sacro-saints représentants de la culture russe, partie prenante de son identité spirituelle, sont transformés en rats de

---

<sup>233</sup> J. EMERY, « À clone playing Crap will never abolish chance: Randomness and Fatality in Vladimir Sorokin's Clone fictions », *Science fiction studies; SF-TH Inc.*, vol. 41, n° 2, juillet 2014, p. 410-435, 429. Je traduis.

<sup>234</sup> M. LIPOVETSKY, « Fleshing/flashing the discourse: Sorokin's master trope », dans *Postmodern Crises: From Lolita to Pussy Riot*, Boston, USA, Academic Studies Press, 2019.

laboratoire. La concordance entre le clone et l'original n'est pas recherchée pour conserver la grande culture russe (les « textes » produits par les clones lors du processus de production du lard ne sont que des déchets), mais pour en faire une matière directement utilisable. Cette matérialisation de l'héritage culturel russe dans le roman évoque le constat fait par Ilya Kalinin sur la manière dont le pouvoir russe contemporain utilise l'identité culturelle du pays :

Il est frappant de constater que, dans le cadre du discours patriotique sur l'identité qui prédomine aujourd'hui, la sphère des valeurs culturelles est perçue et décrite en termes de ressources naturelles (voir Kalinin 2013b, 2013d). Et si, en Russie le discours contemporain officiel sur la nation tente de se construire au travers de la référence au passé, en passant par un tournant conservateur vers la tradition, alors le pétrole, qui joue déjà un rôle fondamental dans l'économie, devient également un matériau de construction identitaire<sup>235</sup>.

L'équivalence ici soulignée entre ressources naturelles et héritage culturel correspond parfaitement à l'allégorie du lard bleu, à la fois substantifique moelle de la culture russe, issue des plus grands écrivains, et carburant surpuissant. Or, selon Ilya Kalinin, le double processus de naturalisation de la culture (les valeurs culturelles sont présentées comme des ressources naturelles), et d'intégration des ressources naturelles à la culture (le pétrole devient un élément culturel), est intrinsèquement lié à la construction de l'identité. Le pétrole, la littérature russe classique, mais aussi l'Histoire (soviétique et antérieure) sont tous incorporés dans le discours de construction identitaire du pouvoir poutinien. *Le Lard Bleu*, publié en 1999, l'année même du basculement de pouvoir de Boris Eltsine à Vladimir Poutine, frappe, par-delà tout le grotesque que le roman peut mettre en œuvre, par l'acuité de son analyse culturelle.

Cette substance, à l'instar du pétrole que chassent les loups dans *Le Livre Sacré*, et du « bablos » que consomment les vampires dans *Empire V*, peut également être vue comme l'incarnation d'une volonté de puissance russe, s'appuyant sur la richesse des ressources naturelles d'une part, et sur la force passée (le mythe d'un pays fort et victorieux, qui transparait dans *Le Lard Bleu* avec la figure de Staline) d'autre part. Lard bleu, pétrole et bablos sont autant de matières miraculeuses que le pouvoir cherche à s'approprier pour accroître sa force : ainsi Staline s'injecte le lard dans le cerveau, les vampires dominent la race humaine en distillant du bablos, et dans le *Livre Sacré* les loups-garous, agents du pouvoir, sont chargés d'extraire jusqu'à la dernière goutte de pétrole. Tout est, pour le pouvoir russe, ressource utilisable pour reconstruire une certaine vision

---

<sup>235</sup> I. KALININ, « Petropoetics », dans E. Dobrenko et M. Lipovetsky (éd.), *Russian Literature Since 1991*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 120-144, 121-122. Je traduis.

de l'identité russe : l'identité culturelle (les clones de grands écrivains, qui produisent du lard bleu), le passé soviétique réapproprié, mais aussi les ressources naturelles comme le pétrole ou le gaz.

Les débats sur l'identité et la représentation de mythes nationaux sont présents aussi bien dans le corpus post-soviétique que dans le corpus nord-américain. Pourtant, la question de l'identité nationale est beaucoup plus présente dans le corpus russe, ce qui s'explique sans doute par le contexte de la fin de la chute de l'URSS, qui entraîne une redéfinition de la place de la Russie dans le monde, et de son propre discours sur elle-même. Dans une moindre mesure, le 11 septembre a également contribué à une remise en question de la représentation collective américaine. La satire des mythes nationaux chez George Saunders ou Don DeLillo résonne avec la parodie des débats identitaires réactivés en Russie dans les années 1990. Dans un cas comme dans l'autre, les auteurs soulignent le décalage entre une identité russe ou américaine fantasmée, voire carrément mythique, et la réalité. Dans le corpus russe, l'identité nationale n'est pas seulement représentée par des discours, comme c'est le cas dans le corpus américain. Littéralement incarnée par un type de langage ou par une substance extraordinaire, elle souligne à quel point cette question demeure obsédante pour la Russie post-soviétique.

Or, la reconstruction d'un « imaginaire national » (Anderson) après la chute de l'URSS implique une relecture de l'Histoire du pays, pour forger une nouvelle identité collective. À partir de la perestroïka, l'ouverture des archives ouvre la porte à la construction d'un autre récit historique.

## Chapitre 2. L'Histoire et la mémoire historique au prisme de la dystopie

Ce deuxième chapitre est consacré à l'étude de la place de l'Histoire (officielle et non-officielle), et de la mémoire historique dans le corpus. L'introduction montrera pourquoi il est nécessaire de consacrer un chapitre à ces thématiques, en insistant sur le rapport problématique de la Russie contemporaine à l'Histoire soviétique. Nous mettrons l'accent sur certains « trous noirs » de l'Histoire russe, et esquisserons un lien entre mémoire collective et littérature. Les bouleversements temporels engendrés par la chute de l'Union Soviétique trouvent également un écho important dans le corpus, envahi par une temporalité affolée.

Nous nous fonderons sur ce constat d'un dérèglement des temps pour mener à bien une analyse des textes à partir des concepts de « régression » et de « dévolution », employés par certains

chercheurs pour désigner l'état de la Russie post-soviétique. Nous verrons en quoi plusieurs ouvrages de notre corpus peuvent être caractérisés par une esthétique néo-médiévale, c'est-à-dire par une vision médiévale fantasmée de l'avenir de la Russie. Nous verrons que le néo-médiévalisme n'est pas absent du corpus américain, même s'il n'a pas les mêmes implications que dans le corpus russe.

Le rapport à l'Histoire et à la mémoire historique si particulier exprimé dans les dystopies russes contemporaines peut-il s'expliquer par la notion de « traumatisme historique » ? Est-il possible de considérer les œuvres du corpus sous l'angle de la *trauma theory* de Cathy Caruth, et de considérer que le traumatisme collectif engendré par la chute de l'URSS explique en partie les bouleversements temporels si prégnants dans les œuvres du corpus ? Tout en prenant nos distances avec une interprétation psychanalytique des textes, nous verrons comment certains éléments de la *trauma theory* s'avèrent féconds et révélateurs pour expliquer certaines œuvres parfois difficiles comme celles de Vladimir Sorokine. Nous nous demanderons également quels sont les modèles des traumatismes thématiques dans le corpus américain, tout en mettant au jour une différence fondamentale de mise en scène de la mémoire traumatique dans les corpus russe et américain.

## Introduction. Le difficile rapport à l'Histoire de la Russie post-soviétique

Dès 1992, Vladimir Boukovski, le grand dissident, soulignait que le drame en Russie était de ne pas avoir eu l'équivalent d'un procès de Nuremberg. Les historiens travaillent sur la question, mais le pouvoir refuse le débat. Le rôle de la littérature est peut-être de mettre en lumière ce refoulé.

Michel Parfenov, interview donnée au Journal « Le Monde », mars 2005<sup>236</sup>.

### *L'absence de consensus historique sur la période soviétique*

---

<sup>236</sup> M. PARFENOV, « Presque tous les écrivains russes interrogent le passé », *Le Monde*, mars 2005 (en ligne : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/03/17/presque-tous-les-ecrivains-russes-interrogent-le-passe\\_401984\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/03/17/presque-tous-les-ecrivains-russes-interrogent-le-passe_401984_3260.html)). Consulté le 30.09.2022.

Le lecteur de dystopies post-soviétiques peut être frappé par ce paradoxe : si les dystopies sont la plupart du temps tournées vers l'avenir ou le présent (ce qui explique pourquoi certains incorporent le genre dans celui de la science-fiction), les dystopies post-soviétiques se distinguent par l'omniprésence du passé. Bien souvent, les modèles de la société du futur évoquent des époques anciennes, voire archaïques, de la Russie. Comment expliquer ce phénomène, absent des dystopies nord-américaines ?

Peut-être faut-il commencer par rappeler qu'en Russie, le rapport à l'Histoire soviétique demeure, plus de 30 ans après la chute de l'Union, la source de débats et d'opinions contradictoires. De nombreux chercheurs insistent sur l'absence de consensus historique quant à la période soviétique, ce qu'a bien montré la « guerre des manuels » (scolaires) en cours depuis les années 1990 pour reprendre l'expression de Korine Amacher<sup>237</sup>. La chercheuse dévoile comment l'interprétation de l'Histoire soviétique dans les manuels scolaires a changé au gré des gouvernements (sous Eltsine, l'interprétation suivait un point de vue en phase avec le gouvernement pro-occidental, ce qui change lorsque Poutine arrive au pouvoir). Elle montre également que depuis quelques temps, l'État de Vladimir Poutine tente d'intégrer l'Histoire soviétique à un grand récit national qui permette aux écoliers russes de se sentir fiers de leur pays : l'Histoire devient un instrument d'orgueil national, et l'URSS est intégrée au mythe de la « Grande Russie » au même titre que l'Histoire tsariste. Nous trouvons un écho (souvent parodique) de ce récit de fierté nationale dans nombre de romans du corpus. Dans *Journée d'un opritchnik*, Sorokine parodie les grands récits nationaux par l'intermédiaire de son héros, Komiaga, qui explique au lecteur qu'aux « Troubles Rouges » (la période soviétique), a succédé la monarchie « blanche », qui a restauré la grandeur du pays. Dans *Le Livre Sacré du Loup-Garon*, Sacha, le capitaine du FSB, déploie un discours musclé (et parodique, sous la plume de Pélévine) sur la grandeur de la Russie.

Toutefois, ce grand récit d'unité nationale ne séduit pas tout le monde, et la société russe demeure divisée quant à l'interprétation mémorielle de la période soviétique. Le remplacement par Vladimir Poutine de la commémoration du jour de la Révolution en « jour de l'unité nationale » est révélateur. Ainsi, la Révolution, cet événement trop ambivalent pour le gouvernement russe actuel, tend à être lissé, gommé, au profit d'un récit visant à la réunion des forces contradictoires qui divisent la société russe actuelle. Korine Amacher souligne ce décalage entre l'utilisation de l'Histoire soviétique par l'État russe, et la réalité de la perception mémorielle de cette Histoire dans la société civile :

---

<sup>237</sup> K. AMACHER, « La guerre des manuels en Russie », *La Vie des Idées*, 13 juillet 2021 (en ligne : <https://laviedesidees.fr/La-guerre-des-manuels-en-Russie.html>). Consulté le 30.09.2022.

Si l'usage politique que le pouvoir russe entend faire du centenaire de la Révolution – commémorer pour réconcilier, et susciter l'adhésion au pouvoir – s'attire déjà des critiques en Russie, il n'en reste pas moins qu'aujourd'hui, la société russe est toujours divisée au sujet de son passé, qu'il s'agisse de Lénine et de la Révolution, de Staline, ou encore de Gorbatchev<sup>238</sup>.

Là encore, les fictions dystopiques font écho à cette division de la société russe quant à l'interprétation de l'épisode soviétique. *2017*, de Slavnikova, met littéralement en scène le décalage entre les commémorations organisées par l'État, et la réalité de la perception de l'événement par la société civile. Chez Slavnikova, le récit de l'unité nationale échoue à tel point que les commémorations de la Révolution débouchent sur une nouvelle guerre civile. L'absence de consensus sur l'interprétation de la période stalinienne (monstrueux totalitarisme, ou période difficile de modernisation puis de guerre mondiale impliquant de nécessaires sacrifices), est également au cœur du roman de Dmitri Bykov, *La Justification*.

### *Mémoire individuelle et collective : les « trous noirs » de l'Histoire russe*

En d'autres termes, la mémoire russe, aussi bien collective que personnelle, des événements soviétiques, est la source de visions contradictoires, voire antinomiques, de l'Histoire soviétique. La sociologue Dina Khapaeva va jusqu'à parler « d'Histoire sans mémoire<sup>239</sup> ». L'historien Alexandre Etkind fait le même constat d'un défaut de mémoire sur l'Histoire soviétique, même s'il n'adopte pas le même point de vue et n'avance pas les mêmes conséquences que Khapaeva. Alexandre Etkind souligne le paradoxe de la place de l'Histoire dans la Russie d'aujourd'hui : alors même que le passé soviétique est une référence omniprésente dans les discours, les médias, la vie quotidienne, il n'a pas été pris en charge par un travail de mémoire officiel<sup>240</sup>. Le « stalinisme », mobilisé d'un côté comme de l'autre du spectre politique par les hommes politiques et les médias, tout en étant une référence incontournable, divise la société quant à son interprétation. La mémoire

---

<sup>238</sup> K. AMACHER, « L'embarrassante mémoire de la Révolution russe », *La Vie des Idées (online)*, 14 avril 2017 (en ligne : <https://lavedesidees.fr/La-memoire-encombrante-de-la-Revolution-russe.html>). Consulté le 30.09.2022.

<sup>239</sup> D. KHAPAEVA, « History without memory: Gothic morality in post-Soviet society », *Eurozine*, 2 février 2009 (en ligne : <https://www.eurozine.com/history-without-memory/>). Consulté le 30.09.2022.

<sup>240</sup> A. ETKIND, « Post-Soviet Hauntology: Cultural Memory of the Soviet Terror », *Constellations*, vol. 16, n° 1, mars 2009, p. 182-200

de la Terreur stalinienne demeure un « trou noir » de l'Histoire russe. Selon Etkind, puisque l'État n'accomplit pas le travail de mémoire, ce sont les initiatives individuelles, ainsi que les formes culturelles, qui prennent en charge le traumatisme. Ainsi, les monuments érigés en Russie à la mémoire des camps émanent presque tous d'initiatives personnelles, ou d'associations issues de la société civile comme « Mémorial ».

Dans cette partie, nous voudrions vérifier l'analyse d'Alexandre Etkind selon laquelle, en l'absence de consensus mémoriel, la narration littéraire prend le relai pour mettre en scène les « trous noirs » de la mémoire soviétique.

Il est par exemple frappant de constater que depuis les années 1990, l'on assiste à une recrudescence des uchronies et de l'histoire alternative, dans la littérature russe. Dans notre corpus, cette tendance est représentée par *Le Lard Bleu*, qui imagine que le pacte germano-soviétique n'a jamais été rompu, que Staline et Hitler sont restés alliés et ont dominé le monde. Etkind comme Khapaeva se rejoignent dans l'hypothèse que la multiplication des spectres dans la littérature contemporaine n'est pas un simple élément de *pulp fiction*, mais plutôt le symptôme du retour spectral d'un passé soviétique mal enterré. Dina Khapaeva pense cet imaginaire gothique est même révélateur de la façon dont la société russe contemporaine assimile (mal) le traumatisme historique<sup>241</sup>. Elle va jusqu'à dire que la littérature « gothique », dont elle prend pour exemple paradigmatique le roman (et la série) à succès *Night Watch*, est révélatrice d'une société contemporaine elle-même gothique, qui a pu voir le jour en l'absence de travail mémoriel conséquent sur les crimes effectués à l'époque soviétique. Sans aller aussi loin, force est de reconnaître l'omniprésence du passé soviétique dans les œuvres de notre corpus, non seulement au titre de simple décor (comme dans un roman historique classique par exemple), mais comme élément central, voire structurel dans certains livres. Après un cataclysme soviétique vécu comme fin de l'Histoire, comment peut-on encore écrire l'Histoire en littérature ? Dans la lignée d'Alexandre Etkind, Dina Khapaeva, Michel Parfenov, Boris Noordenbos<sup>242</sup> et d'autres encore, nous aimerions analyser les dystopies post-soviétiques, en lien avec les problématiques mémorielles en cours dans la Russie contemporaine.

---

<sup>241</sup> D. KHAPAeva, « Historical Memory in Post-Soviet Gothic Society », *The John Hopkins University Press*, vol. 16, n° 1, spring 2009, p. 359-394

<sup>242</sup>B. NOORDENBOS, « The Return of the Dead: Haunting Traumas and Nostalgic Dreams », dans B. Noordenbos, *Post-Soviet Literature and the Search for a Russian Identity*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016, p. 145-172



## *La fin de l'URSS comme fin de l'Histoire ? Les temps déréglés de l'Union Soviétique*

Une armée qui n'entrerait jamais dans l'Histoire, car l'Histoire avait pris fin.

Olga Slavnikova, 2017, 280.

Dans *Paralogii*, Marc Lipovetsky déclare que *Le Slynx* met en scène une « post-histoire matérialisée<sup>243</sup> ». Cette idée fait écho à l'assimilation métaphorique entre la fin de l'URSS et la fin du développement historique dans plusieurs articles scientifiques. « After the Future »<sup>244</sup>, « Everything was forever, until it was no more »<sup>245</sup>, « À past without a present »<sup>246</sup>, « The Future is behind Them »<sup>247</sup>: tous ces titres donnent l'impression que le temps s'est arrêté en 1991, ou alors que la flèche de l'horloge s'est soudain mise à tourner à l'envers. Ce rapport dérégulé au temps, engendré par la sortie de la temporalité soviétique, orientée par le temps long de « l'avenir radieux », et par l'entrée dans le temps accéléré des années 1990, est transposé de façon très intéressante dans les dystopies. Même si la théorie de la « fin de l'Histoire » présentée par Fukuyama<sup>248</sup> a rapidement été décriée, nombre d'études sociologiques montrent à quel point la chute de l'URSS a également été un bouleversement temporel pour les citoyens soviétiques, en premier lieu l'étude fondatrice d'Alexei Yurtchak, *Everything was forever, until it was no more*, mais aussi les études de Svetlana Boym<sup>249</sup>.

Partant de ce constat, nous aimerions montrer quelles sont les stratégies esthétiques mises en place par les dystopies post-soviétiques pour représenter les dérèglements temporels engendrés par la chute de l'URSS. Cela va de la mise en scène d'une histoire contre-factuelle au néo-médiévalisme, en passant par le recours aux télescopes temporels et aux ellipses<sup>250</sup>. L'allégorie la

---

<sup>243</sup> М. ЛИПОВЕЦКИЙ, *Паралогии : Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов*, Москва, Новое литературное обозрение, 2008, 384.

<sup>244</sup> М. EPSTEIN, *After the future: the paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1995

<sup>245</sup> А. YURCHAK, *Everything was forever, until it was no more*, *op. cit.*

<sup>246</sup> В. WURM, « À Past without a Present: Utopia and the Post-Communist-Hype », *Artmargins (online)*, février 2007 (en ligne : <https://artmargins.com/a-past-without-a-present-utopia-and-the-post-communist-hype/>). Consulté le 30.09.2022.

<sup>247</sup> S. DECKARD, « "The Future Is Behind Them!": Post-Apocalypse and the Enduring Nuclear in Post-Soviet Russian Fiction », dans *Toxic Immanence: Decolonizing Nuclear Legacies and Futures*, Montreal; Kingston, McGill-Queen's University Press, 2022

<sup>248</sup> Un numéro spécial du Monde Diplomatique titrait notamment « la Nouvelle Guerre Froide » en juillet 2018, <https://boutique.monde-diplomatique.fr/maniere-de-voir-159-la-nouvelle-guerre-froide-version-numerique.html> ; Consulté le 30.09.2022.

<sup>249</sup> S. BOYM, « From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia », *op. cit.* ; S. BOYM, *The future of nostalgia*, New York, Basic books, 2001

<sup>250</sup> Ces stratégies peuvent également faire penser à la notion de « rétrofuturisme », qui renvoie à la manière dont des textes appartenant au passé se représentent l'avenir.

plus évidente de ces dérèglements temporels est *La Flèche Jaune*, flèche qui évoque un célèbre train soviétique, mais que l'on peut aussi lire comme une représentation métaphorique de la flèche du temps. Il faut tout le roman pour que le héros achève son parcours initiatique, et se rende compte que le temps dans le train est depuis longtemps arrêté ; alors seulement il peut descendre du train, que l'on croyait en marche depuis le début du roman. Les chapitres, numérotés à l'envers (de 12 à 1), renforcent cette impression qu'il faut remonter le temps<sup>251</sup>, comme Andreï remonte le train jusqu'à la locomotive, dans laquelle il assiste à une scène surréaliste qui lui fait comprendre que le train est à l'arrêt : le contrôleur porte une tasse de thé, dans laquelle le sucre est éternellement figé en train de tomber. La possibilité d'un retour en arrière est évidemment centrale dans le monde post-apocalyptique de Tatiana Tolstaïa. Dans *Le Slynx*, l'Histoire a été coupée par un « avant » et un « après », avec comme élément schismatique « l'Explosion », qui, comme nous l'avons vu, évoque à la fois une catastrophe nucléaire, et la chute de l'URSS. Depuis l'Explosion, l'Histoire russe semble s'être déroulée à rebours, et le bourg de Fiodor Kouzmitchsk est dans un état de régression généralisée. La Fin de l'Histoire est également évoquée non sous une forme métaphorique, mais bien littéralement dans *2017*, où elle permet d'expliquer la répétition de la Révolution de 1917 : puisque l'Histoire (le processus de transformation d'événements en événements historiques) a pris fin, les événements passés peuvent se répéter en boucle.

L'étude des enjeux liés à la représentation de l'Histoire dans notre corpus se fera en deux temps. Nous verrons dans un premier temps en quoi l'avancée de l'Histoire n'est pas dépeinte comme une progression, mais à l'inverse, une régression dans plusieurs romans du corpus russe. Cette régression s'accompagne souvent (mais pas nécessairement) d'une forme de néo-médiévalisme, une vision fantasmée de l'époque médiévale qui peut surprendre dans un genre d'anticipation comme la dystopie. Nous aborderons ensuite l'Histoire sous l'angle du traumatisme, en montrant comment le recours à la *trauma theory* peut être un outil d'analyse pertinent pour aborder certaines dystopies russes ; nous nous poserons également la question de son application au corpus américain. Nombre d'études dépeignent les États-Unis comme une nation traumatisée après le 11 septembre, ce qui permet de supposer que les formes culturelles qui s'actualisent en fonction de l'époque à laquelle elles sont produites, telles que la dystopie, en gardent une trace. On peut se demander s'il est vraiment possible de comparer le traumatisme enclenché par la chute de l'URSS, et celui qu'a engendré le 11 septembre 2001 pour la nation américaine. La confrontation des corpus nous donnera au moins quelques éléments de réponse sur le plan esthétique. Dans une partie conclusive,

---

<sup>251</sup> Ce dispositif évoque celui qui est déployé dans un roman de Martin Amis, *La Flèche du temps* (1991), dans lequel la narration remonte peu à peu la vie d'un personnage, jusqu'au « degré zéro » de la remontée, situé à Auschwitz, dans lequel le vieil homme du début a un jour été soldat.

nous interrogerons les différences de représentation de l'Histoire sur le plan formel entre corpus russe et américain, en nous demandant si le traitement de l'Histoire dans les dystopies russes peut bel et bien être considéré, comme le prétend Alexandre Etkind, comme un genre à part entière.

## 1. Régression, Néo-médiévalisme : (D)évolution de la Russie contemporaine ?

*Le Néo-médiévalisme comme remise en question du progrès : Tatiana Tolstaïa, Vladimir Sorokine et Margaret Atwood*

*La grande Régression : bond en avant, ou retour en arrière ?*

Qu'il s'agisse d'une régression technoscientifique (*Métro 2033*, *Le Shynx*) ou politique et sociale (retour à un régime féodal dans *Telluria*, *Journée d'un opritchnik...*), de nombreux romans du corpus mettent en scène un retour en arrière de la Russie de l'avenir. *Le Shynx* nous ramène à l'âge de pierre (la maîtrise du feu et l'alphabétisation semblent perdues), tandis que le métro de Gloukhovsky nous plonge dans un monde qui vit grâce aux dernières ressources de l'humanité passée : nul n'ose imaginer ce qu'il adviendra le jour où il n'y aura plus d'électricité dans le métro. Chez Sorokine, les avancées technologiques futuristes (hologrammes ou « futées ») s'accompagnent de méthodes politiques archaïques : les opritchniks se déplacent en bolides, mais ils « purgent » le pays des nobles comme à l'époque d'Ivan le Terrible. Toutes ces dystopies mettent en scène une forme de dévolution, qui ne s'explique pas uniquement par le recours au modèle post-apocalyptique. Les auteurs semblent souscrire au constat que font Mark Lipovetsky et Alexandre Etkind dans leur discussion sur la littérature post-soviétique :

« Tout ce qui ressemblait au contemporain en Russie s'est désintégré et retiré : la Russie vit maintenant non dans un monde « post », mais dans un monde « dé- », de désindustrialisation, dé-démocratisation, dé-modernisation. Ce qui se passe en Russie n'a pas de place dans la postmodernité ; il s'agit d'une résistance (aujourd'hui) consciente, antimoderne, agressive, au contemporain<sup>252</sup>.

---

<sup>252</sup> M. LIPOVETSKY et A. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*. Je traduis.

Ce constat est également partagé par d'autres chercheurs<sup>253</sup>. Les dystopies, en tant que critiques des sociétés existantes, sont aux premières loges pour mettre en scène les évolutions de la société russe contemporaine. La désindustrialisation est patente chez Tolstaïa et Gloukhovsky, qui présentent des mondes dans lesquels les productions les plus banales sont devenues extraordinaires : dans *Le Slynx*, Bénédict s'émerveille de ce que le Grandissime Mourza vient de (ré)-inventer la roue, un hommage funéraire est l'occasion de louer un objet hautement technologique et symbolique, le hachoir à viande.

La dé-démocratisation est mise en scène dans *Journée d'un opritchnik* et *Le Kremlin en sucre*, qui expliquent comment la Russie est revenue à une monarchie absolue. Le concept de « dé-modernisation », quoiqu'extrêmement parlant pour notre corpus, pose cependant question, car les chercheurs cités ci-dessus font (volontairement) l'amalgame entre la modernisation au sens matériel (modernisation de la production, de l'économie, ou des technosciences), et la modernisation au sens politique (ce qui sous-entend, pour la Russie, la transition d'un État dictatorial à un État démocratique<sup>254</sup>). Or cette équivalence entre la modernisation et la démocratie, établie par des chercheurs progressistes comme Etkind, Minakov ou Khapaeva, est loin d'aller de soi. Le concept nous semble toutefois extrêmement productif lorsqu'il est placé non plus sur le plan idéologique mais sur le plan esthétique de la représentation de la Russie contemporaine dans les dystopies. La dé-modernisation se lit dans les textes par le retour d'éléments archaïques dans un monde situé au présent ou dans l'avenir (les opritchniks, les « Services sanitaires » qui se déplacent en traîneau dans *Le Slynx*), ou par l'utilisation d'un langage archaïque (chez Tolstaïa comme chez Sorokine).

Dans *Le Slynx*, le passage même de la Russie à la Moscovie, puis à un simple bourg, est symptomatique de cette régression : la régression spatiale d'un Empire (l'URSS), à un pays, à une ville, et enfin à un simple bourg, est également significatrice d'une régression temporelle. Le « bourg » de Fiodor Kouzmitchké évoque un état bien antérieur à la formation de l'État russe, à l'époque où, sur le territoire de l'actuelle Russie, vivaient différentes principautés concurrentes. Le

---

<sup>253</sup> A. ETKIND et M. MINAKOV, « Post-Soviet Transit and Demodernization », *Foundation for Good Politics*, n° 1, 2018 (en ligne : <https://www.ideopol.org/wp-content/uploads/2018/11/2018%201.%20ENG.%20Entire%20issue%20.pdf>). Consulté le 30.09.2022.

M. DE GRAW, *Neomedievalism and Demodernization in contemporary Russia: Vladimir Sorokin's Day of the opritchnik*, University of Denver, 2012

Y. M. RABKIN et M. MINAKOV (éd.), *Demodernization: a future in the past*, Stuttgart, Ibidem Verlag, 2018

<sup>254</sup> A. ETKIND et M. MINAKOV, « Post-Soviet Transit and Demodernization », *op. cit.*, 3. Je traduis : « En Europe de l'Est, les universitaires ont plus volontiers employé ce concept, en particulier lorsque la dé-modernisation post-soviétique devint évidente avec le réélection de Vladimir Poutine à la présidence de la Russie, la victoire de tendances autoritaires sous le joug de Victor Yanukovitch en Ukraine, et le renforcement d'une ceinture autoritaire et conservatrice, s'étendant depuis Astana jusqu'à Minsk, d'Ankara à Moscou. » Les auteurs posent ici une équivalence entre la dé-modernisation et le retour à l'autoritarisme.

mot « mourza », qui désigne les habitants de Fiodor-Kouzmitchk, fait référence à la Rus' médiévale, et plus particulièrement au joug tatar : le titre, qui désignait à l'origine les princes de certains khanats, a ensuite été étendu, par métonymie, aux aristocrates khazars, circassiens ou tatars. Cependant, des éléments propres au régime soviétique sont demeurés en place dans cette histoire syncrétique, qui mélange les références médiévales à la toute-puissance du tsar et aux règlements absurdes de l'époque soviétique. Tolstaïa fait se côtoyer avec une évidente délectation les références médiévales, soviétiques, et contemporaines de l'écriture du roman. Ainsi retrouve-t-on derrière une hiérarchie despotique évoquant le pouvoir absolu des tsars ou des Khans certaines formes rudimentaires de collectivisation, telles que « l'Isba cantine ». Tolstaïa mélange ainsi un système despotique pré-révolutionnaire, et le système collectiviste soviétique. Benedikt travaille aux champs l'été, mais il travaille aussi comme copiste à l'Isba de Labeur, qui évoque les Maisons de travail de l'URSS. Si son activité aux champs évoque les kolkhozes, son activité de copiste est une parodie de la place du fonctionnaire dans l'appareil bureaucratique soviétique (et, avant cela, dans l'appareil bureaucratique de l'Empire russe<sup>255</sup>). Benedikt recopie avec ardeur les œuvres plus ou moins pertinentes du Grandissime Mourza, de la même façon que les fonctionnaires soviétiques respectaient à la lettre des procédures plus ou moins justifiées.

Dans ce syncrétisme carnavalesque, une place spéciale est réservée à la Russie « néo-médiévale ». La référence à la Russie d'Ivan le Terrible mérite d'être soulignée, dans la mesure où elle prend une importance nouvelle dans le contexte actuel. En effet, le règne d'Ivan IV resurgit ces dernières années, dans la presse et les ouvrages nationalistes, comme l'exemple d'une Russie véritablement « russe », antérieure à l'ouverture à l'Occident pratiquée par Pierre-le-Grand. Le rejet actuel de l'Occident dans les discours néo-nationalistes s'accompagne d'un retour en arrière, vers une Russie souveraine, impériale et fantasmée, comme la société d'ordres vantée par les néo- Eurasistes. Puisque les Lumières sont liées à l'avancée vers l'Occident (et, en Russie, au tsar réformateur Pierre le Grand), les « nouveaux patriotes » retournent à une période antérieure de l'Empire russe, celle d'Ivan le Terrible. Même si Tolstaïa écrit avant le tournant poutinien des années 2000, *Le Slynx* révèle quelque chose des inquiétudes identitaires de la Russie post-impériale. C'est avec ce cadre néo-nationaliste en tête que nous étudions cette résurgence du « médiévalisme<sup>256</sup> », ou « néo-médiévalisme » chez Tatiana Tolstaïa et Vladimir Sorokine.

---

<sup>255</sup> Le petit fonctionnaire, engoncé dans la médiocrité et l'absurdité du quotidien, suscitait déjà de nombreuses représentations littéraires au XIX<sup>e</sup> siècle : l'on songe bien sûr à Gogol, et au personnage archétypal du Manteau, Akaki Akakiévitch. Bénédikt est copiste, comme Akaki : la copie, travail ingrat et sans réflexion, symbolise la nullité des deux personnages.

<sup>256</sup> En parlant de « médiévalisme », nous ne faisons pas référence au monde médiéval en tant que réalité culturelle et sociale, mais à un type de description du monde médiéval. Cette perception n'a pas la neutralité

Cet état médiéval, antérieur au seizième siècle<sup>257</sup>, est également une référence essentielle dans certaines œuvres de Sorokine, notamment *Telluria* et *Manaraga*. Les deux œuvres présentent une Russie éclatée, séparée entre différents états tels que la Moscovie ou le « tsarat de Riazan ». Cette fragmentation de la Russie en petits états évoque immédiatement, pour le lecteur russe la « Rus » féodale. Les opritchniki, qui formaient la police secrète d'Ivan IV, et qui restés dans l'Histoire comme les premiers emblèmes d'une violence arbitraire exercée par l'État, sont aisément reconnaissables dans les « Services sanitaires » du Slynx et dans les « opritchniks » de Sorokine.

Le retour en arrière imaginé par Tolstaïa et Sorokine est donc bien antérieur à l'époque soviétique, et remonte même avant la dynastie des Romanov. Pourquoi convoquer précisément cette période de l'Histoire ? La référence n'a bien sûr pas la même portée dans *Le Slynx*, publié en 2000, et dans *Journée d'un opritchnik*, publiée en 2006. Tolstaïa ne voyait que l'immédiat post-effondrement, la décennie 1990. La Russie d'Ivan le terrible ne lui sert que de décor pour construire une fable, et « Fiodor Kouzmitch » ne vise personne en particulier. Si satire il y a, elle ne porte pas sur un homme ni sur un régime en particulier, mais plutôt sur l'Histoire russe dans son ensemble. En revanche, la référence au seizième siècle chez Sorokine soutient un pamphlet politique à peine voilé contre la Russie de Vladimir Poutine. Dans les deux cas, qui veut connaître l'avenir de la Russie doit se tourner vers son passé. Dans les deux roman, l'esthétique néo-médiévale est également signe d'obscurantisme aux yeux du lecteur horrifié par la bêtise des mourzas, aussi bien que par la violence aveugle des opritchniks.

#### *Un Nouveau Moyen-Âge ultra-technologique (Vladimir Sorokine)*

L'alliance de l'avenir et du passé dans le Nouveau Moyen-âge sorokinien se traduit par la combinaison contradictoire de l'hyper-technologie et de mœurs patriarcales et traditionnelles. Dans *Journée d'un opritchnik*, le souverain apparaît aux opritchniks sous forme d'hologramme. Le traditionnel destrier de ceux-ci a été remplacé par une voiture de course ultra-rapide. Un garçon de café « transparent » sert à Komiaga ce dont il a envie. Dans *Le Kremlin en sucre*, Amonia le Kiéven, sorte d'aveugle prophète, qui évoque un personnage traditionnel de conte, est accompagné d'un

---

d'une vision historique. Le médiévalisme est né au XIX<sup>e</sup> siècle, à une époque où les nationalités émergentes en Europe retournaient dans le passé, en quête de racines supposées. Nous appliquons le terme « néo-médiévalisme » à la résurgence de ce médiévalisme fantasmé dans la Russie contemporaine. Voir sur cette question M. DE GRAW, *Neomedievalism and Demodernization in contemporary Russia: Vladimir Sorokin's Day of the opritchnik*, op. cit.

<sup>257</sup> On considère Ivan IV dit « le Terrible » comme le premier tsar de la Russie en tant que telle. Ivan IV réussit à unifier une grande partie du territoire russe en combattant les Suédois, les Polonais et les Tatars. Sa prise du khanat de Kazan, célébrée par la construction de l'Église Saint-Basile à Moscou, a été l'un des temps forts de son règne, et le symbole de l'affirmation d'un État russe.

chien électrique. Plus précisément, Amonia renvoie aux moines errants des « Bylini », ces contes épiques russes : ces personnages, toujours aveugles, ont le pouvoir de dire l'avenir.

Le paradoxe de l'alliance de la modernité technologique et des mœurs d'antan atteint son comble dans le chapitre du *Kremlin en sucre* intitulé « La queue ». Dans ce chapitre, qui reprend le concept d'un livre du même nom de l'époque conceptualiste de Sorokine, des voix anonymes se font entendre parmi des gens qui font la queue pour acheter quelque chose. Un homme commence à courtiser une femme, en lui faisant des compliments sur sa fourrure « vivante » (car les progrès technologiques sont tels que les pelisses ont maintenant leur vie propre). La jeune femme ne tarde pas à lui apprendre qu'elle a un mari, dont elle semble extrêmement satisfaite. Son époux la fouette tous les samedis, comme il sied dans la nouvelle Russie. La jeune femme sait parfaitement qu'il est de son devoir de se soumettre à son mari. « Notre devoir de femme est de nous soumettre à notre mari. Mon mari est un homme fiable et réfléchi. Un excellent maître de maison. Et il fouette de même : de façon juste et réfléchie<sup>258</sup>. » Selon elle, c'est une grande avancée pour la condition féminine : « Vous ne pouvez savoir à quel point maman a été dévorée de jalousie : à son époque, au temps des Troubles, il ne seyait pas de fouetter les femmes, sous prétexte que la Russie était alors un pays sans Dieu » (148) Sorokine renverse ici malicieusement l'échelle de valeurs en même temps que l'échelle temporelle. Alors que le discours de la jeune femme relève pour nous d'une époque reculée et arriérée, pour elle ce sont nos mœurs actuelles (placées dans un passé proche car il s'agit d'une période qu'a connue sa maman) qui sont signe d'obscurantisme. En inversant l'échelle temporelle, et en présentant l'avenir comme une sorte de passé, Sorokine inverse du même coup l'échelle de valeurs.

Mais le lecteur n'est bien sûr pas dupe de la provocation et de l'ironie du discours de l'auteur. Dans ce passage, les liens entre les mœurs patriarcales et la religion sont explicitement soulignés par le fait que la Russie des Troubles était « sans Dieu ». Le nom de la charmante jeune femme n'est également pas anodin, puisqu'elle s'appelle Véra, « la foi » en russe. Or, Sorokine conclut ce tableau par un twist inattendu, car Véra revendique avec fierté de ne pas être une simple femme au foyer. De plus, elle n'est pas couturière, cantinière ou infirmière, comme on pourrait s'y attendre, mais « transformateur de machines intelligentes ». Par ce mélange précis d'archaïsme et de modernité, Sorokine montre avec brio que les avancées technoscientifiques ne garantissent en rien la progression morale et démocratique d'un pays. Les nouvelles technologies peuvent servir un retour à la fameuse triade « autocratie, orthodoxie, nationalité », comme dans *Journée d'un opritchnik*. L'apparition de fourrures « vivantes » ne permet pas pour autant d'avancée de la condition

---

<sup>258</sup> V. SOROKINE, *Le Kremlin en sucre* [2008], B. Kreise (trad.), Paris, L'Olivier, 2011, 148.

féminine. De la même façon, ce n'est pas parce que les Mourzas de Tolstaïa redécouvrent peu à peu la roue et autres inventions extraordinaires qu'ils sont capables de sortir de l'arriération morale dans laquelle ils se trouvent. Chez Sorokine comme chez Tolstaïa, l'esthétique néo-médiévale (voire préhistorique, chez Tolstaïa) incarne une régression spirituelle et morale, décorrélée du progrès technoscientifique qui peut se poursuivre en Russie.

*Du XVII<sup>e</sup> au XXI<sup>e</sup> siècle : la superposition des strates temporelles dans la Servante Écarlate, critique de la dévolution des États-Unis*

Bien que la place de l'Histoire soit, à première vue, moins prégnante dans le corpus américain que dans le corpus russe, la dystopie américaine n'est pas totalement coupée de référents historiques. Comme dans le cas du corpus russe, la dystopie, tout en projetant le cauchemar dans l'avenir, fait également remonter à la surface le spectre des horreurs passées, et des heures les plus sombres de l'Histoire américaine. Ceci est particulièrement évident dans la Servante Écarlate, qui évoque l'Amérique puritaine du XVII<sup>e</sup> siècle. Le régime théocratique décrit se présente comme une oligarchie patriarcale et strictement hiérarchisée, avec un pouvoir prépondérant accordé aux forces religieuses et militaires. Ceci ne va pas sans évoquer les premières colonies américaines, dans lesquelles l'Église et les armes jouaient un rôle essentiel. Les exécutions publiques, la mise au pilori de certains habitants de la communauté pour déviances idéologiques rappellent également l'épisode des Sorcières de Salem<sup>259</sup>. De même, la conformité étroite de la vie sociale avec le texte public évoque les communautés des « Pères fondateurs », qui suivaient le texte biblique comme un texte de loi. Dans la Servante Écarlate, Atwood retourne donc aux sources mêmes de la nation américaine, livrant une sombre version du mythe des origines. Le roman comporte une allusion explicite au XVII<sup>e</sup> siècle, dans l'épilogue final, où le professeur Pieixoto retrace l'origine de Gilead : « Il [le Commandant supposé] semble avoir été à l'origine du mot « Particution », dérivé d'un exercice populaire au cours du troisième tiers du siècle ; la cérémonie collective de la corde, toutefois, s'inspire d'une coutume villageoise anglaise du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>260</sup>. » Mais la citation révèle également que le monde de la Servante fait allusion à différentes « strates » historiques, curieusement réunies en une même temporalité, de la même façon que *Le Slynx* renvoie dans le même temps au XVI<sup>e</sup> siècle d'Ivan le Terrible (les « Services sanitaires » et le néo-médiévalisme

---

<sup>259</sup> Il s'agit d'une série de procès en sorcellerie qui ont eu lieu entre février 1692 et mai 1693, dans plusieurs villages du Massachussetts. L'épisode, qui s'est déroulé au sein des Treize premières colonies, est devenu un moment clé de l'Histoire des États-Unis. Quatorze femmes et six hommes ont été exécutés, une centaine de personnes arrêtées. Il s'agit de la plus grosse chasse aux sorcières qui ait jamais eu lieu aux États-Unis.

<sup>260</sup> M. ATWOOD, *La Servante Écarlate* [1985], S. Rué (trad.), Paris, Robert Laffont, 2019, 518.



généralisé), à l'époque soviétique (la bureaucratie absurde qui règne à Fyodor Kouzmitchsk) et à l'époque post-soviétique.

Gilead fait se superposer le XVII<sup>e</sup> siècle et l'époque actuelle, alors même que la technologie semble avoir disparu de ce monde (la narratrice rapporte qu'il est à présent interdit d'utiliser des machines pour vérifier que le bébé n'a pas de malformations). Le savoir technologique n'a pas été perdu, il a été banni. Toutefois, des éléments propres au XXI<sup>e</sup> siècle ont été conservés, à un seul endroit dans le roman :

Il y a un contingent massif de gardes, des Anges en mission spéciale, avec leur équipement anti-émeute- casques à visières bombées en plexiglas noir, qui les font ressembler à des scarabées, longues massues, fusils à gaz lacrymogène-, placés en cordon autour de l'extérieur du Mur. (464)

There's a heavy contingent of guards, special-detail Angels, with riot gear — the helmets with the bulging dark plexiglass visors that make them look like beetles, the long clubs, the gas-canister guns — in cordon around the outside of the Wall.<sup>261</sup>

L'équipement anti-émeutes, le plexiglas et le gaz lacrymogène évoquent la tenue des policiers du XXI<sup>e</sup> siècle, ce qui est surprenant dans un monde où les personnages portent des costumes qui définissent leur appartenance sociale, comme dans une société d'ordres médiévale. En-dehors de ce passage marquant, et d'un autre moment où des touristes japonais prennent en photo les servantes de Gilead, le XXI<sup>e</sup> siècle semble avoir disparu. Ironiquement, tout à Gilead a plusieurs siècles de retard, sauf les forces mêmes qui permettent de maintenir le statu quo ultra-conservateur : la police.

### *Néo-médiévalisme et eurasisme : un Nouveau Moyen-âge comme modèle de la Russie de demain ?*

L'une des incarnations les plus frappantes de cette dé-modernisation est le néo-médiévalisme, mis en scène dans presque tous les romans de Sorokine et dans *Le Slynx*. Avant toute chose, il est nécessaire de préciser que le néo-médiévalisme est à la mode dans la Russie d'aujourd'hui. Le concept est notamment porté par le mouvement néo-eurasiste d'Alexandre Douguine<sup>262</sup>, qui a gagné une influence grandissante depuis les années 1990, et prône le retour à un « Nouveau Moyen-Âge » : « Новое средневековье ». Le concept n'est pas nouveau, et évoque pour

---

<sup>261</sup> M. ATWOOD, *The Handmaid's Tale* [1985], Boston, Houghton Mifflin, 1986, 272. Cité d'après <https://archive.org/details/handmaidstale0000atwo/page/272/mode/2up?q=riot+gear>

<sup>262</sup> Parodié dans *Journée d'un oprichtnik* où il apparaît comme un vieux fou qui crie « Eu-gaz-ia », « Eu-gaz-ia », ce qui pointe du doigt la collusion entre la théorie eurasiste et la Russie comme puissance économique bâtie sur l'exploitation des ressources naturelles.

le monde russe un livre fameux de Berdiaev, intitulé « Le nouveau Moyen-Âge. Réflexions sur les destinées de la Russie et de l'Europe », publié pour la première fois en 1924. À cette époque, Berdiaev défendait déjà l'idée (que nous verrons revenir dans notre corpus), que le XX<sup>e</sup> siècle européen est un retour à une forme de civilisation médiévale. Berdiaev met en lumière la fausseté de l'égalitarisme prôné par le régime soviétique, et souligne que, dans ce cadre, l'homme appartient à la société, dans laquelle la hiérarchie joue, comme à l'époque médiévale, un rôle essentiel. Selon lui, les valeurs modernes (humanisme, individualisme, sécularisation), touchaient à leur fin au début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>263</sup>.

Les néo-eurasistes pensent que la société d'ordres en vigueur à l'époque médiévale est le modèle de société qui correspond le mieux à la Russie : ils croient en la nécessité de cloisonner l'ordre social en différents états, qui n'ont pas vocation à être égaux. Le régime politique « naturel » de la Russie serait une monarchie théocratique, dans lequel l'orthodoxie serait une part essentielle de la culture nationale. Dina Khapaeva montre bien le lien entre le néo-médiévalisme et la tentation anti-démocratique des néo-eurasistes. Elle rappelle qu'à l'origine, le concept est développé par Umberto Eco, qui définit le néo-médiévalisme comme un « moyen terme entre la nostalgie nazie et l'occultisme<sup>264</sup> ». Eco souligne que le néo-médiévalisme comme représentation culturelle est fort éloigné du Moyen-âge historique :

Il discute des images complexes et idéologiquement connotés du Moyen-Âge, qui sont utilisées dans la culture contemporaine et n'ont rien à voir avec le Moyen-Âge en tant que période historique. Il parle du « médiévalisme fantastique », qui évoque des sentiments eschatologiques, comme d'un « âge barbare, une terre de sentiments élémentaires et hors-la-loi. [...] Ces âges sont par excellence une période sombre, [...], chargée de célébrer [...] la force brute ». Le trait crucial de cette image, selon Eco, est le coucher de soleil de la raison, de l'occultisme, et une « volonté néo-fasciste de pouvoir<sup>265</sup>. »

Plusieurs éléments nous permettent ici de relier le néo-médiévalisme selon Eco aux représentations esthétiques de notre corpus : la référence au « fantastique », aux « sentiments eschatologiques », la célébration de la force brute, l'occultisme qui peut confiner à une fascination (fasciste) pour le pouvoir. Tous ces éléments s'appliquent parfaitement à la *Journée d'un opritchnik*, qui les met en scène de façon caricaturale : le médiévalisme est fantastique car certains personnages frayent avec la magie (comme Praskovia la devineresse), les sentiments eschatologiques dans la

---

<sup>263</sup> N. BERDIAEV, *Le nouveau Moyen-Âge* [1924; 1933], L'Âge d'Homme, Lausanne, 1990

<sup>264</sup> D. KHAPAEVA, « Neomedievalism As a Future Society: The Case of Russia », *The Year's Work in Medievalism*, vol. 32, 2017, 11. Je traduis.

<sup>265</sup> *Id.*, 11. Je traduis.

mesure où Komiaga est intimement persuadé que le régime qu'il sert est le salut de la Russie (comme on le voit dans son rêve biblique où les opritchniks se transforment en dragon à plusieurs têtes pour détruire les ennemis de la Russie). La célébration de la force brute a cours tout le long de l'ouvrage, qui commence par une expédition punitive des opritchniks qui tuent un noble et violent sa femme. La vénération extatique de Komiaga pour le souverain, figure du pouvoir absolu, pourrait être qualifiée de « fasciste ».

Même si tous les ouvrages ne répondent pas aussi bien à cette description, force est de constater que la fascination ambivalente pour le pouvoir et la force revient dans plusieurs œuvres, en premier lieu *Le Bibliothécaire* (on se rappelle que le « Livre du Pouvoir » et le « Livre de la Force » font partie des livres pour lesquels les gromovistes se battent jusqu'à la mort), *La Justification* (le héros, Rogov, est fasciné par la « force » du pouvoir stalinien), mais aussi la trilogie de *La Glace* (qui laisse par moments passer une fascination pour la puissance fanatique des sectaires). Toutes ces œuvres sont également imprégnées de « sentiments eschatologiques » : les gromovistes sauvent le destin de la patrie perdue, en gardant jalousement son héritage. Rogov est à la recherche d'une justification non seulement politique mais aussi morale, métaphysique des purges staliniennes. Quant à la secte de la Glace, elle évoque les notions chrétiennes de rédemption et de purification. Enfin, l'on trouve dans toutes ces œuvres une esthétisation de la violence et de la force qui, sur le plan idéologique, ambivalente, même chez des auteurs labellisés comme « progressistes » (Sorokine et Bykov). Même si Rogov finit par se noyer dans sa propre « justification », même si les sectaires de la Glace meurent tous sans anéantir l'Humanité, la fascination pour la « force brute » sensible dans de nombreux passages évoque la tentation néo-fasciste à laquelle sont soumis les personnages.

Le « néo-médiévalisme » de la société russe contemporaine s'exprime également dans les discours officiels, qui ont vu resurgir, depuis les années 2000, tout un vocabulaire propre à une société de caste :

Le terme médiéval « serviteurs de Sa Majesté » (*lyudi gosudarevy*), est devenu populaire parmi les bureaucrates de haut rang au milieu des années 2000. Et le mot médiéval « *kholop* » (serf), auparavant uniquement employé comme insulte, est réapparu dans la langue russe contemporaine en tant que synonyme de « peuple », et a été largement utilisé non seulement pour dénoncer l'injustice sociale, mais aussi pour louer les « barines », ceux qui possèdent des serfs<sup>266</sup>.

Tout se passe comme si la société de caste et la métaphore des maîtres et des esclaves étaient redevenues une description pertinente de la Russie contemporaine, caractérisée par des écarts de

---

<sup>266</sup> *Id.*, 13. Je traduis.

richesse incommensurables au sein de la population. Or, plusieurs ouvrages de notre corpus, même lorsqu'ils ne se placent pas dans un cadre explicitement néo-médiéval, mettent en scène une société de caste. *Empire V* sert à ce titre d'exemple paradigmatique, car la pyramide du pouvoir y est décrite en profondeur : tout en bas se trouve le « troupeau » humain, tiers-état producteur dont les vampires exploitent le travail. Entre les vampires et les hommes se trouve une classe intermédiaire et occulte, celle des Chaldéens, seuls êtres humains à connaître l'existence des vampires et à interagir rituellement avec eux. Les Chaldéens sont, en ce sens, semblables aux prêtres dont le statut d'exception est défini par le fait qu'ils peuvent communiquer avec des êtres supérieurs, les Dieux. Les vampires, quoiqu'au sommet de la pyramide, servent une divinité suprême : la déesse chauve-souris, qui, à travers tous les régimes de la Russie, s'est maintenue en tant que force occulte du pouvoir. Cette structure pyramidale au sommet de laquelle se trouve un pouvoir omnipotent, éternel et occulte, évoque bien sûr les théories du complot, que Pélévine parodie abondamment dans plusieurs de ses ouvrages. Mais ne faut-il y voir qu'une parodie, ou alors une description assez juste de la hiérarchisation du pouvoir dans la Russie contemporaine ? Nombre de chercheurs soulignent ce caractère pyramidal du régime russe, dans lequel une élite (les « siloviki », c'est-à-dire les proches du gouvernement qui travaillent soit dans les services de sécurité, soit dans l'exploitation des ressources naturelles) capte la plus grande partie des richesses du pays<sup>267</sup>. Certains soulignent le caractère oligarchique de la démocratie poutinienne, qui a transformé la corruption endémique des années 1990 en corruption systémique. À ce titre, l'abondance des régimes de caste et des théories du complot qui soulignent la présence de forces cachées derrière le pouvoir officiel dans les dystopies russes ne relève peut-être pas tant d'un imaginaire parodique que d'une véritable critique sociale. Dans la trilogie de *La Glace*, les sectaires sont présents comme force occulte qui infiltre toutes les positions de pouvoir, depuis les années 1990 jusqu'aux années 2000 (la « léd corporation »). Dans tous les ouvrages de Pélévine, le pouvoir est une force occulte au sommet d'une pyramide : c'est la déesse Ishtar au sommet de l'immeuble publicitaire (ou la ziggurat, selon la mythologie babylonienne) dans *Homo Zapiens*. C'est aussi la déesse chauve-souris dans *Empire V*. Dans le *Livre Sacré*, ce sont les chefs d'Alexandre au FSB, que l'on ne voit jamais.

---

<sup>267</sup> A. ETKIND, « Post-Soviet Russia », *op. cit.*. Cette confiscation des richesses du pays par une toute petite frange de la population correspond à ce qu'Etkind appelle la « malédiction pétrolière » (« *oil curse* »), qui permet à une élite de se constituer une rente de ressources sans enrichir le pays dans son ensemble.

## 2. Néo-médiévalisme, néolibéralisme : du corpus russe au corpus américain

*Le néo-médiévalisme comme retour à un régime archaïque et anti-démocratique : Journée d'un opritchnik, La Servante Écarlate*

Nous avons déjà montré que le néo-médiévalisme n'était pas seulement une reproduction fantasmée de la période médiévale mais qu'il était aussi employé comme un ensemble symbolique de valeurs singulières. Ce phénomène est saillant en Russie, mais il nous semble qu'une œuvre nord-américaine fort célèbre pourrait être analysée sous cet angle : *La Servante Écarlate*. Les dystopies *Journée d'un opritchnik* et *La Servante Écarlate* se distinguent par une série de ressemblances frappantes. Sorokine imagine une Russie de l'avenir revenue à un État néo-médiéval, qui évoque le seizième siècle d'Ivan le Terrible ; Atwood quant à elle dresse le portrait d'États-Unis revenus à un stade qui rappelle fort la période des premières colonies puritaines, débarquées du vieux continent sur le sol américain au dix-septième siècle. Les allusions historiques sont clarifiées par des éléments de l'époque incorporés par les auteurs. Les opritchniks sont reconnaissables, comme à l'époque d'Ivan le Terrible, à la tête de chien fraîchement coupée qu'ils portent avec eux, signe qu'ils chassent les « chiens » ennemis du royaume. Le régime de Gilead<sup>268</sup> se distingue par ses mœurs ultra-puritaines (patriarcat, lecture de la Bible), par certaines coutumes qui rappellent celles de l'époque, comme la fameuse cérémonie de la « particution » (518), et enfin par le costume des servantes. La capuche rabattue sur la tête par-dessus une robe longue, immortalisée par la série télévisée, désigne sans équivoque l'Histoire puritaine des États-Unis. Les pendus accrochés au mur avec un sac de toile sur la tête, les exécutions publiques, les cérémonies archaïques comme la lecture dominicale de la Bible par le patriarche, participent d'un imaginaire néo-médiéval qui évoque les heures les plus sombres de l'Histoire américaine, comme le procès des sorcières de Salem, dont nous avons déjà parlé. Les exécutions publiques et la pendaison des ennemis au mur, en guise d'avertissement, déploient la même violence rituelle que les exactions des opritchniks au début du roman, qui laissent également le corps de l'aristocrate déchu bien en vue, en guise d'avertissement.

Les opritchniks forment un clan, un ordre intouchable presque tout puissant, comme les « Anges » d'Atwood, deux ordres qui sont les garants d'un régime ultra-autoritaire, et font régner la terreur. Le cloisonnement de la société en ordres est évident dans les deux romans ; dans *La Servante Écarlate*, il est souligné par le code couleur des vêtements, qui compartimente strictement

---

<sup>268</sup> « Gilead » est une variation sur le nom « Galaad », nom biblique d'une région montagneuse de Jordanienne. Le puritanisme du régime se retrouve jusque dans son nom.

les fonctions sociales. Les Epouses sont en bleu, les Marthas (les aides ménagères) en vert, les servantes à la fonction reproductrice en rouge. Le régime de Gilead comme celui de la « Sainte Russie » sont bâtis sur une idéologie chrétienne (puritaine pour Gilead, orthodoxe pour la Sainte Russie). Ils ont tous deux vu le jour après une période de crise politique et sociale : les « Troubles gris » évoqués dans *Journée d'un opritchnik*, une crise sociale forte liée notamment à une baisse drastique de la natalité chez Atwood. Que retenir de ces parallèles troublants entre les deux œuvres ? Sorokine et Atwood font le même emploi de l'esthétique néo-médiévale qui est incorporée à la dystopie pour superposer avenir et passé ; le fait que l'avenir évoque le passé souligne la régression anti-démocratique et anti-moderne imaginée par les auteurs. Tous deux utilisent également la forme dystopique en guise d'avertissement, pour critiquer les dérives qu'ils perçoivent dans la société de leur temps, en imaginant les conséquences les plus radicales qui soient. Atwood ne s'est pas cachée d'avoir été inspirée par divers éléments de l'actualité pour créer son « conte d'avertissement », en premier lieu les politiques reaganiennes anti-avortement<sup>269</sup>. Chez Sorokine, les allusions à la Russie de Vladimir Poutine sont beaucoup trop claires pour passer inaperçues, d'autant plus que les critiques ont reconnu dans certains personnages fictifs des personnalités politiques actuelles comme Alexandre Douguine. Dans une interview célèbre donnée au journal allemand « Der Spiegel », Sorokine explicite comment lui est venue l'idée du roman :

J'ai simplement imaginé ce qui arriverait à la Russie si elle s'isolait complètement du monde occidental, c'est-à-dire si elle érigeait un nouveau Rideau de Fer. Beaucoup parlent de la Russie comme d'une forteresse. Les églises orthodoxes, l'autocratie, et les traditions nationales sont censées former une nouvelle idéologie nationale. Cela signifierait que la Russie serait submergée par son passé, et que notre passé deviendrait notre avenir<sup>270</sup>.

« Autocratie, orthodoxie, et retour aux traditions nationales » fait allusion au programme que les néo-eurasistes appellent de leurs vœux, et que Vladimir Poutine met de plus en plus en scène. Si l'on remplace l'orthodoxie par le christianisme puritain, l'on obtient alors le régime de Gilead ! L'idée de la forteresse et de la coupure avec le monde extérieur est également intéressante car elle fonctionne aussi bien pour Gilead que pour la Sainte Russie de JDO. Dans les deux cas, l'autarcie du pays est soulignée (les seuls échanges que la Russie maintient avec l'Europe sont

---

<sup>269</sup> M. ATWOOD, « The Handmaid's Tale and Oryx and Crake In Context. », *op. cit.* ; L. JADWIN, « Margaret Atwood's The Handmaid's Tale (1985): Cultural and Historical Context. », *The Handmaid's Tale: Critical Insights*, 2010, p. 21-41

<sup>270</sup> M. DOERRY et M. SCHEPP, « Russia Is Slipping Back into an Authoritarian Empire », *Spiegel International*, 2 février 2007 (en ligne : <https://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-author-vladimir-sorokin-russia-is-slipping-back-into-an-authoritarian-empire-a-463860.html>). Consulté le 01.10.2022. Je traduis.

purement commerciaux, et sont symbolisés par un immense gazoduc). Dans Gilead, il est quasiment impossible de sortir du pays, et seuls quelques touristes étrangers, triés sur le volet, peuvent pénétrer sur le territoire pour un temps très court (dans une scène marquante, la narratrice est frappée par les vêtements des touristes japonaises, qui lui paraissent indécents, avant de se souvenir qu'il y a de cela quelques années, elle aurait pu porter les mêmes). Cette séparation est matérialisée d'un côté par la « grande Muraille de Russie », mentionnée avec fierté par l'opritchnik Komiaga. Chez Atwood, l'image du Mur est également essentielle, puisque la servante doit chaque jour passer devant un mur sur lequel sont suspendus les ennemis fraîchement abattus.

### *Gilead, des totalitarismes nazis et staliniens aux politiques conservatrices reaganiennes*

Si Atwood tend presque à faire disparaître la référence au XXI<sup>e</sup> siècle au profit d'un environnement néo-médiéval, son texte convoque néanmoins d'autres périodes historiques. Ainsi Gilead porte le souvenir des deux totalitarismes du XX<sup>e</sup> siècle. L'eugénisme mis en place par le régime évoque l'Allemagne nazie ; le strict contrôle des naissances visant à contrer une dégénérescence génétique rappelle les lebensborn destinés à faire naître la parfaite race aryenne. Le discours de l'historien Pieixoto, dans l'épilogue final, explique que le Commandant dont il est question dans le récit de la Servante était sans doute à l'origine des « Boats people juifs ». « On lui doit le projet des Patries Nationales et des Boat People juifs, ainsi que l'idée de privatiser le plan de rapatriement des Juifs, ce qui eut pour résultat que plus d'une cargaison de Juifs fut simplement déversée dans l'Atlantique pour maximiser les profits. » (519). Cette ségrégation socio-religieuse (seuls les Chrétiens ont leur place à Gilead), et l'image des Juifs noyés dans l'Atlantique ne peut que rappeler les politiques nazies. Quant au stalinisme, il est présent de façon indirecte dans la mention des « Centres rouges » qui servent à « éduquer » les servantes (souvenir de la propagande soviétique mais peut-être surtout des asiles dans lesquels on rééduquait à coup d'électrochocs les opposants au régime). Outre ces références majeures, le roman porte également le souvenir d'événements plus récents, concomitants de l'écriture du texte, paru en 1985. Les années 1980 sont en effet marquées aux États-Unis par un tournant conservateur engendré par la politique reaganienne et la montée des fondamentalistes évangélistes, qui acquièrent une plus grande visibilité à cette époque : ceci explique un certain recul des droits des femmes, qui a inspiré à Atwood ce conte d'avertissement qu'est la Servante Ecarlate.

### *Globalisation et fragmentation : Telluria, Le Dernier Homme*

*Telluria* et la trilogie du *Dernier Homme* présentent deux univers post-nationaux. Dans *Telluria*, la Russie à proprement parler n'existe plus ; au contraire, son état évoque la Russie pré-tsariste, la « Rus » médiévale divisée en principautés concurrentes. Sorokine se plaît ainsi à imaginer le démembrement de la Russie contemporaine en une myriade de petits États souverains, comme le tsarat de Riazan ou la principauté de Moscovie. Dans ce monde éclaté, chacun prêche pour sa paroisse. L'omniprésence des questions religieuses évoque également une époque médiévale, non seulement pour la Russie mais aussi pour l'Europe, décrite par petites touches. *Telluria* convoque le souvenir des guerres de religion, en mettant en scène la croisade de chevaliers chrétiens contre des combattants islamistes. Ce faisant, il s'inscrit également dans la suite des angoisses soulevées par le « choc des civilisations », amplement débattu à la suite du 11 septembre 2001. À l'instar d'un Houellebecq dans *Soumission*, l'on pourrait dire de Sorokine qu'il surfe sur la vague anti-islamiste (islamophobe, selon le point de vue adopté). Dans *Telluria*, l'Europe se relève à peine de sanglants combats contre des combattants wahabbites et talibans. Pourtant, le spectre du « grand remplacement », qui plane chez Houellebecq, demeure totalement absent du roman de Sorokine. Le provocateur russe se différencie radicalement de l'écrivain français en ne prenant aucun parti culturel ; certes, l'on suit les croisés mythiques du Sud de la France dans des passages d'anthologie où ils se préparent pour la guerre sainte, tandis que la narration jamais ne donne le loisir d'épouser le point de vue d'un combattant musulman. Pourtant, le tableau épique que Sorokine fournit des chevaliers chrétiens questionne à bien des égards. D'une part, tous les chevaliers reçoivent un clou de tellure pour partir au combat sans peur ; que sont la foi et le sentiment du devoir, s'ils ne sont pas suffisants pour que les chevaliers combattent avec certitude ? Leur foi et le sentiment d'être dans leur bon droit, ne sont-ils pas bien minces si les croisés doivent recourir à une drogue comme le tellure pour se donner du courage ? Le chapitre 21, centré sur la préparation des croisés, réécrit les chansons de geste médiévales. Mais sous ce masque épique et dithyrambique, imprégné de grandeur et d'espoir, perce la veine parodique de Sorokine, styliste-caméléon capable d'épouser à la perfection les genres et les tonalités pour mieux les briser de l'intérieur<sup>271</sup>. Ce chapitre comprend l'une des scènes les plus frappantes et les plus hallucinées du roman : dans un château de Templiers, situé quelque part dans les Midi de la France, les meilleurs « charpentiers » (l'on désigne ainsi ceux qui ont la charge difficile de planter les clous de tellure dans la tête des futurs bienheureux) ont été réunis. Tous ensemble, ils vont planter en cadence des clous à l'arrière du crâne des croisés, pour que la drogue miracle leur donne des ailes. Comme dans une chanson de geste médiévale, les charpentiers ont tous des caractéristiques à la fois uniques et exceptionnelles :

---

<sup>271</sup> C'est ce qu'il faisait déjà, détruisant les modèles romanesques classiques, dans *Roman* (écrit entre 1985 et 1989).



Que les charpentiers étaient habiles ! Qu'ils frappaient juste !

Le gros, le pesant Hugues Mains d'Huile accomplissait son œuvre : une expression terrible, peinte sur le visage, il plaçait les clous contre les crânes, jouait du marteau, pareil à un antique sculpteur créant de ses battoirs les monuments vivants d'une grande époque.

Sylvestre le Florentin se montrait d'une élégante précision : ses doigts fins de chirurgien fascinaient par leur rapidité et la parcimonie de leurs mouvements.

Nicolas le Velu frappait avec la fureur calculée d'un guerrier combattant un ennemi puissant au nom d'un monde nouveau, heureux et juste<sup>272</sup>.

Как ловко и правильно работали плотники!

Толстый, грузный Хуго Масляные Руки с грозным выражением тяжелого лица вершил свое дело, приставляя гвозди к головам и стуча молотком, словно древний ваятель, создающий своими ручищами живые монументы великой эпохе.

Сильвестр Флорентийский действовал с изящной точностью, его тонкие пальцы хирурга заворачивали быстротой и лаконичностью движений.

Николя Волосатый проводил забой с расчетливой яростью воина, бьющегося с могучим врагом за новый, счастливый и справедливый мир<sup>273</sup>.

Les deux premières phrases de louange évoquent les incessantes hyperboles des textes médiévaux. L'admiration du narrateur passe par la multiplication des épithètes grandiloquentes. Par moments, l'addition de qualificatifs est telle que le lecteur ne peut s'empêcher de sentir que Sorokine en fait trop : l'on passe ainsi, presque insensiblement, du mimétisme médiéval à la parodie. Ainsi, « Hugues Mains d'Huile » (épithète homérique pour le moins surprenante), manie le marteau non seulement comme un « antique sculpteur », mais aussi comme s'il créait « de ses battoirs » « les monuments vivants d'une grande époque ». Cette dernière expression sonne étrangement à l'oreille du lecteur, comme s'il était tout à coup tombé dans un texte de propagande. Cette impression est renforcée par le descriptif de « Nicolas le Velu ». Là encore, Sorokine aurait pu s'arrêter à « la fureur calculée d'un ennemi combattant un guerrier puissant », ce qui aurait été suffisamment élogieux. Mais l'ajout du groupe prépositionnel « au nom d'un monde nouveau, heureux et juste », ne peut qu'éveiller, dans l'esprit du lecteur post-soviétique, les paroles de propagande du régime sur « l'Avenir radieux », largement vidées de leur sens depuis le sots-art. Dans un texte mâtiné d'euphorie néo-épique, Sorokine sème des expressions qui, pour le lecteur attentif, révèlent la parodie. L'épopée chevaleresque du chapitre 21 est d'autant plus soumise à caution que dans le

---

<sup>272</sup> V. SOROKINE, *Telluria* [2013], A. Coldefy-Faucard (trad.), Arles, Actes sud, 2017, 145.

<sup>273</sup> В. СОРОКИН, *Теллурия* [2013], Москва, АСТ, 2017, 184-185.

chapitre suivant, Sorokine nous donne à entendre le dialogue de deux hybrides hommes-chiens, qui se nourrissent d'un crâne de combattant sur un champ de bataille déserté. L'un des deux trouve dans le crâne un clou, tandis que les personnages remarquent mélancoliquement que l'on ne peut savoir si ce crâne est celui d'un combattant wahhabite ou chrétien. Sur le champ de bataille, le sort des deux ennemis est finalement identique... L'épopée du chapitre précédent est ainsi subtilement anéantie par la scène macabre des deux cynocéphales, rongant une tête d'homme anonyme.

Il ressort aussi de leur entretien que les combattants, quelle que soit leur allégeance, ont recours aux clous de tellure, ce qui rejoint l'omniprésence du tellure dans le livre, où l'on se rend compte peu à peu que l'acteur le plus puissant de ce monde postnational ne sont pas les croisés, ni les wahhabites, ni le prince de Moscovie ou le tsar de Riazan. L'homme, en passe de dominer ce monde, n'utilise pas d'armes pour soumettre les autres, mais une petite drogue dont toutes les classes sociales, toutes les principautés, tous les ordres religieux, sont dépendants. Contrairement à ce que l'on pourrait penser au début du livre, ni l'islam ni la chrétienté ne sont en train de conquérir le monde. La vraie puissance est plus dangereuse car plus insidieuse, mais tout aussi impérialiste : il s'agit de la République de Tellurie, présentée au chapitre 23. Le président, qui conjugue le culte de la personnalité stalinien (« petit père des peuples », il est adulé parmi les paysans de l'Altaï à qui il rend visite pour déguster de la soupe de mouton), et la classe d'un agent secret à la James Bond (avec séances de ski virtuose, hélicoptère et courtisanes de luxe), a un geste révélateur. Dans son bureau de maître du monde, il plante, sur un globe terrestre, des clous miniatures sur les pays qui peu à peu reconnaissent la souveraineté de la République de Tellurie, récemment fondée. Le globe se couvre peu à peu de clous, tout comme chaque chapitre du roman fait intervenir, d'une façon ou d'une autre, le tellure. Or, Jean-François Trocard ne devient pas le nouveau maître du monde parce qu'il possède une armée, mais parce qu'il possède la nouvelle ressource la plus recherchée de ce monde, c'est-à-dire parce qu'il est maître de la puissance économique. La valeur et la cherté des clous de tellure sont soulignées à plusieurs reprises. Ainsi, *Telluria* entérine le passage d'un monde non plus dominé par des armées ou des religions, mais secrètement mû par une puissance économique, bâtie sur l'addiction de toute l'Humanité à un produit commercialisable. Le monde néo-médiéval décrit par Sorokine est ainsi un monde dans lequel les dissensions idéologiques et religieuses masquent le nouvel empire : celui de la vente de Tellure. Le pouvoir véritable ne se trouve plus dans la faculté d'anéantir l'autre à coup d'épée, mais dans la capacité de le rendre dépendant en lui proposant des produits dont il ne pourra plus se passer, ce dont le tellure est l'archétype. En ce sens, le monde néo-médiéval décrit par Sorokine est également résolument *contemporain*.

Ce mélange entre fragmentation du pouvoir politique, et globalisation du pouvoir économique, est sans doute la marque de fabrique du néo-médiévalisme tel qu'il est perçu dans les études occidentales :

Le néo-médiévalisme a été théorisé pour la première fois par Hedley Bull, dans son texte séminal de 1977, *La Société Anarchique*, comme « un système d'autorités entrelacées et de loyautés entrecroisées qui réunit le peuple dans une société universelle. » (246). Depuis lors, et depuis le 11 septembre 2001 en particulier, le concept est devenu une métaphore dominante dans les relations internationales (RI) pour décrire un monde simultanément mondialisé et fragmenté où persistent les États-nations, quoique sous une forme affaiblie. Un tel monde ressemble à celui de la Chrétienté Occidentale au temps du Moyen-Âge, lorsque l'universalisme de l'Église catholique coexistait avec la fragmentation des royaumes en fiefs<sup>274</sup>.

Le monde contemporain serait ainsi postnational, non pas au sens où les États-Nation ont disparu, mais au sens où ceux-ci se trouvent considérablement affaiblis par le pouvoir des acteurs transnationaux comme les ONG, et, surtout, les corporations économiques. À la fragmentation politique et idéologique répond la globalisation économique, car la majeure partie de l'Humanité est inscrite dans un système global d'économie néolibérale. Nous espérons avoir démontré que nous retrouvions ce modèle dans *Telluria*. Dans la trilogie du *Dernier Homme*, de Margaret Atwood, cette représentation de l'ordre mondial est encore plus prégnante. Dans ce monde, les acteurs nationaux semblent avoir disparu dans les faits, même s'ils existent encore officiellement : l'État-Nation n'est plus capable d'assurer la subsistance ni la protection ne serait-ce que d'une partie de ses citoyens. Au contraire, seuls les *compounds*<sup>275</sup>, assurent le niveau de vie et la protection physique (avec plus ou moins de réussite dans ce cas) de ceux qui travaillent pour eux. Le monde atwoodien est néo-médiéval au sens où il s'agit avant tout d'une société de caste profondément ségréguée, avec une séparation socio-spatiale poussée à l'extrême, entre les « plèbezones », royaumes de la pègre, de la misère, et de tous les abus possibles et imaginables, et les *compounds*, ghettos de riches soigneusement fermés. Ces ghettos n'existent que par l'argent des corporations. Le mot « plèbe », qui permet à Atwood de former plusieurs mots-valises (« pleeblands », « pleebgangs », traduits

---

<sup>274</sup> M. SPEIGEL, « Character in a Post-national World: Neomedievalism in Atwood's "Oryx and Crake". », *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 2010, p. 119-134, 120-121. Je traduis.

<sup>275</sup> Ce mot, que l'on pourrait traduire en français par « combinat » ou « complexe », n'a pas été, curieusement, traduit dans la traduction officielle. Cela se justifie peut-être pour deux raisons : d'une part, le fait de garder le mot anglo-saxon correspond bien à l'univers du management néolibéral critiqué par Atwood, qui incorpore volontiers le jargon anglophone. D'autre part, le mot garde ainsi, pour le lecteur français, une opacité et une généricité qui correspondent bien aux rôles pour le moins occultes que jouent ces ghettos économiques dans la dystopie atwoodienne.

suivant le même procédé en « plèbezones » et « plèbegangs »...), évoque le tiers-État. Le père de Jimmy décrit d'ailleurs les *compounds* comme des châteaux-forts :

Il y avait de cela bien longtemps, au temps des chevaliers et des dragons, rois et ducs vivaient dans des châteaux avec des murailles, des pont-levis et des meurtrières dans les remparts afin de déverser de la poix brûlante sur leurs ennemis, disait le père de Jimmy, et les Compounds relevaient de la même idée. Les châteaux visaient à ce que vous et vos copains soyez en lieu sûr à l'intérieur et à ce que tous les autres soient à l'extérieur.

« Donc, nous on est les rois et les ducs ? demandait Jimmy.

-Tout à fait », répondait son père en souriant<sup>276</sup>.

Long ago, in the days of knights and dragons, the kings and dukes had lived in castles, with high walls and drawbridges and slots on the ramparts so you could pour hot pitch on your enemies, said Jimmy's father, and the Compounds were the same idea. Castles were for keeping you and your buddies nice and safe inside, and for keeping everybody else outside.

“So are we the kings and dukes?” asked Jimmy.

“Oh, absolutely,” said his father, laughing<sup>277</sup>.

Ce qui confère son titre de noblesse à Jimmy, c'est le fait que ses parents travaillent pour une « Corps », mot dans lequel on reconnaît le modèle corporatiste médiéval (modèle d'appartenance économique mais aussi identitaire), et les corporations contemporaines. Les nouveaux chevaliers ne sont plus les croisés, ils travaillent pour des projets de bio ingénierie, comme le « projet porcon », sur lequel travaille le père de Jimmy, ou pharmaceutiques. Quant au Seigneur absolu de ce monde, il n'existe pas, car les « Corps » se livrent une bataille sans merci, sans que l'une parvienne à prendre le dessus sur les autres. Dans cet état de guerre économique constante, aucune alternative au système néolibéral ne semble réellement possible. Or, c'est précisément cette absence d'alternative qui pousse Crake à envisager ce qu'il considère comme la seule solution au problème : la destruction du monde.

*Telluria* et la trilogie du *Dernier Homme* sont, peut-être plus que la description d'un monde à venir, des satires mordantes de notre monde contemporain. Romans d'avertissement, ils dressent le portrait d'un monde à la fois globalisé et ultra fragmenté, dans lequel les pouvoirs économiques règnent en maître sur un ensemble anarchique de fiefs en guerre les uns contre les autres. La

---

<sup>276</sup> M. ATWOOD, *Le Dernier Homme* [2003], M. Albaret-Maatsch (trad.), Paris, 10-18, 2007, 40-41.

<sup>277</sup> M. ATWOOD, *Oryx and Crake*, London, Bloomsbury, 2003, 28. Cité d'après <https://archive.org/details/oryxcrake0000atwo/mode/2up?q=dukes>

solution fournie par Sorokine est assez proche de celle de Huxley dans *Le Meilleur des Mondes* : l'échappatoire de ce monde cauchemardesque est dans la drogue, tout comme, chez Huxley, elle était dans le soma. Atwood envisage, paradoxalement, une solution à la fois plus monstrueuse et plus optimiste : la destruction du monde ancien permettra peut-être la renaissance d'une Humanité plus juste, d'une vie plus digne d'être vécue.

### 3. La mémoire traumatique de l'Histoire soviétique

#### *La culture post-soviétique comme culture post-catastrophique ? Quelques applications de la trauma theory à la dystopie post-soviétique*

De nombreux chercheurs analysent le rapport de la Russie contemporaine à l'Histoire soviétique en termes de traumatisme. Dans une étude importante sur la Russie post-soviétique, les chercheurs Dobrenko et Shcherbenok considèrent la période soviétique comme un héritage traumatique dans la culture russe contemporaine : « Ce balancement entre les expériences traumatiques du passé, à la fois éloignées et plutôt récentes, et leur prise en charge narrative instable et sous-développée, sont au cœur de la culture russe contemporaine, et marquent celle-ci comme une culture intrinsèquement post-soviétique<sup>278</sup>. » Selon les auteurs, ce manque de prise en compte des expériences traumatiques passées par les récits culturels contemporains a engendré un « désordre de la continuité culturelle » (« cultural continuity disorder », 5). Dina Khapaeva exprime la même idée en des termes à peine différents ; pour elle, les crimes soviétiques, non correctement reconnus à ce jour, ont brisé la « continuité historique » des Russes : ils ont laissé un vide historique, une faille temporelle dans l'imaginaire post-soviétique<sup>279</sup>.

Boris Noordenbos consacre tout un livre à ce qu'il appelle les « récits du traumatisme culturel » (« narratives of cultural trauma ») dans lequel il analyse diverses dystopies post-soviétiques, en particulier *La Mitrailieuse d'argile* et *La Justification*, comme des « récits de traumatisme »<sup>280</sup>. Alexandre Etkind parle également de la culture post-soviétique comme d'une « culture post-traumatique<sup>281</sup> », et d'une « mémoire post-catastrophique<sup>282</sup> », ainsi que Mark

---

<sup>278</sup> E. DOBRENKO et A. SCHERBENOK, « Introduction Between History and the Past: The Soviet Legacy as a Traumatic Object of Contemporary Russian Culture », *Slavonica*, vol. 17, n° 2, novembre 2011, p. 77-84, 78. Je traduis.

<sup>279</sup> D. KHAPAEVA, « Historical Memory in Post-Soviet Gothic Society », *op. cit.*

<sup>280</sup> B. NOORDENBOS, « The Black Holes of History », *op. cit.*

<sup>281</sup> A. ETKIND, « Stories of the Undead in the Land of the Unburied », *op. cit.*, 644.

<sup>282</sup> *Id.*, 632.

Lipovetsky. Enfin, Lisa Wakamiya souligne la possibilité d'influences mutuelles entre les études post-soviétiques et la *trauma theory*<sup>283</sup>, fondée dans les années 1990<sup>284</sup>.

### *Répéter ou surmonter le traumatisme ? Reconstitutions historiques et histoire alternative*

L'ampleur de la description du passé soviétique comme une expérience traumatique pousse à la réflexion. Dans la mesure où notre corpus représente certains épisodes historiques (comme la chute de l'URSS, ou encore les répressions staliniennes) comme des chocs violents, parfois difficiles à mettre en mots, le recours à la notion de traumatisme nous semble pertinent pour décrire les stratégies esthétiques mises en œuvre par les auteurs pour traiter certains éléments du passé soviétique.

C'est pourquoi nous voudrions lire les dérèglements temporels sensibles dans les œuvres à l'aune de la notion de « culture post-traumatique ». La remarque la plus évidente, et que nous avons déjà faite, nous semble soutenir cette idée : même dans un genre traditionnellement tourné vers l'avenir comme la dystopie, la littérature russe est obsédée par son passé. L'autre point essentiel tient précisément à la projection de ce passé dans l'avenir pour un certain nombre d'œuvres (Slavnikova, Sorokine, Tolstaïa, Elizarov dans une moindre mesure), ce que l'on peut considérer comme une « reconstitution » ; or la reconstitution des événements passés est l'une des caractéristiques de la mémoire post-traumatique, appelée à répéter convulsivement l'épisode traumatique. Le procédé de reconstitution, comme dans une enquête judiciaire, est au cœur du roman de Dmitry Bykov : ainsi trois chapitres du roman sont appelés « Reconstitution-1 », « Reconstitution-2 » et « Reconstitution-3 ». Chacun de ces chapitres présente une certaine version de l'histoire du grand-père du héros, arrêté à l'époque de Staline et envoyé au Goulag. Le lecteur comprend peu à peu que ces différentes « histoires alternatives » sont le fruit de l'imagination du petit-fils, qui tente de reconstruire le parcours de son grand-père. Nous avons là un exemple de ce que Marianne Hirsch appelle la « postmémoire », qui renvoie à la manière dont la génération d'après, celle qui n'a pas directement connu l'événement traumatique mais en a hérité par des récits et des souvenirs, se l'approprié<sup>285</sup>. Le lecteur, à l'instar du personnage principal, ne saura jamais vraiment la vérité. Bykov représente ici une la manière dont son personnage prend en charge le traumatisme stalinien en tentant de trouver une explication rationnelle aux purges : trouver une

---

<sup>283</sup> L. R. WAKAMIYA, « Post-Soviet Contexts and Trauma Studies », *op. cit.*

<sup>284</sup> Les « *trauma studies* » remontant à cet ouvrage fondateur de la chercheuse Cathy Caruth, C. CARUTH (éd.), *Trauma*, *op. cit.*

<sup>285</sup> M. HIRSCH, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118, 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 15 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/1274> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.1274>

« raison » à la mort de millions d'innocents permettrait, sans doute, de passer outre le traumatisme. La raison tant espérée ne se déploie jamais ailleurs que dans la tête du personnage, et le héros, quoiqu' historien, finit par se noyer en cherchant la confirmation de sa théorie. Persuadé d'avoir trouvé le village secret dans lequel son grand-père aurait trouvé refuge ainsi que d'autres déportés, le personnage s'embourbe accidentellement dans un marécage sibérien. Sa noyade signe l'impasse mémorielle dans laquelle il s'est enfoncé, poussé à la mort par ses propres illusions.

La reconstitution d'une autre période, celle de 1917, est mise en scène dans *2017*. Là encore, elle ne débouche pas sur une explication rationnelle, mais sur un nouveau bain de sang, tout comme les reconstitutions de Bykov aboutissent à un nouveau meurtre. *La Mitrailleurse d'argile* présente un autre type de reconstitution : celle qui a lieu dans le cerveau d'un malade de l'hôpital psychiatrique, Poustota, qui se projette en compagnon de route de Tchépaïev, dans la Russie des années 1920. Le caractère traumatique de la reconstitution est explicitement souligné par Pélévine : ainsi le médecin en charge du cas-Poustota explique à son patient que celui-ci s'est réfugié dans le dédoublement de la personnalité suite à un épisode traumatique (le passage à l'Union Soviétique). Enfin, la reconstitution du passé peut aussi prendre la forme de l'histoire alternative, très en vogue depuis les années 1990. Dans *Le Lard Bleu*, le lecteur est projeté en 1954, dans un monde où Staline n'est pas mort en 1953, où il s'est entendu avec Hitler, comme si les deux dictateurs avaient pu devenir, conjointement, les maîtres du monde. Sorokine bien sûr prend un plaisir provocateur à imaginer le pire scénario possible, mais le procédé de l'histoire alternative demeure intéressant dans la mesure où le fait de proposer une autre version de l'Histoire souligne le caractère problématique (et potentiellement rejeté) de l'Histoire réelle. Cette tendance explique le potentiel revanchiste de l'histoire alternative<sup>286</sup>.

Mark Lipovetsky, reprenant la théorie de Dominick LaCapra, explique qu'il existe deux façons de répondre au traumatisme, exprimées par deux expressions verbales peu évidentes à traduire : « acting out » et « working through<sup>287</sup> ». Le premier terme implique le transfert du traumatisme dans la sphère du discours, et suscite la répétition du traumatisme. Le sujet traumatisé répète l'expérience vécue, sans parvenir à la dépasser. Le deuxième terme représente un stade supérieur de prise en charge du traumatisme, car il permet de donner à la perte des significations nouvelles, de reconnaître l'existence d'une forme de culpabilité ou de responsabilité, d'accepter la souffrance, et la réalité. Mark Lipovetsky, reprenant les analyses de Dominick LaCapra, conclut que seul le deuxième mode de prise en charge du traumatisme permet de briser le cercle du

---

<sup>286</sup> Pour une étude de l'histoire alternative revanchiste par les auteurs russophones contemporains, voir O. ZABIRKO, « The Magic Spell of Revanchism: Geopolitical Visions in Post-Soviet Speculative Fiction (Fantastika) », *The Foundation for Good Politics*, n° 1, 2018

<sup>287</sup> D. LACAPRA, *Writing history, writing trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001

ressassement post-catastrophique<sup>288</sup>. On pourrait ici convoquer la notion de « narration rédemptrice<sup>289</sup> », qui désigne un récit dans lequel un traumatisme est surmonté par un personnage. Il est intéressant de constater que les dystopies russes qui mettent en scène un traumatisme collectif ou individuel (Bykov, Sorokine, Pélévine) sont rarement des « narrations rédemptrices ».

L'une des stratégies adoptées par le sujet du traumatisme consiste donc à mettre en scène, à incarner celui-ci (« act out ») : dans *La Mitrailleuse d'argile*, « Simplement Maria » revit une scène de viol, qui mélange des éléments de son traumatisme originel et des éléments fantasmagoriques. Ce stade de la répétition ne permet pas au sujet de prendre réellement conscience du traumatisme, et d'en sortir. Dans notre corpus, le nombre de reconstitutions d'un épisode traumatique sont légion, mais ils ne mènent jamais à la guérison des personnages (à la réconciliation avec le passé). *Soupe de cheval*, *La Justification*, *2017*, *Le Slynx*, *La Mitrailleuse d'argile*, présentent des répétitions de l'Histoire qui ne délivrent pas de sens, mais exemplifient au contraire une fatalité absurde ; à ce titre, l'Histoire est vouée à se répéter infiniment, comme l'événement traumatique peut être sans cesse reconfiguré dans la conscience du sujet, sans pour autant mener au décryptage de l'événement, et à la libération. Par opposition à cela, le traumatisme peut être pris en charge (« work through »), ce qui mène à l'acceptation de la réalité, et à la sortie de l'engrenage de la répétition. À ce titre, de nombreux personnages de notre corpus sont semblables à Poustota, qui, bien que revenu dans le monde réel, refuse la réalité et se réfugie à nouveau dans un monde parallèle à la fin du roman. Le héros de Bykov, loin d'accepter l'horreur et l'absurdité des purges pour ce qu'elles sont, se noie (littéralement) dans sa tentative de justification des événements (ce qui revient à rejeter leur caractère traumatique). Dans *2017*, une « épidémie d'Histoire » pousse des hommes normaux à répéter la guerre civile ; les seuls personnages qui échappent à cette frénésie, les cristalliers Farid et Krylov, s'enfuient également dans une autre réalité, en rejoignant le monde des esprits de la montagne à la fin du roman. Bénédikt refuse de reconnaître *Le Slynx* dans son propre visage, et se réfugie dans les livres (Tolstaïa pose ici ouvertement la question de la responsabilité morale dans le cadre d'un événement traumatique). Enfin, dans *Le Bibliothécaire*, les gromovistes refusent le réel (la fin de l'Union Soviétique) en préférant recréer artificiellement la patrie perdue par le recours aux livres. Les « cercles et bulles post-catastrophiques » ne sont pas rompues par les romans du corpus, au contraire.

---

<sup>288</sup> M. LIPOVETSKY et A. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*

<sup>289</sup> Merci à Anastasia de la Fortelle de m'y avoir fait songer.



*La trilogie de La Glace : Retour sur l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle : affirmation d'une continuité historique et traumatique par-delà les régimes ?*

The cultural return of the repressed is accompanied by a defamiliarization of the past.

Alexandre Etkind, *Stories of the Undead in the land of the Unburied*, 644<sup>290</sup>.

Dans notre corpus, une seule œuvre prend en compte toute la période soviétique : il s'agit de la trilogie de *La Glace*, qui débute un peu avant la Révolution, en 1908, et se termine un peu après la chute de l'URSS, dans les années 1990. Le regard porté sur l'Histoire est celui des membres de la Confrérie, qui « défamiliarise », pour reprendre un terme d'Alexandre Etkind, l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle. En effet, celle-ci est, aux yeux des « rayons de la Lumière céleste », absolument annexe, puisque la Confrérie est obnubilée par sa propre quête. Puisque les actions humaines ordinaires ne sont que les vaines agitations des « machines de chair », la narration des événements historiques par les membres de la Confrérie introduit un fort effet de distanciation, voire de défamiliarisation. Mais Sorokine ne se contente pas de « défamiliariser » l'Histoire ; il la revisite aussi, d'une manière qui flirte avec la théorie du complot. En effet, la Confrérie se trouve au cœur le plus violent de l'Histoire russe du XX<sup>e</sup> siècle : la seconde guerre mondiale, les camps, les organes de répression du pouvoir. L'histoire est donc vue, en même temps que de l'extérieur du fait du détachement des membres de la secte, de l'intérieur du fait de leur implication dans les moments-clés de l'Histoire. Ce contraste est particulièrement fort dans la deuxième partie de *La Voie de Bro*, où nous suivons Khram et ses acolytes membres du KGB dans les camps soviétiques, où ils tentent de découvrir des êtres semblables à eux au milieu des « coquilles vides ».

Le mélange de distanciation et de retour sur les moments les plus violents de l'Histoire russe nous semble correspondre parfaitement à ce qu'Etkind identifie comme un fonctionnement caractéristique de la mémoire post-catastrophique :

Deux processus convergent sur la scène de la mémoire post-catastrophique, la défamiliarisation du passé, et le retour du refoulé. En excavant le passé enterré sous le présent, le chercheur qui se penche sur une culture post-catastrophique assiste à la transformation de la mémoire en imagination. [...] Cette dialectique de la reconstitution et de la défamiliarisation donne lieu à une série de représentations à la fois riches et déroutantes<sup>291</sup>.

---

<sup>290</sup> A. ETKIND, « Stories of the Undead in the Land of the Unburied », *op. cit.*

<sup>291</sup> *Id.*, 644. Je traduis.

Le retour sur l'expérience des camps dans la trilogie de *La Glace*, qui présente des scènes de torture, renvoie au retour du refoulé dont parle Alexandre Etkind. Or, ce retour s'accompagne bel et bien d'une « défamiliarisation », c'est-à-dire d'une transposition des événements historiques réels dans un univers fictionnel. En l'occurrence, l'univers fictionnel de la Glace sert de cadre au retour du refoulé historique russe. Au cours de la trilogie, Sorokine réécrit un certain nombre de moments forts du récit historique au XX<sup>e</sup> siècle, notamment le récit de guerre et la littérature des camps. La deuxième partie de *La Glace* s'ouvre notamment en 1943, pendant le siège de Léninegrad, l'un des événements les plus marquants de la seconde guerre mondiale pour les russes. Nous suivons l'histoire de celle qui deviendra l'un des piliers de la confrérie, Khram, dans son périple à travers la Russie occupée par les Allemands, puis à travers la Biélorussie ou la Pologne, alors qu'elle est déportée vers l'Ouest. Le roman comprend donc un récit de guerre, un récit de déportation, ainsi que l'expérience des camps. Mais toutes ces expériences caractéristiques du traumatisme historique du XX<sup>e</sup> siècle sont narrées par une des membres de la Confrérie avec un détachement remarquable. La mémoire traumatique du XX<sup>e</sup> siècle est bel et bien présente dans la trilogie, mais de façon détournée, et presque annexe. Elle est réduite au rang de décor, même si elle évoque pour le lecteur les premiers grands textes (autobiographiques) qui ont assuré cette mémoire : ceux de Soljenitsyne, de Varlam Chalamov, d'Evgueniya Guinzbourg...

Dina Khapaeva remarque que cette différence entre la mémoire de la première génération (celle qui a vécu les événements), et celle de la deuxième puis de la troisième génération (dont Sorokine fait partie), est caractéristique. La première génération prend en charge les événements traumatiques de façon autobiographique. Au contraire, les deuxième et troisième générations continuent de les intégrer dans les œuvres, mais de façon détournée, en les stylisant, voire en passant par le détour de la *fantasy*<sup>292</sup>. Cette différence générationnelle de représentation du traumatisme évoque le concept de « postmémoire », qui décrit la façon dont la génération d'après se rapporte au traumatisme collectif vécu par la génération d'avant<sup>293</sup>. La fable sorokinienne, en dépit de son caractère universel (qui passe par une abstraction volontaire, celle du « langage du cœur »), est profondément ancrée dans l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle, et représente même, à certains égards, une tentative d'en rendre compte. En effet, l'allégorie de la Glace fournit une nouvelle cohérence à une Histoire qui, par le degré de violence qu'elle met en jeu, frôle l'absurdité. En un sens, en fournissant un cadre rationnel qui relie tous les événements (la révolution russe, la guerre, la terreur soviétique, et même l'effondrement), le mythe de la Glace permet de comprendre

---

<sup>292</sup> D. KHAPAEVA, « Historical Memory in Post-Soviet Gothic Society », *op. cit.*

<sup>293</sup> M. HIRSCH, « Postmémoire », *op. cit.*

l'incompréhensible, de reboucher les trous d'une Histoire tissée de vides traumatiques. À partir de 1943, et jusqu'à la Russie contemporaine, les membres de la Confrérie infiltrent toutes les sphères du pouvoir. Ceci ne va pas sans évoquer les théories du complot qui fleurissent dans les relectures de l'Histoire par certains auteurs néo-nationalistes. Avec la confrérie, Sorokine réintroduit de la continuité entre tous les événements traumatiques du XXI<sup>e</sup> siècle russe. La Confrérie infiltre le régime nazi, et comprend des *oberführer* parmi ses membres, ce qui permet de rechercher des « rayons de la lumière céleste » parmi les déportés. Elle infiltre aussi le NKVD, ce qui lui permet de rechercher les siens pendant les purges staliniennes.

Enfin, la Confrérie atteint son âge d'or pendant l'ère Eltsine, ce qui, implicitement, relie cette période aux traumatismes précédents. S'il est impossible de mettre la période à égalité avec l'expérience des camps et celle des purges, il est néanmoins possible de se rappeler que, bon nombre de russes, cette période fut également traumatique. L'effondrement du mode de vie ancien, d'une utopie à laquelle certains avaient adhéré corps et âme, était en soi difficile à digérer. Mais si l'on ajoute à cela les expropriations, la paupérisation et les craintes entraînées par les privatisations et l'irruption soudaine du capitalisme, l'on comprendra que cette période ne soit pas perçue par tous comme un « âge d'or ». D'autre part, l'on peut également se rappeler que, aussi surprenant que cela puisse paraître, le stalinisme n'est pas perçu aussi négativement en Russie qu'à l'étranger. Pour beaucoup, il est associé à la victoire sur l'ennemi allemand et à la modernisation du pays. Les sondages montrent que certains Russes considèrent encore aujourd'hui les purges comme un mal nécessaire pour le redressement du pays<sup>294</sup>. Enfin, pour une frange minoritaire mais néanmoins bien visible de néo-nationalistes, le stalinisme représente clairement un âge d'or<sup>295</sup>.

Or, la Confrérie, dont l'histoire commence avant la révolution (en 1908) et se termine dans les années 2000, établit un lien qui pouvait sembler manquant entre la période soviétique et la période post-soviétique. Les membres de la secte, membres du KGB et du gouvernement sous l'URSS, se reconvertissent habilement en banquiers et en magnats de l'économie au lendemain de la chute. La Confrérie ne se sert plus des camps pour découvrir les siens, mais d'une corporation à l'influence planétaire qui lui sert de couverture : the « Ice corporation », qui commercialise un jeu vidéo à succès sur le thème de la Glace. Le pouvoir a changé de nature et de structure (passant des organes de répression étatique aux structures économiques mondialisées), mais les acteurs du pouvoir, c'est-à-dire les membres de la Confrérie, n'ont pas changé. D'un traumatisme à l'autre, la Glace demeure

---

<sup>294</sup> *Id.*

<sup>295</sup> Dans la première partie de *La Glace*, l'étudiant Larine, après avoir été martelé, rend visite à des amis évidemment favorables au grand moustachu : l'un d'entre eux s'émerveille d'ailleurs d'un jeu en ligne hébergé sur le site [www.staline.ru](http://www.staline.ru), qui permet de tuer des gens.

l'élément clé qui ne disparaît jamais. En ce sens, la trilogie de Sorokine remet en perspective l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle et assure sa continuité.

« *Effet de surportage* » (*Etkind*) : *distorsion temporelle et mémoire traumatique*

Mais la « reconstitution » historique n'est pas le seul élément qui invite à une lecture de l'Histoire en termes de traumatisme. Mark Lipovetsky et Alexandre Etkind mentionnent également un effet esthétique selon eux propre à la mise en scène d'une mémoire troublée, là encore difficile à traduire en français : « the overcarry effect ». Cet effet s'exprime par la superposition de strates temporelles, l'idée étant qu'une mémoire traumatique va remonter dans le passé non seulement jusqu'à la période traumatique, mais peut dépasser celle-ci pour s'enfoncer plus avant dans d'autres strates mémorielles. Le passé se dote alors d'une profondeur indéterminée :

Cet effet de surportage [*effekt perekhblesta*] a été jusqu'ici, il me semble, ignoré dans l'abondante littérature sur les situations post-traumatiques. Après avoir vécu un événement traumatique, l'esprit incapable de contenir le traumatisme se retire dans le passé, jusqu'à la situation traumatique, circulant d'une occurrence à une autre. Mais par inertie (suite à un échec, en réponse à une injustifiable demande d'explication, ou pour une autre raison), cet esprit « dépasse » l'époque du traumatisme et s'enfonce jusque dans un passé plus distant. Telle est l'une des explications qui rendent compte de l'historicité des cultures post-catastrophiques<sup>296</sup>.

C'est parce que l'esprit dépasse l'époque du traumatisme pour se plonger plus avant que les cultures post-catastrophiques sont imprégnées d'historicité. « L'effet de surportage » se traduit par un emboîtement des traumatismes, qui impliquent une remontée d'une époque à une autre, une imbrication des époques. On peut ne pas être d'accord sur l'explication fournie au phénomène, mais le phénomène lui-même est très justement décrit : la littérature russe a rarement autant parlé d'Histoire, mis en scène l'Histoire (et pas seulement de la période soviétique) que depuis la fin de l'URSS. Mais la raison à cela est peut-être bien plus simple que celle avancée par Etkind et Lipovestky : pour la première fois, avec l'abolition de la censure et du canon réaliste-socialiste, la littérature est libre de refléter comme elle le souhaite l'Histoire du pays. Une autre explication réside aussi la place proéminente de l'Histoire sur la scène russe contemporaine : comme nous l'avons vu, l'enseignement de l'Histoire et sa représentation sont au cœur de débats essentiels dans la société russe. Il est donc logique que la dystopie, reflet de la société de son temps, prenne en compte cette passion de la Russie contemporaine pour l'Histoire et la mette en scène.

---

<sup>296</sup> M. LIPOVETSKY et A. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*, 19. Je traduis.

Ainsi, même si « l'effet de surportage » nous semble devoir être manié avec des pincettes, et trop difficile à justifier pour être employé de façon aussi généralisante que le fait Etkind, lorsqu'il affirme que cet effet est une des explications de l'historicité dans les cultures post-catastrophiques, il nous paraît utilisable dans certains cas particuliers. Dans *Le Lard Bleu*, texte aux résonances psychanalytiques fortes<sup>297</sup>, la boucle temporelle centrale du roman, qui fait passer de la Russie de 2068, à l'année 1954, n'est pas aussi simple qu'il y paraît. En effet, la Russie du futur décrite dans le roman est loin d'être toujours futuriste : au contraire, la narration fait passer le lecteur d'un environnement futuriste (les scientifiques post-humains du début) à un environnement archaïque, celui de la secte des « baiseurs de terre », qui évoque les Vieux Croyants à certains égards. Ainsi, la secte renvoie, paradoxalement, à une période antérieure à 1954, qui elle-même renvoie à un passé quelque peu antérieur dans la mesure où, dans cette année fantasmée, Staline et Hitler sont encore en vie. Le mélange des boucles temporelles peut ainsi être interprété comme une manifestation de « l'effet de surportage », dans la mesure où l'ensemble du roman de Sorokine s'inscrit dans une veine freudienne, avec de nombreuses scènes sexuelles et scatologiques qui semblent sorties de l'inconscient.

Toutefois, l'on aurait tort d'oublier que, chez Sorokine, la référence à la psychanalyse est souvent parodique. C'est ce qui rend le roman si difficile à interpréter : faut-il n'y voir qu'une simple farce sans conséquences, un jeu de provocation, ou peut-on l'interpréter comme la mise en scène d'une mémoire traumatique, qui ressuscite de façon grotesque les heures sombres du passé ? Sans doute faut-il accepter que chez Sorokine, la provocation ne s'oppose pas au sérieux, et que la parodie n'empêche pas de traiter avec la vérité. Dirk Uffelmann remarque cette position paradoxale de Sorokine, qui, d'une part, s'est fait connaître dans les années 1990 pour son rejet du « littératurocentrisme » russe<sup>298</sup>. Dans une interview célèbre, Sorokine aurait les livres ne sont que des « lettres sur du papier » :

Jouer avec différents styles me procure un immense plaisir. Il s'agit pour moi d'un pur travail plastique : les mots sont comme de l'argile. Je ressens physiquement, comment je sculpte le texte. Quand on me demande comment je peux torturer ainsi les gens, je réponds : « Ce ne sont pas des personnes, juste des lettres sur du papier »<sup>299</sup>.

---

<sup>297</sup> Sur le rapport ambivalent de Sorokine à la psychanalyse, voir E. RUTTEN, « Art as Therapy. Sorokin's Strife with the Soviet Trauma Across Media », *Russian Literature*, vol. 65, n° 4, mai 2009, p. 539-559

<sup>298</sup> D. UFFELMANN, « Sorokin's New Media Strategies and Civic Position in Post-Soviet Russia », dans *Vladimir Sorokin's Discourses*, Boston, Academic Studies Press, 2020, p. 86-97

<sup>299</sup> В. СОРОКИН et Т. РАССКАЗОВА, « Текст как наркотик, интервью », dans *Сборник рассказов*, Москва, 1992, p. 119-126, 120. Je traduis.

Pourtant, cette position a évolué au cours du temps, Sorokine étant de fait intégré brutalement au débat politique après le scandale de la publication du *Lard Bleu* et le procès avec *Idoushie vmeste* (littéralement « Marchant ensemble »), groupuscule d'extrême-droite, soutien de Vladimir Poutine. En juillet 2002, des membres du mouvement ont jeté, devant le théâtre du Bolchoï, à deux pas du Kremlin, des exemplaires du *Lard Bleu* dans des toilettes géantes. Quant à Vladimir Sorokine, il a été accusé de « pornographie » pour cet ouvrage. *Le Lard Bleu* (1999) est justement l'œuvre qui signe chez Sorokine cette ligne de partage entre l'écrivain « désengagé », et la figure médiatique, critique de la Russie contemporaine. *Le Lard Bleu* n'est-il encore qu'un ensemble de « mots sur du papier », assemblage postmoderniste de mots sans conséquences, ou constitue-t-il, comme les *Idoushie vmeste* l'ont pensé, une œuvre évidemment politique ? Il nous semble quant à nous que les « Jeunesses poutiniennes » ne s'y sont pas trompées, dans la mesure où pastiche (tous les clones sont prétexte à un pastiche littéraire) et parodie, abondamment pratiqués par Sorokine, adressent nécessairement une critique sous-jacente en accentuant des défauts : en ce sens, ils sont déjà politiques...

### *Représentations de la mémoire traumatique dans le corpus américain : entre description réaliste et mise à distance parodique*

#### *La thématization du traumatisme dans La Route, Zone One, World War Z*

Si le 11 septembre a laissé, comme le soulignent de nombreux chercheurs, une empreinte traumatique dans la conscience américaine, il est logique de supposer que cette empreinte transparaisse dans les dystopies postérieures. Le corpus cependant se refuse à une représentation simpliste (directe) d'un éventuel traumatisme lié à l'effondrement des tours jumelles. Néanmoins, la question du traumatisme est directement abordée par les deux représentants de l'apocalypse zombie : Max Brooks et Colson Whitehead. Dans *World War Z*, les personnages traumatisés par la pandémie sont incarnés par les « quislings » : il s'agit d'hommes à ce point bouleversés par les événements qu'ils imitent ceux qui les ont traumatisés, les zombies. Dans *Zone One*, le traumatisme est également un leitmotiv récurrent, à tel point que le héros se demande plusieurs fois si l'Humanité sera véritablement capable de se relever, quand bien même le dernier zombie serait éradiqué. Mark Spitz est lui-même un personnage traumatisé, qui songe régulièrement à une « pensée interdite », c'est-à-dire, comme nous le comprenons à la fin du livre, au suicide. Le personnage est obsédé par la cendre qui l'entoure, et qu'il voit tomber à longueur de journée. Les cendres sont présentées comme l'un des symptômes de la mélancolie qui le ronge et qui finira par

avoir raison de lui. Pourtant, il y a réellement des cendres dans l'air, liées à la combustion des zombies que l'on brûle après qu'ils ont été tués. Les cendres font partie de l'atmosphère, comme dans *La Route* de McCarthy où elles saturent le paysage : image d'une destruction en cours, elles rappellent la poussière et les gravats causés par l'effondrement des tours jumelles<sup>300</sup>. Dans la mesure où elles sont issues de la combustion de corps, elles sont aussi un souvenir de la Shoah. Mark Spitz voit dans cette cendre « la poussière des morts. Elle était dans ses poumons, absorbée par son corps, et il l'abominait » (246). Symbole de cette noire dépression qui l'habite et ne veut pas le quitter, les cendres rappellent aussi, en creux, l'un des épisodes les plus terribles de l'Histoire de l'Humanité : l'on voit là une manifestation de « l'effet de surportage » tel que le décrit Alexandre Etkind, ainsi que du mélange de défamiliarisation et de « retour du refoulé » historique. La guerre des zombies rappelle, indirectement, la Seconde Guerre Mondiale.

L'allusion historique à la Shoah est explicite dans *World War Z*, qui tente un rapprochement osé entre l'apocalypse zombie et le massacre des juifs dans la partie finale, « adieux ». Toute cette partie pose la question de ce qui a été gagné ou perdu du fait de la guerre contre les zombies, qualifiée de première guerre « totale ». Si la guerre a permis des rapprochements entre les peuples, et donné une conscience nouvelle de l'Humanité à elle-même, elle a peut-être causé des dommages irréparables. Un Israélien s'exprime :

Un jour, j'ai entendu quelqu'un dire que la Shoah n'avait épargné personne. Ceux qui en ont réchappé sont tellement marqués que leur esprit, leur âme, leur personnalité ont disparu à jamais. Je me plais à penser que ce n'est pas vrai. Sinon, ça signifie que tout le monde est mort, pendant cette guerre. (565)

I've heard it said that the Holocaust has no survivors, that even those who managed to remain technically alive were so irreparably damaged, that their spirit, their soul, the person that they were supposed to be, was gone forever. I'd like to think that's not true. But if it is, then no one on Earth survived this war. (143)

L'image d'une Humanité trop atteinte pour se relever se dessine ici, une Humanité qui aurait été perdue en cours de route, pendant les combats. Dans *World War Z*, ces paroles relèvent plus de la dramatisation épique que d'une véritable réflexion sur la portée du traumatisme, même si de nombreux personnages diversement traumatisés apparaissent au cours du roman.

Pourtant, Max Brooks pose ouvertement la question de l'après pour des personnages qui sont devenus des inadaptés, des êtres trop modifiés par le désastre pour être capables de retourner à la vie normale. Dans le port de Bridgetown, le narrateur interviewe un vétéran vraisemblablement

---

<sup>300</sup> Dans *Falling Man* de De Lillo, l'effondrement est caractérisé métonymiquement par l'omniprésence de la poussière, qui rend l'atmosphère irrespirable.

alcoolique, qui explique qu'il n'a à présent plus qu'une seule obsession : tuer. Le soldat craint le jour où le dernier zombie aura été tué, car, ce jour-là, il ne lui restera plus qu'à se supprimer lui-même pour ne pas tuer d'autres gens. Voici les paroles de ce soldat, qui rappellent le traumatisme des vétérans de la guerre du Viêtnam<sup>301</sup>, et leur désarroi face au retour à la vie ordinaire :

J'ai essayé, moi, de me poser, de m'installer quelque part, de me faire des amis, de me trouver du boulot et de m'atteler à la reconstruction de l'Amérique. Non seulement je m'emmerdais, mais en plus, je ne pensais qu'à tuer. Tuer, tuer, tuer. J'ai commencé à observer attentivement le cou des gens, leur tête, tout ça... Et là, je me disais : « Hmmmm, ce mec doit avoir un lobe frontal particulièrement épais, il va falloir que je passe par l'œil. » (550)

I tried to fit in, settle down, make some friends, get a job and do my part to help put America back together. But not only was I dead, I couldn't think about anything else but killing. I'd start to study people's necks, their heads. I'd think, "Hmmmm, that dude's probably got a thick frontal lobe, I gotta go in through the eye socket." (139)

Max Brooks montre ici la réversibilité du caractère héroïque des « Seigneurs de la guerre » : ces machines à tuer, sublimes en temps de guerre, s'avèrent dangereuses pour la société en temps de paix. Le vétéran en a bien conscience, lui qui prévoit de se faire éclater le crâne à la mort du dernier zombie : « Alors j'éclaterai un crâne. Un dernier. Le mien » (552). Ce passage évoque le personnage-culte de Rambo, qui dans le livre de David Morell (1972), envisage à un moment de se suicider, et finit par mourir ; cette fin a été radicalement modifiée dans le film.

Dans *Zone One*, c'est toute la population qui apparaît traumatisée, et frappée du sceau de l'inadaptation. Hommes et femmes sont affectés par ce qu'un psychothérapeute a baptisé le SPAC, « Syndrome Post-Apocalyptique Chronique », en anglais PASD, « *Post-Apocalyptic Disorder* ». Les symptômes varient en fonction de chaque individu, et il n'est possible que d'en lister une partie.

À en croire les spécialistes, les symptômes incluaient : sentiment de tristesse ou de malheur ; irritabilité ou exaspération [...] ; perte d'intérêt [...] ; diminution de la libido ; insomnie ou hypersomnie ; altération de l'appétit [...] ; ressassement d'événements traumatiques par hallucination flash-back ; [...] problèmes physiques inexpliqués, tels que douleurs dorsales, hypertension, tachycardie, nausées, diarrhées et migraines. (78-79)

According to the specialists, symptoms included feelings of sadness or unhappiness; irritability or frustration [...]; loss of interest or pleasure [...]; reduced sex drive; insomnia or excessive sleeping; changes in appetite [...]; reliving traumatic events through hallucinations or flashbacks; [...] unexplained physical problems, such as back pain, increased blood pressure and heart rate, nausea, diarrhoea, and headaches. (55)

---

<sup>301</sup> Traumatisme qui acquiert une visibilité dans la culture populaire américaine avec un film comme *Rambo* (1982 pour le premier opus), dans lequel Sylvester Stallone incarne un soldat de retour du Viêtnam, confronté à la difficulté du retour à la vie normale et de la réintégration dans la société civile américaine.



Tous ces éléments font douter Mark Spitz de la capacité de l'homme à « construire Demain », selon les slogans du nouveau gouvernement. Bien plus, il se demande parfois, devant les faiblesses quotidiennes d'une Humanité pleine de tics et de bizarreries, si celle-ci pourra survivre plus d'une ou deux générations. Le narrateur lui-même est un mélancolique chronique, obsédé par les cendres qu'il voit tomber, incapable de toucher les objets du passé. Ceux-ci provoquent chez lui des crises de larme incontrôlables, c'est pourquoi c'est son coéquipier Gary qui s'occupe de récupérer les effets personnels que l'on trouve parfois sur les zombies. Mark Spitz ne supporte pas de se voir rappeler le passé au travers d'objets innocents qui révèlent que les zombies ont, un jour, été des êtres humains.

Cette puissance traumatique du passé est particulièrement visible dans une scène du roman où le narrateur assiste à une spectaculaire crise de SPAC chez un adolescent. Les symptômes sont si violents que Mark Spitz croit avoir sous les yeux une transformation en zombie :

Il se recroquevillait dans une position fœtale puis se déplaçait brutalement, selon une alternance d'effondrements et d'explosions, traînant son corps maculé dans une flaque de vomi.

« Qu'est-ce qu'il a, demanda Mark Spitz, il s'est fait mordre ?

- Non, c'est son passé, répondit le radio. Le bleu continua de gémir.

- Son passé ?

- Son S-P-A-C, mec, son S-P-A-C. File-moi un coup de main. » (80)

The soldier sprang in and out of a fetal posture, collapsing and exploding, smearing his body through a clump of vomit.

“What happened,” Mark Spitz asked, “he get bit?”

“No, it's his past”, he heard the comm operator say. The recruit moaned some more.

“His past?”

« His P-A-S-D, man, his P-A-S-D. Give me a hand. » (55)

Il est particulièrement intéressant de noter ici la proximité entre la posture de l'homme traumatisé et celle d'un homme mordu, dans les convulsions de la douleur. La posture fœtale indique une position de repli sur soi symptomatique du traumatisme, et les alternances d'effondrements et d'explosions transcrivent physiquement la dialectique propre au maniaco-dépressif qui alterne entre phases d'exaltations et de dépressions. Le corps maculé qui se tord sur le sol évoque une forme d'animalité et de sauvagerie qui renvoie au zombie. Le traumatisé ressemble

ironiquement au « monstre » qui le traumatise, ce qui explique la confusion de Mark Spitz. Cet échange montre également que même lorsqu'il aura défait l'ennemi, l'homme ne sera pas tiré d'affaire. Le plus grand défi se trouve peut-être dans l'après, c'est-à-dire dans la possibilité de retrouver une vie normale. Le jeu de mots, lié à l'homophonie entre « PASD » et « past », soulignée la dimension traumatique attachée au passé, comme si la mémoire du personnage était engloutie par l'événement apocalyptique. Incapable de surmonter l'expérience apocalyptique, le personnage revit dans les convulsions le moment du désastre. L'analogie même entre les mouvements de détresse du garçon, et la transformation en zombie, souligne l'incapacité à se défaire, mentalement, du statut de victime, alors même qu'il a physiquement échappé à la peste.

*George Saunders : une Histoire satirique pour démythifier la nation américaine*

Chez George Saunders, l'Histoire est surtout mobilisée pour démythifier certains moments-clé de la construction américaine. Dans « Pastoralia », le parc d'attraction semble se trouver dans une réserve d'Indiens, et l'exploitation néo-capitaliste des employés, enfermés sur leur lieu de travail 24h/24 (le narrateur dort et mange dans la grotte dans laquelle il joue le rôle d'un homme des cavernes) se confond avec le traitement historique des Amérindiens par les colons, parqués dans des réserves. Le ton avec lequel le management s'adresse aux employés, paternaliste et infantilisant, a des inflexions néocolonialistes. Dans la nouvelle « Brad Carrigan, American », des cadavres de soldats de la guerre de Sécession apparaissent dans le jardin : les cadavres ne supportent pas la pluie, et crient de douleur quand elle tombe sur eux. Le héros, plein de bonne volonté, les rentre dans le garage pour les mettre à l'abri. Mais cela provoque l'ire de sa femme, la belle Doris, qui lui ordonne de remettre les cadavres dehors. Dans la maison parfaite de Brad et Doris, les heures sombres de l'Histoire américaine n'ont pas leur place, bien qu'elles remontent régulièrement à la surface dans l'arrière-cour, à la manière d'une mauvaise conscience qui demanderait sans cesse à être reconnue. Le surgissement des cadavres dans le jardin s'apparente à une parodie de conscience traumatique ; en effet, le jardin se métamorphose régulièrement et ne fait pas toujours remonter les mêmes images à la surface, à la manière d'une mémoire traumatique qui tour à tour occulterait ou ferait apparaître des épisodes refoulés. D'ailleurs, Doris n'a aucun mal à faire abstraction des cadavres du jardin. Au contraire, Brad ne parvient pas à faire abstraction de ce qu'il voit, de même qu'il ne parvient pas à se débarrasser du bébé éthiopien qui tombe du ciel.

La parodie du traumatisme est également patente dans plusieurs autres nouvelles à travers le traitement comique de la figure du fantôme. Dans « CivilWarLand » les fantômes des McKinnon sont une cause directe du traumatisme laissé par la guerre de Sécession, car Mr McKinnon a tué toute sa famille au retour de la guerre, après être devenu fou. Cependant, ce sujet

grave fait l'objet d'un traitement burlesque, qui sert surtout à souligner la déliquescence actuelle du parc d'attraction, métonymie des États-Unis. On le voit, le traumatisme chez Saunders n'est mobilisé que pour exprimer, avec une acuité redoublée, l'absurdité du monde présent, celui dans lequel les personnages évoluent.

Ainsi, Max Brooks, DeLillo autant que George Saunders mobilisent la question du traumatisme historique. Mais force est de constater que la mise en scène d'éléments traumatiques reste beaucoup plus superficielle que dans le corpus russe. Chez Vladimir Sorokine, les représentations de l'Histoire sont reliées aux profondeurs de l'inconscient, en particulier dans *Le Lard Bleu*. Dans tous les cas, la représentation de traumatismes individuels et collectifs dans les dystopies et fictions apocalyptiques apparaît comme une manière d'interroger l'Histoire, aux prises avec la subjectivité individuelle.

### *Conclusion : L'historisme magique : naissance d'un nouveau genre, ou représentation esthétique ?*

Ainsi, il est clair que, sur le plan esthétique, le traitement de l'Histoire diffère grandement dans les corpus russe et américain. Dans les dystopies russes, l'Histoire n'est pas seulement un élément de décor, un support de la satire ; elle est au cœur de la réflexion sur l'identité nationale et sur les traumatismes individuels et collectifs portée par les œuvres. Le traitement de l'Histoire est un élément essentiel des dystopies russes, où il est centré sur la mémoire collective de l'Union Soviétique. Dans le corpus américain, le traumatisme est surtout thématiqué dans les fictions zombies, et, même s'il est parfois fait allusion à des périodes historiques réelles, il est avant tout décrit comme une expérience universelle. Il est également décrit plus directement que dans le corpus russe, ou, pas une fois, le terme « traumatisme » n'apparaît. Dans le corpus russe, le traumatisme fait plutôt l'objet d'une transposition esthétique. Nous rejoignons le constat d'Alexandre Etkind sur une surreprésentation de la mémoire historique dans la littérature russe contemporaine. Pour lui, celle-ci légitime la reconnaissance d'un nouveau genre propre à la littérature post-soviétique, l'historisme magique : « J'ai inventé le concept d'historisme magique pour définir l'imaginaire étrange mais révélateur que la culture post-soviétique, post-catastrophique a engendré<sup>302</sup>. »

Alexandre Etkind voit dans *Le Lard Bleu* le roman fondateur de l'historisme magique, car il rassemble de façon exemplaire toutes les caractéristiques du genre. *Le Lard Bleu* est le premier

---

<sup>302</sup> A. ETKIND, « Stories of the Undead in the Land of the Unburied », *op. cit.*, 632. Je traduis.

roman à déployer l'esthétique bizarre<sup>303</sup> issue selon lui de la prise en charge défectueuse de la mémoire des traumatismes soviétiques. Ce « roman exemplaire combine de nombreux traits de l'historisme magique : des distorsions de l'Histoire sans motivations apparentes, des monstres semi-humains, des manipulations du corps, des cultes fantastiques, un temps circulaire, et, en conséquence, une interpénétration des époques<sup>304</sup> ». Or, bon nombre de romans de notre corpus dystopiques possèdent les caractéristiques ici mentionnées par Etkind. Comme nous l'avons déjà vu, les distorsions historiques (que nous avons appelées plus sobrement « dérèglements temporels ») sont légion dans les dystopies russes contemporaines, de même que les hybrides semi-humains (les clones du *Lard Bleu*, mais aussi les mutants de Tolstaïa, les post-humains, hologrammes, et autres créatures fantastiques des œuvres de Sorokine, « l'homo zapiens » de Pélévine, les esprits de la montagne chez Slavnikova, etc.). Les manipulations corporelles sont au cœur de la trilogie de *La Glace*, les cultes fantastiques se manifestent dans cette même trilogie, dans *Le Bibliothécaire*, dans *Empire V*, mais aussi, dans une moindre mesure, dans bien d'autres romans du corpus (ainsi, dans *La Justification*, les objets datant de l'Union Soviétique apparaissent comme des objets magiques, tandis que les rapports des cristalliers avec le monde des esprits évoquent aussi des rituels magiques...) Nous avons déjà parlé de la circularité temporelle et de l'interpénétration des époques. Ainsi, tous les ouvrages de notre corpus répondent aux caractéristiques évoquées par Etkind pour définir l'historisme magique, certains de façon plus évidente que d'autres. Bien qu'il soit toujours délicat d'annoncer la formation d'un nouveau genre, surtout à une époque où les frontières génériques sont de plus en plus remises en question par la théorie, le constat d'Etkind, repris par Mark Lipovetsky<sup>305</sup>, nous semble particulièrement juste. Les caractéristiques de « l'historisme magique » permettent de définir dans une large mesure l'esthétique spécifique des dystopies post-soviétiques.

L'étude des représentations de l'Histoire dans le corpus russe a également prouvé que cette question était inséparable de celle de la mémoire (traumatique), et de l'identité nationale. Dans le corpus russe, presque tous les romans représentent, directement ou indirectement, le traumatisme

---

<sup>303</sup> Le mot « bizarre » renvoie ici au terme employé par Alexandre Etkind dans plusieurs livres et articles pour caractériser l'esthétique de l'historisme magique : « uncanny ». Le mot « uncanny » fait référence au concept de « l'inquiétante étrangeté » freudienne, décrit dans l'essai du même nom paru en 1919 (*Das Unheimliche*, dans la langue originale). L'inquiétante étrangeté décrit un mélange de familiarité et d'étrangeté, qui caractérise les rêves, qui reprennent certains éléments familiers du monde réel, tout en les déformant. Freud associe également « l'inquiétante étrangeté » à l'indécision propre aux récits fantastiques. S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [1919], Paris, Gallimard, 2020

<sup>304</sup> A. ETKIND, « Stories of the Undead in the Land of the Unburied », *op. cit.*, 658. Je traduis.

<sup>305</sup> « (...) Je suis emballé par votre idée que l'historisme magique serait une forme spécifique d'écriture traumatique, qui aurait pris forme dans la culture post-soviétique ». M. LIPOVETSKY et A. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*, 10. Je traduis.

historique. Les auteurs cependant ont adopté des stratégies diverses vis-à-vis de celui-ci. Sorokine plonge dans l'Histoire en replaçant, dans la Russie contemporaine, des réalités d'une Russie plus ancienne (comme dans *Telluria* ou *Journée d'un opritchnik*), en dessinant, à l'instar de Tatiana Tolstaïa, un « nouveau Moyen-âge ». Chez lui, l'Histoire devient tangible et présente, à tel point qu'elle se confond, par moments, avec l'avenir de la Russie. Si l'on peut penser, à première vue, que l'Histoire soviétique est la simple toile de fond de la trilogie de *La Glace*, c'est sans prendre en compte le caractère allégorique de la « Glace » dans le roman, qui, désignant l'utopie, renvoie à l'Histoire russe du XX<sup>e</sup> siècle comme tentative de réaliser l'utopie. Dans *Le Lard Bleu*, Sorokine s'essaie également à l'uchronie, en imaginant un scénario historique alternatif dans lequel Staline et Hitler seraient demeurés alliés. En réalisant le pire, Sorokine pousse jusqu'au bout le traumatisme historique. D'autres auteurs imaginent la répétition de celui-ci, comme Olga Slavnikova qui représente une réécriture des combats de la Révolution russe en 2017, ou encore Dmitri Gloukhovsky, qui imagine l'instauration d'un nouveau Reich dans l'une des rames du métro de Moscou.

Enfin, l'étude du corpus russe a fait ressortir la présence massive d'une esthétique néomédiévale dans les dystopies post-soviétiques. Toutes les dystopies de notre corpus mettent en jeu des représentations du passé, là où l'on attendrait une mise en scène de l'avenir ou du présent. Dans le corpus nord-américain, seule Margaret Atwood met en scène un avenir qui ressemble au passé. Dans leurs projections d'un avenir-catastrophe, les écrivains russes voient ressurgir le spectre de catastrophes passées.

## Partie II. Dystopie littéraire et monde dystopique : quelques mutations de la dystopie contemporaine

Cette partie est consacrée aux genres et aux codes de la dystopie et de la post-apocalypse. Aujourd'hui, de nombreux chercheurs remettent en question les appellations génériques dans un monde où les catégories semblent de plus en plus hybrides et poreuses (dystopie, science-fiction, cyberpunk, *fantasy*, littérature de l'imaginaire, fictions apocalyptiques...). Ces hybridations questionnent la pertinence de la multiplication des étiquettes génériques, qui relèvent souvent de la stratégie commerciale et de la labellisation des œuvres.

En dépit de ces interrogations propres au champ universitaire, la dystopie ne s'est jamais si bien portée sur le plan commercial. Il suffit de regarder des sites comme *goodreads* ou les devantures des librairies pour s'en persuader : le genre dystopique fait vendre. La prolifération des ouvrages classés sous le label « dystopie » ne doit pas nous faire oublier l'extrême diversité des livres et des auteurs qui peuvent être assimilés au genre en vertu de stratégies commerciales. *2017* est ainsi qualifié, sur la quatrième de couverture de l'édition française, « d'anti-utopie de la société russe », ce qui ne va pas de soi dans la mesure où la trame anti-utopique est parfaitement secondaire par rapport à l'histoire d'amour principale. Il serait ainsi possible de questionner l'appellation « dystopie » pour de nombreux ouvrages de notre corpus, mais, ne souhaitant pas tomber dans une querelle de spécialistes, nous préférons aborder la question sous un autre angle.

Parler de dystopie dans le cadre post-soviétique nous semble particulièrement productif et fécond, dans la mesure où beaucoup s'accordent à dire que la Russie post-soviétique se relève d'une expérience utopique<sup>306</sup>. Le premier chapitre est ainsi consacré à la question suivante : l'utopie a-t-elle véritablement disparu du corpus russe ? La chute de l'Union Soviétique, c'est-à-dire de « l'utopie réalisée », a-t-elle sonné le glas de l'utopie ? Quel regard les dystopies post-soviétiques portent-elles non seulement sur l'utopie soviétique, mais aussi sur le « principe espérance<sup>307</sup> » en tant que tel, c'est-à-dire sur la possibilité même de l'utopie ? Le premier chapitre sera l'occasion de

---

<sup>306</sup> M. HELLER et A. M. NEKRICH, *L'utopie au pouvoir*, *op. cit.*

<sup>307</sup> E. BLOCH, *Le principe espérance* [3 volumes : 1936-1947], Paris, Gallimard, 1976. Pour Ernst Bloch, la conception d'utopies et la pensée utopique font partie des éléments fondamentaux de la conscience humaine. C'est ce qu'il appelle le « principe Espérance ».

questionner le rapport entre l'utopie/dystopie comme genre littéraire, et comme modèle social. Le corpus américain déplace légèrement ce questionnement, en ne se plaçant pas directement dans un cadre national post-utopique (bien que l'Histoire américaine ne soit pas exempte de tentatives utopiques), mais plutôt dans un cadre global de plus en plus dystopique. Si la dystopie littéraire a le vent en poupe, ne serait-ce pas parce que ces thématiques résonnent de plus en plus avec les problématiques du monde contemporain ?

La révolution des NTIC, et en particulier le développement d'internet, ont ouvert à la dystopie un vaste champ de réflexions et représentations. Traditionnellement fondée sur un ailleurs spatio-temporel, la dystopie peut trouver dans la virtualisation informatique un type d'ailleurs nouveau, à la fois proche et lointain, source de projections et d'interrogations sociales renouvelées. Dans le deuxième chapitre, nous nous pencherons sur la prégnance de la représentation des réalités virtuelles dans notre double corpus, en détaillant plusieurs types de virtualisation, du simulacre soviétique aux finances virtuelles du néolibéralisme. Nous verrons à quel point les corpus se rejoignent dans la déréalisation toujours plus grande du monde dépeint.

Enfin, le dernier chapitre sera consacré plus spécifiquement à une partie de notre corpus, les fictions apocalyptiques, que l'on classe parfois dans la catégorie plus générale de la « dystopie ». Sans nous appesantir trop longtemps sur les questions génériques, nous verrons quels sont les enjeux des récits de la fin dans notre corpus. Une question nous servira de point de départ. Si, à l'origine, les récits apocalyptiques religieux étaient liés à la perspective de salut et à l'avènement du royaume de Dieu, l'apocalypse ne semble plus signifier aujourd'hui que la fin, loin de toute perspective de renouveau. Mais la dimension positive de l'apocalypse a-t-elle disparu des apocalypses contemporaines ? Les récits de notre corpus permettent-ils encore un renouveau, même si celui-ci n'est plus divin ? Nous verrons que la réponse à cette question diffère grandement pour les fictions apocalyptiques russes et nord-américaines.

### Chapitre 3. Utopie/dystopie, permanences et mutations

Ce chapitre est consacré à l'étude des représentations de l'utopie comme modèle politique et social, dans un corpus littéraire dystopique. L'introduction se chargera de démontrer la pertinence de cette question dans le contexte post-soviétique. Cette interrogation thématique, quoique moins évidente pour le corpus américain, s'avère également intéressante dans la mesure où la nation américaine s'est construite sur des fondations utopiques mythiques, auxquelles les textes font allusion. Comment écrire l'utopie après le discrédit jeté par les expériences du XX<sup>e</sup> siècle, et la fin des métarécits proclamée par le postmodernisme ? Peut-être faut-il nécessairement passer, pour parler d'utopie au XXI<sup>e</sup> siècle, par le détour de son envers dystopique.

Un premier volet explore les représentations démystificatrices de l'utopie en général, et de l'expérience soviétique en particulier, dans le corpus. Nous nous pencherons ensuite sur la parodie de l'utopisme du rêve américain. En dépit de contextes socio-politiques particulièrement différents, les deux corpus se rejoignent par exemple autour d'une esthétique parodique du conte de fées (Sorokine, Saunders).

Mais, une fois passé ce premier constat de la démystification, l'on voit se dessiner des relations plus complexes entre utopie et dystopie. Margaret Atwood propose par exemple des scénarios alternatifs, qui contribuent à brouiller les frontières entre utopie et dystopie, par l'indécision et l'ouverture qu'ils inscrivent dans le texte. Chez Vladimir Sorokine, de nombreux effets stylistiques introduisent une ambiguïté interprétative, par exemple lorsque le personnage-narrateur exprime sur un mode euphorique une réalité dysphorique. Ces brouillages internes entre utopie et dystopie rejaillissent sur le genre lui-même, que certains chercheurs appellent à requalifier. Peut-on considérer certains ouvrages du corpus à l'aune de ces nouvelles catégorisations que sont « l'utopie critique », la « dystopie critique », ou encore « l'utopie dystopique transgressive », plus ouvertes et moins exclusives que la dichotomie traditionnelle ?

Un parcours des métaphores de l'utopie dans l'œuvre de Sorokine, qui illustre avec un foisonnement exceptionnel les multiples aspects de la représentation de l'utopie dans la dystopie post-soviétique, fournira un contrepoint intéressant au chapitre précédent. Nous nous consacrerons en dernier lieu aux liens entre utopie, sectarisme et fanatisme dans notre double corpus.



## Introduction. Post-soviétique ou post-utopique ? Le retour sur l'utopie des écrivains post-soviétiques

Mikhaïl Heller et Alexandre Nekrich, dans un ouvrage fameux, définissent le régime soviétique comme « l'utopie au pouvoir »<sup>308</sup>. On peut donc légitimement affirmer que la chute de l'URSS sonne le glas de la plus grande tentative utopique de l'Histoire. À ce titre, il est tentant de qualifier le monde post-soviétique de monde post-utopique. Que peut donc devenir l'utopie dans un monde post-soviétique désenchanté, en mal d'idéalisme ? L'échec de l'Union Soviétique a-t-il vraiment enterré l'utopie<sup>309</sup>, et pour combien de temps ? Si l'expérience soviétique représente une utopie sans précédent par son ampleur et sa longévité en tant que régime politique, il ne s'agit cependant pas de la première utopie russe. Comme le rappellent Léonid Heller et Michel Niqueux<sup>310</sup>, le pays disposait, bien avant 1917, d'une longue Histoire utopique, qu'il s'agisse des utopies chrétiennes (millénaristes) ou politiques (la volonté de Pierre-le-Grand de construire une ville de pierre *ex nihilo* dans un lacs de marécages, une ville « européenne » en Russie, n'en est qu'une des nombreuses incarnations). S'il y a lieu de supposer que l'expérience soviétique a pu freiner le goût russe pour les utopies, il y a également lieu de penser que celles-ci n'ont pas disparu.

Nous nous appuyons ici sur un parallèle entre l'utopie politique (telle que mise en œuvre de façon prototypique par le régime soviétique), et l'utopie littéraire, c'est-à-dire l'utopie telle qu'elle est représentée dans les textes de fiction. Notre but n'est pas ici de traiter de l'utopie littéraire au sens strict du terme, c'est-à-dire un texte qui propose des préceptes d'organisation politique et sociale destinés à l'établissement du bonheur universel. Ce genre de textes, dont on trouve un prototype dans l'*Utopie* fondatrice de Thomas More, semble en effet avoir disparu du paysage littéraire russe, voire du paysage occidental en général. En revanche, si les auteurs n'écrivent plus d'utopies au sens strict, ils écrivent encore des textes parsemés d'utopisme, c'est-à-dire des textes mettant en scène des volontés utopiques. La volonté utopique ne gouverne plus l'écriture du texte dans son entier, mais elle apparaît au sein des textes. En d'autres termes, l'utopie n'émane plus directement de l'auteur lui-même qui prétendrait détenir la clé d'une meilleure organisation politique et sociale, mais des personnages mis en scène par l'auteur. C'est pourquoi nous ne nous référons pas, dans cette étude, à l'utopie en tant que genre littéraire strict, mais plutôt à

---

<sup>308</sup> M. HELLER et A. M. NEKRICH, *L'utopie au pouvoir*, *op. cit.*

<sup>309</sup> Telle est la question posée par L. HELLER, « Que reste-t-il de l'utopie dans le monde post-soviétique ? », *op. cit.*

<sup>310</sup> L. HELLER et M. NIQUEUX, *Histoire de l'utopie en Russie*, 1. éd, Paris, Presses universitaires de France, 1995

« l'utopisme », c'est-à-dire à la mise en scène de volontés, de désirs, voire d'actions utopiques, présents dans notre corpus<sup>311</sup>. Nous verrons que bien souvent, l'utopisme n'est pas mis en scène de façon neutre, comme dans une utopie *stricto sensu*, mais fait l'objet de jugements de valeur implicites.

Il peut sembler paradoxal d'étudier les impulsions utopiques dans un corpus intégralement rattaché, de près ou de loin, à la dystopie, c'est-à-dire, au sens large, à la description d'un monde cauchemardesque qui ne peut permettre le bonheur du héros. En effet, la dystopie n'est pas nécessairement liée à une utopie préexistante, et peut simplement décrire un monde cauchemardesque, sans que celui-ci soit l'envers d'une utopie. Les romans apocalyptiques ou post-apocalyptiques par exemple, sont classés dans le genre plus général de la dystopie, sans pour autant qu'ils soient écrits par rapport à une utopie préexistante. Le seul lien qui justifie ici l'emploi du mot « dystopie », est l'impossibilité du bonheur, tant universel qu'à l'échelle individuelle. Mais on comprend également dans les dystopies le genre de l'anti-utopie, qui, comme son nom l'indique, ne peut exister que par contraste à une utopie préexistante, sous-entendue dans les œuvres. Nous considérons l'anti-utopie comme un type particulier de dystopie, celui qui présente l'envers d'une utopie politique et sociale<sup>312</sup>. L'anti-utopie peut également être considérée comme un sous-genre de l'utopie, dans la mesure où l'utopie des uns peut sembler dystopie aux autres.

C'est sur la partie anti-utopique de notre corpus que nous voudrions nous pencher à présent, pas seulement lorsqu'elle s'oppose directement à une utopie politique, mais en tant qu'elle met en scène des pensées utopiques chez certains personnages. Nous pensons que ces représentations de l'utopisme dans la littérature post-soviétique ont quelque chose à nous dire de la disparition/réapparition de l'utopie après la chute de l'URSS.

### « *A City upon the Hill* » : l'utopie et les États-Unis

Nous nous sommes demandé ce que devenait l'utopie dans le monde post-soviétique, après la fin de « l'utopie réalisée » qu'était l'URSS. En quoi est-il pertinent de poser la question de l'Utopie (sociale, religieuse ou littéraire) pour un pays comme les États-Unis d'Amérique ? Si l'on en croit le nombre d'ouvrages consacrés aux mouvements utopiques américains, le pays n'est pas en reste vis-

---

<sup>311</sup> « L'utopisme » correspond à ce qu'Ernst Bloch appelle le « Principe Espérance ». E. BLOCH, *Le principe espérance*, *op. cit.*

<sup>312</sup> Nous nous appuyons ici sur la distinction proposée par Darko Suvin : D. SUVIN, « Theses on dystopia 2001 », *op. cit.*

à-vis du géant russe. Si le XIX<sup>e</sup> siècle est considéré comme l'âge d'or de l'utopisme américain<sup>313</sup>, la tradition remonte à la fondation du pays par les exilés religieux de la Vieille Europe. Arrivés sur une terre nouvelle, les « Pères fondateurs » ont vu dans cet espace vierge l'occasion d'un nouveau départ, la possibilité de rechercher enfin la perfection telle qu'ils l'entendaient, loin des diktats du Vieux Continent :

Par ses origines utopiques, l'Amérique est unique au sein des nations occidentales. Lorsque John Winthrop et sa bande de puritains arrivèrent au Massachusetts, ils amenèrent avec eux un ferme désir de créer une société de pureté biblique. « Il faudra toujours considérer que nous devons être une ville sur la colline- les yeux de tout un peuple sont tournés vers nous ». Winthrop et ses compagnons pèlerins ont pris cette injonction de Saint Matthieu (5 :14) pour fondement de la nation nouvelle qu'ils avaient l'intention de créer<sup>314</sup>.

Voilà certes l'un des fondements du messianisme américain, ainsi que du sentiment « d'exceptionnalisme » aujourd'hui encore souvent mobilisé. L'idée de la « ville sur la colline », nécessairement utopique car destinée à servir d'exemple à toutes les autres villes, est ironiquement détournée par DeLillo dans *White Noise*, où le personnage principal, Jack Gladney, enseigne dans le bien-nommé « *College-upon-the-hill* ». L'idée même de fonder une nation nouvelle peut sembler utopique, dans la mesure où elle détache les pères fondateurs des turpitudes de l'Histoire, et permet au contraire de s'appuyer sur ce mythe persistant : les États-Unis sont tournés vers l'avenir plus que vers le passé<sup>315</sup>, contrairement au vieux continent, trop empêtré dans son Histoire pour permettre sur son sol l'éclosion de communautés utopiques.

Les mouvements utopiques sont d'abord, aux États-Unis comme en Russie (sectes millénaristes et vieux croyants), des mouvements religieux, avant de devenir séculaires au XIX<sup>e</sup> siècle. À l'âge industriel, de nouvelles utopies se développent, plus adaptées aux exigences de l'époque. Le socialiste français Charles Fourier fait ainsi de nombreux émules au Texas, où des

---

<sup>313</sup> « Il n'y a pas d'endroit sur le globe qui ait été plus occupé de désir d'utopie et d'expérimentations utopiques que les États-Unis au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Un nombre innombrable de personnes des deux côtés de l'Atlantique croyait qu'une société nouvelle et fabuleuse était sur le point de naître dans les espaces sauvages des États-Unis. C'était une époque à laquelle l'imminence du paradis semblait raisonnable à des gens raisonnables. »

C. JENNINGS, « Welcome to the Utopian States of America », *What it means to be American (online)*, 25 février 2016 (en ligne : <https://www.whatitmeanstobeamerican.org/ideas/welcome-to-the-utopian-states-of-america/>). Consulté le 01.10.2022. Je traduis.

<sup>314</sup> R. NISBET, « America as utopia », *Reason*, mars 1987 (en ligne : <https://reason.com/1987/03/01/america-as-utopia/>). Consulté le 01.10.2022. Je traduis.

<sup>315</sup> Voir ce que dit Jean Baudrillard des États-Unis : les États-Unis n'ont pas de passé, c'est pourquoi ils sont le lieu de « l'utopie réalisée », détachée de la profondeur historique. La « naïveté » dont parle Baudrillard à propos des États-Unis est en quelque sorte le miroir négatif de l'utopisme américain. J. BAUDRILLARD, « America After Utopia », *New Perspectives Quarterly*, vol. 26, n° 4, septembre 2009, p. 96-99

communautés tentent de mettre en application ses théories. À la même époque fleurit le transcendantalisme, mouvement philosophique qui affirme la bonté intrinsèque des hommes et de la nature, et qu'il est difficile de ne pas considérer comme utopique. On pourrait croire que cette veine utopique américaine, depuis les treize premières colonies jusqu'aux fouriéristes, en passant par les Shakers<sup>316</sup> du XVIII<sup>e</sup> siècle, s'arrête avec le XX<sup>e</sup> siècle, mais il n'en est rien. Comme le montre l'étude très complète de Miller, des communautés utopiques variées continuent de fleurir jusque dans les années 1960<sup>317</sup>, comme, par exemple, les « *New Deal Utopias* » des années 1930. La dernière grande vague utopique est plus connue du grand public, avec les communautés hippies des années 1960 et 1970<sup>318</sup>. Ainsi, bien que les États-Unis n'aient jamais vu le jour d'une « utopie réalisée » à une échelle étatique, pour reprendre les termes de Mikhaïl Heller et Michel Niqueux à propos de l'URSS, l'Histoire du pays est pourtant parsemée de communautés utopiques diverses, des sectes puritaines fondées sur un idéal de pureté morale et de perfection biblique, aux communautés hippies.

Qu'en est-il donc de l'utopie dans les États-Unis d'aujourd'hui ? Bien que l'utopie comme concept ait eu mauvaise presse après les expériences totalitaires du XX<sup>e</sup> siècle, on assiste cependant à une réhabilitation de l'utopie à l'ère du capitalisme tardif chez certains penseurs de gauche<sup>319</sup>. Fredric Jameson, avec son ouvrage-manifeste « *An American Utopia : Dual Power and the Universal Army*<sup>320</sup> » (2016), en est sans doute le plus vibrant exemple. Mais on pourrait citer également les travaux du sociologue Zygmunt Bauman, comme *Liquid Modernity* (2000), qui plaide pour une réhabilitation de l'utopie<sup>321</sup>. Enfin, on peut souligner deux études récentes des utopies américaines, celle de Chris Jennings (*Paradise Now : The Story of American Utopianism*, 2016<sup>322</sup>) et celle d'Erik Reece (*Utopia drive: a road trip through America's most radical idea*, 2017<sup>323</sup>). Le simple fait que des universitaires aient récemment publié des livres sur l'utopisme américain pourrait suffire à montrer que l'utopie n'est pas si dépassée que certains auraient pu le faire croire. Mais la tonalité et

---

<sup>316</sup> Secte protestante qui a fui l'Angleterre et voyait dans sa colonie de Nouvelle Angleterre une sorte de Terre Promise, où il était enfin possible de respecter le mode de vie qu'ils s'étaient choisi. Les shakers prônaient un strict célibat, ce qui a sans doute beaucoup joué dans l'extinction progressive du mouvement.

<sup>317</sup> T. MILLER, *The quest for utopia in twentieth-century America*, 1st ed, Syracuse, N.Y, Syracuse University Press, 1998

<sup>318</sup> T. MILLER, *The 60s communes: hippies and beyond*, 1st ed, Syracuse, N.Y, Syracuse University Press, 1999

<sup>319</sup> A. KAPUR, « The Return of the Utopians », *The New Yorker (online publication)*, 26 septembre 2016 (en ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/03/the-return-of-the-utopians>). Consulté le 01.10.2022.

<sup>320</sup> F. JAMESON, *An American utopia: dual power and the universal army*, London ; New York, Verso, 2016

<sup>321</sup> Voir sur cette question M. HVIID JACOBSEN, « From Solid Modern Utopia to Liquid Modern Anti-Utopia? Tracing the Utopian Strand in the Sociology of Zygmunt Bauman », *Penn State University Press, Utopian studies*, vol. 15, n° 1, 2004, p. 63-87

<sup>322</sup> C. JENNINGS, *Paradise now*, *op. cit.*

<sup>323</sup> E. REECE, *Utopia drive: a road trip through America's most radical idea*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2016

la rhétorique plutôt mélioratives employées par les auteurs de ces études montrent une forme de retour en grâce de l'utopie, loin du dénigrement auquel elle était presque systématiquement soumise il y a peu de temps encore. Certains chercheurs, comme Susan Buck-Morss, ont vu dans 1991 le fossoyeur de l'utopie non seulement pour la Russie, mais pour la communauté internationale en général<sup>324</sup>. Or, loin de ce rejet de l'utopie dans le sillage de l'effondrement de l'URSS, des intellectuels comme Reece, Jennings, mais aussi Fredric Jameson, Slavoj Žižek ou encore Zygmunt Bauman, contribuent à réintégrer l'utopie dans la sphère politique.

L'utopie pourrait-elle donc revenir sur le devant de la scène, dans le sillage des crises multiples qui secouent la société américaine contemporaine ? Ce retour en grâce de l'utopie ne doit pas être dissocié d'un discours post-crise de 2008<sup>325</sup>. Le triomphe du modèle américain, apparemment entériné par la chute de l'URSS, a été de courte durée. Fragilisée par le 11 septembre, les guerres en Irak et en Afghanistan, la crise des *subprimes*, l'Amérique voit se développer le besoin de redessiner des alternatives pour l'avenir du pays, ce qui implique peut-être de remettre au goût du jour une forme d'utopisme.

Cette étude des représentations de l'utopisme et de l'utopie dans les corpus russe et américain se subdivise en trois grandes parties. Nous consacrerons un premier temps à la question de la désacralisation, sans doute indispensable après la fin de cette « utopie réalisée » qu'était l'URSS, et à l'heure du postmodernisme. Nous nous pencherons ensuite sur l'oscillation des modalités utopiques et dystopiques chez Margaret Atwood et Vladimir Sorokine, en montrant quelles sont les stratégies déployées par les auteurs pour rendre compte non pas d'une frontière tranchée, mais de la proximité des éléments utopiques et dystopiques. Nous nous demanderons au passage si cette réversibilité potentielle de l'utopie en dystopie, et inversement, signifie la même chose pour Atwood et pour Sorokine. Nous terminerons cette étude par l'un des points centraux des représentations de l'utopie dans le corpus russe : la question des dérives totalitaires et sectaires de l'utopie.

Dans le corpus russe, la réflexion sur l'utopie et l'utopisme demeure dans l'ombre portée de l'expérience soviétique. L'œuvre qui représente le plus ce retour des dystopies post-soviétiques sur l'utopie soviétique est sans aucun doute la trilogie de *La Glace* de Vladimir Sorokine. Sorokine lui-même a souligné le lien entre sa fiction, et les événements historiques du XX<sup>e</sup> siècle : la trilogie parle de « l'Histoire du vingtième siècle, vue par des yeux qui ne sont pas tout-à-fait ceux d'un

---

<sup>324</sup> S. BUCK-MORSS, *Dreamworld and catastrophe*, *op. cit.*

<sup>325</sup> A. KAPUR, « The Return of the Utopians », *op. cit.*

humain »<sup>326</sup>. Ce regard « pas tout-à-fait humain » est celui des membres de la Confrérie, une organisation quasi religieuse qui œuvre à la réunion des « Frères » et « Sœurs », les 23 000 élus disséminés par le monde. Ces êtres supérieurs, une fois « réveillés » par un marteau de Glace céleste (la Glace est issue de la météorite de la Toungouska, tombée en Sibérie en 1908), se reconnaissent pour semblables et embrassent le grand dessein de la secte. Les Frères et Sœurs pensent que, lorsqu'ils seront tous réunis, ils pourront se donner la main pour enfin rejoindre leur état primordial, celui de rayons de la lumière céleste ; du même coup, ils causeront l'anéantissement de la surface terrestre, considérée comme monstrueuse et imparfaite.

Dans la trilogie, l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle, de 1908 jusqu'aux années 1990, est vue à travers leur histoire. On retrouve là le procédé de défamiliarisation propre à la science-fiction : ainsi, le XX<sup>e</sup> siècle est bel et bien transfiguré par un point de vue qui n'est « pas tout-à-fait celui d'un humain ». Le langage de la Confrérie est également distinct du langage humain, puisque les membres de la secte se comprennent par-delà les mots, en parlant avec « le cœur ». Ce langage, qui passe outre les failles de la communication ordinaire avec son lot de malentendus et d'imprécisions, est en lui-même un idéal utopique de communication directe, de fusion avec l'autre. Les rayons de la lumière, la météorite (corps céleste tombé sur terre, exemplaire d'une réalité supérieure), la terre perçue comme une grande erreur qu'il faut corriger, l'idée de voir le monde non par les yeux mais par le cœur, sont autant de figurations de l'utopie.

La découverte de la Glace céleste, au chapitre six de *La Voie de Bro*, fonctionne comme une allégorie de la découverte de l'utopie par l'homme. La Glace, à ce moment précis, parle directement au cœur de Bro :

La Glace vibrat. [...] On ne pouvait la comparer à quoi que ce fût. Elle retentissait comme le Principe de tous les Principes. La poitrine serrée contre La Glace, je me figeai pour écouter la Musique de l'Éternelle Harmonie. À cet instant, le monde terrestre pâlit et devint transparent. Et je disparus. La Glace et moi, nous flottions, seuls dans l'Univers. Au milieu des étoiles et du silence<sup>327</sup>. (101)

Лед вибрировал. [...] И ее нельзя было сравнить ни с чем. Она звучала Началом Всех Начал. Прижавшись грудью ко Льду, я замер, слушая Музыку Вечной Гармонии. В это мгновение весь земной мир побледнел, стал прозрачным. И исчез. А мы со Льдом повисли одни во Вселенной. Среди звезд и безмолвия<sup>328</sup>.

---

<sup>326</sup> V. SOROKINE, *23 000* [2005], B. Kreise (trad.), Paris, L'Olivier, 2013, quatrième de couverture.

<sup>327</sup> V. SOROKINE, *La Voie de Bro*, [2004], Bernard Kreise (trad.), Paris, L'Olivier, 2010, 101.

<sup>328</sup> Cité d'après le site officiel de Vladimir Sorokine : [https://srkn.ru/texts/bro\\_part06.shtml](https://srkn.ru/texts/bro_part06.shtml)

Cet instant comprend, en germe, tout ce qui se passera par la suite. Bro, au contact de la Glace céleste, cesse d'être un individu pour se dissoudre à ses côtés, tout comme les 23 000, à la fin de la trilogie, s'évaporeront dans les airs. Deux versants de l'utopie sont ici indirectement évoqués : le « Principe de tous les Principes », qui évoque le caractère absolu et indépassable de l'utopie, la rectitude morale, et la « Musique de l'Eternelle Harmonie », qui suggère une fusion de tous les êtres en accord majeur. Dans ce passage, Sorokine parodie également le langage mystique des philosophes religieux Soloviov et Fyodorov. La règle morale intangible et la réunion harmonieuse des êtres incarnent des aspects courants de l'utopie.

La découverte de la Glace par Bro est ensuite répétée, en miniature, tout au long de la trilogie, chaque fois qu'un nouvel élu se réveille sous les coups du marteau de Glace, clin d'œil au marteau et à la faucille soviétiques. Le volume *La Glace* est centré sur le réveil des nouveaux martelés. Chacun de ces « réveils », souvent décrits comme une deuxième naissance, s'apparente au moment où l'homme incorpore (littéralement) l'utopie, où elle entre en lui. À partir du moment où ils sont frappés par le marteau, les hommes sont changés dans leur corps : les relations sexuelles leur paraissent monstrueuses, ils deviennent végétariens et crudivores. La corporéité de l'utopie se signale également par le fait que tous les élus ont, métonymiquement, des yeux bleus, de la même couleur que la Glace. Les réveils s'apparentent à des récits de conversion religieuse, au cours de laquelle des êtres humains normaux deviennent, au terme d'un douloureux processus de plusieurs jours, des hommes nouveaux. Ainsi, Sorokine met en scène de façon littérale le rêve soviétique de forger un Homme nouveau : sous sa plume, cette transformation radicale de l'homme par la force de la Glace (de l'utopie), devient la description d'un abominable cauchemar.

## 1. La démystification de l'utopie

Rien d'étonnant à ce que, dans un corpus à dominante dystopique, l'utopie comme métarécit soit la cible d'une démystification. En ce sens, le corpus que nous étudions s'inscrit pleinement dans la « condition postmoderne » telle que décrite par Jean-François Lyotard : c'est-à-dire l'incrédulité envers les métarécits, les récits ayant vocation à fournir une explication systématique du monde. Les discours utopiques, dans la mesure où ils proposent une vision englobante voire systématique du monde (le monde est vu à travers le prisme utopique en question), sont des métarécits. En ce sens, la démystification des discours utopiques peut être lue comme un cas particulier du scepticisme exprimé dans les textes à l'égard de tout discours englobant,

caractéristique du postmodernisme. Nous aimerions à présent nous pencher sur quelques exemples de démystification issus du corpus russe et américain, pour montrer comment les dystopies peuvent incorporer des métarécits utopiques pour mieux les remettre en question.

*La démystification de l'utopie soviétique chez Victor Pélévine : La Flèche Jaune et L'Ermite et Six-Doigts*

La chute de l'URSS a, entre autres, permis un retour réflexif sur l'utopie communiste. Nombreux sont les romans de notre corpus qui mettent en scène celle-ci, de façon plus ou moins directe. Dans *La Flèche Jaune*, les passagers du train croient qu'ils roulent vers un ailleurs lointain et meilleur. Le bruit des roues en Russie est d'ailleurs, d'après un article de journal qui compare les différentes onomatopées attachées au bruit du train selon les pays, révélateur : « Mais, naturellement, c'est en Russie que le bruit des roues est le plus beau, le plus intime et le plus doux : « là-bas, là-bas ». Leur son semble montrer l'aube lointaine et lumineuse : elle est là-bas là-bas elle est et l'aube est belle...<sup>329</sup> » Ce train russe qui roule à toute vitesse vers un ailleurs lumineux et vide peut être interprété comme un symbole de l'espoir utopique. Le train est censé rouler vers un avenir meilleur, dont les gens ne s'étonnent plus qu'il ne soit jamais atteint. Peu à peu, les hommes sont devenus de simples « passagers » du train, c'est-à-dire qu'ils ont, dans leur course vers l'utopie, perdu le réel. En d'autres termes, les hommes du train ne conçoivent même plus la possibilité de rejoindre le monde extérieur. Personne n'est alarmé par le bruit qui circule et qui dit que le train est en route vers un pont détruit. Il est tentant de voir dans cette image l'impasse représentée par l'utopisme lorsqu'il se coupe du réel. Mais les passagers sont déjà trop habitués à la vie à bord du train pour songer à remettre en question leur mode de vie.

Il est intéressant de remarquer que la démystification de l'utopie soviétique avait déjà commencé avant la chute de l'Union Soviétique, comme le montre la fable de Victor Pélévine publiée en 1990, *L'ermite et Six-Doigts*. Les poulets de « l'élevage industriel Anatoli Lounatcharski », héros de cette courte nouvelle, se préparent pour « l'étape décisive » qui doit mener à « l'Avenir radieux », bien que personne ne sache au juste en quoi consiste cette étape. Au début de la nouvelle, le jeune Six-Doigts explique à l'Ermite pourquoi il a été exclu de la communauté :

---

<sup>329</sup> V. PELEVINE, *La Flèche jaune* [1993], G. Ackerman et P. Lorrain (trad.), Paris, Denoël & d'Ailleurs, 2006, 61.



- [...] Ils m'ont dit comme ça : nous nous rapprochons de l'étape décisive, et toi, tu n'as rien trouvé de mieux que d'avoir six orteils à chaque pied... Ce n'est vraiment pas le moment...

- Quelle « étape décisive » ?

- Pas la moindre idée. Ils font tous les Gros Yeux, surtout les Vingt Proches, et personne ne sait rien de plus. Tout le monde court en poussant des cris.

- Ah, je vois. Et je parie qu'à chaque instant elle devient de plus en plus claire ? Et que ses contours se dessinent de plus en plus nettement.

- Mais oui, confirma Six-doigts, étonné [...] <sup>330</sup>.

- [...] Они мне так и сказали – у нас сейчас самый, можно сказать, решительный этап приближается, а у тебя на ногах по шесть пальцев... Нашел, говорят, время...

- Какой еще « решительный этап » ?

- Не знаю. Лица у всех перекошенные, особенно у Двадцати Ближайших, а больше ничего не поймешь. Бегают, орут.

- А, – сказал Затворник, – понятно. Он, наверно, с каждым часом все отчетливей и отчетливей? А контуры все зримей?

- Точно, – удивился Шестипалый. – А откуда ты знаешь? <sup>331</sup>

Six-doigts, telle une oie candide, se montre étonné que l'Ermite sache parfaitement de quoi il lui parle, alors même que tous les deux ne viennent pas du même monde (du même enclos). C'est que l'Ermite reconnaît instantanément la rhétorique des « Vingt Proches », elle-même immédiatement identifiée par le lecteur comme une parodie de la propagande soviétique. L'étape qui « devient de plus en plus claire » et dont les « contours se dessinent de plus en plus nettement » est une copie reconnaissable de la rhétorique de la Pravda. « L'Avenir radieux » est une citation directe de l'utopisme communiste, car la propagande mobilisait sans cesse les « lendemains qui chantent », horizon proche et lointain à la fois, sans cesse repoussé. Or, l'étape décisive attendue avec tant de ferveur par les volatiles n'est autre que le moment où ils se feront trancher le cou, et les radieux lendemains à venir ne sont autres que la mort. Le lecteur est donc invité à voir dans cet élevage industriel, qui porte le nom du premier commissaire du peuple soviétique, une allégorie du régime soviétique. Le centre de la vie soviétique est assimilé à la mangeoire, car les poulets passent leur vie à essayer de s'en rapprocher, et envient les « Vingt Proches », qui peuvent se gaver à longueur de journée. Ironiquement, ce sont justement les poulets les plus gras et les plus proches

---

<sup>330</sup> V. PELEVINE, *L'Ermite et Sixdoigts* [1990], C. Zeytounian-Beloüs (trad.), Rodez; Paris, Ed. du Rouergue ; J. Chambon, 2003, 9.

<sup>331</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/pov/pe-zatv/1.html>

de la mangeoire qui se feront trucidés en premier. La parabole est claire : les plus privilégiés sont les premiers à tomber. La mangeoire représente le centre obscur du pouvoir autour duquel gravitent les « Vingt Proches », qui sont les privilégiés du régime. L'étape décisive menant à l'utopie, mimée par des poulets pleins d'espérance à qui l'on tord le cou, fait de *L'Ermite et Six-Doigts* une fable sur la transformation soviétique de l'utopie en terreur.

La démystification de l'utopie, quoique moins prégnante dans le corpus américain, n'en est pas moins présente par petites touches. Si l'intégralité du corpus russe se situe dans l'ombre portée de l'utopie soviétique, quels sont les métarécits utopiques qui sous-tendent les œuvres nord-américaines ? Le métarécit le plus visible est sans nul doute celui du « rêve américain », et ses multiples déclinaisons. George Saunders est l'auteur le plus ouvertement sévère à l'encontre de « l'utopisme américain ». Sa satire du rêve américain évoque le traitement parodique de l'utopie soviétique dans *L'Ermite et Six-Doigts* de Victor Pélévine. Chez Saunders comme chez Pélévine, les personnages sont les victimes de ce qu'ils prennent pour une utopie, ou ce qu'on leur présente comme tel : les passagers du train roulent vers un avenir qu'ils ne remettent pas en question, les mutants de « Bountyland » pensent être protégés du monde extérieur dans un parc d'attraction qui les exploite. Chez Saunders, la réalité ne cesse de démentir le discours utopique ambiant.

### *George Saunders et la parodie de l'utopisme américain*

Comme nous l'avons déjà vu en première partie, les nouvelles de George Saunders parodient allégrement les discours du rêve américain. Mais les discours et images utopiques parodiés dans les nouvelles sont multiples, et ne se réduisent pas aux *success stories*. Saunders multiplie les images d'Épinal d'un pays pastoral. Ses nouvelles font intervenir un mélange syncrétique d'images pastorales de l'âge d'or, du mythe de la « terre promise » et de la terre d'abondance et d'opportunités (« *land of plenty and opportunity* »). Contrairement au reste des auteurs américains, l'utopie chez Saunders n'est jamais sérieusement envisagée mais toujours d'emblée parodiée. « L'utopisme » sensible dans certains textes donne nécessairement lieu à un traitement grotesque ou héroï-comique ; la plupart du temps, l'utopie est parfaitement artificielle, assimilée à un décor de carton-pâte.

Ainsi, l'imaginaire de la cité parfaite est remplacé chez Saunders par sa version hollywoodienne et édulcorée : les parcs d'attraction. Incarnation d'une société du plaisir et du divertissement, les parcs sont la façade absurde et mensongère de la complète déréliction du pays. Décors de très nombreuses nouvelles (« *In Persuasion Nation* », « *Pastoralia* », « *Bountyland* », « *Le plan avorté de la pauvre Mary* »), les parcs d'attractions fonctionnent comme des métonymies à la

fois réalistes et grotesques du pays. Ils convoquent l'imaginaire de Disneyland, c'est-à-dire l'imaginaire d'un bonheur suscité artificiellement par les attractions, d'un idéal de divertissement et de spectacle. Pourtant, tous les parcs de Saunders sont décrépits, dangereux et dysphoriques. « Bountyland » est sans doute la nouvelle la plus représentative de cette tendance : Saunders demande à son lecteur d'imaginer un parc d'attraction sur l'Histoire américaine, peuplé de créatures monstrueuses mais pacifiques (les mutants), mais aussi par des clients prêts à se divertir sans complexes grâce à l'exploitation des mutants. Dans « CivilWarLand in bad decline »<sup>332</sup>, Saunders nous demande d'imaginer un Disneyland historique qui serait envahi par les gangs, les fantômes et les psychopathes comme Sam, vétéran de la guerre du Viêtnam.

### *Une parodie anti-capitaliste de la pastorale américaine*

Dans « Bountyland », la satire de l'utopisme se poursuit en-dehors du parc d'attraction. Le narrateur, qui s'est décidé à quitter le parc pour partir à la recherche de sa sœur dans le vaste monde, fait face à plusieurs épreuves et rencontre toutes sortes de personnages caricaturaux qui, chacun à leur manière, sont représentatifs d'une certaine frange de la population américaine. Après avoir été vendu dans un marché d'esclaves (les mutants n'ont aucun droit dans le pays), le narrateur échoue entre les mains d'un certain Ned Ventor. Ce maître pas comme les autres se présente un peu comme la bonne fée après le père Fouettard ; il donne à ses esclaves de la limonade, se propose de leur laisser le plus de commodités possibles, de leur donner un foyer individuel à chacun, et d'en faire des bergers pour ses troupeaux. Il va même jusqu'à s'excuser de ne pas pouvoir libérer les esclaves qu'il vient d'acquérir : s'il le faisait, il perdrait tout son chiffre d'affaires. « Sachez que je ne peux pas vous offrir la liberté mais que si je le pouvais, je le ferais. Ou plus exactement, je ne peux pas vous libérer au sens propre du terme. Je ferais faillite<sup>333</sup>. ». (201) Le domaine dont il est propriétaire apparaît au narrateur comme un véritable paradis sur terre : tout est grand, clair et magnifique. Alors qu'ils sont en route pour le domaine, les mutants traversent une ville nommée Arcadia (203) :

Il [...] nous décrit l'été sur son domaine, les pique-niques avec badminton, glaces, musique blue-grass et jolies Mutantes venues des autres ranchs qui savent vraiment danser. Nous passons par Tulsa, Sapulpa, et puis Chandler, Warwick, Luther et Arcadia. Une bande d'un millier de chiens vient de ravager Oklahoma City et des cochers affolés

---

<sup>332</sup> J'ai préféré conserver le titre originel de la nouvelle anglaise, plus parlant pour cette thèse (qui traite des représentations de l'identité et de l'Histoire, ainsi que des mythes nationaux) que le titre français, *Grandeur et Décadence d'un parc d'attractions*. De la même façon, nous conservons le titre anglais pour la nouvelle *Bountyland*, que la traduction française a mystérieusement remplacée par *Bounty*.

<sup>333</sup> G. SAUNDERS, *Grandeur et décadence d'un parc d'attractions* [1996], M.-L. Marlière et G. Marlière (trad.), Paris, Gallimard, 2000, « Bountyland », 201.

répandent de la lessive sur les cadavres de leurs bœufs tout en cherchant à les remplacer sous le joug par des mendiants. (203)

He [...] tells us about the summer picnics on his spread, which will feature badminton and ice-cream and blue-grass music and pretty Flawed girls from other ranches who really know how to dance. We make Tulsa. We make Sapulpa. We make Chandler, Warwick, Luther, and Arcadia. A thousand-member dog pack has just swept through Oklahoma City and distraught cabbies are sprinkling lye on their head oxen while trying to trick beggars into the yoke<sup>334</sup>.

Dans cette nouvelle Arcadie, les mutants sont en effet des bergers, libres d'interpréter à nouveau l'idylle de Paul et Virginie. Le contraste entre la peinture édénique du ranch et la réalité du monde environnant est tellement grotesque que le passage devient hautement comique. Le lecteur en vient instantanément à se demander si un tel îlot de perfection au milieu d'un tel désastre est véritablement possible. Les chiens, vraisemblablement enragés, et les cadavres de bœufs soulignent la faillite de l'État, et plongent le lecteur dans un chaos néo-médiéval, ce qui est renforcé par l'archaïsme des « cochers ». L'absurdité culmine avec l'image burlesque des mendiants sous le joug.

Au sein de ce monde sans pitié, le ranch de Ned Ventor fait vraiment figure d'utopie. Dans cette propriété où l'on propose à chaque berger sa petite maison dans la prairie, ne manque que la liberté. Qu'importe ! le narrateur est tout-à-fait séduit, et il serait resté sans aucun doute, s'il n'avait eu sa sœur à secourir. Ultime pied-de-nez au royaume d'Arcadie : au moment où le narrateur s'enfuit, on lui tire dessus. Le ranch demeure une prison dorée, dont on ne peut sortir qu'au péril de sa vie. Derrière cet épisode se cache bien sûr le souvenir des grandes exploitations sudistes de l'époque de l'esclavage. Saunders semble nous rappeler que, si gentils et bienfaisants que soient les maîtres envers leurs esclaves, les premiers gardent le droit de vie ou de mort sur les seconds. L'on retrouve cette leçon dans d'autres nouvelles : la vie heureuse du divertissement (bluegrass, pique-nique et badminton), si parfaits semblent-ils, ne peuvent avoir de valeur sans la liberté. Ces « îlots utopiques » peuvent aussi être interprétés en termes politiques : l'utopie ne vaut pas la peine qu'on s'y attarde, si elle est autarcique et laisse de côté des exclus qui n'en font pas partie.

### *La réécriture ironique du conte de fées américain/ russe : « Bountyland » et Le Kremlin en sucre*

#### *« Bountyland » : le paradis des cartes de crédit*

Dans « Bountyland » et *Le Kremlin en sucre*, la satire de l'utopie passe la reprise de l'esthétique du conte de fées. Chez Saunders, c'est le parc d'attraction du même nom qui joue le rôle du château

---

<sup>334</sup> G. SAUNDERS, *CivilWarLand in bad decline*, London, Vintage, 1996, 147.

enchanté. Cole et sa sœur Connie ne rentrent pas dans le château sur un cheval blanc ; ils sont jetés par-dessus le mur par leurs parents désespérés, incapables de leur trouver à manger et de les protéger dans un monde où les mutants sont des parias. Cole se souvient bien de cet épisode marquant de son enfance, qui convoque les topoï du conte. Parents et enfants marchent dans la neige, vêtus de haillons, rejetés de toutes parts. Voilà qu'un jour, frissonnants de faim et de froid, ils voient un château merveilleux au sommet d'une colline, d'où émane lumière et chaleur. Or le château fabuleux n'est pas la demeure d'un prince magnanime, mais un parc d'attraction réservé aux Américains disposant d'un certain taux de crédit :

Imaginez un peu son histoire : vous traversez un marécage gelé. Vos enfants, délirant à force d'avoir faim, s'adressent tout haut à des sauveurs imaginaires. Assis contre un arbre, un cadavre gelé. [...] Vous avez peur. Vous les aimez tant. Si seulement vous pouviez leur sauver la vie.

Alors, à travers les arbres, vous apercevez des lumières. Là-haut, sur la colline, une enseigne au néon et la tour d'un château illuminée.

*BOUNTYLAND*, dit l'enseigne. *LÀ OU LE MERITE EST ROI... ET VOUS AUSSI !*

Sous ces mots, une couronne aux traits humains sourit et claque des doigts. De l'intérieur vous parviennent des sons d'une franche gaieté. Vous sentez une odeur de viande rôtie et vous entendez une chorale de jeunes filles qui répètent du Bach. [...]

Vous traînez votre famille épuisée en haut de la pente. [...] À la porte un garde au cou tatoué veut connaître votre revenu mensuel. [...] Il demande un chiffre exact et vous lui avouez : zéro. Il grogne quelque-chose comme : va te faire foutre. Vous vous mettez à mendier. (171-172)

Imagine: you're walking through a frozen marsh. Your kids are delirious with hunger and keep sneaking aloud to imaginary saviour-figures. Sitting against a tree is a snow-frosted corpse. [...] You're scared. You love them so much. If only you could keep them safe.

Then through the trees you see lights. Up on a hillside is a neon sign and a floodlit castle tower.

*BOUNTYLAND*, the sign says, *WHERE MERIT IS KING – AND SO ARE YOU!*

Under the words is a picture of a crown with facial features, smiling and snapping its fingers. The sounds from inside are jovial. You smell roasting meat and hear a girls' choir rehearsing Bach. [...]

You drag your tired family up the slope. [...] At the gate a guard with a tattoo on his neck asks for your monthly income. [...] He asks for an exact figure. You say zero. He snorts and says get lost. You start to beg. (123-124)

Dans le passage suivant, Cole reconstitue l'histoire de son père, en mettant le lecteur à la place de celui-ci par le jeu du pronom de deuxième personne. Le lecteur se retrouve soudain dans le rôle du père de famille qui cherche désespérément une issue à la mort prochaine de ses enfants. La tonalité misérabiliste du début évoque l'univers du conte pour enfants, qui suscite la pitié pour un héros qui semble-t-il n'a plus aucun espoir. Conformément aux lois implicites du conte, c'est justement au moment où le héros n'a plus d'espoir que doit surgir la possibilité de la salvation, l'aide miraculeuse et inattendue. La narration se conforme dans un premier temps à ce schéma, en présentant, au travers de la forêt (autre topos d'un monde naturel hostile, comme le marécage et le gel), les lumières d'un château illuminé. Un premier élément introduit toutefois une discordance par rapport à la narration traditionnelle : le néon, signe d'artificialité qui choque dans l'univers du conte. De la même façon, l'enseigne lumineuse affublée d'un slogan évoque plus le motel de seconde zone que le château de la Belle aux bois dormants. Toutefois la vue, l'odorat et l'ouïe trouvent un réconfort indéniable dans l'apparition du château. Le garde au cou tatoué, qui rappelle plus le vigile que le chevalier, s'assure que le paradis demeure accessible à ceux qui en ont les moyens. Le conte de fées à l'américaine trouve ici un point d'arrêt brutal ; le rêve américain ne peut s'offrir qu'à ceux qui ont suffisamment d'argent pour en profiter. En ce sens, le slogan qui proclame que le « mérite » est roi devient profondément ironique ; car le seul « mérite » des visiteurs du parc est celui de leur carte de crédit. Comme chez DeLillo, l'utopie est réservée aux plus aisés.

*Le Kremlin en sucre : Marfoucha au pays des merveilles*

Vladimir Sorokine mobilise le modèle du conte d'une manière analogue à George Saunders dans *Le Kremlin en sucre*. Dès le début du livre, l'utopie est stylisée sous la forme du conte de fées, car l'action est centrée sur la journée de Marfoucha, en laquelle le lecteur reconnaît la petite fille archétypale des contes de fées russe. Marfoucha vit son quotidien comme un conte de fées, et semble parfaitement heureuse dans la réalité dystopique qui est la sienne. Elle adule le Souverain et se montre très fière de la Sainte Russie, comme tous les enfants de son âge. Dans son monde, le Souverain apparaît comme un gigantesque « Papa gâteau » qui distribue chaque année des répliques miniatures du Kremlin, en sucre, à tous les enfants. Tel un chevalier de contes, il est monté sur un destrier blanc au nom de preux, Boudimir. Le jour de la fête des enfants, il apparaît dans le ciel sous forme d'hologramme géant pour les saluer de son visage souriant. Il est acclamé par une foule infantine en liesse tel le père Noël apparu dans le ciel :

Le flot des enfants s'arrêta, il s'immobilisa. Le vacarme cessa. Les lumières alentour s'éteignirent. Et c'est alors que tout là-haut, sur les nuages d'hiver, le visage titanique du Souverain s'illumina.

« BONJOUR, ENFANTS DE RUSSIE ! » (34)

Остановилась река детская, замерла. Смолк гомон. Погасли огни вокруг. И наверху, на облаках зимних лик Государя огромный высветился.

— ЗДРАВСТВУЙТЕ, ДЕТИ РОССИИ!— загремело над площадью<sup>335</sup>.

S'ensuit une scène de communion dans laquelle le Souverain, en souhaitant « Joyeux Noël » aux enfants, fait pleuvoir des ballons auxquels sont attachés des petites boîtes. Dans chaque boîte se trouve un *Kremlin en sucre* : « Des larmes d'enthousiasme jaillissent des yeux de Marfoucha. Elle sanglotait en serrant sa petite boîte contre son manteau [...]. Et dans cette boîte, il y avait un *Kremlin en sucre* ! [...] Marfoucha le serra contre ses lèvres, elle y déposa des baisers, elle le léchait tout en marchant... » Le soir dans son lit, Marfoucha, en serrant son Kremlin dans sa « petite main poisseuse » tel un trésor, en conclut intérieurement : « C'était un grand jour. Un beau jour. Un jour radieux. » (34)

Dans cet extrait, l'utopie apparaît comme le produit d'une propagande bien orchestrée dans le cerveau d'un enfant. La gradation finale, qui rend compte des pensées de Marfoucha, mène à l'adjectif « radieux », qui évoque l'utopisme soviétique inscrit dans l'expression « Avenir radieux ». Les « larmes d'enthousiasme » et les sanglots de bonheur seraient bien innocents s'ils ne s'appliquaient qu'au véritable Père Noël, et non pas au chef de l'État. Derrière cette scène idyllique se dessine le culte de la personnalité stalinienne, et rappelle que le « petit père des peuples », avant d'être la cible du 26<sup>ème</sup> Congrès du PCUS, a été adulé par plusieurs générations soviétiques, enfants y compris. À la fin de ce premier chapitre, intitulé « La joie de Marfoucha », Marfoucha s'endort, et l'utopie la poursuit dans le rêve : « Elle rêva du Souverain en sucre sur son cheval blanc ». Marfoucha fait le même rêve que Komiaga l'opritchnik au début de la *Journée d'un opritchnik*, à quelques différences près. Pour l'un comme pour l'autre, le Souverain et son cheval blanc sont l'emblème du monde parfait dans lequel ils vivent. Mais, si l'on pouvait considérer Komiaga comme un être doté d'un libre-arbitre, embrassant librement l'idéologie consacrée, il est bien difficile de mettre la petite Marfoucha dans le même panier. Derrière son utopisme perce le fanatisme, et l'embrigadement par la propagande. Si le Souverain « achète » les enfants par le sucre, il achète les Grands par la cocaïne, car on apprend que les jours de fête, les parents de Marfoucha s'adonnent sans complexes à ce plaisir. Sucre et cocaïne : ces substances convoquent l'image de « l'opium du peuple » et du « soma » de *Le Meilleur des Mondes*, s'avèrent particulièrement efficaces pour endormir

---

<sup>335</sup> В. СОРОКИН, *Сахарный Кремль* [2008], Москва, АСТ, 2019, 33.

la conscience populaire. Ils rappellent aussi la drogue distribuée aux mutants dans « Bountyland », pour endormir toute velléité de révolte.

Le « conte » sorokinien mélange des éléments du conte russe traditionnel (le nom de preux du cheval, le château du Souverain, la petite fille qui vit dans la même isba que sa grand-mère), et des éléments dystopiques. Mais, derrière le conte et dans les yeux émerveillés de Marfoucha se dévoile un monde où l'endoctrinement commence dès le plus jeune âge, où le pouvoir achète la paix sociale par la drogue, qui permet de garder les citoyens en esclavage. Derrière le personnage archétypal du Souverain majestueux et magnanime perce la figure de Staline en nouveau Big Brother. Chez Saunders, le château du conte est un parc d'attraction miteux où seuls les plus riches peuvent pourtant mettre les pieds. Le modèle du conte n'est convoqué que pour être immédiatement subverti, pour souligner la précarité et l'injustice du système social américain, l'iniquité d'un pays dans lequel la liberté est subordonnée à la race (les mutants), la survie au contenu du portefeuille.

Parfois, la faillite du rêve américain n'est pas visée aussi explicitement que chez George Saunders. Le rêve américain apparaît pourtant comme un métarécit utopique dans d'autres romans du corpus, par exemple dans *Zone One* ou *World War Z*. Dans ces deux cas, la démystification ne passe pas par les canaux de la satire et de la parodie, contrairement à ce que l'on voit chez George Saunders. La démystification ne passe pas par le rire (même jaune) ni par les larmes, mais par la mise en scène de l'apocalypse comme potentielle conséquence du rêve.

### « *L'utopie bourgeoise* » cause de la fin du monde ?

Dans *Zone One*, l'apocalypse zombie réunit trois êtres que tout opposait dans le monde d'avant. Il y a tout d'abord Mark Spitz, le narrateur, qui se décrit comme un représentant de la « médiocrité dorée » : avatar de l'américain moyen, jamais remarquable en quoi ce soit. Bien qu'il soit le narrateur, cette position médiane contribue à le dépersonnaliser. Ses coéquipiers sont plus tranchés. Kaytlin, ancienne ménagère parfaite, est un pur produit du « Midwest sanctifié », de cette bourgeoisie américaine pour qui la vie se déroule sans accroc. Gary est au contraire un marginal, un exclu de la société aux doigts incrustés de crasse, une crasse que le narrateur suppose héréditaire. Lorsque Mark Spitz se représente l'ancienne vie de sa coéquipière Kaytlin, il l'imagine en mère de famille exemplaire, rivalisant d'imagination pour offrir les plus beaux goûters à ses fils :

Chaque anniversaire surpassait les précédents pour approcher une perfection du goûter qui, une fois atteinte, inaugurerait un nouvel âge d'or d'utopie bourgeoise. [...] Peut-être, se dit-il une nuit, n'était-ce pas à l'utopie qu'ils avaient œuvré, peut-être était-ce Kaytlin elle-même qui avait fait surgir le fléau : tandis qu'elle coupait la dernière part de gâteau pour son ultime et parfait goûter d'anniversaire, l'histoire était parvenue à sa



fin. Elle avait soufflé les bougies d'une ère défunte, effacé le paradis des dinosaures, mis en branle la nouvelle glaciation et fait exploser le nombre de victimes. (69)

[...] each birthday party transcending the last and approaching a kind of birthday-party perfection that once accomplished would usher in an exquisite new age of bourgeois utopia. [...] Maybe, he thought one night, it wasn't utopia that they had worked toward after all, and it was Kaytlin herself who had summoned the plague: as she cut into the first slice of cake at her final, perfect birthday party, history had come to an end. She had blown out the candles on the old era, blotted out the dinosaurs' heavens, sent the great ice sheet scraping forth, the blood counts zooming up into madness. (47)

Et si l'utopie bourgeoise avait eu son rôle à jouer dans le déclenchement de l'apocalypse ? Kaytlin, cette incarnation du rêve américain, pour qui la vie n'est qu'une succession d'événements sans histoires, aurait-elle sa part de responsabilité dans la fin du monde ? Mark Spitz suggère que la bourgeoisie américaine, toujours sûre d'elle-même, endormie dans l'égoïsme de son confort personnel (pour Kaytlin, les marginaux comme Gary n'ont qu'à se mettre au travail), a été criminellement négligente. Son matérialisme sans réflexion l'a rendue aveugle aux signes pourtant multiples de la fin. L'idée que l'Histoire a pris fin dans une scène d'une absolue trivialité, tout comme la vision des bougies anéantissant le « paradis des dinosaures » est certes comique, mais elle pousse également à la réflexion. Se démener pour parfaire un goûter d'anniversaire à l'heure où s'avance la catastrophe (celle de la « nouvelle glaciation » qui fait écho aux problèmes climatiques actuels) n'est-il pas, en soi, d'un aveuglement criminel ? Le « rêve américain » dont Kaytlin était la représentante parfaite avant l'apocalypse devient ici l'une des causes du désastre. Cette inertie de l'utopie bourgeoise trouve également un écho certain dans la figure des « traînants », bloqués à jamais dans un instant de leur quotidien, éternellement figés dans une action qui semble d'autant plus dérisoire que la fin du monde est en cours. Mais l'on aurait tort de voir dans le livre un pamphlet contre les classes américaines aisées : ainsi, Kaytlin se bat contre les zombies, elle a trouvé le moyen de survivre à des circonstances monstrueuses ; la bourgeoisie américaine a peut-être également des ressources insoupçonnées.

## 2. L'ambivalence utopie/dystopie

We live in bleak times, so utopia has to disguise itself as dystopia.

Peter Seyferth, *A glimpse of hope at the end of the Dystopian Century*, 8<sup>336</sup>.

Nous voudrions à présent nous pencher sur un autre phénomène qui permet à nouveau de faire le pont entre corpus russe et américain, à savoir l'ambivalence entre la modalité utopique et la modalité dystopique. Ainsi, un même monde peut être perçu soit comme une utopie, soit comme une dystopie, selon le point de vue adopté<sup>337</sup>. Cela n'est pas nouveau, si l'on considère l'ambiguïté de certaines utopies classiques comme celle de Thomas More, du point de vue de nos valeurs contemporaines (ainsi l'esclavage fait partie intégrante de la société utopique imaginée par More). Jean-Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée ont par exemple souligné la complexité des utopies classiques, bien loin du portrait édulcoré, voire niais, qui a pu en être fait<sup>338</sup>.

Toutefois, plusieurs études s'accordent à dire que les frontières de l'utopie et de la dystopie ont été particulièrement bousculées depuis l'apparition des utopies/dystopies féministes des années 1970<sup>339</sup>. Pour Peter Seyferth, les dystopies de la fin du XX<sup>e</sup> et du début du XXI<sup>e</sup> siècle incorporent de nouveau une lueur d'espoir utopique, contrairement à leurs prédécesseurs (*Le Meilleur des Mondes* et *1984* représentant l'archétype des dystopies sans espoir)<sup>340</sup>. Il souligne l'apparition, dans le champ universitaire, de termes comme « utopie critique » ou « dystopie critique », qui insistent sur l'hybridation des œuvres de la fin du XX<sup>e</sup> siècle (en particulier féministes), qui intègrent des éléments dystopiques dans l'utopie, et des éléments utopiques dans la dystopie<sup>341</sup>. La trilogie du *Dernier Homme* de Margaret Atwood est paradigmatique de ce type nouveau d'utopies/dystopies, comme nous allons le voir. Si le monde littéraire contemporain est largement dominé par la dystopie, cela ne signifie pas pour autant que l'utopie ait complètement disparu. Si elle a bel et bien disparu comme « métarécit » (récit structurant le monde de façon totalisante), elle réapparaît par

---

<sup>336</sup> P. SEYFERTH, « A Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century: The Utopian Dimension of Critical Dystopias », *ILCEA*, n° 30, 22 janvier 2018 (DOI : 10.4000/ilcea.4454 consulté le 14 juin 2021)

<sup>337</sup> C'était déjà le cas dans le classique *Nous*, où l'utopie des habitants de l'Etat est anti-utopie pour les rebelles et les lecteurs. Je remercie Léonid Heller de me l'avoir fait remarquer.

<sup>338</sup> J.-P. ENGELIBERT et R. GUIDÉE (éd.), *Utopie et catastrophe, op. cit.*

<sup>339</sup> Voir par exemple S. GILL, « À Dialectic of Utopia/Dystopia in the Public Imagination of the 21st Century », *Global dynamics (UC Santa Barbara)*, vol. 10, n° 27, 20 avril 2017 (en ligne : <https://www.21global.ucsb.edu/global-e/april-2017/dialectic-utopiadystopia-public-imagination-21st-century>). Consulté le 01.10.2022.

<sup>340</sup> P. SEYFERTH, « À Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century: The Utopian Dimension of Critical Dystopias », *ILCEA*, n° 30, 22 janvier 2018 (DOI : 10.4000/ilcea.4454 consulté le 14 juin 2021)

<sup>341</sup> D. MOHR, « Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia », vol. 55, 1<sup>er</sup> janvier 2007, p. 5-24

petites touches, comme une impulsion plutôt qu'un système. Dunja Mohr a particulièrement bien analysé cette réapparition postmoderne de l'utopie, dans des œuvres qui refusent aussi bien le dogmatisme (le systématisme) des utopies classiques que le pessimisme absolu des dystopies traditionnelles<sup>342</sup>.

Or, l'utopie ne fait pas uniquement l'objet d'une démystification dans notre corpus. Nous aimerions ici étudier en parallèle l'oscillation entre utopie et dystopie dans plusieurs œuvres de Vladimir Sorokine, et la trilogie du *Dernier Homme* de Margaret Atwood, pour faire ressortir les différences de signification qui s'en détachent. Chez Sorokine, l'oscillation sert à montrer, selon un retournement classique, que l'utopie des uns peut être la dystopie des autres, et que la recherche de la perfection s'accompagne toujours d'une forme de violence mortifère. Pour Atwood, l'oscillation, tout en mettant en lumière les mêmes dérives possibles de l'utopie que Sorokine, sert justement de mise en garde. Au contraire, l'oscillation entre modalités utopiques et dystopiques permet chez elle de mettre en scène un nouveau type d'utopie, aussi bien sur le plan littéraire que politique, qui échapperait à l'enfermement dogmatique des utopies classiques.

### *Le Dernier Homme, scénarios alternatifs de l'utopie/ dystopie*

#### *Dystopie du Dernier Homme, utopie des premiers hommes sur terre : Snowman et les Crakers*

*Le Dernier Homme* repose sur une double dystopie : celle du monde d'avant l'apocalypse, qui n'est qu'une vision amplifiée des divers maux de notre société actuelle, et celle du monde d'après, dans lequel Jimmy, le *Dernier Homme* sur terre, tente de ne pas devenir fou malgré sa solitude. L'utopie est également présente sous diverses formes dans la trilogie. D'une part, dans le monde d'avant, les *gated communities* scientifiques, ou *compounds*, promettent à certains la réalisation d'utopies technoscientifiques. Cures de jeunesse, bébés façonnés à la convenance des parents, promesses de santé éternelle avec la perspective de la régénération des cellules grâce au projet porcon... Le monde de la communauté scientifique laisse même miroiter la possibilité de la vie éternelle avec la cryogénisation, assurée par l'entreprise « cryojénial » (mais, contrairement à ce qui se passe dans *Zero K*, la cryogénisation est d'emblée présentée comme une arnaque chez Atwood). L'hédonisme de la jeunesse et de la beauté éternelle vendus par les *compounds* rejoint l'utopie décrite dans par Aldous Huxley dans *Le Meilleur des Mondes*, où la sexualité n'est plus qu'un simple loisir et où la consommation de drogue assure un bonheur permanent. Les services vendus par les corporations

---

<sup>342</sup> *Id.*

relèvent de l'utopie technoscientifique dans la mesure où ils permettent de dépasser les limites de la biologie, de repousser les outrages du temps (jusqu'à un certain point). Mais Atwood ne cesse jamais de présenter ces projets comme un faux progrès, qu'il s'agisse de poudre aux yeux mensongère (ainsi l'entreprise de cryogénéisation « Cryojénial » est une arnaque), de progrès douteux sur le plan bioéthique (le projet porcon), ou encore d'un luxe réservé aux richissimes.

À cet utopisme sans profondeur s'oppose l'utopie mise en place par Crake dans le monde d'après. En effet, les Crakers ont été créés pour être des êtres humains parfaits, destinés à peupler le monde après la *tabula rasa* de l'apocalypse. « Combien me donneriez-vous pour concevoir un être humain parfait ?<sup>343</sup> » demande Crake dans le *Temps du déluge*. Génétiquement programmés pour ne pas commettre les erreurs de leurs prédécesseurs, les Crakers n'ont plus de sens de la propriété (ce qui réduit la probabilité des guerres), le désir sexuel des mâles et des femelles est toujours accordé selon un cycle naturel (ce qui empêche la possibilité du viol et de la prostitution). Ils ne distinguent pas les couleurs, ce qui les prévient du racisme. Crake a également cherché à éliminer toute pensée religieuse en eux, ce qui supprime la possibilité du fanatisme (toutefois Jimmy ne tarde pas à se rendre compte que la pensée religieuse se reforme d'elle-même). Enfin les Crakers sont des êtres utopiques par leur beauté surnaturelle et leur jeunesse éternelle : programmés pour tomber raide morts à trente ans, ils ne sont pas soumis aux aléas de la maladie ni de la vieillesse. Ils sont si parfaits qu'on dirait, aux dires des survivants, une série de mannequins.

Cette perfection est d'emblée remise en question par le regard que portent sur eux les autres personnages de la trilogie, représentants de l'humanité ancienne. Les scientifiques du Paradén, qui ont aidé à leur conception, ne tiennent pas leur intelligence en grande estime. La perfection biologique dont Crake les a dotés ne s'embarrasse pas de symboles : les Crakers mangent leurs excréments, ce que Jimmy ne peut s'empêcher de trouver répugnant (et sans doute, profondément anti-humain). Leur perfection même est pour lui une source de gêne, comme pour Toby. Ainsi, bien que Jimmy le survivant soit entouré de femmes crakers nues à longueur de journée, il n'en désire aucune : lisses comme des images de publicité, elles n'éveillent pas son désir qui se plaisait à rechercher, chez ses anciennes compagnes, d'attendrissantes imperfections. Ces créatures utopiques ne sont pas épargnées par l'ironie atwoodienne, qui les dote d'une odeur de citronnelle, répulsif naturel contre les moustiques. De même, les Crakers délimitent leur territoire grâce à un « cercle de pisse » qui « dégage tout de même un espace libre de puanteur au centre » (199). En d'autres termes, l'utopie forgée par Crake n'échappe pas à la plume corrosive de l'écrivain, et l'humanité de demain peut séduire autant qu'elle peut repousser : belle et pacifique, ses traits animaux et sa naïveté font que le lecteur ne peut s'empêcher de se demander s'il ne s'agit pas là d'une régression...

---

<sup>343</sup> M. ATWOOD, *Le Temps du Déluge* [2006], J.-D. Brèque (trad.), Paris, 10-18, 2014, 435.

D'autant plus que Crake, en cherchant à détruire la « pensée symbolique » chez les hommes (pour limiter le déploiement des sectes et religions), a du même coup anéanti la possibilité de l'art. De la même façon, en rationalisant la sexualité (les femelles copulent avec plusieurs mâles uniquement lorsqu'elles sont en chaleur), il a anéanti la possibilité de l'amour romantique, avec son lot de désirs et de frustrations. Sans art et sans désirs passionnels, les Crakers sont-ils vraiment des hommes ? Jimmy semble en douter.

### *La trilogie de La Glace : créatures idéales ou sectaires sanguinaires ?*

De même que le caractère « idéal » des Crakers laisse songeur, les 23 000 membres de la Confrérie de la Glace représentent une utopie pour le moins questionnable. À plusieurs égards, les 23 000 sont supérieurs au reste de l'humanité, tout d'abord parce qu'ils ont un langage commun, le langage du « Cœur », qui représente, comme le chant des Crakers, un idéal de communication non-verbale<sup>344</sup>. Mais le lecteur ne peut s'empêcher de voir dans les « hommes nouveaux » d'Atwood et de Sorokine une perfection inhumaine.

Dans la trilogie de *La Glace*, deux conceptions de l'humanité s'affrontent. D'une part, l'humanité que nous connaissons est présentée sous un jour extrêmement négatif : le monde humain est un monde de chair et de sang, de misère et de prostitution, de crime organisé. C'est ce que nous voyons notamment au début de *La Glace*, centré sur trois personnages qui représentent le Moscou d'aujourd'hui. Larron, étudiant perdu aux amis staliniens, Nikolaïeva, prostituée de 20 ans, et Borenboïm, homme d'affaires cynique et désabusé, vont tous subir un processus de conversion, qui va les mener à embrasser pleinement l'utopie de la Glace et à reconnaître la misère de leur ancienne vie. La conversion est enclenchée suite au martèlement de leur cœur par un marteau de Glace, qui leur fait prendre conscience, telle une révélation divine, de la hideur des passions humaines. Chacun des personnages renaît, accédant à un plan supérieur de la réalité :

Ural, Diar et Mokho ouvrirent les yeux.  
Leur visage s'illumina d'une sérénité triomphante.  
Leurs yeux resplendissaient de compréhension.  
Leurs lèvres souriaient.  
Ils naquirent. (164-165)

---

<sup>344</sup> Ilya Kalinin parle à ce sujet « d'utopie métalinguistique » : I. KALININ, « The Blue Lard of Language: Vladimir Sorokin's Metalingual Utopia », *op. cit.*

Урал, Днар и Мохо открыли глаза.  
Лица их светились восторженным покоем.  
Глаза сияли пониманием.  
Губы улыбались.  
Они родились<sup>345</sup>.

Ce passage, qui clôture la première partie de *La Glace*, met en scène la renaissance des personnages, qui tous gagnent un nouveau nom, signe de l'identité nouvelle qu'ils acquièrent au contact de la Glace. Le champ lexical est celui d'une paix radieuse, manifestée physiquement par l'expression du visage. Comme souvent chez Sorokine, ce discours d'une apparente naïveté peut être interprété de deux façons. Au premier degré, l'écrivain retranscrit une expérience de béatitude. Au second degré, il fait vivre à ses personnages l'expérience du fanatisme. Ainsi, l'on peut donc parler, comme dans *Le Dernier Homme*, d'une double dystopie : celle du monde « réel », ou du moins supposé tel, et la dystopie parallèle de la Confrérie de la Lumière.

À l'humanité classique s'oppose donc l'humanité nouvelle des « martelés », celle des membres de la Confrérie de la Lumière. La Confrérie incarne une humanité purifiée de toutes passions, à l'exception d'une seule, qui gouverne toutes les autres : la recherche de la Glace<sup>346</sup>. Cette passion est représentée, de façon métonymique, par le « langage du cœur », langage muet qui s'oppose au langage humain corrompu par la violence du quotidien. Ce langage constitue, par opposition à la langue des hommes qui est aussi bien source de communication que de malentendu, d'entente que de mésentente, l'image d'une communication directe, exempte de tout non-dit et de toute déformation<sup>347</sup>.

Toutefois, les membres de la Confrérie sont privés de la plupart des affections et des traits qui pourraient les classer dans les rangs des vivants : ils ne font pas l'amour et méprisent de manière générale l'amour humain, ainsi que l'amitié. Seul l'amour désincarné entre frères et sœurs est un amour valable. À la manière des Crakers, ils sont végétariens. En d'autres termes, les membres de

---

<sup>345</sup> Cité d'après le site officiel de Vladimir Sorokine : [https://srkn.ru/texts/led\\_part05.shtml](https://srkn.ru/texts/led_part05.shtml)

<sup>346</sup> En témoigne le réveil de Horn à la suite du martèlement dans *23 000*. À son réveil, le garçon perçoit le monde qui l'entoure différemment, et ne voit à présent en ce monde qu'une seule chose qui l'attire : « Le monde entourait le garçon. Ce monde était nouveau. Et pas encore totalement compréhensible. En tant que tel, il n'était pas attirant. Mais il y avait en lui un élément très désirable. Un élément qui l'attirait et le tourmentait. Et cet élément était incorporé dans ce monde. » (81) Il s'agit bien sûr de la Glace.

<sup>347</sup> I. KALININ, « The Blue Lard of Language: Vladimir Sorokin's Metalingual Utopia », *op. cit.*

la Confrérie éliminent de leur vie tous les affects du corps, affects qui sont, pour eux, reliés à la mort.

Dans la trilogie, les éléments utopiques, notamment les discussions de cœur à cœur entre frères et sœurs, qui ne connaissent pas les mêmes turpitudes sentimentales et les mêmes poursuites médiocres que le commun des mortels, sont rapidement contrebalancés par des éléments dysphoriques. Comme il est difficile de différencier au premier coup d'œil le bon grain de l'ivraie, les frères martèlent un certain nombre de « coquilles vides », des êtres humains qui ne se transforment pas au contact du marteau. La plupart de ces non-élus meurent sous les coups. Les membres de la Confrérie, tout en se comportant de manière exemplaire avec les leurs, semblent avoir perdu toute compassion pour le reste du genre humain. Les scènes de martèlement dans les camps (qu'il s'agisse des goulags ou des camps nazis) provoquent des images difficilement compatibles avec l'établissement du bonheur universel. Enfin, le but affiché des martelés n'est pas seulement de se dissoudre en « rayons de la lumière », mais de dissoudre du même coup toute la terre avec eux. Tel les héros platonoviens de *Tchevengour* ou du *Chantier*<sup>348</sup>, les membres de la Confrérie œuvrent pour une utopie qui ne peut mener qu'à la mort. La grande leçon de la trilogie pourrait donc être la suivante : la recherche de la perfection est une recherche mortifère, l'utopie et la terre ne sont pas compatibles.

Ainsi, les Crakers et les membres de la Confrérie sorokinienne sont débarrassés des imperfections humaines. Échantillons supérieurs de l'humanité, ils s'avèrent également parfaitement inhumains. Toutefois, une différence majeure caractérise les « autres » d'Atwood et ceux de Sorokine. Les Crakers sont pacifiques, et peuvent vivre en paix avec le reste de l'humanité. Ainsi, la trilogie présente une alliance, une hybridation entre Crakers et êtres humains : la barrière qui les place du côté des « inhumains » n'est donc pas infranchissable. Plus la trilogie avance, plus les Crakers s'éloignent de leur animalité première et développent des traits humains au contact de l'humanité ancienne : ils perfectionnent leur langage (et, du même coup, acquièrent la possibilité de la duplicité et du mensonge), apprennent à écrire, créent une forme de pensée symbolique en mettant en place des rituels religieux. Les créatures de laboratoire s'humanisent, ce qui donne à la trilogie d'Atwood une coloration véritablement utopique : l'humanité peut se reconstruire sur de nouvelles bases, dans le respect des autres espèces. À l'inverse, la trilogie sorokinienne postule une frontière infranchissable entre les membres de la Confrérie, qui sont 23 000 « élus », et le reste de

---

<sup>348</sup> Chez Platonov, la construction de l'Avenir Radieux à *Tchevengour* (écrit entre 1926 et 1929) sème la mort, et stérilise le monde alentour. De même, le chantier d'une cité communiste dans *Le Chantier* (écrit entre 1929 et 1930) est le lieu d'un accident mortel, et finit par aboutir au creusement de la tombe d'un enfant. Au lieu de l'élévation attendue des bâtiments, la dynamique verticale se renverse, et les fondations se transforment en un trou impossible à combler, celui de la tombe de la petite Nastia.

l'humanité, les « coquilles vides ». Nulle possibilité d'entente n'est envisageable : le but de la secte est de détruire la terre, et tous ceux qui s'y trouvent. Si les Crakers sont inhumains par leurs traits animaux (le cercle de pisser, la régulation hormonale de la sexualité...), les 23 000 sont, à l'inverse, inhumains par leur absence totale d'animalité. Loin de tout désir charnel, dans le mépris du corps au point de souhaiter sa destruction, les adeptes de la Glace ne peuvent vouloir que la mort de l'humanité ancienne. Si l'utopie renaît comme une alternative envisageable, malgré ou plutôt grâce à ses imperfections, chez Atwood, elle demeure chez Sorokine associée à la mort.

### *Utopie critique, dystopie critique, ou « utopie dystopique transgressive » ?*

Le deuxième volume de la trilogie atwoodienne, *Le Temps du Déluge*, se présente à la fois comme une suite et comme un précédent au *Dernier Homme*. Il est centré sur la communauté des Jardiniers de Dieu. À bien des égards, les Jardiniers forment une communauté utopique, ou plutôt « écotopique » : vivant en harmonie avec la nature et les animaux, les Jardiniers se battent pour l'établissement d'un monde meilleur. Ils accueillent des parias de la société, issus des plèbezones comme Toby, ou des évadés des *compounds*, des scientifiques désireux de ne plus servir le système corporatiste. Ils forment une communauté religieuse pacifique, et les crédos qu'ils vénèrent, et qui ponctuent le second volume, sont toujours des messages de paix et d'harmonie entre les êtres.

À l'utopie autoproclamée des *gated communities* scientifiques<sup>349</sup>, Atwood oppose l'utopie véritable des Jardiniers. Quoique imparfaite, celle-ci préserve néanmoins les dernières valeurs humaines du monde d'avant l'apocalypse. Ainsi, lorsque survient le Jugement Dernier (la fin du monde orchestrée par Crake), seuls les Jardiniers s'en tirent, grâce à leur prescience du désastre. Cette description distanciée et ironique d'un univers utopique par Atwood a été diversement décrite par les critiques. Certains parlent « d'utopie critique », d'autres de « dystopie critique »<sup>350</sup>. Dunja M. Mohr propose quant à elle le qualificatif de « dystopie utopique transgressive »<sup>351</sup>. Selon elle, la trilogie atwoodienne s'inscrit dans le sillage des utopies/dystopies féministes des années 1970<sup>352</sup>, en ce qu'elle propose bel et bien une utopie, mais imparfaite. L'utopie n'est plus vue comme un système social d'une perfection inébranlable, comme un élément stable figé, mais comme une œuvre en construction, sujette à la critique et à l'ironie :

---

<sup>349</sup> « SentéGénic Ouest avait pour position officielle de constituer une grande et joyeuse famille vouée à la recherche de la vérité et au bien-être de l'humanité. » (*Madaddam*, 338).

<sup>350</sup> P. SEYFERTH, « À Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century », *op. cit.*

<sup>351</sup> D. MOHR, « Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia », *op. cit.*

<sup>352</sup> On songe par exemple aux *Dépossédés* d'Ursula LeGuin (1974).



De nombreux critiques, parmi lesquels on compte Angelika Bammer (1991), Raffaella Baccolini (2000), et Tom Moylan (1986, 2000) ont remarqué un changement dans la forme et le contenu narratif de la littérature utopique des années 1970, à dominante féministe. Moylan affirme que ces « utopies critiques » (par Joanna Russ, Marge Piercy, Ursula LeGuin, et Samuel Delaney) se démarquent d'une conception classique de l'utopie comme stase et perfection, et « rejette l'utopie en tant que planification, tout en la préservant en tant que rêve. » (Moylan, 1986, 10), un rêve d'une société non pas idéale et figée, mais meilleure. Moylan affirme que, contrairement aux utopies classiques, les utopies critiques féministes demeurent ambiguës<sup>353</sup>.

Ainsi, les utopies féministes se détachent des utopies classiques par leur sens de la critique, leur mobilité (elles sont en construction, tandis que l'utopie classique est présentée comme achevée), leur ambivalence. Dans les textes féministes, l'utopie est un projet en cours d'élaboration, pas un modèle stable. Dunja Mohr remarque cependant que, dans les années 1980 et 1990, ce genre d'utopies disparaît, pour céder la place à un nombre toujours plus croissant de dystopies. Les utopies seraient-elles mortes et enterrées, comme le proclame l'essai de Russell Jacoby, *The End of Utopia : Politics and Culture in the Age of Apathy*<sup>354</sup>? Selon Dunja Mohr, le courant utopique n'est pas mort, mais c'est à présent du côté de la dystopie qu'il faut le chercher. Elle soutient que de nombreuses dystopies contemporaines, en particulier féministes, maintiennent une forme d'espoir qui perpétue la tradition utopique en laissant entrevoir la possibilité d'une société meilleure. Ce constat est également celui de Peter Seyferth. L'utopie n'a pas disparu, mais il faut à présent la chercher au sein même de son double négatif, la dystopie. La trilogie atwoodienne du *Dernier Homme* est exemplaire de ce changement. Selon Tom Moylan, Peter Seyferth et Dunja Mohr, les « utopies critiques » des années 1970 ont cédé la place aux « dystopies critiques » d'aujourd'hui. Il s'agit plus ou moins de la même chose, c'est-à-dire d'une interpénétration de l'utopie et de la dystopie, mais le cadre général est aujourd'hui celui de la dystopie, alors qu'il s'agissait de l'utopie chez les écrivaines féministes des années 1970. Selon Tom Moylan, les dystopies critiques hybrident le pessimisme nécessaire au genre dystopique avec une aspiration ouvertement utopique et militante. Cette hybridation permet dans un même mouvement de détruire la fixité hégémonique du monde représenté, et de refuser une « tentation anti-utopique » systématique<sup>355</sup>.

En ce sens, la dystopie critique contemporaine s'oppose à l'anti-utopie, c'est-à-dire à une bonne partie de notre corpus russe. Là où le corpus américain permet de voir affleurer « une lueur

---

<sup>353</sup> D. MOHR, « Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia », *op. cit.*, 3-4. Je traduis.

<sup>354</sup> R. JACOBY, *The end of utopia: politics and culture in the age of apathy*, Paperback Ed, New York, Basic Books, 1999

<sup>355</sup> T. MOYLAN, *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*, Boulder, Colo, Westview Press, 2000, 195.

d'espoir à la fin du siècle dystopique », pour reprendre l'expression de Peter Seyferth, le corpus russe ne suit absolument pas la même dynamique. L'utopie n'en est pas absente, mais elle ne se manifeste pas sous la forme de la « lueur d'espoir » tournée vers l'avenir. Au contraire, l'utopie est, chez tous les auteurs russes étudiés, tournée vers le passé, teintée de nostalgie soviétique.

Toutefois, dystopies russes et nord-américaines se rejoignent à un autre niveau : toutes deux sont des reflets de l'ère du temps. Selon Seyferth, le passage des « utopies critiques » aux « dystopies critiques » s'explique par un contexte actuel plus sombre que dans les années 1970. La dystopie reflète donc le *zeitgeist* de l'époque à laquelle elle s'écrit, ce que montre aussi bien les dystopies russes que les dystopies nord-américaines, si différentes soient-elles.

Dans le corpus russe, l'ambivalence entre utopie et dystopie ne prend pas la forme de la « dystopie critique » comme chez Atwood, c'est-à-dire d'une dystopie qui laisse ouverte la possibilité de l'utopie. Pourtant, tous les ouvrages du corpus ne sont pas profondément anti-utopiques, comme en témoigne par exemple *Le Bibliothécaire* de Mikhaïl Elizarov. Nous voudrions montrer, à partir de plusieurs œuvres de Vladimir Sorokine, que l'oscillation utopie/dystopie ne peut correspondre au modèle de la « dystopie critique », ou ouverte, à l'utopie.

### 3. Sorokine : déconstruction ou reconstruction de l'utopie ?

De nombreux chercheurs ont souligné l'importance de l'utopie dans l'œuvre de Sorokine. Selon Ilya Kalinin, le « langage du cœur » déployé par les membres de la Confrérie de la Lumière dans la trilogie de *La Glace* représente une « utopie métalinguistique »<sup>356</sup>. Maxim Kirtchanoff propose le terme de « librotopie », ou « libroutopie » pour caractériser son dernier ouvrage, *Manaraga*<sup>357</sup>, qui met en scène la voracité russe pour la culture livresque, mais d'une façon tout-à-fait originale. Enfin, c'est toute l'œuvre de Sorokine que Keith Livers examine à l'aune de l'utopie, telle qu'elle est travestie dans les métaphores alimentaires déployées par l'auteur, des briquettes fécales de *La Norme* (1994) au plus récent « *Kremlin en sucre* »<sup>358</sup>.

---

<sup>356</sup> I. KALININ, « The Blue Lard of Language: Vladimir Sorokin's Metalingual Utopia », *op. cit.*

<sup>357</sup> M. KIRTCHANOFF, « "Shakespeare... was Russian writer probably because the name does not like Chinese": two libroutopias in post-Soviet literatures of Belarus and Russia », *Toronto Slavic Quarterly*, n° 60, Spring 2017 (en ligne : [http://sites.utoronto.ca/tsq/60/index\\_60.shtml](http://sites.utoronto.ca/tsq/60/index_60.shtml)). Consulté le 01.10.2022.

<sup>358</sup> K. LIVERS, « From Fecal Briquettes to Candy Kremains: The Edible Ideal in Sorokin's Prose », *Gastronomica: The Journal of Critical Food Studies*, vol. 17, n° 4, 1<sup>er</sup> novembre 2017, p. 26-35

*Journée d'un opritchnik et Le Kremlin en sucre, ou quand le paradis des uns devient l'enfer des autres*

Le diptyque formé par *Journée d'un opritchnik* et *Le Kremlin en sucre* permet de mettre en scène la versatilité des points de vue sur l'utopie. Alors que les deux ouvrages sont, pour le lecteur, clairement dystopiques, les personnages semblent voir dans le monde qui est le leur une utopie. Dans *La Journée d'un opritchnik*, le héros, Komiaga, embrasse le système politique de son pays avec une ferveur effrayante. Membre de la police gouvernementale, il va d'exactions en exactions, car l'État possède le monopole de la violence. Cet homme qui pratique viol, meurtre et torture au nom de son pays ne cesse jamais d'en souligner la perfection. Le roman s'ouvre ainsi sur la description du rêve de Komiaga, qui met en scène un cheval blanc, dans lequel il n'est guère difficile de voir une allégorie de l'utopie :

Toujours le même rêve : je marche à travers un champ russe, sans fin, qui s'enfuit au-delà de l'horizon ; je vois un cheval blanc devant moi et je me dirige vers lui ; je sens qu'il est particulier, qu'il y a quelque chose de rare en lui ; [...] et je cours, je cours à sa poursuite, mais il continue de s'éloigner nonchalamment, il ne remarque rien ni personne et s'éloigne pour toujours, il s'éloigne de moi, [...] il s'éloigne sans retour, il s'éloigne, s'éloigne, s'éloigne...<sup>359</sup>

Сон все тот же: иду по полю бескрайнему, русскому, за горизонт уходящему, вижу белого коня впереди, иду к нему, чую, что конь этот особый, всем коням конь, красавец, ведун, быстроног ; [...] бегу, бегу, бегу за ним, а он все так же неспешно удаляется, ничего и никого не замечая, навсегда уходит, уходит от меня, уходит навеки, уходит бесповоротно, уходит, уходит, уходит...<sup>360</sup>

Le lecteur comprendra plus tard que ce blanc destrier est sans doute celui de Boudimir, le cheval de légende d'un Souverain tout aussi légendaire, à tel point que jamais il n'apparaît en chair et en os dans le roman, alors que le monde tourne autour de lui. Sorokine joue sur le contraste, car ce premier rêve, à la fois naïf et niais, est immédiatement suivi d'une plongée dans le cauchemar à partir du réveil de l'opritchnik, « un coup de fouet suivi d'un cri ». Le contraste est un procédé récurrent au long du livre : plus l'opritchnik vante les mérites de son pays et de son souverain, plus le lecteur frissonne en voyant ce qui s'y passe. Dans la citation, le champ qui s'étend sans fin à l'horizon, fonctionne comme une métonymie de la Russie. La préciosité du cheval en fait une chose digne d'être recherchée, mais, tout comme l'espace russe se dérobe à la conquête, le cheval ne peut pas se laisser approcher, ce qui provoque souffrance et dépit pour l'opritchnik, comme le suggère

---

<sup>359</sup> V. SOROKINE, *Journée d'un opritchnik* [2006], B. Kreise (trad.), Paris, Points, 2010, 11.

<sup>360</sup> В. СОРОКИН, *День опричника* [2006], Москва, Захаров, 2009, 5.

le rythme ternaire final. Ce désir pour une chose précieuse et toujours plus inatteignable peut être lu comme une figuration de l'utopie. Pourtant Komiaga, si persuadé qu'il soit de vivre dans un monde utopique, n'en finira pas moins victime des purges instaurées par le pouvoir, dans *Le Kremlin en sucre*.

Le dernier chapitre du *Kremlin en sucre*, justement intitulé « Disgrâce », présente la chute de Komiaga et la mort concomitante de l'utopie. Komiaga, qui pressent une purge au sein des opritchniks, vient trouver l'un des proches du Souverain, Koubassov, pour lui demander sa protection. Mais Koubassov n'a pas la réaction escomptée, et affirme qu'il faudrait tuer le Souverain, « Au nom de tout ce qu'il a fait de bien, au nom de tout ce qu'il a fait de charmant. Pour tout ce qui est lointain et pour tout ce qui est vaste. » (253) Koubassov insulte l'œuvre « utopique » du Souverain ; l'utopie est ici clairement désignée par la périphrase « tout ce qui est lointain et [...] tout ce qui est vaste ». Puis Koubassov tue Komiaga, juste avant de tirer sur un *Kremlin en sucre* posé dans un coin, et « l'utopie au pouvoir » vole en éclats : « Ses yeux s'arrêtèrent sur un *Kremlin en sucre* installé sur une petite colonne de marbre placée dans un coin de la pièce. Il tira sur le Kremlin. Des morceaux de sucre du Kremlin s'éparpillèrent. » (255) Sorokine dépeint ainsi un monde corrompu, dans lequel les « kremlins en sucre », métonymies de « l'utopie au pouvoir » se fissurent au sein même des plus hautes sphères du gouvernement.

### *Telluria : l'envers et l'endroit de l'utopie*

Parmi tous les écrivains du corpus, Vladimir Sorokine est sans conteste celui qui approche la question utopique de plus près. *Journée d'un opritchnik* et *Le Kremlin en sucre* défamiliarisent le lecteur par la discordance entre ce qui apparaît, aux yeux de certains personnages, comme une utopie, et, aux yeux du lecteur, comme une dystopie<sup>361</sup>. La trilogie de *La Glace* et *Telluria* jouent sur le même procédé de discordance à plusieurs reprises.

Dans *Telluria*, l'utopie apparaît comme un leitmotiv qui revient d'un chapitre à l'autre (à l'instar du *Kremlin en sucre*), sous la forme du tellure, la drogue miraculeuse qui donne son nom à l'ouvrage. À mesure que le lecteur progresse dans le livre, il comprend qu'il s'agit d'un avatar de l'utopisme, puisque cette drogue permet de rendre réels les rêves de chacun, et de réaliser l'impossible. Ainsi, le chapitre 49, qui constitue un véritable hymne au tellure, énumère toutes les propriétés extraordinaires de la drogue divine. Entre autres, le tellure détruit la déception, ranime

---

<sup>361</sup> La distinction entre utopie et dystopie, que certains chercheurs contestent, a le mérite d'être productive pour rendre compte de l'ambivalence de certaines œuvres, notamment celles de Sorokine.

le courage et la foi, fait revivre les morts et les mondes disparus. Permettant de transcender l'impossible, offrant le bonheur à tous, le tellure incarne l'utopie réalisée.

Cependant, la poursuite du bonheur par le tellure, qui fait l'objet de la quête de plusieurs personnages dans le livre, détruit le sens de la communauté. Le bonheur implanté par un clou dans le crâne est un bonheur que chacun goûte de son côté (même si le tellure peut aussi provoquer des délires collectifs), car il n'a pas le même visage pour tous. De plus, il s'agit sans nul doute d'une illusion, d'une hallucination provoquée par la drogue, quoique celle-ci soit plus vraie que nature. Or un bonheur illusoire, non fondé sur le réel, ne saurait s'accorder avec la vision que nous avons d'un homme libre. L'homme remet son esprit aux mains du tellure, qui le rend heureux. La consommation de tellure pose donc l'éternelle question du Grand Inquisiteur : vaut-il mieux préférer le bonheur sans la liberté, ou la liberté sans bonheur ? Dans *Telluria*, la plupart des personnages semblent se prononcer en faveur du tellure, c'est-à-dire en faveur du bonheur sans la liberté. Mais le lecteur est aussi amené à s'interroger sur le cadre spatio-temporel qui encadre ces trips<sup>362</sup> telluriens solitaires ou collectifs. Le monde décrit est, à l'exception peut-être de la République de Tellurie, un monde dystopique dans lequel l'Europe se relève à peine d'une guerre qui l'a mise à feu et à sang, après deux révolutions islamiques. Le tellure n'est-il pas d'autant plus nécessaire que le monde est devenu invivable, et la réalité insupportable ? De plus, le lecteur est amené à s'interroger sur la façon dont le tellure est utilisé lors de la scène où des « charpentiers » plantent des clous à la chaîne dans la tête de valeureux soldats qui partent en croisade contre les infidèles. Bien que l'entreprise soit présentée tout le long comme le prélude d'une épopée noble et grandiose, l'implantation des clous pour insuffler un courage fanatique et sacrificiel laisse songeur.

La construction de *Telluria* en myriade de chapitres (cinquante, en tout), en tous points divers (lieux, temps et personnages), rend compte de l'éclatement du monde décrit par Sorokine. Chaque chapitre fonctionne comme une petite unité, close, indépendamment de l'ensemble ; de la même façon, le rêve provoqué par chaque clou de tellure est différent pour tous. En ce sens, de très nombreux passages présentent une vision à la fois nouvelle et reconnaissable de l'utopie, qu'il s'agisse du trip d'un jeune combattant qui rêve qu'il sauve un petit chat, ou de celui du père de famille parti à la rencontre du Christ. Le but n'étant pas ici d'être exhaustif, nous nous concentrerons sur le chapitre trente-cinq, en attirant l'attention sur le fait qu'il s'agit bien ici d'une figuration de l'utopie, et non pas simplement du bonheur.

---

<sup>362</sup> De nombreux ouvrages sorokiniens mettent en scène des délires provoqués par l'ingestion de drogues. Nous songeons tout particulièrement à *Dostoïevski-trip* (1997).

Le chapitre trente-cinq, qui a pour narratrice une vachère zoomorphe, décrit une utopie au sens strict du terme, c'est-à-dire une communauté utopique, chantre de l'harmonie collective et individuelle : « Monte Verità ». Humaine à tête d'ânesse, la vachère perd son emploi lorsque les croisés réquisitionnent les vaches et veaux de sa maîtresse. Elle se met alors en route pour un lieu utopique dans la montagne (cela évoque déjà la « cité sur la colline » des pèlerins), qui rappelle fort la Suisse. À Monte Verità, les habitants, adorateurs de la lune, ne boivent que du lait en signe de pureté. Ils possèdent donc d'énormes exploitations laitières, ce qui justifie que la vachère s'y rende pour trouver du travail. Le chapitre est constitué par le récit de son dangereux périple (elle manque de se faire violer en route) jusqu'au pays béni où une sorte d'elfe l'embauche pour traire les vaches. Son histoire n'est qu'un exemple parmi d'autres des nombreux récits de quête ou de voyage de personnages en route pour un monde utopique, qui parsèment le roman (on pense par exemple aux cynocéphales du chapitre vingt-deux).

La vachère, heureuse d'être embauchée et remisée avec d'autres vachères et garçons de cour, ne semble pas même remarquer la ségrégation sociale, envers du monde dans lequel elle vient d'arriver. Les élus de la pureté qui boivent du lait toute la journée ne croisent jamais les zoomorphes à la vie monacale qui peuvent être licenciés du jour au lendemain. Comme toujours, Sorokine nous présente une utopie à envers dystopique : la production du lait évoque la surconsommation industrielle des sociétés capitalistes, l'exploitation des zoomorphes questionne le traitement de l'humain dans ces mêmes sociétés, l'adoration de la pureté rappelle le « greenwashing » ou autres techniques de marketing qui permettent au riche consommateur de s'acheter une conscience. Dans ce paradis de la consommation « clean », qui licencie en silence ceux d'en-bas, c'est sans doute une forme d'utopie néo-capitaliste qui est visée. Il n'est d'ailleurs pas anodin que la montagne de la Vérité soit située en Suisse, pays des banques et de la neutralité morale. Monte Verità n'est pas un lieu plus pur que les autres, mais plus hypocrite. Preuve en est que la montagne est entourée de barbelés et de mitrailleuses : peut-on construire une utopie coupée du monde ? Peut-on être heureux sur le dos des autres (les zoomorphes) ?

Les utopies esquissées par Sorokine sont donc d'emblée présentées avec leur envers dystopique. Toute l'habileté de l'auteur consiste cependant à mettre en scène des narrateurs et des voix qui jamais ne dénoncent directement l'utopie ; au contraire, la narration régulièrement assumée par un personnage en quête d'un monde parfait, enclin à ne pas voir les disgrâces de celui-ci. Le lecteur est d'autant plus choqué par ce qu'il voit qu'il est entouré de personnages qui acceptent cette réalité sans broncher.

Ce procédé est radicalisé au chapitre quarante-huit, qui présente une sorte de parc d'attraction historique construit par des oligarques dans un territoire désert, l'URSS, ou Union des Républiques Socialistes Staliniennes. Dans « l'État le plus juste du monde », on vénère le Grand Guide sans complexes, ce qui, pour tous ses adorateurs, représente une réalisation presque parfaite de leur utopie, d'autant plus que le tellure leur permet de retourner dans les années 1930 pour rencontrer le guide en personne. Entre temps, « l'utopie » de la justice stalinienne s'est néanmoins enrichie des avancées capitalistes de la nouvelle Russie : « Les riches admirateurs du Grand Guide moustachu affluèrent sur cet îlot de rêve stalinien dont l'accès était fermé aux staliniens démunis ». Sorokine satirise en mariant subtilement l'image classique de l'île utopique à la ségrégation monétaire induite par le capitalisme, qui n'aurait certes pas été envisageable au temps du communisme (où le déclassé existait bel et bien, mais selon d'autres critères que l'argent, tels que la proximité avec le parti...) Or, dans ce paradis totalitaire, deux touristes allemands vont périr d'avoir rencontré le grand Maître, après qu'on leur a planté un clou de tellure dans la tête. Le narrateur précise que le cas où les touristes n'ont pas survécu au voyage tellurique est rarissime ; en effet, seuls les non-staliniens trépassent. Sorokine nous rappelle, une fois encore, que l'utopie des uns est la dystopie des autres.

On le voit, l'oscillation sorokinienne entre utopie et dystopie est plus complexe que celle d'Atwood. Sans doute cela est-il dû en grande partie au foisonnement des métaphores et des incarnations de l'utopie déployées par Sorokine. La Glace, le tellure, le lard bleu : autant de matières magiques aux propriétés utopiques, aussi dangereuses les unes que les autres. Si la Glace promet un paradis cosmique, celui-ci ne peut être atteint que par la destruction de la terre et des êtres humains, considérés comme imparfaits. Le tellure provoque des illusions solitaires, permettant à chacun de réaliser son utopie personnelle : mais que vaut l'utopie sans la liberté, sans projet commun ? Quant au lard bleu, il est censé permettre de résoudre le problème de l'énergie, de se rendre sur la lune ; dans les faits, il est subtilisé par une secte de nationalistes fanatiques (les baiseurs de terre), avant d'être injecté dans le cerveau de Staline. Dans toutes les explorations sorokinienne de l'utopie, le spectre du totalitarisme n'est jamais loin : même le tellure est le monopole exclusif de la République de *Telluria*, qui conquiert peu à peu le monde en vendant des fragments de rêve.

#### 4. De l'utopie au fanatisme (au totalitarisme ?)

##### *Zero K : Utopie technoscientifique, ou secte religieuse ?*

L'utopie développée à la Convergence n'est pas seulement un rêve technoscientifique ; c'est aussi un projet politique et langagier : « Nous prévoyons que le site que nous occupons actuellement deviendra, avec le temps, le cœur d'une nouvelle métropole, peut-être un État indépendant, différent de tous ceux que nous avons connus » (41). Il ne s'agit donc pas uniquement de transformer les hommes, en leur permettant de surmonter la mort, mais aussi de créer un monde nouveau. Une société nouvelle pour des hommes nouveaux : projet utopique s'il en est, mais aussi projet qui ne va pas sans rappeler les régimes totalitaires. De la même façon, la volonté de créer une nouvelle langue s'inscrit dans ce projet global : il ne s'agit pas seulement de permettre à l'homme de dépasser son ancienne condition mortelle, mais bien de créer le monde de demain, perçu comme un monde meilleur. *Zero K* rejoint ici le projet de Crake : transformer l'homme pour transformer le monde.

Dans le roman, le narrateur Jeffrey joue le rôle d'un témoin distancié et sceptique de l'utopie. Témoin extérieur au monde enchanté de la Convergence, il introduit des éléments de doute là où la bien-nommée Convergence élimine toute voix divergente. Le narrateur est à la fois attiré et repoussé par le monde de la Convergence : ainsi, lorsqu'il croise un mannequin féminin dans le hall (la Convergence est emplie d'humanoïdes inanimés), Jeffrey pense immédiatement à ce qu'il aurait pu faire avec une femme véritable, et s' imagine glissant la main le long d'un mollet ou sur un sein. Chose ici impensable, car il y a partout des caméras de surveillance, et sans doute une alarme prête à retentir si Jeffrey tente de toucher le mannequin. De la même façon, sa volonté de nommer tous les gens qu'il rencontre montre sa résistance à l'égard de l'anonymat en vigueur dans les lieux, et une manière de réinstaurer la profondeur de l'identité dans un endroit où l'humain semble déjà réduit à sa plus stricte essence. Lorsque Ross lui annonce qu'il envisage de franchir le pas et de se faire cryogéniser en même temps que sa compagne, Jeffrey se fâche et accuse son père d'être tombé dans une secte : « Je crois que tu as subi un lavage de cerveau. [...] Tu es membre d'une secte. Tu t'en rends compte ? Du pur fanatisme à l'ancienne. Une question. Où est le leader charismatique ? » (125). À cet instant, Jeffrey prononce enfin à voix haute les mots qui tournent dans l'esprit du lecteur depuis le début du livre : et s'il ne s'agissait pas d'une entreprise scientifique d'envergure où l'on tentait de régler le problème existentiel de l'humanité, mais simplement d'une secte qui, sous couvert de technoscience, pomperait l'argent des riches adeptes ? La Convergence se veut utopie réaliste, fondée non plus sur la foi dans un dieu quelconque mais sur la certitude scientifique.



Pourtant la croyance en la cryogénéisation pose la question de la science prométhéenne, et amène le lecteur à s'interroger : la science ne peut-elle pas faire l'objet d'un culte également ? Qu'est-ce qui sépare la simple croyance de la connaissance véritable ? Au fond, tout l'appareil scientifique déployé à la Convergence n'a-t-il pas exactement le même but que les sectes et religions : celui de consoler l'homme en lui affirmant une forme de survie par-delà la mort ? La foi en la cryogénéisation n'a-t-elle pas le même but que la foi en Dieu ? C'est d'ailleurs ce que suggère un des personnages rencontrés par Jeffrey, un moine chargé de parler aux hommes qui vont faire le grand saut pour les apaiser. Au cours d'une discussion avec Jeffrey, le moine fait état d'un sentiment paradoxal : en dépit de l'environnement ultra-moderne et technologique dans lequel il se trouve, le moine se sent souvent comme sur les lieux d'un pèlerinage médiéval, un lieu entouré du mystère de la mort et du sacré. « Il évoqua un équipement avancé, un personnel qualifié. Pourtant, disait-il, ça lui rappelait la Jérusalem du XIIe siècle, où un ordre de chevalerie accueillait les pèlerins. De temps en temps, il s'imaginait déambulant parmi des lépreux et des pestiférés au visage décharné, comme dans un vieux tableau flamand. » (49) Quel que soit l'enrobage de progrès scientifique et d'avancées technologiques qu'on donne à la Convergence, le lieu reste un mouroir... Soudain, les hommes de la Convergence ne sont plus les hommes de demain mais ceux d'hier, les hommes, depuis toujours en proie à la terreur de la mort.

L'anonymat, la sérialité, le langage et le caractère désincarné sont autant de caractéristiques qui relient l'utopie transhumaniste de la Convergence à l'utopie de la trilogie de *La Glace* sorokinienne. Chez Sorokine, les membres de la secte ne sont pas anonymes mais ils changent de nom lors de leur nouvelle naissance, et semblent interchangeables. Ils ont tous le même langage, celui du cœur, également réduit à l'abstraction (il est d'ailleurs étonnant de constater à quel point le langage du cœur est vide d'affects). Comme Artis soudain dissociée d'elle-même, les nouveaux martelés ne reconnaissent plus leur moi d'avant. Les martelés ont déjà leur langue propre, tandis qu'on développe à la Convergence le langage de demain, nouvelle langue destinée à être implantée aux « endormis ». À leur réveil, ce langage nouveau devrait leur donner une vision plus juste de la réalité. Les membres de la Glace pensent également être les seuls à voir la réalité telle qu'elle est vraiment. Cette réalité « véritable » est ce qu'espèrent atteindre les transhumanistes, ce vers quoi ils tendent en définissant un nouveau langage. « Et nous émergerons sous forme cyberhumaine dans un univers qui nous parlera d'une façon très différente » (74) : comme dans la trilogie de *La Glace*, la pureté du langage indique la pureté de la perception du réel. En ce sens, les hommes de Glace sont semblables aux créatures post-mortem que l'on espère forger à la Convergence. Enfin, la secte de la Glace comme la Convergence développent le même sentiment de sacré et de mysticisme. Les hommes de Glace, tout comme les candidats à la cryogénéisation, recherchent une forme de vie

supérieure, plus parfaite ; allégories de l'utopie, la Convergence et la secte de la Glace sont à la fois fascinantes et effarantes.

### *La trilogie de La Glace : de l'utopie chrétienne à l'idéologie nazie*

La réflexion sur le caractère meurtrier de l'utopie est au cœur de la trilogie de *La Glace* (et, de façon moins visible, du *Lard Bleu*). La Glace issue de la météorite de la Toungouska est, comme le tellure, une matière propre à plonger ceux qui la touchent dans l'utopie. Mais cette utopie, nous l'avons vu, est particulièrement meurtrière pour tous ceux qui ne peuvent en faire partie. La trilogie évoque le conte nordique de la Reine des Neiges, dans lequel le cœur, une fois frappé par un éclat de glace, devient parfaitement insensible. La trilogie de Sorokine peut être lue comme une puissante parabole, destinée à montrer les dangers des dérives totalitaires et meurtrières de l'utopie.

En tant qu'élément, la Glace évoque parfaitement l'ambivalence de l'utopie : garante de transparence et de pureté, elle est symbole de perfection<sup>363</sup>. Mais sa froideur et sa dureté en font également un élément contre lequel l'homme peut se briser. Dans un pays aux neiges éternelles comme la Russie, la Glace, qui fascine par sa beauté et son caractère immuable, peut aussi faire éclater ceux qui viendraient se heurter à elle. Les « sept regards » portés par Horn sur le monde, au chapitre 11 de *23 000*, permettent de comprendre la symbolique associée à la Glace. Le premier regard, qui est en quelque sorte le premier précepte de la Confrérie, énonce que : « L'immobilité est plus parfaite que la mobilité, la Glace est plus parfaite que l'eau, les plantes pétrifiées sont plus parfaites que les plantes vivantes, l'absence de mouvement est plus parfaite que le mouvement lui-même, le silence est plus parfait que le son [...] » (130). La Glace symbolise donc la matière portée à un état de perfection, c'est-à-dire presque « dématérialisée » par sa transparence, mais aussi débarrassée de l'instabilité propre au vivant. Elle est le contraire d'un état chaotique, un principe d'organisation suprême, donné une fois pour toutes. Une telle conception de la perfection ne peut bien sûr mener qu'à la mort, et l'on ne s'étonnera pas que les 23 000 travaillent à leur dissolution en « rayons de la lumière », c'est-à-dire à leur dématérialisation. Ils aspirent à quitter leur enveloppe corporelle<sup>364</sup> pour atteindre un état proche de celui de la Glace, c'est-à-dire un état de parfaite immobilité.

---

<sup>363</sup> Ainsi que le palais de cristal évoqué dans les *Carnets du Sous-sol* (1864) de Dostoïevski.

<sup>364</sup> Ce point en particulier rapproche la Confrérie du christianisme. Ce rêve de désincarnation évoque la perception chrétienne du corps comme prison de l'âme, réceptacle transitoire et imparfait de l'âme éternelle.

La trilogie de *La Glace* évoque à la fois l'idéologie communiste (le choix du marteau n'est pas innocent), l'idéologie nazie (les individus sélectionnés ont tous les yeux bleus), et le christianisme. Les préceptes de la Confrérie sont quasi religieux. L'un des *oberführer*, membre des 23 000, qui martèle Khram, a un « visage de Christ ». On peut retrouver, derrière les idéologies et la religion, des tendances utopiques rapidement galvaudées<sup>365</sup>. Si l'idéologie communiste s'appuie sur une utopie égalitariste, l'idéologie nazie s'appuie sur une utopie de pureté du sang et de la race. L'importance de l'orthodoxie dans l'Histoire russe n'est plus à prouver ; Mikhaïl Heller et Michel Niqueux ont bien montré l'étendue des mouvements utopiques en Russie<sup>366</sup>, ainsi que l'importance de la croyance millénariste en l'avènement du royaume de Dieu. Bien sûr, l'utopie soviétique est le modèle le plus présent, à travers un certain nombre d'allusions historiques. Ainsi peut-on lire, dans *La Glace*, ce petit clin d'œil à l'Avenir Radieux, après la découverte de « vingt-deux frères et dix-sept sœurs » en moins de deux mois : « Ce fut la victoire de la Lumière ! La Russie se tournait du côté de l'Éternité Radieuse<sup>367</sup> ».

Derrière la Confrérie de *La Glace* se cachent donc plusieurs modèles : celui de la religion chrétienne (l'opposition du charnel et du spirituel, le parcours de la conversion, les règles strictes au sein de la Confrérie évoquant celles d'un ordre religieux, ainsi que le nom même des rayons de la Lumière), mais aussi un modèle gnostique<sup>368</sup> (voir la fable sur la création du monde). Mais, à travers les références aux régimes soviétique (notamment à la période staliniste dans *La Voie de Bro*) et nazi, sont aussi convoqués les deux totalitarismes du XX<sup>e</sup> siècle, et derrière eux, les utopies correspondantes. Dès le XIX<sup>e</sup>, les réflexions utopiques sur la nécessité de changer la société se sont accompagnées d'une réflexion sur la nécessité de changer l'homme. Cette volonté de forger un Homme nouveau irrigue aussi bien l'idéologie soviétique que l'idéologie nazie. Le martèlement des frères et sœurs s'apparente à un processus de sélection de l'homme tel qu'il devrait être, l'homme véritable, l'homme vivant et non mort, quel que soit le nom que l'on donne à ce modèle de perfection. Mais ce modèle s'avère monstrueux pour plusieurs raisons. D'une part, toute l'Humanité n'a pas accès à ce perfectionnement : tout le monde ne peut pas être aryen, tous ne peuvent pas faire partie des « 23 000 » rayons de la Lumière. L'utopie de pureté raciale, cachée dans l'image des yeux bleus et de la « Lumière » qui habite dans ces êtres différents, est nécessairement exclusive, et repose sur une partition entre des élus et des non-élus. D'autre part, la « perfection »

---

<sup>365</sup> Pour une étude brève et condensée des rapports entre idéologie et utopie, voir L. TOWER SARGENT, *Utopianism : A very short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

<sup>366</sup> L. HELLER et M. NIQUEUX, *Histoire de l'utopie en Russie*, *op. cit.*

<sup>367</sup> V. SOROKINE, *La Glace* [2002], B. Kreise (trad.), Paris, Points, 2007, 250.

<sup>368</sup> V. NELSON, « Children of the Light: Gnostic Fiction and Gnostic Practice in Vladimir Sorokin's Ice Trilogy », *Gnosis*, vol. 1, n° 1-2, 11 juillet 2016, p. 259-275

même de ces êtres, si elle est sensible dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux, ne semble plus valoir lorsqu'ils ont affaire à des hommes ordinaires. L'épisode des camps décrit dans *La Voie de Bro* montre qu'il importe peu de massacrer des milliers d'hommes, si cela peut permettre de trouver un seul élu. Tout le monde ne peut prétendre à cet idéal, qui de plus n'apparaît comme un idéal que de l'intérieur, une fois que l'on a intégré sans discussions les principes de la Confrérie. La Confrérie ne vise pas l'établissement du bonheur du genre humain, mais celui du sien. Or ce bonheur implique la destruction de l'humanité ancienne. Ces « hommes nouveaux » réveillés par le marteau de l'idéologie (soviétique ou nazie, peu importe), signent la perte du genre humain. On voit donc que le type d'humanité représenté par la « Confrérie de la Lumière » est issu de la faillite des utopies, entérinée par leur mise en œuvre totalitaire au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Mais les Frères, qui ne font pas l'amour et méprisent les plaisirs de la bouche, rappellent également l'utopie chrétienne de la supériorité de l'esprit sur le corps, utopie largement reprise par les classiques russes du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>369</sup>. Les « Frères » gardent le lointain souvenir des créations littéraires utopiques du passé (on pense aux figures de « convertis » chez Dostoïevski, comme Raskolnikov, ou de saints, comme l'Idiot). Sorokine crée en la Confrérie une allégorie syncrétique à la fois des idéologies totalitaires et des utopies religieuses ; ce faisant, il abolit la différence entre les types de croyance pour les ramener toutes à la question du fanatisme.

### *Les livres de Gromov et le tellure sorokinien, condensés utopiques, entre drogue et fanatisme*

La réflexion sur l'utopie soviétique comme fanatisme est également prégnante dans *Le Bibliothécaire*. Comme nous l'avons déjà vu en première partie, le culte gromoviste est une manière de poursuivre l'utopie soviétique. Ainsi, *Le Livre de la Mémoire* permet à ses lecteurs de retrouver une version à la fois idéalisée et illusoire de l'URSS<sup>370</sup>. Les ouvrages ont un double pouvoir magique : outre le fait qu'ils peuvent doter les lecteurs de capacités surhumaines, ils peuvent également leur assurer le bonheur, tout comme le tellure sorokinien. Les livres de Gromov donnent

---

<sup>369</sup> K. LIVERS, « From Fecal Briquettes to Candy Kremlins », *op. cit.* Livers remarque que dans les romans de Tolstoï et Dostoïevski, les plaisirs du corps et de la bouche sont présentés comme des freins à l'accession d'un état supérieur de l'Humanité. L'homme ne peut s'améliorer qu'en pratiquant la pureté du corps.

<sup>370</sup> C'est en ces termes que le narrateur raconte ce qu'il a ressenti à la lecture du *Livre de la Mémoire* : « Songe, vision ou hallucination : aucun de ces termes ne reflète la complexité de l'état où me plongea le Livre. Pour ma part, je fus immergé dans la sensation d'habiter toute la profondeur perceptible d'une enfance imaginaire, d'autant plus cordiale et joyeuse que je crus immédiatement en elle et la comparai aux silhouettes exsangues de mes souvenirs réels. De purs cristaux de bonheur ou d'aimable chagrin s'assemblèrent en un fantôme en trois dimensions qui [...] devinrent plus vivement et intensément perceptibles que toute autre vie. » (*Le Bibliothécaire*, 59)

aux lecteurs ce dont ils ont été privés par le passage du temps : la jeunesse, la sensualité, la force. Anéantissant aussi bien les outrages du temps que l'angoisse, les livres rechargent les héros les plus désespérés d'utopisme, comme nous le voyons dans le chapitre intitulé « Timofeï Stepanovitch ». Dans ce passage, le vieux Timofeï, atteint d'une tristesse folle, demande à Alexeï le droit de lire le « Livre » (avec une majuscule). Celui-ci a un effet violent sur lui, si bien qu'Alexeï pense d'abord que le vieil homme agonise. Puis Timofeï se relève, et le moribond apparaît transfiguré (163). Le vieux Timofeï, pauvre veuf esseulé, a redécouvert le sens de la vie.

Or les livres de Gromov peuvent être rapprochés d'une substance miraculeuse, objet du roman *Telluria*, de Sorokine : le tellure. Le tellure est une substance qui agit directement sur le cerveau humain et le plonge dans un état d'euphorie, redonne du sens à la vie, et surtout, annihile toute peur face à la mort. Ainsi, on enfonce des clous dans la tête des croisés, avant qu'ils rejoignent le champ de bataille. La drogue, délivrée à travers un clou planté dans la nuque de l'aspirant au bonheur, a donc exactement les mêmes caractéristiques que les ouvrages de Gromov, qui provoquent également une addiction. Quiconque a un jour lu Gromov ne peut que le relire encore et encore, pour retrouver l'état d'euphorie dans lequel sa lecture permet de plonger. Pour entretenir cette soif de lecture, les lecteurs sont prêts à tuer pour acquérir de nouveaux livres, et à mourir pour défendre les leurs. De la même façon, *Telluria* présente divers personnages qui tentent désespérément d'obtenir la précieuse drogue. Le tellure et les livres raniment l'espoir et la foi au cœur de l'homme, dans un monde cynique et désabusé. Sorokine comme Elizarov semblent suggérer que, dans un monde post-utopique (et plus généralement postmoderne) la seule forme possible que l'utopie peut prendre est celle d'une « drogue » qui permet de replonger les nostalgiques soit dans un monde passé, soit dans des réalités alternatives<sup>371</sup>.

Toutefois, il existe une différence majeure entre les drogues imaginées par Elizarov et Sorokine. Si les livres de Gromov sont une drogue spécifiquement soviétique, car Gromov est un représentant type de « l'Union des écrivains », le tellure est une drogue qui correspond bien plus au monde post-soviétique. Les ouvrages de Gromov racontent tous la même histoire quel que soit le lecteur, contrairement au tellure, qui façonne un monde utopique en fonction des désirs de chacun. Autrement dit, le tellure entérine le passage à l'ère des « utopies spécialisées »<sup>372</sup>, après la défaite de

---

<sup>371</sup> De même, la description du colonel Ourtchaguine dans *Omon Rá*, qui envoie sans sourciller des jeunes gens en mission suicide dans l'espace, évoque l'aveuglement bienveillant de l'utopie, et le regard illuminé d'un fanatique : « Ourtchaguine décida de ne pas nous déranger (...). En passant près de nous, il nous sourit. Il sembla nous regarder jusqu'au fond de l'âme de ses orbites rayonnantes de bonté. » (67)

<sup>372</sup> F. E. MANUEL et F. P. MANUEL, *Utopian thought in the Western World*, Cambridge, Mass, Belknap Press, 1979, 803.

« l'utopie de masse » soviétique<sup>373</sup>. Au contraire, les livres de Gromov raniment cette « utopie de masse » pourtant mourante, ce qui explique sans doute que bon nombre de ses usagers sont, comme Timofeï, des moribonds en devenir. Gromov ramène à une utopie du passé, comme le souligne bien le narrateur à plusieurs reprises dans le livre, qui a une conscience aiguë de sa propre nostalgie du passé, de son enfance communiste fantasmée, que Gromov fait renaître sous ses yeux. Au contraire, dans le monde futuriste et globalisé décrit par Sorokine, le rêve utopique se fait plus individualiste, la drogue euphorisante s'adapte au contenu du cerveau de chacun. En lieu et place d'une collectivité de fanatiques, Sorokine nous présente une collection d'individus solitaires, tous enfermés dans leur propre rêve.

### *Le Lard Bleu : matière mystique, totalitarisme et logocentrisme*

Le lard bleu est, à l'instar du tellure ou de la Glace, ce que l'on peut appeler une « matière utopique », dans la mesure où elle condense des propriétés extraordinaires, et est convoitée par tous tel le Saint Graal. Dans la première partie, centrée sur le scientifique Boris Gloger, des hommes masqués font irruption dans le centre militaire pour subtiliser le lard bleu. À la grande surprise du lecteur, ils ont été envoyés ici pour récupérer cette substance précieuse, alors même qu'ils n'ont aucune idée de ce à quoi elle sert. Boris Gloger leur explique que le lard bleu devrait entrer dans la composition d'un réacteur pyramidal qui sera posé sur la lune et qui permettra normalement de « résoudre en plus-direct le problème de l'énergie éternelle ». (148) Le lard bleu mettrait donc à portée de main un idéal inatteignable. La lune connote l'ailleurs, un « envers » de la terre qui permettrait de venir à bout des impossibilités terrestres. Forme pure, la pyramide permet de produire des réalités alternatives, qu'il s'agisse d'une drogue ou d'un réacteur. Le lard bleu est d'ailleurs utilisé comme une drogue dans la suite du roman, que Staline s'injecte directement dans le cerveau. Drogue ou énergie, c'est une matière aux propriétés surnaturelles, puisqu'elle permet à l'homme d'augmenter ses capacités.

Or, dans *Le Lard Bleu*, Sorokine pose les fondements de sa réflexion sur le lien entre utopie et totalitarisme, que l'on verra ressurgir dans la trilogie de *La Glace* ou dans *Telluria*. L'étape la plus importante pour comprendre le parcours de cette matière contradictoire est sans doute la dernière. Le lard bleu, d'abord savamment créé en laboratoire, est ensuite volée par une secte nationaliste (les « baiseurs de terre »), avant de voyager dans le temps. La substance finit par atterrir entre les

---

<sup>373</sup> S. BUCK-MORSS, *Dreamworld and catastrophe*, *op. cit.*

mains de Staline, en 1954, car, dans l'Histoire alternative imaginée par Sorokine, Staline n'est pas mort en 53, et il a fait alliance avec Hitler.

Au cours d'une dispute entre les deux représentants totalitaires, Staline s'injecte le lard bleu dans le cerveau, en conséquence de quoi celui-ci enfle jusqu'à englober l'univers tout entier. Puis le cerveau dégonfle, et revient tout simplement à sa taille originelle. Il n'est pas difficile de voir, dans cette expansion puis ce dégonflement du cerveau stalinien, une allégorie de l'URSS, caractérisée dans un premier temps par son impérialisme, quoique ce terme ait été rejeté à l'époque sur le dos des ennemis Américains. Mais la dictature du prolétariat avait bel et bien vocation à s'étendre au monde entier. Or l'immense empire, tel la grenouille de la fable, s'est dégonflé presque du jour au lendemain en 1991 : l'implosion du cerveau de Staline compose une puissante allégorie d'une puissance aux volontés expansionnistes, du jour au lendemain effondrée sur elle-même. Or c'est le lard bleu, qui, prouvant une fois de plus son pouvoir, cause l'expansion du cerveau stalinien.

N'oublions pas que cette substance émane des clones de grands écrivains, et résulte de l'écriture de leurs textes. Sorokine souligne ici les accointances de la littérature russe classique avec le totalitarisme<sup>374</sup>. Pour s'en convaincre, il suffit également de jeter un œil au pastiche d'Anna Akhmatova, qui se présente sous la forme d'une ode dithyrambique à une divinité nommée « Lénine-Staline ». Cette mise en scène de la compromission des classiques vis-à-vis du pouvoir attaque l'autorité des modernistes, et remet en cause le littératurocentrisme russe. Elle rejoint les travaux menés par Sorokine en tant que conceptualiste et auteur postmoderniste dans les années 1990. Ses premiers travaux, qui reprennent des discours existants (notamment ceux de la grande langue littéraire) pour mieux les déconstruire, s'appuient sur une conception foucaldienne du langage, qui considère la langue comme un instrument de domination, un vecteur de violence sociale<sup>375</sup>. Dirk Uffelmann rappelle que le sots-art et le conceptualisme moscovite, que représentent les premières œuvres de Sorokine, sont souvent perçus comme le résultat d'une société totalitaire, ou, pour le moins, d'une très forte idéologisation de la société<sup>376</sup>. En détournant les discours de Tolstoï ou d'Akhmatova, Sorokine entend souligner un lien substantiel entre le langage littéraire moderniste, et les discours d'autorité, qui peuvent même, dans les cas extrêmes, se muer en discours totalitaires. Ainsi le lard bleu, « substantifique moelle » des écrivains russes, vient nourrir le cerveau de Staline. Une fois de plus, le lard représente le chaînon manquant entre les pensées idéalistes

---

<sup>374</sup> E. RUTTEN, « Art as Therapy. Sorokin's Strife with the Soviet Trauma Across Media », *op. cit.*

<sup>375</sup> Dirk Uffelmann va jusqu'à parler « d'apocalypse discursive », T. ROESEN, D. UFFELMANN et K. KÜHN (éd.), *Vladimir Sorokin's languages*, *op. cit.*

<sup>376</sup> D. UFFELMANN, « Sorokin's New Media Strategies and Civic Position in Post-Soviet Russia », *op. cit.*, 543.

classiques - notamment représentées dans la grande littérature russe, chez Tolstoï ou Dostoïevski<sup>377</sup>, abondamment pastichés - et le totalitarisme.

Les critiques se sont d'ailleurs accordés à dire que Sorokine s'attaquait au logocentrisme de la culture russe, plus précisément à son « littératurocentrisme<sup>378</sup> ». Ce terme signifie que la culture russe accorderait (aurait accordé) une trop grande importance au pouvoir du livre pour résoudre les problèmes sociaux, politiques, métaphysiques, en bref, pour savoir « Que faire », pour reprendre le titre d'un ouvrage célèbre de Tchernychevski<sup>379</sup>, qui servait à Lénine (et à toute génération de révolutionnaires) de livre de chevet. Selon Keith Livers, qui se penche sur la représentation (surabondante) de la nourriture et de l'ingestion chez Sorokine, un certain nombre de ses œuvres « utilisent les métaphores gastronomiques pour critiquer la légendaire tradition russe d'utopisme collectiviste »<sup>380</sup>. Il va plus loin, en précisant que le trope de la nourriture vise surtout l'appétit russe pour l'ingestion d'idéologies sans recul critique<sup>381</sup>, qui est en quelque sorte une assertion radicale du logocentrisme de la culture russe. Logocentrisme que Sorokine désacralise, tout en se définissant lui-même comme un « junkie littéraire ». Tout comme la fin de la trilogie de *La Glace* semble suggérer que Sorokine s'est peut-être laissé prendre au jeu de l'utopie qu'il décrit, l'un de ses derniers ouvrages, *Manaraga*, révèle qu'il n'a pas encore réglé ses comptes avec le logocentrisme.

### *Sorokine, écrivain (post)-utopique ?*

Il va sans dire que Sorokine est celui qui a poussé le plus loin la réflexion entre utopie, fanatisme et totalitarisme, en reprenant diverses matérialisations de l'utopie dans ses ouvrages : Le lard bleu, mais aussi la Glace, le tellure ou encore les « Kremlins en sucre ». Peu d'auteurs américains ont à ce point mis en scène les frontières parfois ténues de l'utopie avec le fanatisme ; toutefois *Zero K*, de DeLillo, pose des questions similaires, en rapprochant l'utopie technoscientifique du

---

<sup>377</sup>Pour une explication plus poussée sur le lien entre la nourriture dans les classiques russes et l'utopie, voir K. LIVERS, « From Fecal Briquettes to Candy Kremlins », *op. cit.* Dans un passage de cet article intitulé « Russian recipes for utopian living », Livers explique que Tolstoï comme Dostoïevski avaient tout un réseau d'images alimentaires pour faire référence à un mode de vie « utopique ».

<sup>378</sup> I. KALININ, « The Blue Lard of Language: Vladimir Sorokin's Metalingual Utopia », *op. cit.*, 20.

<sup>379</sup> Le roman, publié en 1863 alors que son auteur est emprisonné à Saint-Petersbourg, exercera une influence profonde et durable sur la sphère intellectuelle russe. De là vient la figure de l'Homme nouveau, essentielle pour notre corpus, et qui est incarnée dans le roman par le héros, Rakhmetov, champion du matérialisme, et révolutionnaire au service du peuple. Dostoïevsky répond à Tchernychevski en écrivant *Les Démons*, roman dans lequel il entend prouver que le socialisme révolutionnaire ne peut pas se passer de la foi orthodoxe, et porte en lui des tendances dangereuses.

<sup>380</sup> K. LIVERS, « From Fecal Briquettes to Candy Kremlins », *op. cit.*, 27. Je traduis.

<sup>381</sup> *Id.*, 29.



sectarisme. Il est tout à fait logique, au regard de l'Histoire des deux pays, que le corpus russe établisse le lien entre utopie et totalitarisme, plus clairement que le corpus américain. Sorokine comme Elizarov présentent deux aspects intéressants de la représentation de l'utopie : leurs façons de figurer l'utopie comme une drogue (les livres de Gromov dans un cas, le tellure dans l'autre par exemple) sont similaires, malgré leurs divergences idéologiques. Dans le cas d'Elizarov, la nostalgie pour l'utopie soviétique, même lorsqu'elle cause un fanatisme aveugle comme celui des Gromovistes, est parfaitement perceptible<sup>382</sup>. *A priori*, Sorokine porte au contraire un regard sans compromissions sur les dérives totalitaires de l'utopie. Du moins c'est ce que l'on pouvait tenir pour sûr, jusqu'à ce que certains critiques remarquent, à la lecture de la trilogie de *La Glace*, un changement de rhétorique. Faut-il supposer que Sorokine, habile styliste, met en scène l'admiration et la fascination pour l'utopie totalitaire avec une telle maestria, que certains critiques se laissent prendre au piège, y voyant là l'expression de la pensée personnelle de l'auteur ? Cette question importe peu sur le plan littéraire : quelle que soit l'appartenance idéologique de l'auteur, *Le Bibliothécaire* comme la trilogie de *La Glace* demeurent des allégories d'une puissance rare.

---

<sup>382</sup> Pour cette raison, Alexandre Kabakov a démissionné du jury qui lui a attribué le booker prize russe, qualifiant le livre de « déchet fachiste ». P. TAPLIN, « The Librarian, philosophical parable or fascist nostalgia? », *Russia Beyond (online)*, 22 avril 2015 (en ligne : [https://www.rbth.com/literature/2015/04/22/the\\_librarian\\_philosophical\\_parable\\_or\\_fascist\\_nostalgia\\_45435.html](https://www.rbth.com/literature/2015/04/22/the_librarian_philosophical_parable_or_fascist_nostalgia_45435.html)). Consulté le 01.10.2022.

## Chapitre 4. Simulacre et virtualisation du réel

L'objectif de ce chapitre est de montrer en quoi la virtualisation de la réalité est devenue un trope essentiel de la dystopie contemporaine. Par virtualisation, nous entendons tous les éléments intrinsèques au décor, à la diégèse ou aux personnages qui contribuent à présenter une réalité alternative à la réalité matérielle, mais aussi à montrer que le monde réel ordinaire nous échappe. De l'hologramme au décor de carton-pâte, en passant par le jeu vidéo ou les plateformes informatiques, ces éléments construisent un ailleurs qui se superpose à notre monde, à la fois semblable à celui-ci, et profondément différent. Pour étudier ces formes de virtualisation, le concept de simulacre développé par Baudrillard (à savoir une réalité alternative qui ne tend pas seulement à copier le réel mais à le supplanter), s'avère particulièrement productif. Nous esquisserons, en introduction, quelques liens entre simulacre et dystopie, avant de mettre en avant les liens qui unissent la culture postmoderne et la représentation de la virtualisation du réel.

Un premier temps sera consacré à l'étude de la transition du simulacre soviétique au simulacre postmoderne dans le corpus russe. Nous verrons à quel point le monde soviétique, décrit comme un monde en toc dans les romans de Victor Pélévine, cède la place à une réalité tout aussi factice dans les années 1990.

Ceci nous amènera dans un deuxième temps à expliciter et commenter divers types de virtualisation présents chez Pélévine, Sorokine ou Atwood. Le modèle du jeu vidéo, la présentation de la réalité comme une simulation, le codage (informatique ou biologique) des êtres humains, sont autant d'images mobilisées par les auteurs pour brouiller les frontières du réel et du virtuel. En ce sens, un certain nombre d'entre eux s'inscrivent dans un vaste « paradigme Matrix », même si la palme de la virtualisation revient indubitablement à Victor Pélévine.

Après avoir consacré un temps spécifique à l'étude de la représentation des médias dans les œuvres, nous nous pencherons sur les liens entre virtualisation et néolibéralisme. Dans quelle mesure les phénomènes de virtualisation décrits dans le corpus sont-ils liés aux transactions invisibles d'un monde financier immatériel ? Quel est le rôle des corporations et des multinationales dans la dématérialisation du réel décrite dans les œuvres ?

Enfin, nous verrons que dans le corpus russe aussi bien qu'américain, la représentation du virtuel pose des questions de morale et de libre-arbitre. Quelles sont les conséquences de la virtualisation sur la responsabilité collective et individuelle, et sur la liberté des êtres ? Nous retrouvons là des thèmes dystopiques classiques, revisités au prisme des diverses simulations mises en scène dans le corpus. D'une part, les réalités virtuelles peuvent servir d'échappatoires à un

monde réel invivable. D'autre part, elles contribuent également à enfermer ceux qui s'y trouvent confrontés dans un ailleurs certes confortable, mais détaché du monde véritable. La virtualisation ne serait-elle pas une nouvelle forme d'aliénation, et la forme ultime de la défaite de l'individu, si fréquemment représentée dans les ouvrages dystopiques ?

## Introduction : Simulacre, dystopie et postmodernisme

Cette partie entend illustrer comment la virtualisation du réel est devenue un motif clé des dystopies contemporaines, aussi bien russes qu'américaines. L'on a coutume de dire que l'utopie comme la dystopie, et plus généralement tous les ouvrages de science-fiction, reposent sur un processus de défamiliarisation<sup>383</sup>, passant par un éloignement spatial et/ou temporel. La plupart du temps, le lecteur est projeté dans un avenir plus ou moins proche, et dans un lieu « autre », à la fois parfaitement reconnaissable et totalement différent du monde dans lequel nous habitons (l'île, pour l'utopie). S'il est fait allusion à des réalités de notre époque, celles-ci sont placées dans un cadre spatio-temporel autre, ce qui est l'une des sources majeures du procédé de défamiliarisation. Or, dans les dystopies contemporaines, cet éloignement n'est plus nécessairement lié à la projection dans un ailleurs lointain ; il suffit parfois d'un éloignement virtuel pour créer un espace-temps « autre », un double troublant de notre monde, à la fois autre et ressemblant. Dans *Manaraga*, Vladimir Sorokine reprend le motif de l'île utopique, mais en le déplaçant dans la sphère du virtuel, avec « l'archipel holo », usine à rêves, successeur d'Hollywood, lieu dans lequel on produit à la chaîne des images holographiques destinées au divertissement des masses : « Sakhaline. J'atterris dans l'archipel Holo. Sous l'avion, une des îles de l'empire des chimères holographiques. » (167).

---

<sup>383</sup> La défamiliarisation fait partie des stratégies narratives qui caractérisent à la fois la science-fiction, l'utopie et la dystopie, rappelle Dunja Mohr : D. MOHR, « Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia », *op. cit.*, 3.

La théorie de la défamiliarisation remonte à l'ouvrage fondateur de Darko Suvin, *Pour une poétique de la science-fiction*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 1977. Darko Suvin y définit l'utopie et la dystopie comme des « sous-genres socio-politiques de la science-fiction ». Les critères de reconnaissance du genre seraient la défamiliarisation (ou distanciation), et la rationalité. Je remercie Jean-Paul Engélibert de me l'avoir fait remarquer. Darko Suvin différencie les genres de la défamiliarisation des genres de la mimésis. Il me semble que cette distinction, opérante pour un certain nombre d'ouvrages de science-fiction traditionnelle, ne fonctionne pas pour bon nombre d'ouvrages du corpus. Ainsi, la trilogie de Margaret Atwood, tout en étant classée dans le genre de la science-fiction, s'appuie sur la mimésis ; Atwood elle-même rejette la défamiliarisation en affirmant que ce qu'elle décrit n'est qu'une vision à peine exagérée de la réalité.

Cette adaptation des codes de l'ailleurs doit bien sûr être reliée aux bouleversements liés à la révolution des NTIC, Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication, et à la globalisation. Dans un monde de plus en plus globalisé, le lointain n'est plus si lointain, et les distances, sources d'étrangeté, sont réduites par des moyens de transport efficaces. Les NTIC contribuent à cette réduction des distances, dans la mesure où un écran d'ordinateur nous permet par exemple de nous trouver virtuellement à un endroit où nous ne sommes pas physiquement. Dès lors, il semble logique que le processus de défamiliarisation dystopique évolue pour prendre en compte une source nouvelle d'éloignement/ rapprochement, et de distorsion spatio-temporelle : la question du virtuel. Pour nous, le fait d'être virtuellement présent en deux endroits grâce à un ordinateur (là où nous sommes assis, mais aussi là où se trouve notre interlocuteur, par écran interposé) ne relève plus de l'étrange, mais du quotidien. Pourtant certains auteurs en soulignent habilement l'étrangeté, comme Sorokine ou Atwood, en mettant en scène de nouvelles formes (non encore inventées), de virtualisation du réel. *Telluria* et la trilogie du *Dernier Homme* ont pour cadre un monde globalisé et éclaté, dans lequel les espaces se superposent à une vitesse étourdissante : vision miroir de notre monde, à peine exagérée.

### *Postmodernité et postmodernisme*

Cet éclatement des espaces et des temporalités, renforcé par la capacité à basculer rapidement d'un espace à un autre, est souvent considéré comme l'une des caractéristiques de la condition postmoderne. Bien que la validité même du concept pâtisse de la multiplicité des définitions et du vague des critères qui y sont associés, il n'en demeure pas moins central pour notre corpus, notamment dans la mesure où la représentation d'un espace-temps fragmenté et virtualisé dans les œuvres se rapporte à une esthétique postmoderniste. Sans nous étendre sur cette étiquette, nous aimerions pourtant souligner sa proximité, à la fois avec les thématiques évoquées dans les ouvrages, et, parfois, avec l'esthétique mise en œuvre. Celle-ci se distingue par son caractère parcellaire, son goût pour les jeux de langage, son éclectisme. On considère que le postmodernisme s'oppose au modernisme, dans la mesure où il évacue les caractéristiques traditionnelles de l'œuvre d'art moderniste : la profondeur, la cohérence, l'originalité et l'authenticité<sup>384</sup>.

---

<sup>384</sup> P. AUSTIN MURPHY, « Jean Baudrillard's Smug Simulacrum of America », *Common sense, online review*, 22 mai 2020 (en ligne : <https://medium.com/common-sense-now/jean-baudrillards-smug-simulacrum-of-america-fe4182a7a00>). Consulté le 01.10.2022.

La superficialité et le manque d'originalité ont souvent été reprochées à Vladimir Sorokine et Victor Pélévine. La fragmentation narrative chez Sorokine perturbe parfois grandement la cohérence interne de l'œuvre, comme dans *Le Lard Bleu*. L'éclectisme, qui pousse Victor Pélévine à placer côte à côte les références à Pouchkine et à Matrix, Schwarzenegger et « l'homme soviétique ordinaire » de Boris Polevoï, est sans doute l'une des caractéristiques les plus saillantes de son esthétique. Les détracteurs du postmodernisme en Russie ont précisément accusé Pélévine et Sorokine de faire de la littérature sur du vide, d'écrire des textes dans lesquels les allusions et références multiples sont délestés de véritable contenu<sup>385</sup>.

Dans *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Fredric Jameson définit le postmodernisme comme une spatialisation de la culture sous la pression du capitalisme. Il définit le postmodernisme comme une culture de l'image, une culture visuelle : il est ainsi logique que son modèle soit spatial plutôt que temporel. Or, ce changement est directement lié à la société de consommation : Jameson, citant *La Société du spectacle* de Guy Debord, explique que l'image est devenue la forme définitive de la réification consumériste. Le pop-art, qui élève l'image de marketing au rang d'art, exprime à la perfection cette idée.

D'autre part, Jameson remarque que les références et allusions historiques sont traitées comme des éléments ornementaux, comme des strates temporelles utilisées sans logique apparente : c'est ce qu'il appelle le remplacement de l'Histoire par l'historicité. Il reprend ici le terme « historicité » (« *historicism* ») aux historiens de l'architecture, pour désigner « la cannibalisation arbitraire de tous les styles du passé, le jeu avec des allusions stylistiques choisies au hasard<sup>386</sup> ». Les références et allusions historiques sont donc traitées comme des éléments ornementaux, ce qui explique le remplacement de « l'Histoire » par l'historicité. Cette perte de profondeur temporelle contribue également à une « spatialisation » de la culture. La superposition d'allusions et de références historiques, vidées de toute profondeur, peut conduire à un sentiment de relativisme et de décontextualisation. Sur le plan esthétique, cela correspond au remplacement de la parodie par le pastiche, que Jameson appelle « parodie blanche » (« *blank parody* »). Le pastiche est une parodie neutre, vidée de toute hiérarchie implicite (ce qui n'est pas forcément le cas pour la parodie), une « parodie blanche » qui se contente de copier un style sans mobiliser de jugements de valeurs. Dans le corpus russe, le pastiche est un élément essentiel de la poétique de Sorokine, styliste caméléon

---

<sup>385</sup> C'est le cas notamment du critique Pavel Basinski, collaborateur régulier de la Gazette Littéraire, adversaire revendiqué du postmodernisme. I. DESPRES, « Quelques aspects de la critique littéraire en Russie à l'époque postmoderne », *op. cit.*

<sup>386</sup> F. JAMESON, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism* [1995], Durham, NC, Duke Univ. Press, 2005, 66. Je traduis.

qui se plaît à reproduire tous les styles, sans que le caractère critique et satirique des reprises soit nécessairement apparent.

Toutefois, le rapport à l'Histoire ne nous semble pas relever simplement, dans le corpus russe, de « l'Historicité », c'est-à-dire d'une mise en scène décontextualisée, horizontale, d'événements historiques. Cette thèse a également pour but de montrer que l'esthétique postmoderne ne va pas nécessairement de pair avec une destruction des métarécits, notamment pour ce qui touche à la représentation de l'Histoire et de l'identité d'un pays. Comme nous l'avons déjà vu dans le chapitre consacré à l'utopie, les métarécits utopiques ne sont pas seulement démystifiés, mais parfois subtilement réincorporés.

Sur le plan spirituel, cet éclectisme fait écho au relativisme paradigmatique de la condition postmoderne selon Lyotard, qu'il définit comme une incrédulité vis-à-vis des métarécits<sup>387</sup>. En d'autres termes, la condition postmoderne est caractérisée par l'impossibilité de croire en un récit totalisant, qui fournisse une explication systématique du réel. Ce « scepticisme » postmoderne à l'égard de tout point de vue totalisant trouve un écho direct avec la fin de la guerre froide, qui a semblé entériner (pour un temps du moins), la fin des idéologies. Le poststructuralisme quant à lui insiste sur l'idée que tout savoir est construit et situé depuis un point de vue qui doit être relativisé. La prise de conscience poststructuraliste que la culture même, comme l'Histoire, sont en partie des récits définis par une minorité dominante, contribue à jeter le discrédit sur la possibilité d'établir une « vérité » objective en sciences humaines. Enfin, le développement continu des médias et des technologies de l'information-communication depuis les années 1950 et 1960 contribue à cette relativisation en amenant une prise de conscience grandissante que la réalité est de plus en plus médiatisée, filtrée par divers canaux qui la modifient. Ce constat renvoie parfaitement à plusieurs ouvrages de notre corpus, en premier lieu à *Empire V*, qui montre bien que la domination des vampires s'appuie sur une sphère médiatique puissante (les fameux « Glamour et discours »)<sup>388</sup>. Nous voyons donc que dans un tel contexte, la « virtualisation » du réel est dans l'air du temps. L'idée que celui-ci puisse être « simulé » par les médias, essentielle chez Baudrillard, trouve un écho dans la pensée des poststructuralistes qui insistent sur la nécessité de déconstruire les savoirs sur le réel pour en percevoir le caractère situé, donc partiel et fragmentaire. Baudrillard cependant va plus loin que les poststructuralistes, qui permettent un rapport au savoir situé, qui puisse témoigner d'un point de vue sur la réalité. Chez Baudrillard, le simulacre ne fournit pas un point de vue partiel sur

---

<sup>387</sup> J.-F. LYOTARD, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, 1979

<sup>388</sup> L'on songe aussi au titre évocateur de cette étude de Noordenbos : B. NOORDENBOS, « Empire of Empty Signs », *op. cit.*

le monde ; il a remplacé le réel, à tel point que celui-ci est devenu parfaitement inaccessible. D'un point de vue idéologique, il semble presque impossible d'affirmer la supériorité d'un système de valeurs sur un autre.

*Postmodernisme occidental, postmodernisme russe*

Le rapport médiatisé, indirect, parcellaire à la réalité, caractéristique de la culture postmoderne, fait étrangement écho à la crise de valeurs traversée par la Russie post-soviétique. Après l'effondrement du discours soviétique sur le monde, aucun discours totalisant (métarécit, pour employer le langage lyotardien) n'est venu remplir le vide laissé par celui-ci. Le passage d'un média unique (la Pravda, et toutes les autres sources officielles d'information en URSS) à une multiplicité de sources d'information après la chute de l'Union Soviétique, l'arrivée brusque de la publicité dans un monde qui en était jusque-là dépourvu, explique l'importance de la sphère médiatique dans la médiation du réel pour la Russie post-soviétique. D'autre part, l'effondrement d'un système de valeurs unique, celui de l'idéologie soviétique, a pu donner à certains le sentiment de perdre ce qui apparaissait comme la « vérité ». Avec la chute de l'URSS, la vérité unique du régime soviétique est remplacée par une myriade d'informations contradictoires, source à la fois d'un sentiment d'intense liberté pour certains, et de grande confusion pour d'autres.

Mais dans quelle mesure est-il légitime d'assimiler les postmodernismes russe et occidental ? S'agit-il vraiment du même phénomène ? Selon Mikhaïl Epstein, le postmodernisme russe des années 1990 n'est pas seulement importé de l'Occident. Au contraire, le critique désire montrer qu'il existe un postmodernisme spécifiquement russe, qui n'a pas attendu les poststructuralistes français et américains pour exister. Le postmodernisme serait le développement logique de la mentalité artistique russe après le réalisme-socialiste. Reprenant les théories de Jean Baudrillard selon lesquelles l'âge postmoderne serait celui de la simulation (par opposition à la représentation) de la réalité, il explique que ce phénomène, relativement récent en Occident, est constatable depuis beaucoup plus longtemps en Russie : « La production de la réalité semble plutôt nouvelle pour la civilisation Occidentale, alors qu'il s'agissait d'une action routinière en Russie, perpétuée tout au long de son Histoire<sup>389</sup> ». Cette conception du postmodernisme comme production (simulation) de la réalité lui permet de démontrer que la période soviétique stalinienne était déjà postmoderne, car, par le biais de l'esthétique réaliste-socialiste, elle tendait à recouvrir la réalité d'une autre réalité, parfaitement imaginaire. Cette thèse, quoiqu'évidemment percutante et stimulante, semble également contradictoire. En effet, Epstein reconnaît que le postmodernisme russe des années

---

<sup>389</sup> M. EPSTEIN, *The Origins and the meaning of Russian Postmodernism*, *op. cit.*, 5-6. Je traduis.

1980-1990 est caractérisé, comme son homologue occidental, par un rejet de l'idéologie, et un rejet de la prétention des êtres humains à connaître véritablement la réalité. Comment peut-il dès lors affirmer que le réalisme-socialiste stalinien est une première forme de postmodernisme, alors que celui-ci repose sur l'affirmation d'une idéologie toute-puissante, et sur la certitude même que la « réalité » socialiste est atteignable ? Pour lui, c'est lorsque le marxisme soviétique a cessé de se référer à la réalité pour renvoyer uniquement à l'idéologie qu'il est devenu postmoderne. Epstein s'oppose ainsi directement à la théorie de Fredric Jameson selon laquelle le postmodernisme serait un produit du « capitalisme tardif », lié au règne de la société de consommation<sup>390</sup>. Nous entendons montrer, à partir des ouvrages du corpus, que les deux explications ne sont pas mutuellement exclusives. Elles se combinent par exemple à la perfection dans l'œuvre de Victor Pélévine, où la peinture du simulacre soviétique trouve une continuation dans la description d'un simulacre propre à la société de consommation. De la propagande à la publicité, Victor Pélévine assure une paradoxale continuité entre deux formes de culture postmoderne, celle que met en avant Mikhaïl Epstein, et celle que souligne Fredric Jameson.

## 1. Du Simulacre soviétique au simulacre postmoderne

### *Le monde soviétique : un monde en toc*

Avant même la chute de l'URSS, les conceptualistes moscovites<sup>391</sup>, que l'on considère souvent comme les précurseurs des postmodernistes russes<sup>392</sup>, se sont amusés à déconstruire la réalité soviétique, en mettant au jour son caractère faux et artificiel. La déconstruction notamment des discours figés et d'un imaginaire visuel caractéristique ont mené à présenter la réalité soviétique comme un simulacre, au sens où l'entend Baudrillard dans *Simulacres et simulation* : il s'agit d'une réalité feinte, simulée. Il n'est guère étonnant que la notion de simulacre ait particulièrement « parlé » au public soviétique ; peu de pays se prêtaient aussi bien à l'emploi d'une telle notion que l'URSS, dans lequel le double discours et la double pensée étaient devenus caractéristiques du

---

<sup>390</sup> M. EPSTEIN, « À Draft Essay on Russian and Western Postmodernism », *Postmodern Culture*, vol. 3, n° 2, 1993 (DOI : 10.1353/pmc.1993.0006 consulté le 27 janvier 2022)

<sup>391</sup> Le « conceptualisme moscovite » débute avec le sots-art de Komar et Mélamid dans les années 1970, et se poursuit dans les années 80. Les artistes de cette tendance se sont emparés des slogans et symboles visuels soviétiques, et de l'esthétique réaliste-socialiste, pour les décontextualiser, et, ce faisant, les désacraliser. Cette déconstruction des codes réalistes-socialistes est par exemple très sensible chez Vladimir Sorokine.

<sup>392</sup> I. DESPRES, « Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ? », *ILCEA*, n° 16, 15 juillet 2012 (DOI : 10.4000/ilcea.1351 consulté le 3 novembre 2019)



quotidien des soviétiques<sup>393</sup>. Dans la pensée de Baudrillard, la simulation précède le réel<sup>394</sup>. Cette idée prend tout son sens si on la relie à la représentation réaliste-socialiste du monde : elle présente à la fois l'avenir radieux comme devant advenir et existant déjà. De la même façon, l'idéal de « l'homme soviétique » comme un idéal à atteindre et déjà atteint<sup>395</sup>. En d'autres termes, le discours soviétique prétend « créer » une réalité à son image ; la « réalité soviétique », telle que décrite par le régime lui-même et déconstruite par le conceptualisme, n'est pas la « copie » de la réalité, mais le simulacre de celle-ci, c'est-à-dire une réalité fantasmée qui tend non seulement à remplacer la réalité véritable, mais encore à créer cette même réalité. Ainsi, selon Mikhaïl Epstein, l'idéologie soviétique est devenue postmoderne dès lors que, sous Staline, elle a cessé d'être en lien avec le monde réel. Le réalisme-socialiste produisait à la chaîne des simulacres de réalité, car ce qui était présenté comme réel n'était pas une représentation de la réalité comme dans le régime réaliste traditionnel. Le but n'était pas de copier le réel, mais de le faire advenir.

Les auteurs postmodernistes tirent la leçon des conceptualistes, et continuent dans leurs romans à détricoter ce monde tissé de mensonges<sup>396</sup>. *Omon Ra*, de Pélévine, est la parfaite illustration de ce processus. Dans ce roman, l'aventure lunaire est présentée comme une gigantesque mascarade ; mais une mascarade géniale qui se confond avec la réalité puisque les acteurs eux-mêmes sont dupes du spectacle qu'ils donnent. Le héros, Omon, ne se rend compte qu'à la toute fin (*in extremis*, puisqu'on manque de lui tirer dessus pour que jamais il ne découvre la vérité), que le vaisseau dans lequel il se trouvait n'a jamais décollé, et qu'il n'a pas mis le pied sur la lune, mais dans un studio de cinéma. Du même coup, il réalise que le « sacrifice » de ses compagnons cosmonautes était parfaitement inutile, mais néanmoins indispensable pour assurer le « réalisme » de la mise en scène. Cette petite fable illustre à merveille le dicton suivant : si tout le monde est persuadé du mensonge, le mensonge finit par devenir réel.

Alors qu'il n'est encore qu'adolescent, Omon remarque, dans le camp de pionniers où il passe ses vacances d'été, qu'il y a un petit bonhomme dans les maquettes d'avions en carton accrochées au mur. Invisibles de l'extérieur, les figurines sont comme enfermées dans les avions, et Omon, avec son ami Mitiok, se fait la réflexion qu'il n'y a pas d'ouvertures dans les avions, ce

---

<sup>393</sup> Y. LEVADA, *L'homme soviétique ordinaire : entre le passé et l'avenir enquête*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1993

<sup>394</sup> J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, « Précession du simulacre ».

<sup>395</sup> C. VAISSIE, *La fabrique de l'homme nouveau après Staline : les arts et la culture dans le projet soviétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. Le paradoxe de l'Homme nouveau présenté comme une réalité déjà existante, et encore à construire, est bien étudié dans cet ouvrage. La quatrième de couverture le résume ainsi : « L'Homme nouveau est donc censé être, à la fois, le moyen, la condition, le résultat et le témoignage des changements entrepris », 7.

<sup>396</sup> L. RUDOVA, « Paradigms of Postmodernism: Conceptualism and Sots-Art in Contemporary Russian Literature », *Pacific Coast Philology*, vol. 35, n° 1, 2000, p. 61

qui implique que le bonhomme a été placé là avant même la construction de l'avion en papier-mâché. Le phénomène est encore plus visible avec une petite fusée : « On l'a construite en commençant par le bonhomme. On l'a modelé et posé sur sa chaise, puis on a posé tout autour un espace clos<sup>397</sup>. » Victor Pélévine préfigure ironiquement le destin des deux garçons, qui seront par la suite condamnés à mourir dans leur fusée. L'idée que les personnages sont enfermés dans un décor dont ils ne peuvent s'échapper revient à plusieurs reprises dans la nouvelle, à tel point que l'URSS toute entière s'apparente à un gigantesque décor de théâtre<sup>398</sup>. Ainsi, l'alunissage est filmé dans un décor de cinéma sous le métro moscovite, rappel ironique des théories complotistes selon lesquelles l'homme n'a jamais mis le pied sur la lune. Mais le petit homme enfermé dans l'avion, indissociable de celui-ci, renvoie aussi à ce que Léonid Heller appelle le « corps prothétique », un corps qui fusionne avec la machine<sup>399</sup>.

*Omon Ra* satirise avec brio l'héroïsme présenté dans les romans réalistes-socialistes. Dans son école d'aviation, Omon apprend à devenir un « homme véritable » au sens de Boris Polevoï, c'est-à-dire un héros. Pour ce faire, il suit des cours spécifiquement dédiés à des figures héroïques, sensées insuffler le sens du sacrifice chez les jeunes recrues. Parmi les histoires héroïques enseignées, celle d'Ivan Trofimovitch Popadia mérite d'être commentée. « Parmi tous ces hommes au moral fort, je garde particulièrement le souvenir d'un commandant à la retraite, Ivan Trofimovitch Popadia. Son nom était drôle, mais c'était un grand et vrai preux russe (ses ancêtres avaient participé à la bataille de Kalka.) » (77). La référence au « preux russe » évoque ici un modèle d'héroïsme plus ancien que celui du réalisme-socialiste, celui des bylines, récits épiques de la Russie ancienne ; toutefois cette noblesse des temps anciens est contrebalancée par un nom ridicule, ce qui annonce la suite du récit. Pour éviter que les dirigeants soviétiques ne se blessent à la chasse, on demande à Popadia de participer à une fausse chasse à l'ours : il s'agit pour lui de revêtir un costume d'ours et un gilet pare-balles, et d'accepter de se faire tirer dessus par les représentants étrangers en visite en URSS. Ceux-ci sont sensés n'y voir que du feu et participer à une authentique expérience russe. Popadia devient expert dans l'art d'imiter l'ours, tandis que son propre fils apprend lui aussi le même glorieux métier. Mais un jour, l'ambassadeur des États-Unis tire sous ses yeux sur son fils déguisé en ours, et l'atteint malgré le gilet pare-balles. Comme le pot-aux-roses ne

---

<sup>397</sup> V. PELEVINE, *Omon Ra* [1991], G. Ackerman et P. Lorrain (trad.), Paris, Éd. Mille et une nuits, 1998, 23.

<sup>398</sup> Cela ne va pas sans évoquer la première scène d'un film culte des années 1990, *Shirli-Myrli* (Vladimir Menshov, 1995). Les personnages débarquent d'un avion sur une piste d'atterrissage, où ils sont accueillis par des représentants du gouvernement qui leur annoncent une surprise de l'autre côté de l'aéroport. Les héros, dès qu'ils ont passé les portes de ce vaste endroit, se rendent compte que la façade de l'aéroport n'était qu'un gigantesque décor, qui menace de s'effondrer sur eux. Demandant à un paysan sur son tracteur où ils se trouvent, les voyageurs apprennent qu'ils sont dans un champ, quelque part à des centaines de kilomètres de Moscou.

<sup>399</sup> L. HELLER, « Проза с протезами », *Questio Rossica*, vol. 7, n° 1, 2019, p. 171-186

saurait être découvert, il assiste héroïque à l'agonie de son fils, sur le corps duquel festoie le dignitaire américain, dont on ne sait pas, en fin de compte, s'il a découvert la supercherie. Cette farce cruelle, à la fois tragique et grotesque, dépeint le fameux « héroïsme du quotidien » dont les soviétiques sont censés faire preuve. L'héroïsme se transforme en mascarade absurde, en duperie inutile et mortifère...

Or, les élèves ne savent pas encore, à ce stade, à quel point le destin narré ici prépare le leur, puisqu'on les prépare ni plus ni moins à mourir pour une supercherie. Ce n'est qu'à la toute fin qu'Omon se rendra compte que le vaisseau dans lequel ses collègues se sont sacrifiés à tour de rôle pour permettre l'alunissage n'a en fait jamais décollé. L'héroïsme est ici littéralement vidé de son contenu. Il exige bel et bien le sacrifice de l'individu, mais ce sacrifice est appliqué à un simulacre. L'épilogue du récit sur « l'homme soviétique ordinaire », Ivan Trofimovitch Popadia, élargit ce passage burlesque à la vie de tous les citoyens soviétiques ; la farce prend dès lors une allure d'apologue de la vie soviétique en général.

« Dans la vie, il y a toujours une place pour l'exploit ». En fait, ce n'était pas un non-sens romantique, mais la constatation précise et sobre du fait que notre vie soviétique n'est pas la dernière instance de la réalité, mais juste son antichambre. Disons qu'en Amérique, quelque part sur un trottoir, entre une devanture lumineuse et une Plymouth garée, il n'y a pas de place pour un exploit [...]. Mais chez nous, l'espace entre une telle devanture et la même devanture aura une dimension supplémentaire, parce que cela ne peut se passer qu'en période d'après-guerre, ou d'avant-guerre, et cela entrouvre la porte menant à l'exploit. Elle s'ouvre, non pas de l'extérieur, mais de l'intérieur, du plus profond de l'âme<sup>400</sup>.

[...] «В жизни всегда есть место подвигу» [...] Это была не романтическая бессмыслица, а точная и трезвая констатация того факта, что наша советская жизнь есть не последняя инстанция реальности, а как бы только ее тамбур. [...] Скажем, в какой-нибудь Америке, где-нибудь на тротуаре между горящей витриной и припаркованным «Плимутом», не было и нет места подвигу [...]. А у нас хоть и можно оказаться у такой же внешне витрины и на таком же тротуаре, но произойти это может только в послевоенное или предвоенное время, и именно здесь приоткрывается ведущая к подвигу дверь, но не где-то снаружи, а внутри, в самой глубине души<sup>401</sup>.

Toute l'ironie tient ici au fait que l'exploit ne dépend pas de la situation objective ni des circonstances, mais d'une disposition intérieure, c'est-à-dire de l'intériorité. Peu importe que la réalité n'appelle pas l'exploit, puisque l'Union Soviétique n'a de toute façon pas affaire à la réalité, elle n'est que « son antichambre ». En d'autres termes, l'URSS ne traite pas avec le réel, elle prépare

---

<sup>400</sup> V. PELEVINE, *Omon Ra* [1991] G. Ackerman et P. Lorrain (trad.), Paris, Éd. Mille et une nuits, 1998, 82.

<sup>401</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-omon/8.html>

son avènement supposé : on songe notamment aux planifications absolument irréalistes dont le but n'était pas seulement de traiter pragmatiquement le réel, mais de faire advenir au plus vite une réalité fantasmée. La « dimension supplémentaire », c'est justement cette marge qui sépare l'homme ordinaire du héros, cet écart proprement mythologique qui sépare « l'homme soviétique ordinaire » de « l'homme véritable », des « vrais hommes », en d'autres termes, des héros<sup>402</sup>. C'est ce jeu constant entre le référent réel (le citoyen soviétique lambda) et le référent fantasmé (l'homme du demain, l'homme parfait né du communisme qui est en même temps le bâtisseur du communisme), qui crée le hiatus nécessaire à l'avènement de l'exploit. Que l'exploit soit réellement nécessaire ou non n'est pas sujet à discussion.

L'aventure spatiale est une supercherie, mais le sacrifice, lui, est bien réel, et les collègues d'Omon, qui ont cru s'évanouir dans l'espace, se sont en fait écrasés sur un sol bien terrestre. Pour que le trompe-l'œil soit plus crédible, il fallait que ceux-là même qui y participent soient dupés. L'homme est ici un « matériel humain » sacrificable à merci, qui ne sert pas à vaincre un ennemi réel sur un champ de bataille, mais à vaincre l'ennemi fantasmé de la guerre froide dans le monde virtuel des idées. Pour asserter la grandeur de l'URSS, il fallait faire semblant que la fusée puisse décoller et alunir, et pour faire parfaitement semblant, il fallait que des « hommes soviétiques ordinaires » y croient et soient prêts à mourir non pour la réalité, mais pour l'idée. Ironiquement, Victor Pélévine met également en scène les théories complotistes selon lesquelles les hommes n'auraient jamais mis le pied sur la lune.

La supercherie est également au cœur des nouvelles de George Saunders, notamment du fait des parcs d'attraction thématiques comme CivilWarLand ou Pastoralia, dont le but est de reconstituer un environnement qui se veut réaliste sur diverses époques passées (la guerre de Sécession pour CivilWarLand, la préhistoire pour Pastoralia). Le parc à thème n'implique pas seulement de copier une réalité passée ; en outre la réalité est, principalement par manque de budget, assez mal représentée. L'incipit de « Bountyland » est parfaitement représentatif de cet univers de carton-pâte :

Quand un gros investisseur, même potentiel, débarque, je l'emmène d'abord visiter l'écluse du canal de l'Erié. On est bien à une trentaine de mètres du vrai canal transplanté dans le parc<sup>403</sup> et même d'un campement de Chinois hyperréaliste. On s'est tous sentis un peu cons en s'apercevant qu'en fait, c'était des Irlandais qui avaient construit le Canal. Mais l'argent manquait pour corriger la connerie, alors, tous les quarts

---

<sup>402</sup> Une étude linguistique documente à la perfection ce hiatus : L. KASTLER et S. KRYLOSOVA, « Réflexions terminologiques », *op. cit.*

<sup>403</sup> Il faut noter ici une erreur de la traduction française : le texte original ne dit pas que les personnages se trouvent à une trentaine de mètres du canal, mais que trente mètres du vrai canal a été transplanté dans le parc.

d'heure environ, un diffuseur situé dans les dortoirs dégage un semblant d'odeur de bouffe chinoise. (9)

Whenever a potential big investor comes for the tour the first thing I do is take him out to the transplanted Erie Canal Lock. We've got a good ninety feet of the Canal out there and a well-researched dioramic of a coolie campsite. Were our faces ever red when we found it was actually the Irish who built the Canal. We've got no budget to correct, so every fifteen minutes or so a device in the bunkhouse gives off the approximate aroma of an Oriental meal. (1)

Le ton de la mascarade est donné. Comme dans *Omon Ra*, on reconstruit la réalité de façon grotesque, même si la supercherie ne se justifie pas par l'affirmation de la grandeur du pays, mais par la nécessité de faire de l'argent. La proximité géographique du vrai et du faux canal renforce l'absurdité de la création d'une copie. L'hyperréalisme du campement de « Chinois » (le terme anglais « coolie » est moins spécifique, car il désigne des travailleurs asiatiques de manière générale) est particulièrement vain et ironique, puisque ce mimétisme se fonde sur une erreur historique, qui témoigne de l'ignorance crasse des constructeurs du parc, créé par un soi-disant passionné d'Histoire. La décision prise une fois l'erreur constatée relève plutôt du cynisme : alors que le parc a une portée pédagogique, prétendant vulgariser une période historique pour le grand public, le choix est fait d'entériner une erreur historique. Le terme anglais « *oriental meal* », traduit en français par « bouffe chinoise » renforce l'impression d'amateurisme, comme s'il était possible d'amalgamer toutes les cuisines d'Asie en une même odeur archétypale.

La simulation soviétique mise en scène par Pélévine se distingue de la simulation chez George Saunders. Chez Saunders, les personnages ne sont pas dupes du simulacre de réalité dans lequel ils évoluent, et le constant décalage entre l'apparence, et la réalité (toujours laide et dysphorique), est une source abondante de comique. Dans *Omon Ra*, les personnages sont dupes de l'illusion, et nous les voyons évoluer dans un trompe-l'œil géant sans en avoir conscience. Mais dans les deux cas, le maintien de la supercherie peut amener à des morts véritables. Dans *Bountyland*, le narrateur meurt, tué par Sam, à l'origine embauché pour empêcher des gangs d'adolescents de pénétrer dans le parc d'attraction. Dans *Omon Ra*, le sacrifice du « matériel humain » est institutionnalisé, nécessaire à la mise en scène de l'artifice, qu'il s'agisse de la chasse à l'ours devant les représentants étrangers, ou d'un faux alunissage. Entre burlesque et pathétique, Saunders et Pélévine présentent les États-Unis et l'URSS comme des pays de carton-pâte, des simulations grotesques qui, au lieu de masquer les problèmes, révèlent la mauvaise gestion des employés (Saunders), et le mépris du matériel humain (Pélévine). On pourrait aller plus loin : dans l'Union Soviétique représentée par Pélévine, le sacrifice humain n'est peut-être pas un dommage collatéral, comme chez Saunders, mais un but en soi. Le sacrifice de l'homme pour sa patrie, topos de la

propagande soviétique, trouve une illustration grotesque chez Pélévine, alors qu'il est évoqué très sérieusement dans *La Justification* et *Le Bibliothécaire*.

### *Le miroir double-face, symbole de l'URSS dans Empire V*

Dans *Empire V*, le miroir à double-face est l'emblème des Chaldéens, les admirateurs d'Ishtar. Le double miroir symbolise l'univers et l'esprit qui se renvoient leur reflet l'un à l'autre à l'infini : « Deux miroirs juxtaposés pour se mirer l'un l'autre créent une infinité maligne. Voilà ce qu'est notre monde. Les Chaldéens portent sur leurs ceintures un miroir double-face qui symbolise ce mécanisme. » (308, je traduis.) Simulacre et réalité deviennent parfaitement indissociables, puisque rien n'est jamais que le reflet d'autre chose. Or, Rama se rend compte que cela correspond parfaitement non à l'image qu'il se fait de l'univers, mais à celle qu'il se fait de l'URSS dans laquelle il a grandi :

Je regardai avec circonspection la lampe de kérosène et ses deux miroirs posée sur la table. Elle ne ressemblait aucunement à un modèle de l'univers. [...] Mais à cet instant même je compris, qu'avec le type de spin adéquat, cet appareil pouvait devenir un modèle véritable de l'univers Soviétique, dans lequel j'avais grandi. (308)

Я с сомнением посмотрел на керосиновую лампу с двумя зеркалами, стоящую на столе. Она никак не тянула на модель вселенной. [...] Но тут же я понял, что с таким пиаром этот прибор действительно станет моделью вселенной, где я родился<sup>404</sup>.

Le double miroir en rotation évoque bien sûr les satellites, et la passion soviétique pour la science aéronautique. Mais il évoque aussi, de façon plus ironique et cruelle, un monde de mensonge autotélique, un monde de mots qui ne renvoient qu'à eux-mêmes par le jeu des miroirs, au lieu de renvoyer au monde véritable. Le double-miroir d'Ishtar, la divinité qui incarne la toute-puissance de l'or dans le monde contemporain, est aussi une représentation parfaite de l'Union Soviétique. D'un simulacre l'autre, la boucle est bouclée.

### *De la propagande à la publicité : d'un simulacre l'autre dans les années 1990*

Ici, c'est le communisme, et vice-versa.

---

<sup>404</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-empire/20.html>

Le simulacre disparaît-il pour autant avec la chute de l'Union Soviétique ? À en croire Victor Pélévine, l'éclatement du mensonge soviétique ne signifie aucunement le retour à la réalité. Si tous les romans de Pélévine mettent en œuvre le simulacre d'une manière ou d'une autre, celui-ci évolue néanmoins, en suivant l'évolution du monde extérieur. Si *Omon Râ* vise clairement le simulacre soviétique (ainsi que, dans une moindre mesure, *La Vie des Insectes*), *Homo Zapiens* se penche sur un nouveau type de simulation du réel apparu dans les années 1990 en Russie : le simulacre publicitaire (et monétaire). *Minotaure.com* explore le simulacre informatique, celui de la réalité virtuelle. Quant au *Livre Sacré du Loup-Garon*, il met en scène une héroïne qui produit une réalité imaginaire grâce à la queue magique dont elle se sert pour hypnotiser ses clients. La représentation de la réalité comme illusion, thème récurrent dans l'œuvre de Pélévine, évolue toutefois au gré des romans, et au gré de l'évolution de la société russe.

De ce point de vue, *Homo Zapiens*, en faisant retour sur la décennie des années 1990, joue le rôle d'une œuvre charnière, et met en scène le passage du simulacre soviétique au simulacre post-soviétique. Si Tatarski découvre, dans le premier chapitre, que le monde qu'il croyait éternel n'est qu'une illusion, il ne tarde pas pour autant à rebondir et à plonger « dans le concret », c'est-à-dire, ironiquement, dans la production d'illusions. Le jeune poète devient dès lors concepteur publicitaire : tout comme A. Huli, son rôle est de simuler une réalité fantasmée, celle de la publicité. On pourrait penser que ce type de simulacre, puisqu'il est fondé sur le nouveau règne de l'argent, n'a rien à voir avec le simulacre soviétique. Or Tatarski découvre, fortuitement, une sorte de continuité entre les deux, lorsqu'il rend visite à son patron Khanine, au chapitre sept. Alors que Tatarski se souvient d'avoir vu Khanine à une réunion du Komsomol, celui-ci lui explique que c'est tout-à-fait possible, car, avant de devenir un magnat de la publicité, il a travaillé pour le comité central du Komsomol, en faisant des discours d'agit-prop. Khanine voit d'ailleurs une continuité tout à fait logique dans le passage de ses activités de propagande à ses activités publicitaires :

« Tu sais que *propaganda* veut aussi dire publicité en espagnol ? [...] Nous sommes des travailleurs idéologiques, toi et moi, si tu ne l'as pas encore compris. Des propagandistes et des agitateurs. J'ai travaillé, jadis, dans le domaine idéologique. Au comité central du Komsomol. [...] Je peux donc te dire que je n'ai même pas eu besoin de me recycler. Avant, c'était : « L'individu n'est rien, la collectivité est tout ». Et maintenant : « L'image n'est rien, la soif est tout. » L'agit-prop est immortelle. Seules les paroles changent. » (140-141)

— [...] Знаешь, как по-испански « реклама » ? — Ханин икнул. — « Пропаганда ». Мы ведь с тобой идеологические работники, если ты еще не

понял. Пропагандисты и агитаторы. Я, кстати, и раньше в идеологии работал. На уровне ЦК ВЛКСМ. [...] Так я тебе скажу, что мне и перестраиваться не надо было. Раньше было: «Единица — ничто, а коллектив — все», а теперь — «Имидж — ничто, жажда — все». Агитпроп бессмертен. Меняются только слова. (143)

Khanine est on ne peut plus clair : discours de propagande politique et discours publicitaire sont faits de la même étoffe, taillés dans le même bois. La parole du publicitaire et celle de l'agitateur se rejoignent en ce qu'elles poursuivent un même but : la manipulation de l'auditeur. Le contenu change, pas la manière de l'exprimer. Khanine effectue une transition sans heurts du lavage de cerveau idéologique au lavage de cerveau capitaliste<sup>405</sup>. Le basculement d'un slogan à un autre montre le renversement des idéaux, du collectif à l'individuel, puisque la « soif » vise la soif de consommation des individus. Mais dans un cas comme dans l'autre, et quel que soit le but poursuivi, le discours est tout aussi vide. C'est en ce sens qu'il est simulacre : non seulement il crée une réalité superflue (soit la nécessité de tout sacrifier à la communauté, soit une série de désirs inextinguibles), mais en plus il la crée avec des paroles vides. Khanine en fait une brillante démonstration après ce préambule : devant Tatarski ébahi par la maîtrise de son maître, il improvise un discours pour le comité, mettant en avant sa capacité virtuose à gloser sur du vide. Tatarski remarque d'ailleurs assez ironiquement qu'il pouvait être pénétré du discours pendant des heures sans être capable, à la fin, de définir de quoi il retournait véritablement. Dans *La pensée politique de l'anti-utopie*, Anna Saignes remarque que la satire anti-utopique de la dictature, rejoint sur certains points la satire anti-utopique de la démocratie : dans les deux cas, les romans mettent en scène une conception dévoyée de la liberté<sup>406</sup>. Victor Pélévine fusionne ces deux aspects, en présentant une parfaite continuité entre la manipulation des citoyens par le régime soviétique, et la manipulation des consommateurs dans le régime post-soviétique.

De la rhétorique des « lendemains qui chantent » aux concepts publicitaires avec palmiers, naïades, et clichés du paradis facile, c'est le même néant que les agitateurs-publicitaires imposent comme modèle de réalité. En ce sens, l'*Homo Zapiens* de Pélévine illustre à la perfection la réunion du postmodernisme occidental, et celle du postmodernisme russe. Selon Jameson, la culture postmoderne est profondément liée à la société de consommation ; pour d'autres penseurs du postmodernisme, elle est liée à la médiatisation croissante de la réalité. Médiatisation et

---

<sup>405</sup> Cette parenté entre les artefacts capitalistes et les images idéologiques est déjà parfaitement soulignée dans certains tableaux de sots-art. On songe notamment à *Coca-cola*, d'Alexandre Kossolapov (1983). Dans ce tableau, le profil bien connu de Lénine semble faire l'éloge du coca-cola, avec cette phrase dont la banalité désacralise l'image elle-même : « This is the real thing ».

<sup>406</sup> A. FIALKIEWICZ-SAIGNES, *La pensée politique de l'anti-utopie*, op. cit.



consommation se rejoignent dans la publicité, que Pélévine parodie de façon virtuose dans *Homo Zapiens*. On se rappelle que selon Epstein, le postmodernisme russe est lié au recouvrement de la réalité par la propagande soviétique. Chez Pélévine, la propagande s'est tout naturellement transformée en publicité : il n'y a pas d'opposition entre les deux visions de la culture postmoderne, mais, bien plutôt, une continuité.

## 2. Le paradigme Matrix

Dans la réalité, c'est comme dans Matrix, mais sans la grange.

Victor Pélévine, *Le Livre Sacré du Loup-Garou*, 325.

### *La réalité comme simulation*

Le doute sur la réalité du monde est un leitmotiv essentiel des romans de Victor Pélévine. Mais la perception de la réalité comme simulation apparaît également, quoique plus indirectement, chez Vladimir Sorokine, Don DeLillo, Margaret Atwood et George Saunders. Pour Crake, la différence entre la réalité et le virtuel n'a plus de sens. Chez DeLillo, l'on voit émerger la possibilité d'une vie virtuelle, parallèle, pour les hommes cryogénisés, notamment dans le chapitre de *Zero K* nommé « Artis Martineau », dans lequel nous avons semble-t-il accès à la pensée embryonnaire de la femme congelée. Chez Vladimir Sorokine, le thème récurrent du clonage (sans parler des hologrammes plus vrais que nature), suggérant la possibilité d'un codage génétique de l'être humain, implique que la simulation et le réel puissent se confondre. Mais c'est indéniablement chez Victor Pélévine que le monde prend la forme d'une vaste simulation. Jean Baudrillard définit la simulation par opposition à la représentation : le but de la simulation n'est pas de représenter le réel, mais bien de faire advenir une forme de réalité virtuelle. La simulation est donc le processus auquel correspond ce résultat : le simulacre, une réalité en trompe-l'œil, qui n'a pas vocation à représenter le réel. Cette idée est profondément dystopique, dans la mesure où la possibilité d'une réécriture du réel ouvre la voie à toutes sortes de manipulations, y compris par un pouvoir occulte et mal intentionné. La perte du réel représente aussi la forme ultime de la privation de liberté ; comment peut-on espérer être libre dans un monde qui n'est lui-même qu'une illusion ?

### *Le jeu vidéo comme nouveau modèle narratif ?*

Le leitmotiv de la réalité comme simulation est peut-être renforcé par l'importance croissante des jeux vidéo, qui interfèrent de plus en plus avec la sphère littéraire<sup>407</sup>, et font à présent l'objet d'études universitaires spécifiques. Depuis la chute de l'URSS et l'ouverture du marché du livre russe aux productions étrangères, l'influence de la science-fiction américaine, dans le livre comme au cinéma, se fait sentir. Si l'on ajoute à cela le développement croissant des NTIC et la part de plus en plus importante que l'univers d'internet prend dans le domaine de la culture de masse (apparition de la culture geek, développement de l'image du cyborg, etc.), l'on comprend sans peine que le progrès informatique contribue à redéfinir notre rapport au réel. Les questions de réalité virtuelle acquièrent de plus en plus de visibilité. Viktor Pélévine et Vladimir Sorokine ne sont pas en reste, et la plupart de leurs derniers ouvrages sont teintés de références à l'univers cyberpunk<sup>408</sup>. *Métro 2033* de Gloukhovsky, construit suivant une logique d'épreuves à franchir et de quête, donne régulièrement au lecteur l'impression que le protagoniste est un personnage de jeu vidéo avec lequel il s'identifie. Au chapitre 29 de *Telluria*, la narration est assumée par un personnage inconnu que l'on suit dans sa quête pour détruire un monstre ; les onomatopées et déplacements sont typiques d'un utilisateur de jeu vidéo. Le chapitre débute avec un flux de conscience auquel le lecteur ne comprend pas grand chose, émanant d'un narrateur en délire sous l'influence du tellure. La narration « en direct » des événements à la première personne donne l'impression que le héros évolue dans un jeu vidéo où il s'agit de tuer d'horribles monstres, dont on sait juste qu'ils ont des griffes et qu'ils mangent des cadavres : « j'ai juste le temps de l'apercevoir- coooostaud le monstre une tonne et demie tranquille et des griffasses que t'en chies dans ton froc on se glisse par une fenêtre dans le supermarché avec Pirate tacatacatac giclée de six chargeurs [...] » (228) Dans sa quête, le justicier à kalachnikov semble aidé de son chien Pirate, qui meurt, déchiqueté par un monstre, à la fin du chapitre, ce qui laisse planer le doute : le chien est-il vraiment mort ? A-t-on affaire à un jeu virtuel où à une course-poursuite véritable ? La nature même du tellure permet cette ambiguïté, car le tellure fait exister une réalité dont on ne sait trop si elle est réelle ou virtuelle, car seul celui qui a le clou dans la tête a accès à sa propre réalité.

Chez Victor Pélévine, la conscience de plusieurs personnages est décrite comme une sorte de jeu vidéo. Dans *Empire V*, le héros voit progressivement le monde apparaître pour ce qu'il est vraiment, c'est-à-dire un modèle informatique, une simulation : « le monde m'apparut comme un

---

<sup>407</sup> En témoigne le succès des adaptations de livres sous forme de jeux vidéo : on peut penser au best-seller *Métro 2033* et à ses suites, mais aussi au jeu vidéo adapté de *Night Watch : Les Sentinelles de la nuit* (Ночной дозор en russe), le premier tome d'une hexalogie sur les vampires de Sergueï Lukyanenko. *Night watch* a également donné lieu à une adaptation filmique en 2004.

<sup>408</sup> Association des mots « cybernétique » et « punk », le cyberpunk est une branche de la science-fiction qui met en scène une société du futur technologiquement très avancée, dans un monde souvent dur et violent : à ce titre, il est souvent rapproché de la dystopie.

modèle uniformément gris, un simulacre en trois dimensions de lui-même » (144, je traduis). A. Huli, lorsqu'elle accède aux pensées de Mikhalytch, le loup-garou du FSB alors sous kétamine, a l'impression de se trouver à l'intérieur d'un programme informatique : « Le monde entier était transformé en un énorme programme à exécution automatique, comme celui d'un ordinateur [...].<sup>409</sup> » Mikhalytch, dans le jeu vidéo de sa conscience, traverse une série de tunnels. Le lecteur, qui suit A. Huli dans ce labyrinthe, regarde Mikhalytch prendre telle voie plutôt que telle autre, exactement comme dans un jeu vidéo, et de la même façon qu'Artyom s'oriente dans *Métro 2033*. Placé dans la position du joueur, le lecteur est aux premières loges pour assister à la métamorphose de Mikhalytch en loup-garou, vue depuis l'intérieur de sa conscience. Dans le dernier tunnel, Mikhalytch ouvre une trappe qui libère une force monstrueuse (pages 90 et suivantes). Tout comme le joueur comprend à ce moment du jeu qu'il va subir un *game over*, parce qu'il a ouvert la mauvaise porte, celle qui cache le monstre qui va l'attaquer, A. Huli ressent le danger et s'échappe instantanément de la conscience de l'homme-loup. Pélévine comme Sorokine mobilisent donc le modèle du jeu vidéo pour embarquer leur lecteur dans une course-poursuite effrénée.

*Minotaure.com* est l'ouvrage du corpus qui va le plus loin dans la mise en scène d'une réalité cybernétique... En effet, le roman se présente comme la retranscription d'un tchat internet, sans aucune instance narrative surplombante. La comparaison avec le labyrinthe du minotaure s'explique implicitement par le fait que le lecteur comme les personnages peuvent se perdre dans les méandres du tchat, qui ne permet qu'un contact virtuel et impersonnel entre les personnages (ceux-ci ne se voient pas, et ne se connaissent que par les mots qu'ils échangent par écrans interposés). Mais *Minotaure.com* peut aussi évoquer une plateforme de jeux collaboratifs, car l'endroit même dans lequel se trouve chacun des personnages s'apparente à une unité de jeu, comprenant une énigme à résoudre. Chacun peut faire part de son énigme aux autres, afin que tous puissent trouver la sortie du labyrinthe. Le lecteur, tout aussi captif que les personnages, en vient nécessairement à se demander qui est le minotaure : il est, à partir de ce moment, embarqué dans le jeu de la narration.

### *Le brouillage du réel et du virtuel chez Margaret Atwood*

Dans la trilogie du *Dernier Homme*, le brouillage des frontières entre réalité et virtualité permet à plusieurs reprises de douter de l'authenticité du monde dans lequel les personnages

---

<sup>409</sup> V. PELEVINE, *Le Livre Sacré du Loup-garou* [2004], G. Ackerman et P. Lorrain (trad.), Paris, Denoël, 2009, 90.

évoluent. La trilogie présente deux moments extrêmement marquants de transgression ontologique, soit associés à un voyeurisme morbide, soit à un voyeurisme érotique. Lorsque l'on montre à Jimmy une vidéo de sa mère juste avant sa décapitation, celui-ci a l'impression qu'elle le regarde pour de bon, comme si elle pouvait le voir à travers la caméra, dans le chapitre intitulé « En roue libre ». Jimmy et Crake tombent amoureux de la même jeune fille, Oryx, dont le regard leur a transpercé le cœur alors qu'ils regardaient la même vidéo pornographique. Lorsqu'ils voient Oryx pour la première fois, celle-ci est encore une petite fille de 8 ans environ, qui pratique un numéro pornographique obscène impliquant un léchage de crème fouettée sur un homme adulte. Ce numéro n'a rien d'inhabituel pour les deux adolescents, rompus à tous types de pornographie. Mais un regard d'Oryx, brisant le quatrième mur, provoque soudain une émotion inédite chez Crake et Jimmy :

Oryx s'interrompt. Elle sourit d'un petit sourire dur qui la fit paraître beaucoup plus âgée et essuya sa bouche pleine de crème fouettée. Puis elle jeta un coup d'œil par-dessus son épaule et regarda le spectateur droit dans les yeux – droit dans les yeux de Jimmy, dans la personne secrète qu'il abritait. Je te vois, disait ce regard. Je te vois en train de m'observer. Je sais qui tu es. Je sais ce que tu veux. (117)

Oryx paused in her activities. She smiled a hard little smile that made her appear much older, and wiped the whipped cream from her mouth. Then she looked over her shoulder and right into the eyes of the viewer – right into Jimmy's eyes, into the secret person inside him. *I see you*, that look said. *I see you watching. I know you. I know what you want.* (53)

Le voyeur est soudain vu, et la vidéo prend une intensité nouvelle du fait de cette transgression ontologiquement impossible : comment la jeune fille pourrait-elle regarder précisément Crake et Jimmy, à travers une vidéo tournée avant son visionnage ? Crake ressent la même chose que Jimmy, car il fait un arrêt sur image et conserve la vidéo, ce qui lui permettra de retrouver Oryx, qui deviendra son amante. La transgression est ici double, ontologique et sociale. Ontologique, car on ne comprend pas comment Oryx pourrait regarder Jimmy, qui a pourtant l'impression brûlante qu'elle le regarde, précisément lui, et pas n'importe qui (« dans la personne secrète de Jimmy ») : la frontière du monde virtuel de la vidéo et du monde réel de Jimmy est donc transgressée. Mais elle est également sociale, et remet en question les codes de la production de pornographie, car le rôle des actrices est précisément d'agir comme si elles étaient regardées, mais sans jamais faire surgir d'individuation dans le regard, sans montrer qu'elles ont une conscience, et sont capables de juger les voyeurs. Oryx, créature virtuelle douée de conscience, garde ce statut hybride et incertain tout au long du roman. Plus tard, lorsque Jimmy côtoiera une Oryx adulte

devenue son amante, il ne parviendra jamais à percer le mystère de son existence (et de son apparition dans sa vie). Contrairement à la petite fille de la vidéo, qui établit en un instant un pont entre elle et le spectateur, entre le réel et le virtuel, la jeune femme que côtoie Jimmy demeure spirituellement inatteignable, même lorsqu'elle est physiquement à portée de main. Malgré ses demandes répétées, Jimmy ne saura jamais comment Oryx a pu être retrouvée par Crake, ce qui laisse planer un doute sur sa réalité même : et si elle était, comme les Crakers, une créature de Crake, créée artificiellement à partir de l'arrêt sur image ? Par ailleurs, Oryx est l'institutrice des Crakers, ce qui laisse supposer une proximité avec ceux-ci, et la possibilité qu'elle soit, elle aussi, une création du génial Crake...

*Du signe au code : le « grand remplacement » du personnel romanesque (les clones de Sorokine, les hommes-machines)*

Si le monde est une simulation, il est parfaitement logique de supposer que les personnages soient également des projections informatisées. L'on retrouve cette idée sous plusieurs formes dans les romans du corpus. Dans *Homo Zapientis*, les hommes politiques sont des « modèles 3D » produits par ordinateur à partir d'un squelette numérique. De même, dans *le Dernier Homme*, il est impossible de savoir si les dirigeants politiques de la planète existent ou non réellement. La principale source d'information de Jimmy et Crake sur la question est une émission d'actualité dont la fiabilité est pour le moins douteuse : « Selon Crake, avec les générations numériques, on ne pouvait pas savoir si ces généraux et autres étaient encore en vie et, si oui, s'ils avaient vraiment dit ce qu'on avait entendu. » (107). Le néologisme créé par Atwood entérine le concept d'altération génétique comme un élément parfaitement répandu dans le monde décrit. Plus encore, Atwood amalgame génétique et informatique, pour former un double codage susceptible de créer une simulation de réalité plus vraie que nature. Cette perte du réel résulte en une perte de la vérité : il semble impossible d'accéder à une information véritable puisque le monde est toujours déjà falsifié.

Slavnikova exprime la même idée en des termes différents. L'artificialité du monde contemporain est un leitmotiv du roman, et un constat placé dans la bouche de plusieurs personnages. Dans le passage suivant, le discours indirect libre donne accès aux pensées de Krylov :

Ce monde [...] était *artificiel*. Des petits génies, dont certains étaient planqués dans l'Institut en béton, orné du maire rubicond [...], avaient créé une autre réalité qui, à défaut de s'incarner, privait d'authenticité tout ce qui se passait autour. [...] Les politiciens étaient des projets artistiques ; le président de Russie ressemblait plus que tout à un président de Russie, aussi servit-il de modèle à ses successeurs. Quant au maire de la capitale des Riphées [...], il fut remplacé par un nouvel élu qui aurait pu être son

clone, ainsi que celui du maire suivant ; une rumeur affirmait même que ces trois maires successifs étaient en fait une seule et même personne<sup>410</sup>.

Весь этот мир с его страданиями, бедностью, болезнями попросту *ненастоящий*. Некие умники, засевшие, в частности, в бетонном институте, приукрашенном к празднику румяным мэром и его сердечным поздравлением, создали реальность, пусть не воплощенную, но отнимающую подлинность у всего, что происходит вокруг. [...] Лет пятнадцать, как это началось: словно самый воздух сделался использованный, отчего господа побогаче бросились покупать контейнеры с альпийским либо антарктическим концентратом. [...] Консервация жизни подавала себя как небывалое наступление новизны. Все вдруг ошутили себя героями романа, то есть персонажами придуманной реальности. [...] Все политики представляли собой именно арт-проектами: президент Российской Федерации походил, как никто другой, именно на президента Российской Федерации, так что после стали выбирать таких же блондинистых силовиков. Мэр Рифейской столицы, вскоре был переизбран, но на место его пришёл в точности такой же, а потом ещё один – так что поговаривали, будто достопамятный политик, и его преемник, и нынешний отец Рифейцев [...] - один и тот же человек<sup>411</sup>.

Les habitants des Riphées soupçonnent les hommes politiques d'être, comme dans *Homo Zapiens* ou le *Dernier Homme*, des clones numériques. La simulation de la réalité par des « petits génies », comme dans *Matrix*, rejoint le remplacement du monde ancien par un monde nouveau orchestré par Crake. Le réel échappe à ceux qui le côtoient, et semble construit comme un décor. La réalité « simulée » ne parvient pas à faire totalement illusion, elle ne peut « s'incarner » : à défaut de devenir le réel, elle demeure un « fake », tout comme les lieux reconstitués des nouvelles de Saunders, dont le « toc » saute aux yeux, malgré leur prétention à la vraisemblance. Mais, alors que les clones d'*Homo Zapiens* et ceux de *2017* expriment une forme de désillusion (parfaitement burlesque, chez Pélévine) vis-à-vis de la vie politique russe, les créatures atwoodiennes questionnent plutôt les frontières de l'humains d'un point de vue éthique. Où commence la simulation, où s'arrête le réel ? Le personnage d'Oryx, dont on ne sait jamais vraiment s'il est réel ou virtuel, symbolise cette confusion des identités.

### *Pélévine ou l'impossible sortie de la caverne*

*La conscience crée le monde, et le monde la conscience : le cercle subjectiviste de Victor Pélévine*

Tous les personnages de Pélévine, sans exceptions, sont victimes du simulacre, dans la mesure où ils se meuvent dans une réalité qui s'avère toujours illusoire. Chez Pélévine, la conscience

---

<sup>410</sup> O. SLAVNIKOVA, *2017* [2006], C. Zeytounian-Beloüs (trad.), Paris, Gallimard, 2011, 222-223.

<sup>411</sup> O. СЛАВНИКОВА, *2017* [2006], Редакция Елены Шубиной, Москва, АСТ, 2020, 265-266.

crée le monde ; voilà pourquoi la connaissance du monde ne saurait être acquise que par la connaissance de soi, et inversement. C'est ainsi qu'il reprend à son compte dans *Le Livre Sacré du Loup-Garou*, par l'intermédiaire d'A. Huli, la thèse de Berkeley sur l'existence : « *esse est percipi* ». Autrement dit, n'existe que ce qui est perçu. Le simulacre peut donc devenir la réalité de celui qui y croit. Le caractère illusoire du réel, leitmotiv des romans de Pélévine, est exprimé par des métaphores différentes mais toujours équivalentes dans les ouvrages de l'auteur. Ainsi, la phalène Dima explique à Mítia, dans *La Vie des Insectes* : « À proprement parler, on ne devient phalène que le jour où l'on comprend dans quelle obscurité on se trouve.<sup>412</sup> » Toute l'ironie de la remarque vient bien sûr du fait que les papillons de nuit sont attirés par la lumière, au point de se brûler parfois contre les lampes. Dans *La Flèche Jaune*, Khan explique à Andreï que la vie ne se résume à être le passager d'un train qui roule vers une destination inconnue, et suggère qu'une autre existence est envisageable.

Pour ne pas céder à l'illusion, Khan apprend à Andreï à garder toujours en mémoire son état de passager. Au chapitre neuf de la Flèche Jaune, Andreï rend visite à son ami, qui le somme brutalement de lui rappeler où il se trouve :

« -Rappelle-toi ! dit-il. Pourquoi es-tu venu ici ?

-Bas les pattes ! dit Andreï. Tu es fou ? Je suis venu comme ça.

-Où nous trouvons-nous ? Qu'est-ce que tu entends ?

Andreï parvint à décrocher les mains de Khan de sa veste, plissa le front avec embarras, et comprit soudain qu'il entendait le martèlement rythmique de l'acier frappant l'acier, ce cliquetis qui se manifestait en permanence, mais qui restait hors de sa conscience.

-C'est quoi la flèche jaune ? répéta Khan. Où sommes-nous ? [...]

-Attends, fit Andreï, attends.

Il s'assit sur la couchette et se prit la tête dans les mains.

-Je me souviens, dit-il. « La Flèche jaune », c'est le train qui se dirige vers le pont détruit. Le train où nous nous trouvons<sup>413</sup>. »

– Вспомни, – сказал он, – почему ты сюда пришел?

– Убери руки, – сказал Андрей, – что ты, одурел? Я просто так зашел.

– Где мы находимся? Что ты сейчас слышишь?

---

<sup>412</sup> V. PELEVINE, *La Vie des Insectes* [1993], G. Ackerman et P. Lorrain (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 2005, 64.

<sup>413</sup> V. PELEVINE, *La Flèche jaune* [1993], G. Ackerman et P. Lorrain (trad.), Paris, Denoël, 2006, 26-27.

Андрей отодрал его руки от своей куртки, недоуменно наморщился и вдруг понял, что слышит ритмично повторяющийся стук стали о сталь, стук, который и до этого раздавался все время, но не доходил до сознания.

– Что такое желтая стрела? – повторил Хан. – Где мы? [...]

– Подожди, – сказал Андрей, – подожди.

Он схватился руками за голову и сел на диван.

– Я вспомнил, – сказал он. – «Желтая стрела» – это поезд, который идет к разрушенному мосту. Поезд, в котором мы еде<sup>414</sup>.

Ce n'est pas un hasard si le nom du mentor d'Andreï évoque Gengis Khan, puisque c'est la sagesse orientale (bouddhiste), qui permet souvent aux personnages péleviniens de sortir de l'illusion, précisément en acceptant que la réalité n'est qu'illusion. Ce passage fait ressortir toute l'absurdité de la situation des passagers de la Flèche Jaune, qui vivent au quotidien sans se préoccuper d'être les passagers d'un train. Dans cette magnifique allégorie du destin de la Russie, les hommes ont oublié que le but initial de leur existence n'était pas de rester dans le train, mais d'en sortir un jour. Comme on le voit dans ce passage, le « cliquetis des roues » est devenu tellement machinal qu'il ne se manifeste plus dans la conscience. Le monde du train est un « simulacre » dans la mesure où il se fait oublier et se fait passer pour le monde véritable, en occultant la possibilité d'un monde autre. Il est particulièrement frappant qu'Andreï doive faire un effort pour se souvenir de l'endroit où il se trouve ; Pélévine semble nous dire ici que l'on s'habitue à tout, et qu'il est plus facile qu'on ne croit d'accepter une réalité inacceptable. Ainsi, le fait que le train se dirige vers un pont détruit ne pose problème à aucun des passagers<sup>415</sup>.

Selon un processus de rétroaction cher à Pélévine, la conscience définit le monde et le monde, en retour, modèle la conscience. Le monde du train modèle la conscience du passager, tout comme le monde de la télévision et de la publicité modèle la conscience du spectateur pour en faire un « Homo Zapiens ». « Un passager normal, expliqua Khan, ne se considère jamais comme tel. C'est pourquoi, si tu le sais, tu n'es plus un passager. Eux n'auront jamais l'idée que l'on puisse descendre de ce train. Pour eux, il n'y a rien à l'exception du train. » (29). En développant cette allégorie des passagers qui n'entendent même plus le bruit des roues, Pélévine nous met en garde contre les dangers du conditionnement par la force de l'habitude

---

<sup>414</sup> В. ПЕЛЕВИН, *Жёлтая Стрела: повести, эссе и психические атаки* [1993], Санкт-Петербург, Азбука : Азбука-Аттикус, 2016, 307-308.

<sup>415</sup> *La Flèche Jaune* évoque *Le Transperceneige*, bande-dessinée post-apocalyptique de Jacques Lob et Jean-Marc Rochette, publiée en album en 1984 : après une catastrophe climatique, les survivants de l'espèce humaine ont été enfermés dans un train qui roule sans jamais s'arrêter. L'ouvrage a été adapté au cinéma par Bong Joon-Ho en 2013.



et du milieu ambiant. Pour Khan et Dima, aussi bien que pour l'Ermite ou encore A. Huli, l'essentiel est de ne pas être dupe du monde dans lequel on vit, même s'il semble impossible d'y échapper. La liberté est d'abord et avant tout une liberté intérieure, comme une liberté de conscience vis-à-vis d'un monde illusoire. Mais cette liberté souterraine est néanmoins le premier pas nécessaire à la sortie de ce monde factice, à la découverte du monde véritable hors de la caverne platonicienne. À la fin de *La Flèche Jaune*, Andreï se rend compte que le train avance dans le passé (ce qui explique que le décompte des chapitres se fasse à l'envers), et que les passagers sont déjà morts, figés dans le temps : cette découverte permet à Andreï de sortir du train, car le train est à l'arrêt. De la même façon, la découverte que l'élevage de poulets ne constitue pas l'intégralité du monde, et que l'univers ne se réduit pas à la mangeoire, permettra aux deux poulets de *L'Ermite et Six-Doigts* de prendre leur envol, et d'échapper à la mort. Toutefois, cet affranchissement du simulacre fait figure d'exception dans les œuvres de Pélévine, où la plupart des personnages ne parviennent jamais à sortir de la caverne platonicienne.

#### *L'infinie comédie : la régression à l'infini du monde virtuel*

Mais ces deux exemples de sortie de la caverne platonicienne font figure d'exception dans l'œuvre de Pélévine. L'univers pélevinien, dans lequel le monde entier est simulacre, conduit presque toujours à une aporie. Si les personnages semblent réellement s'affranchir dans *L'Ermite et Six-Doigts* et *La Flèche Jaune*, ni Poustota, ni Mítia, ni À Huli, ne trouvent le monde véritable ailleurs qu'en eux-mêmes. Poustota et Mítia se réfugient dans l'illusion intérieure, ou schizophrénie ; A. Huli se dissout dans le grand tout au terme de ses pérégrinations bouddhistes. Quant à Tatarski, le héros d'*Homo Zapiens*, il devient tout simplement un simulacre de lui-même ; dans le dernier chapitre, il n'existe plus que sous ses différentes « incarnations » publicitaires et télévisuelles. Dans la plupart des romans péleviniens, la prise de conscience de l'illusion ne permet pas de sortir de la caverne, car il n'est pas de monde véritable. Accepter que tout est simulacre est la seule sagesse possible ; mais une telle sagesse ne permet pas de reconstruire l'action humaine. Voilà pourquoi la philosophie bouddhiste tient une place si prégnante dans l'œuvre de Pélévine, car son aboutissement, le « nirvana », est une annihilation du soi, une dissolution de l'être individuel. Dans l'œuvre de Pélévine, les personnages qui découvrent la réalité véritable font figure d'exception.

Dans *Homo Zapiens*, la virtualisation du réel est poussée jusqu'à l'absurde. À mesure qu'il progresse socialement, Tatarski gravit les étages de l'Institut d'Apiculture reconverti en

immeuble consacré à l'audiovisuel. À chaque étage, il découvre un degré de plus dans la simulation du réel. Or, le terme de son initiation ne lui permet pas de découvrir (enfin) le réel, mais de finir lui-même « simulé ». Peu à peu, le lecteur est amené à douter de la réalité des personnages qui entourent Tatarski. Ainsi les deux premiers chefs de Tatarski disparaissent sans laisser de traces, tels des pantins remisés au placard. Tatarski, à mesure qu'il gravit les étages de la ziggurat (de l'institut d'apiculture), fait un pas en avant dans la virtualisation : l'ascension ne progresse pas vers plus de réalité pour aboutir, comme on pourrait s'y attendre, à la découverte de celui qui tire la ficelle, de l'instance réelle qui fait se mouvoir le théâtre d'ombre des vivants. Tatarski ne voit jamais le visage véritable de la déesse, qu'il atteint pourtant au terme de son ascension puisqu'il devient son mari rituel. Les deux attributs de la déesse sont d'ailleurs révélateurs, puisqu'il s'agit du miroir (plus précisément, d'un miroir à double-face) et du masque. Le masque montre bien le caractère occulte et mensonger de la société gouvernée par Ishtar (qui est, rappelons-le, une incarnation de « l'idée de l'or », c'est-à-dire qu'elle est l'argent, la substance du monde).

### 3. Finances virtuelles : néolibéralisme et déréalisation du monde

L'essor du postmodernisme occidental correspond également à l'avènement de la société de consommation. C'est une autre similarité frappante entre la culture postmoderne occidentale, et le passage à la Russie post-soviétique dans les années 1990. De nombreux chercheurs ont, comme Jameson, souligné le lien entre la culture postmoderne et le néolibéralisme économique. Ces changements, qui s'implantent progressivement en Occident au sortir de la seconde guerre mondiale, sont vécus en accéléré par la Russie des années 1990. Mais quelle est exactement la nature du lien entre le postmodernisme, le simulacre, et la société de consommation ?

Jameson explique que la culture du simulacre émerge dans une société où la valeur d'échange est devenue dominante, à tel point que le souvenir même de la valeur d'usage s'est effacé<sup>416</sup>. En d'autres termes, le fait que la valeur d'un produit soit de plus en plus décorrélée de son utilité véritable, ce qui caractérise selon Jameson le capitalisme tardif, favorise l'émergence d'une culture du simulacre. Il y voit une illustration de ce que Guy Debord appelait la « société du

---

<sup>416</sup> F. JAMESON, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, op. cit., 66.

spectacle », c'est-à-dire le fait que l'image soit devenue la forme ultime de la marchandisation<sup>417</sup>. La valeur d'un produit n'est plus garantie par son usage effectif, mais par sa puissance d'échange, qui dépend également du marketing et des effets de mode totalement dissociés de l'utilité véritable. La description de l'empire médiatique et publicitaire dans *Homo Zapiens*, qui gouverne jusqu'à la politique du pays, répond parfaitement à ce constat. De nombreux ouvrages de notre corpus pourraient être qualifiés de « dystopies de la consommation », qui sont toujours également des dystopies de la médiatisation, car elles dépeignent un monde dans lequel tout peut faire l'objet d'une mise en scène vouée à la marchandisation. Atwood, DeLillo, Saunders, mais aussi Pélévine, et, dans une moindre mesure, Sorokine, dépeignent des univers dominés par des mouvements monétaires absurdes, relayés par une sphère médiatique plus ou moins visible.

Un des exemples les plus paradigmatiques de la marchandisation de l'image est fourni par le traitement de l'art contemporain dans *Homo Zapiens*. Le lien entre société de consommation et culture du simulacre trouve une illustration burlesque dans l'exposition d'art contemporain, lieu de réunion de la jet-set moscovite, à laquelle est invité Tatarski. Dans *Homo Zapiens*, l'argent est, suivant l'expression de Khanine, la « substance » du monde, à tel point que l'appartenance à la sphère monétaire devient le principal critère d'existence ou de non-existence : on retrouve ici l'idée que la valeur n'est plus déterminée par l'usage de l'objet, mais par sa valeur d'échange sur un marché qui peut être totalement virtuel. L'exposition d'art contemporain est la scène la plus paradigmatique de cette tendance à attribuer de l'existence à quelque chose d'inexistant par le biais de l'argent (c'est le principe de la spéculation financière). Tatarski, invité par son chef Azadovski à l'exposition, s'étonne de ne pas voir de tableaux. Dans les sphères influentes que fréquente Tatarski, on n'expose plus les tableaux (ils prennent trop de place), mais le certificat d'acquisition des œuvres, qui mentionne ce qu'il y a de plus important, c'est-à-dire leur prix. Le simulacre, produit par la spéculation financière sur les œuvres d'art, amène Tatarski au milieu d'une scène surréaliste, où les gens les plus en vue de Moscou commentent des tableaux inexistants. Tout comme les agit-prop du Komsomol produisaient des discours sur du vide, en créant un simulacre tout de langage construit, les commissaires d'art contemporain, les traders, les journalistes à sensation, les créateurs de blockbusters... développent aussi l'art de faire quelque chose à partir de rien. Encore une fois, le monde dans lequel évolue Tatarski s'avère gangréné par le vide. Si l'URSS fabriquait à foison des mots sur du vide, l'exposition d'art contemporain révèle que le monde des années 1990 fabrique avec autant d'ardeur de l'argent à partir de rien. Dans *Minotaure.com*, dans le rêve de Nutcracker, un « italien » explique que le monstre n'est rien d'autre qu'un tas d'or : « Et puis, il y avait un Italien

---

<sup>417</sup> *Id.*, 66.

tout de noir vêtu qui affirmait que le Minotaure (il disait « Mondotero ») était un être dont le corps était matériellement fait de l'ensemble de la masse des dollars. » (126). En creux, Pélévine nous donne à voir l'accumulation d'argent comme un monstre virtuel, ce qui ne va pas sans rappeler l'image d'Ishtar dans *Homo Zapiens*. Avec l'exposition d'art contemporain, Pélévine fournit une brillante illustration de la « société du spectacle », où un objet peut se doter d'une valeur virtuelle qui ne semble déterminée par aucun élément tangible.

### *La virtualisation financière (White Noise, 2017, Homo Zapiens)*

Dans notre corpus, le marché et les mouvements monétaires, apparaissent fréquemment comme une sorte d'hyper-réalité, une réalité double faite de signes décorrés du monde réel. Le caractère virtuel des mouvements financiers est particulièrement sensible dans *White Noise* et *Homo Zapiens*. Lorsque Jack Gladney va retirer de l'argent à la banque, il se sent gratifié, grandi par le système :

Quelle agréable interaction ! Quelque chose, ayant de la valeur et qui me touche profondément et personnellement – il ne s'agit pas d'argent, bien sûr- a été reconnue [sic], confirmée. Un agité est emmené par deux gardes armés, hors de la banque. Le système est absolument invisible, ce qui le rend encore plus impressionnant, plus difficile, plus inabordable. Mais nous sommes d'accord, du moins en ce moment. Réseau, circuits, énergie, harmonie. (60)

What a pleasing interaction. I sensed that something of deep personal value, but not money, not that at all, had been authenticated and confirmed. A deranged person was escorted from the bank by two armed guards. The system was invisible, which made it all the more impressive, all the more disquieting to deal with. But we were in accord, at least for now. The networks, the circuits, the streams, the harmonies. (46)

La satire de la mentalité bourgeoise de la *middle class* américaine fonctionne ici à plein. Lorsque Jack va retirer de l'argent à la banque il se sent gratifié et approuvé par le système, comme si sa capacité monétaire était un indice de sa valeur intrinsèque. La rapidité et la fluidité des opérations bancaires renvoie à une harmonie générale entre Jack et le système, harmonie que ne trouble pas la présence d'un homme dérangé, mentionnée au détour d'une phrase, car Jack le remarque à peine. L'évolution des pensées de Jack suivent leur cours, malgré l'éjection *manu militari* du pauvre homme. La narration invisibilise le fou, qui ne devient guère plus qu'un élément du décor, évoqué en passant. Mais par cette invisibilisation même DeLillo souligne le décalage flagrant entre les rêveries de Gladney sur le système financier, et les exclus du système. Jack, qui se sent justifié dans son style de vie par le simple fait qu'il peut retirer de l'argent, ne semble pas se rendre

compte que le dérangé qu'on jette hors de la banque représente son exact opposé : celui que le système n'a pas adoubé. Pourtant, la fin de la citation voit poindre l'idée que cet accord de Jack et du système pourrait ne pas être éternel : « du moins en ce moment ». Les réseaux et les flux du système bancaire évoquent les « ondes et radiations » présents à d'autres endroits dans le roman. Ils sont, à l'instar des ondes des appareils électroniques, ou encore des radiations du nucléaire, des puissances invisibles, omniprésentes et pourtant terriblement faciles à oublier. Tous ces éléments ont en commun de donner à l'homme une puissance inégalée, celle de l'argent, de la technologie ou de l'énergie, en un claquement de doigts ; mais à l'inverse, ces ondes invisibles peuvent plonger du jour au lendemain un homme dans le chaos, en cessant de fonctionner. La parfaite harmonie des réseaux pourrait cesser brutalement de sanctifier le professeur Jack Gladney.

L'invisibilité menaçante des mouvements financiers est également illustrée par Slavnikova, non plus sous le prisme de l'injustice sociale, comme dans le passage précédent, mais au travers de la question écologique. Tamara est une femme d'affaires pour qui tout semble rouler sur l'or. Un jour pourtant resurgit une vieille histoire, et Tamara est accusée d'avoir dirigé dans les années 1990 une entreprise responsable de dégâts écologiques majeurs dans les montagnes Riphéennes. En s'expliquant avec Krylov, Tamara raconte qu'elle n'était même pas au courant des agissements de Stroinvest, l'entreprise qu'elle dirigeait alors : « Je pensais qu'Or-Nord était une entreprise fantôme, [...] Alors qu'en réalité Or-Nord existait pour de bon et Stroinvest était vraiment en train de lui construire des réservoirs [...] » (417). Tamara, qui dirigeait tout cela de loin, pensait construire des réservoirs pour une fausse entreprise (Or-Nord), manière facile de produire rapidement de l'argent. Selon elle, de tels mouvements de spéculation financière étaient parfaitement répandus à l'époque (dans les années 1990) : « Je t'épargne les détails. Je me suis payée pour un projet inexistant. [...] Je m'étonne à quel point les finances virtuelles étaient puissantes à l'époque. » (417). Des années après, le « projet inexistant » se dote soudain d'une épaisseur inattendue et plonge Tamara dans l'embarras, car les cuves que son entreprise, Stroinvest, a construit pour Or-Nord afin de contenir des déchets cyanurés, ont lentement libéré leur poison dans la nature. « L'entreprise fantôme » des années 1990 revient hanter le présent de Tamara. Finalement, la simulation engendre des conséquences meurtrières bien réelles sur les personnes et l'environnement : Anfilogov et Kolia, deux chercheurs de pierres, meurent d'un empoisonnement au cyanure en parcourant la montagne.

### *Simulacre et corporations*

Everybody wants to own the end of the world.

Don DeLillo, *Zero K*, 3.

*La simulation du désastre dans White Noise*

Dans *White Noise*, la gestion des désastres est confiée à des entreprises privées, qui profitent des simulations pour se faire de l'argent. Un jour, Jack, en rentrant chez lui, tombe sur le lieu d'un terrible accident : des corps allongés, des véhicules du corps médical... Il a un coup au cœur en voyant sa fille, Steffie, parmi les victimes, avant de constater qu'il ne s'agit que d'une simulation. Le discours du manager de l'entreprise chargée d'organiser les simulations vaut la peine d'être relevé :

Je veux souhaiter la bienvenue à chacun d'entre vous, de la part de la Société des catastrophes de dernier cycle. Cette société privée a pour vocation de concevoir et de réaliser des évacuations simulées. Nous sommes en fait impliqués avec vingt-deux organismes d'État en réalisant cet exercice, qui simule une catastrophe de dernier cycle. Je suis persuadé que celui-ci est le premier, mais qu'il ne sera pas le dernier. Plus nous simulons une catastrophe, moins nous avons de chance de l'affronter réellement. (233-234)

I want to welcome all of you on behalf of Advanced Disaster Management, a private consulting firm that conceals and operates simulated evacuations. We are interfacing with twenty-two state bodies in carrying out this advanced disaster drill. The first, I trust, of many. The more we rehearse disaster, the safer we'll be from the real thing. (205)

Outre le nom en soi comique de l'entreprise, le lecteur peut sourire en songeant que l'entreprise n'opère que des évacuations « simulées », et non pas véritables. Le jour où le besoin d'une véritable évacuation se fait sentir (littéralement, car une odeur nauséabonde toxique se déploiera peu de temps après cette scène dans toute la ville), le Management du Désastre brille par son absence (270-271). La satire culmine dans l'ambiguïté de la phrase "The first, I trust, of many", qui renvoie au fait que le locuteur se réjouit probablement qu'il y ait d'autres exercices de ce type en vue : plus la firme pratique d'évacuations, plus elle perçoit d'argent. Mais en contexte, le lecteur peut avoir l'impression que le manager appelle de ses vœux les désastres eux-mêmes, et non les simulations. Les désastres n'entraînent pas la fin du système capitaliste, bien au contraire ; les entreprises privées voient dans tous les cataclysmes une occasion nouvelle de se faire de l'argent, ce que montrent également parfaitement *World War Z* et *Zone One*.

*Saunders : « bullshit jobs » et simulation*

Chez George Saunders, le simulacre joue un rôle essentiel dans la satire du néolibéralisme, et insiste sur le caractère déréalisant des pratiques imposées par le Grand Capital. La prédilection de Saunders pour les parcs d'attraction s'explique aussi par le lien constant qu'il établit entre l'artifice, et un monde du travail qui oblige à des pratiques absurdes, détachées de la réalité. L'exemple le plus flagrant est celui de « Pastoralia », parc d'attraction néo-pastoral dans lequel le personnage principal est chargé de jouer les hommes préhistoriques. Même lorsqu'aucun visiteur ne se présente, lui et sa compagne de caverne sont sensés vivre comme des hommes des cavernes. Le leitmotiv « Personne ne passe la tête », qui revient à plusieurs reprises dans le roman, insiste sur l'absurdité de la situation : acteurs sans spectateurs, les personnages sont néanmoins prisonniers de leurs rôles, passibles de licenciement s'ils y contreviennent. Chaque jour, une chèvre est placée dans leur habitat. L'homme doit la tuer et la dépecer, la femme prépare le feu pour qu'ils la mangent. Le soir, les employés dorment sur leur lieu de travail. La confusion du virtuel et du réel, de l'artifice et de la vérité, sert ici à souligner les conditions de travail inhumaines dans lesquelles sont placés les personnages. Pour les employés, la distinction entre espace public et espace privé est abolie, tout comme le temps de travail est artificiellement allongé même sur les temps de pause : car le repas de midi consiste bel et bien à dépecer et manger la chèvre. L'ironie de la situation vient du fait que cette savante mise en scène révèle d'emblée son caractère artificiel :

Après le déjeuner, Janet se plante dans l'embrasement de la porte et se met à glapir des sons censés vouloir indiquer qu'un très important troupeau de choses comestibles passe dans un bruit de tonnerre, etc., etc., ce qui, bien entendu, est faux. Le troupeau en question est constitué de robots, et il n'a pas bougé de l'endroit où il se trouve d'habitude, de l'autre côté de la rivière. Quand elle glapit, je prends ma lance et j'arrive en courant pour me joindre à ses glapissements devant le troupeau imaginaire de choses comestibles<sup>418</sup>.

After lunch she goes to the doorway and starts barking out sounds meant to indicate that a very impressive herd of feeding things is thundering past etc. etc., which of course is not, the feeding things, being robotics, are right where they always are, across the river. When she barks I grab my spear and come racing up and join her in barking at the imaginary feeding things<sup>419</sup>.

Dans cet emploi du temps millimétré et répétitif (« etc. etc. »), tout repose sur la performance des acteurs, pour donner une illusion de vie et d'authenticité là où il n'y a que simulacre. L'artificialité est renforcée par la robotisation des animaux, qui forme un curieux mélange avec l'archaïsme de la scène elle-même. Ironiquement, les hommes aboient et courent comme des animaux, tandis que les animaux sont en fait des machines. L'artificialisation est

---

<sup>418</sup> G. SAUNDERS, *Pastoralia*, 2004, *op. cit.*, Pastoralia, "Pastoralia", 36.

<sup>419</sup> G. SAUNDERS, *Pastoralia*, Paperback edition, London, Bloomsbury, 2017, "Pastoralia", 25.

soulignée par l'indétermination même du terme « choses comestibles », qui ne permet pas de savoir de quel animal il s'agit et donne l'impression d'être un élément abstrait. Par ailleurs, cette régression à un stade presque animal de l'humain donne un caractère profondément humiliant et dégradant au travail. La nécessité de faire semblant même quand il n'y a personne, source du simulacre, montre à quels extrêmes d'absurdité peut mener le management néolibéral. Presque tous les métiers représentés dans les nouvelles de George Saunders sont des « bullshit jobs », ces métiers fondamentalement inutiles à la société, selon l'anthropologue David Graeber<sup>420</sup>. Jouer l'homme des cavernes à longueur de journée quand il n'y a personne est une version caricaturale de ce type d'emplois.

Le simulacre soumet les personnages à une aliénation quotidienne d'eux-mêmes, et constitue une forme particulièrement insidieuse de privation de liberté. À la fin de la nouvelle, le personnage principal se retrouve avec une nouvelle collègue particulièrement zélée, qui l'oblige à surveiller tous ses faits et gestes :

À un moment, elle me jette un coup d'œil, genre : Ralentis, si tu vas trop vite, ça ne fait pas vrai. Je ralentis et je contrôle mon rythme de façon à faire semblant d'attraper et de manger des petites bestioles à la même vitesse qu'elle fait semblant d'attraper et de manger des petites bestioles. Ce qui me paraît prudent. Je veux simplement dire qu'elle ne peut pas avoir d'ennuis avec la façon dont je fais semblant d'attraper et de manger des petites bestioles si je le fais exactement comme elle le fait.

Personne ne passe la tête. (76)

At one point, she gives me a look, like: Slow down, going so fast is inauthentic. [...] I slow down, monitoring my rate so that I am pretending to catch and eat small bugs at exactly the same rate at which she is pretending to catch and eat small bugs, which seems to me prudent, I mean, there is no way she could have a problem with the way I'm pretending to catch and eat small bugs if I'm doing it the way she's doing it.

No one pokes their head in. (66)

Toute l'ironie vient ici de l'application d'un critère d'authenticité à une scène par essence inauthentique. Comme le remarque Sarah Pogell, l'obsession de la vraisemblance est un leitmotiv des nouvelles de Saunders<sup>421</sup>, et cette obsession ne fait que renforcer aux yeux du lecteur le caractère artificiel des scènes présentées.

---

<sup>420</sup> D. GRAEBER, *Bullshit jobs: a theory* [2018], London, Penguin Books, 2019

<sup>421</sup> S. POGELL, « “The Verisimilitude Inspector”: George Saunders as the New Baudrillard? », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 52, n° 4, 25 août 2011, p. 460-478



*Les mots et les choses : le langage corporatiste comme opacification du réel*

Words create objects, not the other way round.

Victor Pélévine, *Empire V*, 307.

Dans les romans, la critique du néolibéralisme passe également par l'utilisation ironique d'un « double langage » corporatiste, ainsi que par le développement d'une Novlangue issue de la sphère du marketing. Les nouvelles de George Saunders foisonnent d'inventivité linguistique ; les inventions langagières de Saunders participent pleinement à la satire du monde du travail. Dans « Pastoralia », les employés du parc se surveillent mutuellement et remplissent sur leurs collègues un « Formulaire d'Évaluation quotidienne du Partenaire » (16). Le nom plutôt bureaucratique du formulaire masque à première vue le fait qu'il s'agit d'une incitation à la délation. Dans le parc, la langue du management est systématiquement euphémistique : ainsi les sacs d'excréments sont appelés « sacs de Déchets Humains » (« Human Refuse bags »). Ironiquement, l'euphémisme renforce, dans une lecture au second degré, l'impression que les employés eux-mêmes sont traités comme des déchets ; et, effectivement, le management peut s'en débarrasser en un tour de main. Les employés, qui appellent les choses par leur nom, appellent « Taxe sur la Merde » (« shit fee ») la taxe qu'ils doivent payer pour l'enlèvement de leurs excréments, et qui s'appelle officiellement « Redevance sur l'Enlèvement des Ordures » (57). L'équipe du management, faisant preuve d'une pudibonderie qui ne lui sert qu'à masquer la réalité du problème, refuse cette appellation grotesque, tout en maintenant la taxe. Dans le même temps, la Direction en profite pour rappeler aux personnels qu'une « Compression du Personnel » (38) est en cours, ce qui signifie concrètement qu'une vague de licenciements a commencé. Ainsi, plus la réalité est dystopique, plus elle est enjolivée dans le langage managérial. Dans les nouvelles de Saunders, le décalage entre le nom et la chose véritable est parfois si fort qu'il justifie l'emploi du terme « double discours ». L'injonction à être solidaire en cette période de remaniement du personnel cache en fait non pas une demande de soutien mais une menace voilée.

Le discours euphémistique, voire carrément mensonger, de la direction fait écho à la définition de la vérité déployée dans les épigraphes qui inaugurent les nouvelles du recueil *In Persuasion Nation*. Le recueil est séparé en 4 grandes parties, chacune précédée d'une fausse citation

d'un certain Bernard « Ed » Alton, auteur d'un livre intitulé « Manuel pour la nation nouvelle » (« Taskbook for the new nation »). Les citations sont l'occasion pour Saunders de fournir une caricature si convaincante de la frange la plus radicale de la droite américaine que le lecteur en vient à se demander s'il n'a pas affaire à un ouvrage réellement existant. Le chapitre 5 possède un nom évocateur : « La tyrannie du Négatif : Méthodologie Procédurale et Pathologie de la Dissidence » (« The Tyranny of the Negative: Procedural Methodology and the Pathology of Dissent », je traduis) . Il est centré sur ces individus qui prennent la liberté de critiquer la société dans laquelle ils se trouvent :

[...] Qui sont ces individus, vraiment, et qu'est-ce qui les rend si hargneux dans leur critique de nos façons de faire ? À les examiner de près, on voit que ce sont : des marginaux, des geignards chroniques, des individus incapables de s'épanouir dans un système viable, vraiment généreux, un système de loin supérieur à tous les autres moyens connus d'organiser l'effort et de produire de la valeur. (Je traduis).

[...] Who are these individuals, really, and what makes them so vociferous in their criticism of our ways? They are, if we examine them closely: outcasts, chronic complainers, individuals incapable of thriving within a perfectly viable, truly generous system, a system vastly superior to all other known ways of organizing effort and providing value. (219).

La critique est d'emblée dévalorisée par le dénigrement de ceux qui la formulent, quel que soit son contenu. Ce passage satirise ce qui en d'autres endroits est appelé le « Think positive », ou « Say Positive » : l'injonction à être systématiquement positif et optimiste empêche toute critique et musèle la liberté d'expression. Une tendance véritablement dictatoriale de pensée unique s'exprime ici sous couvert de rejet du négativisme de certains individus qui ne seraient pas représentatifs du reste de la population. « Ed » Alton prend d'ailleurs bien soin d'intégrer son lecteur dans son schéma de pensée, grâce à la première personne du pluriel (« our ways »). L'idée que le lecteur puisse être un de ces potentiels marginaux ou éternels insatisfaits ne semble pas même effleurer le locuteur.

Dans « Brad Carrigan, American », le même reproche de négativité est fait par Doris à Brad, qui manifeste des scrupules moraux. Mais l'idéologie du « Think positive/say positive » force les personnages à accepter leur sort sans se rebeller, et à rester dans le *statu quo*. L'absence de reconnaissance d'un réel problème bloque nécessairement les tentatives de le régler. C'est ce que montre parfaitement la tante Bernie dans « Sea Oak » : modèle de douceur et de bienveillance, jamais elle ne se rebelle (de son vivant du moins) contre sa vie misérable, et se montre toujours d'un optimisme débordant. Mais cet optimisme est aussi ce qui fait d'elle une éternelle victime. Lorsqu'elle se réveille d'entre les morts, la faible tante Bernie a changé du tout au tout, et entend

bien ne plus jamais se laisser avoir. Mais il est trop tard pour prendre sa revanche, car son corps tombe en lambeaux.

L'injonction à rester positif en toutes circonstances, injonction faite à tous les travailleurs décrits par Saunders, qui tous luttent pour ne pas sombrer totalement dans un monde cauchemardesque, mène à quelque chose de plus grave encore, la réécriture de la réalité. Là encore, l'ouvrage d'Ed Alton nous en apprend beaucoup sur la cible de la satire. Dans un des chapitres, Ed définit la vérité comme ce qui permet à nos désirs de se réaliser. « Car qu'est-ce que la vérité ? La vérité, c'est cette chose qui fait advenir ce que l'on veut voir advenir. [...] Par conséquent, si tu veux savoir ce qui est vrai, demande-toi simplement ce qui est le mieux » (63, Je traduis). Cette conception performative de la vérité est la même que celle qui guide les néologismes euphémistiques du management dans « Pastoralia ». La vérité n'est pas ce qu'on voit, mais ce que l'on veut voir advenir : définition digne de la Pravda soviétique, et de la propagande idéologique en général. Cela explique également la novlangue truculente en cours dans le parc d'attraction de « CivilWarLand » : on ne parle pas de désastre financier, mais « d'Évènement à impact budgétaire ». Dans les *compounds*, c'est la même idéologie du « Think Positive » qui prévaut. Toby, lorsqu'elle travaille pour NouvoMoi, un *compound* spécialisé dans la beauté et l'atténuation des dégâts du vieillissement, a notamment pour but de maintenir ses clientes dans un état d'esprit optimiste : « Pensez rose », disait-elle à ses employées, citant le manuel d'instruction NouvoMoi, et elle s'adressait le même conseil. » (380).

### *S.I.G.L.E.S (Margaret Atwood, George Saunders)*

Margaret Atwood et George Saunders se rejoignent également dans leur amour des sigles. Chez Atwood, la nourriture des *compounds* concentre une inventivité linguistique qui évoque, pour le lecteur, une alimentation à la fois révolutionnaire et parfaitement artificielle. Les franchises corporatistes sont omniprésentes : tout ce qui est consommé est labellisé, à tel point que le lecteur se demande si les aliments naturels n'ont pas disparu d'un univers envahi par la publicité. Dans *Madaddam*, Zeb raconte avec une pointe d'amusement son premier barbecue dans un *compound* :

Zeb se présenta donc au barbecue de SantéGénic le premier jeudi suivant son arrivée. Il goûta aux différentes nourritures proposées : crème glacée au SojaMiami pour les enfants, côtes de porc pour les carnivores, produits à base de Sojababa et qornburgers pour les végétariens. Des brochettes de Pas1GtteDe100VerC pour ceux qui voulaient manger de la viande sans tuer d'animaux- les cubes étaient de la labviande

cultivée à partir de cellules (« Aucun Animal N'A Souffert »), et Zeb se dit qu'avec suffisamment de bière, ça ne devait pas être trop infect<sup>422</sup>.

So Zeb turned up at the HelthWyzer West barbecue on the first Thursday after his arrival. He sampled the eats: SoYummie ice cream for the kids, pork ribs for the carnivores, SoyOBoy products and quorn- burgers for the vegans. NevRBled Shish-K-Buddies for those who wanted to eat meat without killing animals — the cubes were lab- cultured from cells (“No Animal Suffered”), and he figured that with enough beer they wouldn't taste too bad<sup>423</sup>.

Dans cet extrait, seules les côtes de porc ne font pas l'objet d'une labellisation, et donnent l'impression d'être l'unique produit non transformé de la sélection. Mais cela même est une illusion, car les côtes de porc proviennent vraisemblablement des porcons, les porcs de laboratoire sur lesquels on implante des tissus néocorticaux humains. L'insistance sur les dérivés de soja et les slogans végétariens montre à quel point l'industrie alimentaire fait l'objet d'un business fructueux récupéré par les laboratoires pharmaceutiques. Les sigles, abréviations et franchises soulignent le caractère artificiel de cette nourriture, aussi transformée et reconstituée que sont transformés les mots dans « Pas1GtteDe100VerC ». Les néologismes comme « labviande » (mais aussi « porcons », « liogneaux », « rasconses ») ne servent pas uniquement à plonger le lecteur dans un univers futuriste exotique. La reconfiguration du monde vivant par les manipulations génétiques suppose la création de nouveaux mots correspondant à de nouvelles réalités. L'hybridité des néologismes rend compte de l'hybridité des espèces dont on ne sait même plus si elles sont végétales ou animales, comme les « Naevi Coq'O Tops », les fameux poulets-tubercules sans tête. Les produits aux consonances publicitaires montrent à quel point la loi du marché a pris possession des sphères de la santé et de l'agroalimentaire, pour reconfigurer le réel.

« *The job title was the job* » : les mots qui recouvrent le réel, et ceux qui le découvrent

Dans *Madaddam*, Zeb est pour un temps homme de ménage dans le *compound* « NouvoMoi ». Son titre officiel est « Désinfecteur de Niveau 1 » : « Autrefois, le rôle de Désinfecteur de Zeb se serait appelé « Nettoyeur », et avant ça « Femme de ménage », mais c'était maintenant le vingt et unième siècle, et on avait ajouté une touche de conscience nanobioforme à l'intitulé du poste ». (465-466). Même si la justification avancée de la dénomination est la multiplication des agents pathogènes réclamant désinfection, force est de constater que le titre évacue la connotation ménagère domestique au profit d'un rôle plus central. Cette dissociation entre le titre et le métier

---

<sup>422</sup> M. ATWOOD, *Maddaddam* [2013], P. Dusoulier (trad.), Paris, 10-18, 2015, 340.

<sup>423</sup> M. ATWOOD, *MaddAddam*, First United States Edition, New York, Nan A. Talese/Doubleday, 2013, 233.

véritable, omniprésente dans les nouvelles de Saunders, apparaît également dans *Zero K*, lorsque Jeffrey cherche un emploi. Il remarque alors un phénomène surprenant : plus le titre est ronflant, plus l'emploi est vide :

Veille tarifaire et concurrentielle. Analyse de faisabilité - environnements saturés aussi bien que peu denses. Ces boulots étaient avalés par la terminologie qui en rendait compte. Le titre de la fonction était la fonction. Le boulot me contemplait depuis les écrans sur le bureau où j'assumais ma situation en me confortant dans l'idée que ma place était là<sup>424</sup>.

Cross-stream pricing consultant. Implementation analyst- clustered and non-clustered environments. These jobs were swallowed up by the words that describes them. The job title was the job. The job looked back at me from the monitors on the desk where I absorbed my situation in full-command of the fact that this was where I belonged<sup>425</sup>.

Dans cet extrait, l'humanisation du métier est inversement proportionnelle à la déshumanisation de l'homme. L'emploi regarde l'homme comme s'il s'agissait d'un manager, forçant son employé à travailler par sa présence même dans le bureau. Le sentiment d'appartenance conféré par le titre semble une obligation désagréable, comme si le titre exerçait sur l'employé une pression perpétuelle. L'appartenance se mue en privation de liberté : l'homme est assigné à sa place derrière son ordinaire, avalé par son métier, qui définit sa place dans la société. Jeffrey n'est pas dupe de la vacuité véritable des postes qu'on lui propose, et passe quelque temps à postuler sans enthousiasme. La réduction de la chose elle-même au mot (« the job title was the job ») montre que Jeffrey évolue dans un monde d'apparences, qui ne conserve rien sous la surface. « Administrateur de site internet. Planification des ressources humaines – mobilité mondiale. [...] J'étais hors-sujet, Presque toujours, quel que fût le sujet. » (65) Dans le monde artificiel qu'a rejoint Jeffrey, le sujet importe peu, bien moins que les mots qui permettent de vendre le sujet, de le faire entrer dans le domaine du marketing. Peu importe qu'il soit impossible de percevoir clairement ce qu'est la « planification des ressources humaines ». Tout comme le métier est recouvert par son titre, l'homme tend à être recouvert par une image de lui-même dans un monde simulacre, ce qui explique que Jeffrey se sente perpétuellement extérieur à ce qu'il fait.

En ce sens, ces titres ronflants s'opposent à ce que Jeffrey s'efforce de faire tout au long du roman, en particulier lorsqu'il se trouve à la Convergence : pour échapper au manque de réalité du lieu, Jeffrey tente de trouver les mots justes pour le décrire. Les mots qu'ils répètent alors dans

---

<sup>424</sup> D. DELILLO, *Zero K* [2016], F. Kerline (trad.), Arles, Actes sud, 2017, 62-63.

<sup>425</sup> D. DELILLO, *Zero K* [2016], London, Picador, 2017, 54.

sa chambre sont un ancrage dans le réel, une volonté de garder des repères dans un monde qui en semble dépourvu. Jeffrey manipule les mots pour redonner de la profondeur au réel. Jeffrey refuse les mots du simulacre, et recherche ceux qui disent le monde réel : ainsi est-il choqué d'apprendre que le nom de son père, Ross Lockhart, est un pseudonyme. Face au corps dénudé de son père, sur le point d'être cryogénisé, il ressent le besoin de prononcer son nom de naissance :

Il était né Nicholas Satterswaite. [...] J'articulai le nom en silence, en remuant plusieurs fois les lèvres. L'homme était là, devant moi, exposé, les couilles à l'air. Tel était mon père authentique, un homme qui avait choisi de renoncer à son histoire générationnelle, toutes ces vies avant la mienne contenues dans les lettres de son nom. (90)

He was born Nicholas Satterswaite. [...] I spoke the name inaudibly, moving my lips, over and over. Here was the man laid out before me, balls and all. This was my authentic father, a man who chose to abandon his generational history, all the lives up to mine that were folded into the letters of this name. (82)

Le self-made man Ross Lockhart, délesté de ses vêtements et de sa stature sociale, semble enfin revenu à l'authenticité. Réduit à son corps, il semble paradoxalement plus proche de Jeffrey qu'il ne l'a jamais été, comme si les retrouvailles ne pouvaient se faire qu'au seuil de la mort, devant Ross enfin délesté des masques de son existence. À ce moment ressurgit le nom véritable, celui qui porte une profondeur historique, générationnelle (le nom « Nicholas » trahit une origine germanique). Jeffrey le prononce pour lui-même à plusieurs reprises, exactement comme il prononçait le nom des objets anonymes qui l'entouraient à la Convergence pour leur redonner une substance. La substance paternelle passe aussi par la prononciation des lettres qui implique le mouvement de la chair (« moving my lips, over and over »). Par cette prononciation incantatoire, Jeffrey renoue une forme de continuité généalogique avec la famille de son père, par-delà celui-ci. Le nom du père fonctionne ici comme l'anti-pseudonyme, mais aussi l'anti « job title » : loin de créer une réalité propre (celle du *self-made man*, celle d'un « bullshit job »), le nom est la trace d'une réalité pré-existante, sorte d'archive mémorielle que l'on ne saurait effacer sans dommages.

DeLillo montre bien toute l'ambivalence du langage, qui permet à Jeffrey de revenir au monde à la Convergence, mais qui peut aussi être source d'éloignement et de dissociation entre l'homme et le monde.

## 4. La dictature des médias

For most people there are only two places in the world. Where they live and their TV set.

Don DeLillo, *White Noise*, 66.

La postmodernité s'accompagne de la révolution des Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication, qui culmine avec la découverte du World Wide Web. Depuis la fin de la seconde guerre mondiale, les médias ont pris une importance toujours croissante. Si cette révolution technologique ouvre de nouvelles possibilités et instaure une réduction de l'espace-temps (en permettant par exemple la communication à distance), des déviations et instrumentalisation possibles apparaissent rapidement. Aldous Huxley a fourni le paradigme d'une dystopie dans laquelle la technoscience est mise au service d'un pouvoir sans scrupules. L'idée que les progrès technoscientifiques puissent servir d'instruments efficaces de coercition n'est pas nouvelle, et fait partie des topos de la science-fiction. Cette idée acquiert une nouvelle pertinence avec la naissance des empires médiatiques, et le rôle toujours croissant des GAFAM. Les médias de masse rendent la manipulation de plus en plus facile, tandis qu'internet favorise le foisonnement et la diffusion de *fake news* et de théories complotistes.

La théorie baudrillardienne du simulacre s'applique évidemment tout particulièrement à l'ère médiatique. En favorisant la diffusion des fake news, internet devient un espace de création et de diffusion du simulacre, c'est-à-dire d'une réalité fautive qui tend à se faire passer pour le réel. La frontière entre le réel et le virtuel s'amenuise, dans un monde où la mise en scène devient un élément inhérent à la vie politique et sociale, dans un monde que Guy Debord appelle la « société du spectacle ». Pour Guy Debord, le « spectacle » désigne l'appareil de propagande déployé par le Grand Capital pour assurer son emprise sur nos vies (les magazines publicitaires, la télévision, etc.), autant qu'un « rapport social entre des personnes médiatisé par des images<sup>426</sup>. » La télé-réalité, que nous retrouvons dans plusieurs nouvelles de Saunders (« Jon », et « Brad Carrigan, American ») en est un exemple caricatural. Les mondes dépeints par Atwood, Saunders et DeLillo sont également des « sociétés du spectacle ». Dans *Empire V*, « Glamour et Discours », les deux matières enseignées

---

<sup>426</sup> G. DEBORD, *La société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, 1996

aux apprentis-vampires, s'inscrivent dans la même tendance. Chez Sorokine, les médias (réels ou imaginaires) jouent un rôle prépondérant : le souverain de la *Journée d'un opritchnik* et du *Kremlin en sucre* n'apparaît que sous forme d'hologramme, des « futées » ont pris le pas sur les téléphones portables...

### *La réalité à l'heure de l'événementiel*

Dans notre corpus, DeLillo est l'auteur qui met le plus littéralement en scène l'omniprésence des médias, et leur pouvoir délétère. Le sujet est traité sur un ton ironique dans *White Noise*, dont le titre même renvoie à la technoscience, puis le « bruit blanc » est un terme scientifique utilisé en traitement du son, qui renvoie plus ou moins à une mesure de fréquence. Ce terme se double du motif des « ondes et radiations » qui entourent en permanence les personnages, et incarne une présence inquiétante (presque hantée) tout au long du roman. Lorsque Jack s'apprête à commettre un meurtre à la fin du roman, il entend le « bruit de fond » de la télévision, et semble sous l'influence de cet objet maléfique, par ailleurs allumé tout au long du roman dans le foyer des Gladney. Le « bruit blanc » renvoie à l'influence que les objets technologiques, et en premier lieu les supports médiatiques, exercent sur l'être humain. Dans *White Noise*, le téléviseur a une puissance hypnotique à laquelle tout le monde est soumis. Mais pour Murray, les désastres à la télé ont encore moins d'impact que les pubs : « Au sens psychique, un incendie de forêt à la télévision doit être placé à un niveau inférieur, à un spot publicitaire de dix secondes sur une machine à laver la vaisselle. Le spot publicitaire met en œuvre des ondes plus profondes, des couches plus souterraines. » (83)

*L'événement-image (Baudrillard) remplace l'événement : "the most photographed barn in America"*

Le passage le plus développé sur la puissance de la médiatisation est celui de la « ferme la plus photographiée d'Amérique », une attraction visitée par Jack et Murray. Face à la ferme, Murray fait le constat que celle-ci est devenue invisible, à force d'être recouverte par une multitude de signes, qui indiquent au spectateur où il faut regarder. Murray exprime alors cette absurdité par une phrase paradoxale : « Dès qu'on a lu les pancartes signalant cette grange, ça devient impossible de la voir » (22). La photographie recouvre la réalité, la célébrité de l'endroit recouvre l'endroit, l'image a dévoré le lieu véritable : nous sommes ici en plein dans ce que Baudrillard appelle l'hyperréel. L'hyperréel, caractéristique de l'époque postmoderne, est une réalité tout entière faite de signes qui



ne renvoient plus à aucun signifié<sup>427</sup>. Les signes renvoient à eux-mêmes, sans lien avec la réalité de la ferme, ce que Murray exprime par l'idée que photographier le lieu n'a pas pour but de capturer une image (du réel), mais plutôt de maintenir une image fantasmée de lieu digne d'être pris en photo. « Nous ne sommes pas ici pour enregistrer une image, nous sommes ici pour en consolider une. Chaque photographie renforce le mythe » (22). Ce mythe (le texte anglais dit « aura », 12) est précisément celui créé par la médiatisation, « l'empire des signes » qui contribue à recouvrir le réel, à le remplacer. Les touristes sont tellement occupés à prendre le lieu en photo qu'ils ne le voient pas véritablement, et ne se rendent pas compte que cette ferme n'a rien d'exceptionnel, mais ressemble à des milliers d'autres fermes aux États-Unis.

Ce passage évoque aussi très fortement ce que dit Baudrillard des images du 11 septembre, diffusées *ad nauseam* dans les jours qui ont suivi l'effondrement. Pour lui, ce ressassement des images indique que « l'image-événement » a fini par remplacer l'événement lui-même, comme si, à force de regarder le désastre, on en perdait le sens véritable pour n'en garder que le caractère spectaculaire. Murray quant à lui souligne une forme de défaite intellectuelle dans le fait de s'arrêter pour photographier le lieu que tout le monde photographie : « Accepter d'être ici est d'une certaine manière une capitulation spirituelle. Nous ne voyons que ce que les autres voient. [...] Nous acceptons de percevoir les choses d'une manière collective. [...] c'est une expérience religieuse, comme l'est forcément toute forme de tourisme » (22). Ainsi, les spectateurs qui succombent à l'empire du signe abdiquent leur expérience personnelle au profit d'une expérience collective. Son caractère totalement détaché du réel est accentué par l'idée qu'il s'agit d'une « expérience religieuse ». Selon Murray, le touriste est par excellence cet être qui va voir ce que les autres ont vu ; certaines choses doivent « être vues », sont jugées incontournables, et ce parcours des choses « à voir » empêche d'avoir une expérience personnelle véritable des lieux visités. L'expérience est préparée, préfabriquée, et préexiste à la rencontre avec le lieu même. « Ils prennent des photos de photos en train d'être prises » (22) : évidemment postmoderniste, le réel a disparu sous les différentes couches de signifiants.

#### *L'événement simulé comme répétition de la réalité : l'évacuation simulée*

Dans *White Noise*, le monde n'acquiert d'existence réelle que s'il est médiatisé. Au chapitre 18, Jack va récupérer l'une de ses filles à l'aéroport. Sur place, il apprend qu'elle a échappé de peu

---

<sup>427</sup> « Once you've seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn. » (12). Le texte anglais, en employant le terme « signes », et en répétant le mot « barn », nous semble rendre compte plus encore de l'absurdité de l'hyperréel que la traduction française.

à la mort, car son avion a failli s'écraser. Mais, alors que l'on pourrait s'attendre à voir chez Bee, sa fille, du soulagement, c'est la déception qui prédomine alors qu'elle retrouve son père :

« Où sont les médias ? demande-t-elle.  
-Il n'y a pas de médias à Iron City.  
-Alors, ils [sic] ont vécu tout ça pour rien ? » (112)

“Where’s the media?” she said.  
“There is no media in Iron City.”  
“We went through all that for nothing?” (92)

Contrairement à ce que laisse sous-entendre la traduction française, Bee s'inclut dans le groupe des survivants déçus de ne pas avoir été médiatisés : le texte original ne dit pas « they » mais « we ». Comble de cynisme et d'ironie, Bee se moque complètement d'avoir survécu à la mort, comme s'il valait la peine d'encourir un danger mortel pour passer à la télévision. Cette idée semble chère à DeLillo, puisqu'il la met de nouveau en scène lors de l'évacuation suite au nuage toxique : à ce moment, un homme s'insurge parmi les réfugiés qu'il n'y ait pas de médias, et qu'on ne parle pas d'eux aux informations. Dans un renversement ironique, le véritable scandale ne résulte pas dans l'événement lui-même (le crash d'avion, le nuage toxique), mais dans son absence de prise en compte par la sphère médiatique.

DeLillo va encore plus loin dans l'ironie avec la mise en scène de l'évacuation simulée. Lors de l'évacuation causée par l'événement toxique, Jack remarque avec étonnement un sigle nouveau sur la brassière des membres de la Croix Rouge : « SIMUVAC » (en français « EVASIMU »). Voilà ce qu'on lui répond lorsqu'il demande ce que cela signifie :

- Une abréviation pour évacuation simulée. Un nouveau programme gouvernemental [...].
- Mais cette évacuation n'est pas simulée. Elle est réelle.
- Evidemment. Mais nous avons pensé qu'elle pouvait nous servir de modèle.
- Un exercice, si je comprends bien ? Est-ce que par hasard vous seriez en train de me dire que vous avez pensé à utiliser l'événement réel pour répéter une simulation ? (162)

“Short for simulated evacuation. A new state program [...].”

“But this evacuation isn't simulated. It's real.”

“We know that. But we thought we could use it as a model.”

“A form of practise? Are you saying you saw a chance to use the real event in order to rehearse the simulation?” (137)

Et en effet, le réel permet à la simulation d'avoir lieu... Preuve du train de retard qu'ont toujours les gouvernements sur les catastrophes, mais aussi du recouvrement progressif du réel par le virtuel. Le renversement de la chronologie naturelle (simulation, puis événement véritable) souligne l'absurdité.

Pour le lecteur, le plus drôle reste à venir. Alors que Jack et les habitants de sa ville ont dû subir une simulation d'évacuation pour « odeur nauséabonde » (l'absurdité du motif renforce le comique de la scène), la Croix Rouge brille par son absence le jour où une véritable « odeur nauséabonde » se répand dans la ville :

Le lendemain, on organise une évacuation à cause d'un gaz délétère. Il y a des véhicules de l'EVASIMU absolument partout. Des hommes en combinaison de mylex arpentent les rues. [...]

Trois jours plus tard, une odeur véritablement inquiétante arrive de l'autre côté du fleuve. Un temps mort, empreint de réflexions, semble s'abattre sur la ville. [...] Apparemment, les services officiels renoncent à agir. Il n'y a ni bus réquisitionné, ni ambulance peinte de couleurs vives. Les gens évitent de se regarder dans les yeux. On a des picotements dans le nez et un goût de cuivre sur la langue. Au fur et à mesure que le temps passe, il semble de plus en plus clair qu'on a fermement décidé de ne rien faire. Il y a ceux qui soutiennent ne rien sentir du tout. [...] Il y a ceux qui semblent ignorer l'ironie de leur inaction : ils ont pris part à l'exercice de l'EVASIMU mais se refusent maintenant à partir. [...]

Trois heures environ après que nous en avons eu conscience pour la première fois, l'odeur brusquement disparaît, nous évitant ainsi de nous questionner davantage. (306)

The next day there was an evacuation for noxious odor. SIMUVAC vehicles were everywhere. Men in Mylex suits patrolled the streets [...].

Three days later an actual noxious odor drifted across the river. À pause, a careful thoughtfulness, seemed to settle on the town. [...] There was no sign of official action, no jitneys or ambulettes painted in primary colors. People avoided looking at each other directly. An irritating sting in the nostrils, a taste of copper on the tongue. As time passed, the will to do nothing seemed to deepen, to fix itself firmly. There were those who denied they smelled anything at all. [...] There were those who professed not to see the irony of their inaction. They'd taken part in the SIMUVAC exercise but were reluctant to flee now. [...]

About three hours after we'd first become aware of it, the vapor suddenly lifted, saving us from our formal deliberations. (270-271)

L'ironie postmoderne de DeLillo se manifeste une fois de plus dans ce passage. La lenteur qui s'abat sur la ville s'oppose à l'agitation qui devrait régner en pareille circonstance. La « prévenance prudente » qui prévaut soudain recouvre d'un voile de pudique ironie la lâcheté et

l'inertie qui s'emparent des habitants et des autorités. Pour ne pas avoir à agir, certains exploitent toutes les ressources de la mauvaise foi, allant jusqu'à contredire l'évidence des sensations. Le regard fuyant des habitants dessine les contours d'une ville de froussards, dans laquelle personne ne s'avère capable de prendre les initiatives nécessaires. Les notations averbales sur les sensations insistent pourtant sur la dangerosité potentielle des événements, renforcé par le caractère laconique des expressions dans le texte anglais : « An irritating sting in the nostrils, a taste of copper on the tongue » (270). L'ironie de l'expression « la volonté de ne rien faire », presque contradictoire car c'est plutôt la mollesse et le manque de volonté qui prévalent chez les habitants, est renforcé par l'insistance sur son enracinement. La routine et le confort quotidien s'avèrent ici plus forts que la menace. L'inertie face au danger montre une fois bien que la simulation s'avère plus importante que le réel, sans doute parce qu'étant planifiée à l'avance, elle est médiatisée.

## 5. Virtualité, libre-arbitre et morale

La virtualisation du réel permet de soulever des problématiques éthiques dans le corpus, ainsi que la question de la liberté. En effet, le virtuel peut être une source de manipulation mentale très efficace, comme nous le voyons avec le lavage de cerveau télévisuel mis en scène chez Saunders et Pélévine. Dans *Minotaure.com*, un tchat internet joue le rôle d'un labyrinthe dans lequel les personnages sont à la fois joueurs et pions, manipulateurs et manipulés.

### *La distance de l'écran : voyeurisme et responsabilité*

Chez Saunders et Atwood, la confusion entre réalité et virtualité suscite des questionnements sur la moralité de nos pratiques consommatrices (de télé réalité ou de jeux en ligne). Dans le *Dernier Homme*, Jimmy et Crake passent leur temps à jouer à des jeux en ligne, ou à consulter des sites internet reposant soit sur un voyeurisme sexuel (pornographie), soit sur un voyeurisme morbide. Le plaisir d'Atwood à imaginer les noms des sites internet est particulièrement sensible : ainsi, « Alibavures.com » est spécialisé dans les punitions des pays fondamentalistes du Moyen-Orient. Mais il n'est pas besoin d'exotisme oriental pour voir des exécutions en ligne, puisque les États-Unis sont particulièrement experts en la matière, comme en témoigne une série de sites dédiées au filmage des exécutions : *courcircuit.com*, *topfriteuse.com*,

couloirdelamortlive.com. Celles-ci sont retransmises en réel, ce qui fait que tous ceux qui le souhaitent peuvent assister aux derniers moments d'un condamné. La moralité de ce genre de pratiques n'est pas directement évoquée par Atwood, qui évite par là même toute forme de didactisme. Toutefois, l'ironie atwoodienne suscite, en creux, des interrogations : « Dès la légalisation des reportages en temps réel, les condamnés à mort s'étaient mis à cabotiner devant les caméras. » (108) Ce cabotinage pose la question d'une mise en scène possible, et fait douter de l'authenticité des scènes. Selon Crake, il est possible que tout cela ne soit qu'une simulation informatique. Mais comme lui-même ne voit pas de différence fondamentale entre le virtuel et le réel, au grand dam de Jimmy, il est difficile de prendre ses paroles pour argent comptant :

« -Tu crois qu'ils sont vraiment exécutés ? demanda-t-il. Souvent, on dirait des simulations.  
-On ne sait jamais, répondit Crake.  
-On ne sait jamais quoi ?  
-C'est quoi, la réalité ?  
-Bidon ! » (108)

“Do you think they're really being executed?” he said. “A lot of them look like simulations.”  
“You never know,” said Crake.  
“You never know what?”  
“What is *reality*?”  
“Bogus!” (83)

Cette ambiguïté est celle des « snuff movies<sup>428</sup> », ces films qui montrent des scènes d'homicides et de torture, prétendument réelles, et dont il est impossible de savoir si elles sont ou non simulées. La distance introduite par l'écran et la médiatisation du réel permet aux spectateurs d'assouvir leur voyeurisme en toute impunité ; le caractère moralement inacceptable de l'acte est dilué par la médiatisation, qui introduit une distance. Le spectateur est comme protégé de la responsabilité morale par l'écran.

Chez George Saunders, les émissions voyeuristes sont également légion. Dans « Brad Carrigan, American », les personnages, qui sont eux-mêmes les acteurs d'une émission, regardent constamment la télévision. L'une des émissions les plus populaires est nommée « Final Twist », du nom du ressort narratif principal de ce reality show. Le show est construit sur le principe de la surenchère et de la surprise : des personnages, qui ne savent pas ce qui doit leur arriver, subissent plusieurs « Twists », jusqu'à un « Twist » final qui surpasse tous les autres dans l'horreur et le

---

<sup>428</sup> Le modèle du « Snuff movie » a d'ailleurs inspiré un roman à Victor Pélévine : *S.N.U.F.F.*, publié en 2011 par Eksmo. Dans ce roman post-apocalyptique, c'est la confusion entre les romans, les films, et la réalité, qui a causé la catastrophe.

grotesque. Version caricature du processus de surenchère médiatique, le show a pour seul but de faire monter l'audimat, quelle que soit la portée morale des « twists » représentés :

Sur DernierTwist, cinq amis d'université en emmènent un sixième dans un restaurant italien super cher, prenant pour prétexte de le présenter à une nana sexy ; en vérité, c'est pour lui annoncer que sa mère est morte. C'est le TwistInitial. Pendant le dessert on leur apprend en fait que toutes leurs mères sont mortes. C'est le SecondTwist. Le TroisièmeTwist c'est que non seulement toutes leurs mères sont mortes, mais que le show a payé pour qu'on les tue, et le quatrième et DernierTwist, c'est que les enfants viennent juste de manger leurs propres mères passées au grill. (Je traduis).

On FinalTwist, five college friends take a sixth to an expensive Italian restaurant, supposedly to introduce him to a hot girl, actually to break the news that his mother is dead. This is the InitialTwist. During dessert they are told that, in fact, all their mothers are dead. This is the SecondTwist. The ThirdTwist is, not only are all their mothers dead, the show paid to have them killed, and the fourth and FinalTwist is, the kids have just eaten their own grilled mothers. (238)

Pour faire monter l'audimat (et donc récupérer de l'argent, car les émissions sont régulièrement entrecoupées de publicités) en jouant sur les plus bas instincts des spectateurs, tout est permis. Les actes les plus tabous deviennent soumis au processus de marchandisation/médiatisation.

Brad est le seul personnage à considérer l'immoralité du show. Saunders présente ici sous une forme grotesque ce que peut donner le capitalisme médiatique, poussé à l'extrême. Comme chez Atwood, l'anonymat de l'écran permet de déresponsabiliser les spectateurs. Cet assouvissement voyeuriste rejoint, dans *White Noise*, la passion pour les tabloïds et les désastres, évoquée à plusieurs reprises dans le roman. Elle est encore l'occasion pour DeLillo d'exprimer une ironie cynique sur le rapport des américains au monde réel. Ainsi, Babette fait de la charité en faisant la lecture à des aveugles une fois par semaine, en leur lisant des tabloïds, magazines préférés des aveugles. La misère sociale parle à la misère physique, ce qui a des effets à la fois comiques et pathétiques.

### *Cinéma, drogues et hologrammes : la réalité virtuelle comme opium du peuple ?*

Sorokine poursuit son exploration du simulacre cinématographique dans *Manaraga*. Gueza, le chef cuisinier, est invité à faire une « lecture » sur l'île de Sakhaline, rebaptisée « archipel holo » (petit clin d'œil à l'archipel du Goulag ?). Le motif de l'île poursuit le lien entre les mondes virtuels du cinéma et l'utopie. Dans ce passage, Sorokine imagine de nouveau l'avenir du cinéma, à savoir l'industrie des hologrammes. Les hologrammes repoussent encore la frontière entre le virtuel et le

réel, puisque, contrairement au monde en deux dimensions du cinéma, ils constituent un monde en 3 dimensions<sup>429</sup>. Tout comme les « modèles 3 D » des hommes politiques chez Pélévine, les hologrammes de Sorokine sont donc plus proches encore de l'illusion mimétique du réel que le cinéma. Les « acteurs » mettent en scène une œuvre d'art : non plus un tableau cette fois, mais un classique de la littérature russe, *Le Maître et Marguerite*. Le réalisateur, s'amuse également à représenter la Cène, le dernier repas du Christ avec les apôtres. Cabotins jusqu'au bout, les « acteurs » se prêtent au jeu : le lecteur assiste donc à un dîner surréaliste en présence des personnages du roman (Marguerite, Hella, Azazello, etc.) Le réalisateur se représente lui-même comme Jésus au centre de la Cène. Nous pensons que ce passage n'est pas une simple parodie et qu'il est motivé par une métaphore implicite, comme souvent chez Sorokine : celle de l'incarnation chrétienne, ici juxtaposée à l'incarnation cinématographique, ou plutôt holographique.

Revenons sur l'île de Sakhaline, nouveau paradis du divertissement de masse, lieu de production d'images animées plus vraies que nature :

Sakhaline. J'atterris dans l'archipel Holo. Sous l'avion, une des îles de l'empire des chimères holographiques. Pendant la guerre, les holo-mages se sont réfugiés dans les îles, afin de sauver leurs productions des dangers du Nouveau Moyen-Âge. [...] Toutes les chimères sont à présent produites dans l'archipel. Là, et seulement là, l'Empire Holo est complètement autonome, il peut se pourvoir de tout le nécessaire. On apporte du continent, outre du champagne, de la cocaïne ancienne mode et diverses délicatesses, uniquement du matériau humain : des acteurs et des actrices.

Le premier hit de l'archipel Holo, *Lolita*, parut aussitôt après la signature de la paix de Dijon et fut lancé dans l'Europe d'après-guerre. C'était le premier produit holo à 100 %. (167)

Сахалин. Я приземляюсь на архипелаге Ноло. Под самолетом – один из островов империи голографических грез. Во время войны голо-маги убежали на острова, дабы спасти свое производство от Нового средневековья. [...] Все грезы производятся теперь на архипелаге, там и только там. Империя Ноло полностью автономна, она обеспечивает себя всем необходимым. С материков кроме шампанского, старомодного коканна и деликатесов завозится только человеческий материал – актеры и актрисы.

Первый хит архипелага Ноло был произведен сразу после подписания Дижонского мира и впущен в послевоенную Европу – «Лолита». Это был и первый полноценный holo-продукт. (164)

Nous retrouvons ici un mélange des topoï de l'industrie hollywoodienne (la cocaïne et le champagne), et de références à l'univers de la *fantasy* : les « holo-mages » ont remplacé les

---

<sup>429</sup> On peut se rappeler les murs-écrans de télévision sur lesquels les personnages de *Fahrenheit 451* (1953) regardent des émissions qui évoque les *reality show* contemporains. Les images sont projetées sur 2, 3, voire 4 murs (en fonction des moyens de chacun), ce qui permet de donner l'impression d'être dans la télévision.

réalisateurs, ce qui contribue à présenter le cinéma comme une pratique véritablement magique, presque occulte. De la même façon, ce nouvel empire ne produit pas des « films », mais de véritables « chimères » : l'industrie hollywoodienne a donc fait un pas de plus dans la réalisation (et le réalisme) du rêve. En effet, la grande différence entre le film et la chimère, est le degré de conscience de l'illusion que possède le spectateur : si le spectateur est toujours conscient que le film est une illusion, la « chimère » est un monstre qui peut néanmoins s'imposer comme réel, ou alors une illusion dont la victime n'est pas nécessairement consciente. Le rôle des acteurs a également changé : il ne s'agit plus d'incarner des personnages, mais de servir de modèles à la création des hologrammes qui incarneront ces mêmes personnages. Nous franchissons ainsi un pas de plus dans la virtualisation. L'expression « matériau humain » doit évidemment être soulignée, car elle est typique de la façon dont les dirigeants soviétiques considéraient ses sujets : comme un « matériau » nécessaire à la construction du communisme<sup>430</sup>.

Les circonstances dans lesquelles se développe l'industrie holo ne sont également pas anodines : le premier hit est lancé « dans l'Europe d'après-guerre », c'est-à-dire dans une Europe en quête de divertissements et d'oubli après des années de noirceur. Les produits « holo » permettent à toute une génération de se plonger dans des chimères divertissantes après les horreurs de la guerre. Le simulacre, qui a permis la construction d'un véritable empire, est ici un « agent d'oubli » du monde véritable ; l'art holographique est-il donc un nouveau bienfait pour l'humanité, ou un moyen d'évacuer le politique, d'endormir le peuple dans des rêves plus vrais que nature ? Tel est le rôle assigné aux blockbusters dans *Empire V* : les blockbusters montrent toujours le triomphe du bien, car de cette façon les gens sont satisfaits, moins enclins à questionner leur propre situation, et plus productifs économiquement (264). Les productions de l'Empire holo sont par ailleurs révélatrices d'un conservatisme certain :

Le cinématographe plat, on le sait, a pissé au bénitier de la surproduction de merveilles du numérique : les hommes étaient las des monstres, dinosaures, voyages intergalactiques et autres mutations fantastiques ; ils avaient soif, soudain, de choses à *taille humaine*. Surtout après la guerre. Les spectateurs eurent alors envie de sentiments terrestres. [...] On produit extrêmement peu, aujourd'hui, de fantastique holo. Les gens ont la nostalgie des histoires simples : amour, joie, jalousie morale et charnelle, exaltation religieuse, crimes, suspense, films d'horreur, foyer douillet. L'action est limitée à l'espace terrestre. La comédie est le genre qui remporte tous les suffrages. Avec les classiques, bien sûr, qui ont acquis une épaisseur sensitive et visuelle. (169-170)

*Плоский* кинематограф, как известно, уперся в перепроизводство цифровых чудес: монстры, динозавры, путешествие по галактикам, фантастические превращения надоели человечеству, и оно взяло *человеческого размера*. Особенно после войны. Зрители захотели земных чувств.[...]. Фантастических holo теперь

---

<sup>430</sup> M. HELLER, *La machine et les rouages : la formation de l'homme soviétique*, Paris, Calmann-Lévy, 1985



вообще производится крайне мало. Люди соскучились по простым историям: любовь, радость душевная и телесная, ревность, религиозная экзальтация, преступления, саспенс, хорор, семейный уют. Действие ограничено земным пространством. Жанрово преобладают комедии. И классика, конечно, получившая визуальный и чувственный объем. Это два туза, которые побили всех динозавров и космических пришельцев. Нынешние дети смотрят holo про смешные и опасные приключения сверстников на планете Земля. Это совпало с печальным открытием наших яйцеголовых: во Вселенной нет не то что братьев по разуму, а даже простейших живых тварей. Мертвый мир окружает нас. (166)

Sorokine imagine ici une « réaction » esthétique avec des moyens futuristes, et décrit le paradoxe de la grande culture récupérée et « lissée » par le mainstream. Dans de monde de *Manaraga*, il n'est plus besoin de lire les classiques puisque ceux-ci sont « incarnés » par des hologrammes. La grande culture a finalement rejoint les blockbusters. Mais les hommes n'ont-ils pas perdu quelque chose, en perdant le goût et l'expérience de la lecture ? Suffit-il « d'incarner » les classiques en hologrammes, de leur donner une vie virtuelle, pour créer une nouvelle œuvre d'art ? La fin du roman, qui montre Gueza s'insurgeant contre la production en série des chefs-d'œuvre, suggère le contraire.

Qu'elle soit outil de divertissement ou d'oubli chez Sorokine, ou encore outil de propagande et de manipulation mentale comme dans *Homo Zapiens*, la réalité virtuelle endort la conscience humaine. Qu'il émane du tellure ou d'une chimère holographique, d'une « futée » ou d'un téléviseur (que Guireïev suggère se regarder de façon bouddhique, c'est-à-dire à l'envers, pour s'en protéger), le simulacre est un ensemble de signes qui ne tend jamais à éclairer le réel, mais bien plutôt à la recouvrir. Le but n'est pas de guider le spectateur dans un monde contradictoire, mais de le conforter dans une vision plus « facile » du monde. Le monde des publicités de Tatarski est « facile » car il s'appuie sur une vision binaire du monde : les *winner*s contre les *loser*s, l'Est contre l'Ouest, etc. Le simulacre produit par le tellure est facile car il est adapté aux désirs de chaque être vivant ; le tellure « façonne » un monde à la semblance des rêves du porteur du clou. De la même façon, l'empire « holo » ne produit plus que des « histoires simples » qui plaisent aux gens et les réconfortent, tout en les dispensant de l'art difficile de la lecture des œuvres. En confortant chacun dans une vision du monde prédéfinie, le simulacre joue le rôle parfait de l'opium du peuple, en rendant caduque toute perspective de transformation réelle.

*Minotaure.com : internet comme « dictature anonyme »*

La référence à la réalité virtuelle questionne la véracité du monde qui nous entoure. Or, cette question ne se dissocie pas de celle de la liberté du sujet : comment le sujet peut-il être dans un monde illusoire ? Comme nous l'avons déjà vu avec l'aporie pélevinienne, le simulacre ne laisse pas de place à la liberté, à moins que le héros ne prenne conscience de la fausseté du monde dans lequel il évolue, comme Andreï dans *La Flèche Jaune*. La représentation d'univers virtuels induit des questionnements éthiques sur la liberté du sujet. Cette corrélation est particulièrement flagrante dans *Minotaure.com*. Ce livre est en quelque sorte « vidé » de la narration, puisqu'il ne présente que le dialogue de personnages qui se répondent à tour de rôle sur un tchat. Chaque personnage dispose de son « labyrinthe » personnel (et clos), auquel il peut accéder en ouvrant la porte de la pièce dans laquelle il se trouve. Aucun des personnages ne semble en savoir plus que les autres sur la situation. Le lecteur, tout comme les personnages, est donc naturellement amené à se demander qui est le « grand opérateur » derrière cette mise en scène. Mais y en a-t-il vraiment un ? La manipulation n'est-elle pas collective et imaginaire ? Les personnages ne se trouvent-ils pas dans un labyrinthe parce qu'ils pensent s'y trouver, par le jeu du tchat et d'internet qui permet à des êtres de se construire une réalité commune alors qu'ils ne se sont jamais vus en vrai ? Les membres du tchat tournent autour de ces hypothèses s'ils sont les jouets de quelqu'un ou de quelque-chose.

L'un d'entre eux, est parfaitement au fait des techniques de manipulation du sujet dans un environnement virtuel. Nutscracker, qui est peut-être, comme Tatarski, un concepteur publicitaire, explique aux autres personnages les principes de la manipulation virtuelle. Le sujet manipulé est appelé « casquouillon », car il porte un casque qui le plonge dans une réalité virtuelle qu'il imagine véritable. Celle-ci est déterminée par un opérateur devant son écran, qui manipule à volonté le casquouillon grâce à diverses techniques d'illusionnistes qui, une fois combinées, ne permettent plus d'en voir les ficelles. Nutscracker, qui ne semble pas imaginer un seul instant que la situation qu'il décrit puisse être la sienne, ne se demande pas qui manipule l'opérateur lui-même. La question du « Grand Opérateur », pour paraphraser Dostoïevski, reste sans réponse. Lorsque Monstradamus la pose à son ami geek, Nutscracker se contente de suggérer que la vie n'est peut-être qu'un grand casque pour tout le monde : « Si tout est simulé par le casque, il n'y a plus ni casque ni simulation. C'est la vie<sup>431</sup>. » Nous retombons de nouveau sur l'aporie pélevinienne qui confond réalité et virtuel. Derrière cette idée, on retrouve aussi l'influence, importante en Russie, du modèle de Matrix ; à cette différence près que dans Matrix, la réalité véritable finit par être découverte. Dans *Minotaure.com*, le lecteur découvre, en fin de compte, que tous les personnages étaient de mèche et que c'était lui, le « casquouillon », manipulé de bout en bout par Pélévine et ses ouailles. Les

---

<sup>431</sup> V. PELEVINE, *Minotaure.com : le heaume d'honneur*, G. Ackerman (trad.), Paris, Flammarion, 2005, 72.

personnages savaient vraisemblablement qu'il n'y avait pas de minotaure, et que le porteur du heaume n'était que l'un d'entre eux, choisi aléatoirement ; à la fin du roman, c'est Sartrinet qui porte le casque, condamnant tous les autres à avoir la nausée.

Cependant le lecteur reste sans réponse quant au sens de la mise en scène : pourquoi le minotaure et le labyrinthe au XXI<sup>e</sup> siècle ? Peut-être faut-il chercher la réponse du côté de la pratique d'écriture de Pélévine. Celui-ci a accompli la gageure de transcrire sur le papier les méandres psychologiques qui peuvent conduire à la création d'une fausse réalité, sur internet. En superposant manipulation informatique (des personnages), et manipulation narrative (du lecteur), Pélévine met en place un double piège : celui de la toile, celui de la narration. Les sombres recoins du labyrinthe ne sont autres que ceux d'internet, et le « Minotaure » n'est autre qu'un monstre collectivement créé par l'action de personnages dont on ne connaît jamais l'identité véritable, comme sur un tchat. Or, il est intéressant de se rappeler que le monstre mythique, chez nos auteurs, est une représentation du totalitarisme, que l'on songe à l'hydre de *Journée d'un opritchnik* ou à Ishtar, la chauve-souris babylonienne. Le monde de la manipulation virtuelle n'est pas si loin qu'il y paraît de Big Brother.

### *Happy in the box : du Grand Inquisiteur à la simulation du bonheur*

Le dilemme bonheur dans l'illusion/ liberté dans le monde réel est posé avec acuité dans l'une des nouvelles d'*In Persuasion Nation*, sobrement nommée « Jon », du nom du protagoniste principal. Les personnages sont des publicités vivantes, des adolescents sélectionnés pour vivre dans un monde clos et représenter en permanence les grandes marques qu'ils portent. Elevés depuis l'enfance dans un environnement clos et virtuel, ils vivent dans une prison dorée. Garçons et filles dorment séparément, mais, à l'adolescence, se produisent régulièrement des incidents : un jour, un garçon se glisse dans le dortoir d'une fille et celle-ci tombe enceinte... Jon et Caroline, les deux héros, connaissent eux aussi le même sort. Pour Caroline, la grossesse est l'occasion d'une prise de conscience, car, après la mort d'un bébé quelques mois après sa naissance, celle-ci comprend qu'elle ne veut pas donner naissance à un enfant dans cet univers. Dès lors, elle ne cesse de penser à en sortir. Jon, à qui l'on donne, ainsi qu'à ses camarades, double ration de drogue euphorisante depuis l'incident, ne comprend pas le désir de sa jeune amoureuse. Pourquoi partir d'un endroit si merveilleux où l'on a toujours ce qu'on veut à manger et où l'on peut porter des vêtements Armani ? Alors que Caroline entreprend les procédures nécessaires à la sortie, le couple se fissure. Jon sait aussi qu'avant de les laisser sortir, on leur retirera le disque qu'ils ont dans la tête, leur laissant un trou béant dans la nuque, avec la possibilité que leurs idées ne soient plus tout à fait en place.

Pourtant, le retrait du disque leur donnera la possibilité de penser ce qu'ils veulent, et non plus de subir des pensées et émotions pré-enregistrées. Tout au long de la nouvelle, Jon fait référence à des images et clips publicitaires numérotés qui permettent à tous de mettre un mot sur leurs sentiments et impressions. Ces pensées préfabriquées rendent le comportement des jeunes parfaitement contrôlable et prédictible. Leur langage est saturé de références pré-enregistrées, à tel point, raconte-t-on, que ceux à qui l'on a retiré le disque éprouvent ensuite des difficultés à parler... Jon se demande alors s'il doit suivre son amour, en prenant les risques que cela implique : rejoindre le vaste monde, sans aide matérielle, avec une expérience antérieure le rendant sans doute moins apte que d'autres à s'en sortir.

La nouvelle réactive un des topos de la dystopie : comme dans *1984* ou *Le Meilleur des Mondes*, l'amour et le désir (d'un homme pour une femme) poussent à la rébellion contre le pouvoir en place. Comme dans *Le Meilleur des Mondes*, le contrôle mental des personnages est assuré dès la naissance, programmé par les disques insérés dans le crâne. Officiellement, les personnages ont le choix de rester ou non, et peuvent demander à retrouver le vaste monde s'ils le souhaitent. Dans les faits, ils ne peuvent guère prendre cette décision, n'ayant jamais connu que le confort matériel d'un univers clos et entendu les pires choses sur le monde extérieur. Placés sous drogue euphorisante dès qu'un événement affecte la vie de la communauté, les personnages sont face à un dilemme cornélien : vivre captifs dans une illusion heureuse, ou rejoindre la liberté et le monde extérieur, dans lequel la subsistance est loin d'être assurée. La plupart des jeunes préfèrent rester dans la matrice, accomplissant ainsi la parabole du Grand Inquisiteur : l'homme préfère le bonheur à la liberté.

Voici ce qu'il ressort de l'étude de notre corpus : simulation du réel et simulacre (entendue au sens du simulation qui recouvre et remplace le réel) font partie des topoï de la dystopie contemporaine. La filiation entre le Grand Inquisiteur et Big Brother, soulignée par Anna Saignes et Agathe Salha<sup>432</sup>, trouve une illustration visible dans notre corpus, où l'opposition entre liberté et rationalité continue de se poser, quoique sous une forme différente. D'une part, il peut sembler rationnel d'organiser le monde suivant une simulation qui maintienne le statu quo : ainsi Tatarski s'enfonce dans une réalité virtuelle jusqu'à devenir une part indissociable de celle-ci, le tellure permet à chacun de vivre son rêve personnel, de même que l'industrie du « Glamour » et du « Discours » permet aux vampires de dominer les êtres humains sans que ceux-ci s'en doutent. Le Grand Inquisiteur trouvait un prolongement dans Big Brother : tous deux prétendaient rationaliser

---

<sup>432</sup> A. SAIGNES et A. SALHA, *Du Grand Inquisiteur à Big Brother: Arts, science et politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013

la vie humaine pour le mieux, quitte à ce que la rationalisation se fasse au détriment de la liberté. Big Brother était ainsi une sorte de Grand Inquisiteur armé de moyens technoscientifiques<sup>433</sup>. Big Brother se perpétue dans de nombreuses figures de notre corpus : Ishtar ou le minotaure, mais aussi le Souverain de *Journée d'un opritchnik* ou le tyran du *Slynx*. Dans *1984*, la réécriture du réel était telle que le Ministère de l'Amour finissait par faire accepter au héros que deux et deux égalaient cinq. Le simulacre de réalité tendant à recouvrir le réel vient aussi de là dans les œuvres du corpus. Pélévine toutefois va encore plus loin : chez lui, le réel n'est pas seulement recouvert, il est introuvable. Ainsi Tatarski, dans sa quête de vérité, ne parvient qu'à se transformer en copie de lui-même. Le minotaure de *Minotaure.com* joue le rôle d'un Big Brother collectif : personne n'est Big Brother, mais il existe car tout le monde croit en son existence. De même, le doute sur l'existence de Big Brother subsiste chez Sorokine : le Souverain n'apparaît jamais en chair et en os, mais toujours sous une forme virtuelle. Et s'il n'était rien d'autre qu'une projection, comme les hommes politiques d'*Homo Zapiens* ? Ainsi, il n'est plus même besoin d'une incarnation de Big Brother dans les dystopies contemporaines : le processus de simulation du réel suffit à remplir le rôle originel du Grand Inquisiteur, sans qu'il soit nécessaire d'incarner dans une figure d'autorité la domination de l'être humain « pour son bien ».

---

<sup>433</sup> *Id.*

## Chapitre 5. Apocalypse et eschatologie : quel avenir après la fin ?

Ce chapitre se propose de répondre à la question suivante : y a-t-il, dans les fictions apocalyptiques contemporaines, une possibilité de renouveau associée à la fin du monde ? Les apocalypses russe et américaine dessinent-elles la même perspective d'avenir ? En quoi la projection de la fin des temps, *a priori* universelle, diffère-t-elle selon la sphère culturelle dans laquelle elle se situe ?

Pour répondre à cette question, nous commencerons par une comparaison entre la perspective messianique russe, et le discours messianique américain, tels qu'ils sont représentés dans la trilogie de *La Glace* et *World War Z*. Les deux trilogies mettent en scène un discours sur la manière de sauver le monde, mais les moyens proposés sont pour le moins différents. Une comparaison entre la trilogie atwoodienne du *Dernier Homme* et la trilogie de *La Glace* nous permettra de mettre en lumière l'ambiguïté des représentations et des discours eschatologiques (qui ont trait à la fin des temps). Nous poursuivrons ce questionnement en montrant comment l'apocalypse zombie est associée à la reformation d'un monde plus juste, mais aussi à la renaissance de maux anciens.

Cette perspective de renouveau des fictions d'apocalypse est notamment déterminée par les possibilités de progrès qu'elles mettent en scène. Nous aborderons cette question à travers le prisme de la représentation de l'Histoire dans notre double corpus. Nous verrons que, dans le corpus russe, l'Histoire ne fait que se répéter, comme si toute évolution était inenvisageable. À l'inverse, l'Histoire dans le corpus américain est mobilisée pour alimenter un conte d'avertissement : ainsi l'Histoire fictive représentée se lit comme un avertissement de ce qui pourrait se passer dans le monde réel. Le corpus américain suppose donc, dans l'ensemble, qu'il est possible de progresser, c'est-à-dire de tirer les leçons des erreurs passées. Dans les dystopies américaines, il semble possible pour l'homme de retenir les enseignements de l'Histoire, et pour l'humanité de renaître de ses cendres. À l'inverse, dans les dystopies russes, les personnages ne sont que les jouets d'un destin écrit à l'avance.

## Introduction : Histoire et enjeux des récits de la fin

Surely some revelation is at hand;  
Surely the Second Coming is at hand.

William Butler Yeats, *The Second Coming*.

### *Une brève histoire de l'apocalypse*

Les fictions d'apocalypse font partie des plus vieux récits parvenus jusqu'à nous. Les trois religions monothéistes comportent des récits de la fin du monde, depuis l'arche de Noé jusqu'au Livre de la Révélation, en passant par Babylone et Sodome et Gomorrhe. L'apocalypse au sens religieux comprenait l'idée d'une révélation (du préfixe “ἀπό,” signifiant la privation, et “καλύπτειν,” le verbe couvrir, dé-couvrir) qui impliquait une téléologie divine porteuse de sens. Dans les récits religieux, l'apocalypse n'était pas seulement un récit destructeur de la fin, mais aussi une possibilité de salut, résidant dans la « révélation » portée par la destruction. Ainsi le déluge punit les hommes de leur inconduite, mais Dieu permet à Noé, le plus juste d'entre eux, de reformer un monde nouveau et meilleur. L'apocalypse dans la théologie chrétienne est également étroitement liée au Jugement Dernier, et à la certitude que la fin n'est pas la destruction absolue, mais un moyen de séparer le bon grain de l'ivraie, permettant aux bons d'accéder au royaume de Dieu. Frank Kermode, dans l'épilogue de son ouvrage de référence, rédigé pour l'approche des 2000 ans de l'humanité, montre comment la Bible a relié l'apocalypse à une attente millénariste et utopique de la fin<sup>434</sup>.

*A priori*, le sens de l'apocalypse comme « révélation » s'est plus ou moins effacé des récits post-apocalyptiques contemporains ; aujourd'hui, apocalypse ne signifie plus, dans le langage courant, que « fin du monde », sans implications eschatologiques. L'eschatologie désigne le discours sur la fin des temps dans la théologie ou la philosophie. Dans le discours religieux, l'eschatologie est liée au Jugement divin des hommes, et à la question de la vie après la mort. Elle n'est pas fondamentalement pessimiste, dans la mesure où les principales religions affirment la possibilité de la résurrection. Dans le Nouveau Testament, le terme « *eschatos* » est employé pour souligner que la fin commencera à partir du Second Avènement du Christ. Lorsque le Christ reviendra pour juger les vivants et les morts se produira la Révélation. L'apocalypse biblique a donc une connotation positive, puisqu'elle coïncide avec l'avènement du royaume de Dieu.

---

<sup>434</sup> F. KERMODE, *The sense of an ending*, *op. cit.*

Aujourd'hui, les fictions d'apocalypse ne mènent plus à l'avènement du Royaume de Dieu. Cela signifie-t-il qu'elles ont perdu leur pouvoir de révélation, et ne peuvent amener aucune perspective de renaissance ? Peut-être la révélation et le royaume ne sont-ils pas totalement absents des apocalypses contemporaines. Le récit biblique est présent en sous-texte dans plusieurs des romans<sup>435</sup>. Les allusions au Jardin d'Eden et au paradis (le paradén) sont légion dans la trilogie atwoodienne, mais elles apparaissent également chez Gloukhovsky (le Jardin Botanique de l'Université étant une sorte de Jardin d'Eden de l'enfance), ou encore chez DeLillo (la Convergence abrite une réplique artificielle du Jardin d'Eden). Il est possible de retrouver dans certaines figures monstrueuses la Bête de l'Apocalypse selon Saint-Jean, comme l'hydre de la Sainte-Russie évoquée dans *Journée d'un opritchnik*, ou encore le Léviathan mentionné à plusieurs reprises dans *Zone One*. Plus étonnamment, l'on voit apparaître des références au Jugement Dernier dans *La Mitrailleuse d'argile*. Ce sous-texte biblique doit nous inciter à nous poser également la question de l'apocalypse comme révélation dans notre corpus : qu'est-ce qui est révélé par la fin du monde dans des textes qui ne signalent plus l'avènement du royaume de Dieu ? La fin du monde a-t-elle encore son pouvoir de révélation, est-elle encore dotée d'un potentiel de régénération dans l'univers sécularisé des œuvres ? La perspective d'un salut religieux ou moral a-t-elle complètement disparu ?

Ces questions nous semblent pertinentes pour plusieurs raisons, en premier lieu parce que la question du salut et de la rédemption a imprégné l'œuvre des plus grands classiques russes : Dostoïevski, Tolstoï, Tchekhov, parlent de ce thème chrétien. Le seul ouvrage d'ampleur réalisé sur les motifs apocalyptiques dans la littérature russe confirme cette supposition. Dans *The Shape of Apocalypse in modern Russian Fiction*, David Bethea se penche sur les tendances apocalyptiques, eschatologiques, utopiques (qu'il répertorie et différencie) qui informent les œuvres de cinq auteurs russes canoniques (Dostoïevski, Biély, Platonov, Boulgakov, Pasternak)<sup>436</sup>. Hormis cette étude sur les motifs apocalyptiques chez certains écrivains russes, aucune recherche d'ampleur n'a été menée sur les romans russes spécifiquement post-apocalyptiques, alors même que la multiplication de ce type d'ouvrages depuis la chute de l'URSS suscite de nombreuses interrogations.

À partir de la Révolution industrielle, l'humanité prend progressivement conscience que la fin du monde pourrait ne pas venir de Dieu, mais de l'activité humaine. Selon Jean-Paul Engélibert, ces « fictions d'apocalypse » prennent naissance dans une critique de l'idéologie du progrès,

---

<sup>435</sup> Cela ne doit pas nous surprendre, si l'on en croit Corin Braga, pour qui l'utopie est l'alternative, proposée par la Renaissance, au Jardin d'Eden médiéval. En conséquence, la dystopia, en tant qu'utopie qui échoue, reprend le thème biblique du paradis perdu. C. BRAGA, "From Eden to Utopia : A Morphology of the Utopian Genre", *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 15, 44, summer 2016, 3-32.

<sup>436</sup> D. M. BETHEA, *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1991



principe fondamental des Lumières<sup>437</sup>. Dans *Fabuler la Fin du Monde*, le chercheur explique qu'avant même l'apparition des concepts d'Anthropocène et de Capitalocène, qui ont formalisé l'ampleur destructrice de l'activité humaine sur les écosystèmes, les fictions d'apocalypse des siècles passés ont mis en lumière la portée potentiellement désastreuse du progrès technoscientifique, rapidement allié au développement du capitalisme.

### *Quelques enjeux des fictions d'apocalypse*

Les fictions post-apocalyptiques mettent en scène un certain nombre de tropes et d'enjeux qu'il convient de mentionner rapidement, afin de voir comment ils se manifestent chez nos auteurs. Pour Hope Jennings, les dystopies atwoodiennes sont nourries d'un imaginaire apocalyptique :

Ses romans dystopiques sont nourries de plusieurs manières par un imaginaire apocalyptique, et articulent des anxiétés culturelles propres à l'époque et/ou propres aux fins et commencements milléniaux ; une brèche cataclysmique d'avec le temps historique, et de l'intérieur de celui-ci ; aussi bien que le désespoir et l'espoir dirigés à travers les possibilités de la révélation et/ ou du renouveau<sup>438</sup>.

Certains de ces éléments se retrouvent dans d'autres ouvrages de notre corpus, comme la mise en scène d'une fin millénariste ou du début d'une nouvelle ère : les membres de la Glace rappellent des sectes russes millénaristes, la Convergence dans *Zero K* prépare à la fois la fin du monde et l'avènement d'une ère nouvelle et meilleure.

La brèche dans le temps est fondamentale chez Tolstaïa et Gloukhovsky, chez lesquels l'événement apocalyptique a défini un point de non-retour temporel à partir duquel la progression historique est empêchée ; tout ne peut plus être que régression ou répétition du point zéro. La révolution bolchévique chez Tolstaïa joue le même rôle d'événement apocalyptique, de *kairos*. Le *kairos*, ou événement pur de la tragédie grecque, s'oppose au *chronos* de la progression historique : l'événement historique introduit une brèche dans le temps, et dérègle durablement le cours de l'Histoire. Ainsi, la Révolution russe dans *2017* se répète comme une anomalie, un « point zéro » insurmontable dans la société russe décrite. De la même façon, l'heure s'est arrêtée dans *La Route* (« les pendules s'étaient arrêtées à 1.17 », 50), et le monde dans lequel évoluent le père et le fils n'est plus rythmé que par la succession des jours et des nuits. Or cette différenciation tend à s'amenuiser,

---

<sup>437</sup> J.-P. ENGELIBERT, *Fabuler la fin du monde*, *op. cit.*

<sup>438</sup> H. JENNINGS, « Jennings, Hope. "The Comic Apocalypse of The year of the flood." Margaret Atwood Studies », *Margaret Atwood studies*, vol. 3, n° 2, 2010, p. 11-18. Je traduis.

les jours devenant de plus en plus sombres, « comme un glaucome froid assombrissant le monde » (9), ce qui donne l'impression que ce dernier repère temporel cessera bientôt d'être<sup>439</sup>.

Les études sur les discours et les fictions apocalyptiques sont un angle d'approche intéressant pour la problématique des représentations de l'humanité. En effet, l'apocalypse, en plaçant l'humanité dans une position singulière, permet de questionner les limites de celle-ci, voire d'en proposer une redéfinition. Comme le souligne Claire Curtis, l'apocalypse fait sortir l'humanité de la civilisation, et la place dans un nouvel « état de nature », l'état supposé dans lequel se trouvait l'humanité avant l'avènement de la civilisation<sup>440</sup>. L'apocalypse possède donc un fort potentiel critique, car, en imaginant le pire, elle met au jour les failles de notre monde domestique. Pour Tessa Hill, imaginer l'effondrement de notre civilisation est en soi source de subversion, car la relation de domination traditionnelle entre nature et civilisation se trouve renversée : ainsi, la « nature sous le contrôle de la civilisation » se retourne en la « civilisation sous le contrôle de la nature<sup>441</sup> ». La fin du monde ramène l'humanité à l'essentiel, en réduisant l'être humain à une créature en état de lutte pour sa survie dans un environnement ensauvagé. Même lorsque la survie n'est plus un enjeu immédiat dans un monde post-apocalyptique peu à peu reconstruit, le monde d'après pose la question de la (re)construction sociale et de l'organisation des sociétés humaines. Ainsi, l'un des tropes de la post-apocalypse est le renversement des hiérarchies du fait de la disparition du monde social d'avant : les parias, marginaux, voleurs et assassins, peuvent devenir les rois de ce nouveau monde sans règles et sans pitié. Dans *Zone One*, le personnage principal remarque que Gary, l'ancien marginal couvert d'une « crasse héréditaire », se montre particulièrement à l'aise à l'ère de la fin, comme si son heure était enfin venue. De ce point de vue, l'apocalypse est un reflet critique à la fois de ce qui constitue l'Humain, et de ce qui constitue l'univers social. Dans la trilogie atwoodienne, c'est la loi du plus fort qui s'applique après le déluge, jusqu'à ce que les survivants parviennent à reconstruire une micro-société, qui implique cependant d'avoir purgé de la surface de la terre des éléments barbares inassimilables, les *painballers*. Chez Tolstaïa, la régression engendrée par l'Explosion est telle que les hommes n'ont plus la maîtrise du feu. Dans *La Route*, presque tous les hommes que croisent le père et le fils sont revenus à une forme de barbarie où ne s'applique que la loi du plus fort, et où tous les préceptes moraux semblent avoir

---

<sup>439</sup> Ce monde crépusculaire est aussi celui de *La Brèche* de Makanine (2007), qui est à la fois une brèche géographique et physique, une faille dans les entrailles de la terre, et une brèche temporelle : en effet le monde souterrain est un reliquat du monde passé, dans lequel les hommes continuent à vivre comme avant la catastrophe. Toutefois ce monde semble condamné à disparaître petit à petit, car les « hommes du sous-sol » meurent peu à peu d'asphyxie, dans leurs tunnels brillamment éclairés.

<sup>440</sup> C. P. CURTIS, *Postapocalyptic fiction and the social contract: « we'll not go home again »*, First paperback edition, Lanham Boulder New York Toronto Plymouth, UK, Lexington Books, 2012

<sup>441</sup> T. HILL, « Post-Apocalyptic Literature: Humanity's Survival Tool », dans *Proceedings of The National Conference On Undergraduate Research (NCUR)*, University of Central Oklahoma, 2018

disparu. La survivance inexplicable de la morale chez un enfant qui n'a connu que le monde d'après apparaît miraculeuse.

Mais quel est le but des fictions d'apocalypse ? S'agit-il de prévenir d'un désastre qui nous pend au nez, dans la grande tradition des prophètes de l'apocalypse ou des contes d'avertissement ? Ces fictions ne remplissent-elles pas également une fonction cathartique vis-à-vis des catastrophes passées ? Selon James Berger, les récits de fin du monde s'appuient sur des traumatismes passés, et se situent dans la dialectique complexe de l'évasion et de la remémoration, du refoulement et de l'acceptation<sup>442</sup>. Les récits de notre corpus se situent-ils plutôt du côté des contes d'avertissement, ou sont-ils avant tout le reflet de catastrophes passées ? Cette dichotomie tient-elle à l'étude des textes ?

Cette division, quoiqu'imparfaite, nous permettra de cerner l'une des différences spécifiques entre corpus russe et américain. Si nous avons déjà eu l'occasion de constater, en première partie, combien le corpus russe était tourné vers le passé, il nous reste à montrer que la perspective temporelle est profondément différente dans le corpus américain. Même lorsqu'il mobilise des références historiques, celui-ci demeure orienté vers l'avenir, selon la logique du conte d'avertissement. Bien sûr, il s'agit là de tendances générales, et nous ne nous interdirons pas de montrer que ponctuellement, cette tendance peut s'inverser. Ainsi, une partie du corpus américain garde la trace du 11 septembre, tandis que certains ouvrages de Sorokine, comme *Journée d'un opritchnik*, semblent fournir un scénario plausible, malgré l'exagération, de l'avenir de la Russie. Le corpus nous permettra d'interroger cette spécificité temporelle des fictions post-apocalyptiques, tournées à la fois vers l'avenir et vers le passé, en montrant qu'elles accomplissent souvent une double fonction de prévention et d'exorcisme vis-à-vis du monde réel.

De nombreuses approches du récit post-apocalyptique ont pour point commun de l'aborder sous l'angle de sa réception par le lecteur. On pourrait d'ailleurs se demander pourquoi le genre se prête à ce point aux *reception studies*, par opposition à d'autres types de fictions romanesques que l'on n'aurait pas songé à questionner sous l'angle de son « but » volontaire ou involontaire ou de son effet sur le lecteur. Est-ce parce que la post-apocalypse est encore classée dans la catégorie des romans de genre, c'est-à-dire des romans définis plus par leurs conventions que par leurs qualités littéraires intrinsèques ? Là encore, de récentes évolutions invitent à remettre en question cette dichotomie : aujourd'hui, ce sous-genre de la science-fiction a rejoint la littérature canonique sous la plume d'auteurs classiques comme Atwood, McCarthy, DeLillo ou Colson Whitehead. À

---

<sup>442</sup> J. BERGER, *After the end: representations of post-apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999

ce titre, la question de la réception, traditionnellement associée au roman de genre, se complexifie, à mesure que les publics se diversifient, en même temps que les ouvrages.

À ce titre, nous nous demanderons quel rapport nos auteurs entretiennent avec les codes de la littérature apocalyptique, et les modèles génériques qu'ils habitent. Le recours aux modèles n'est pas monologique chez nos auteurs (peut-être est-ce à ce titre qu'ils sortent de la littérature de genre ?), qui alternent entre renouvellement de la tradition de l'avertissement prophétique, et démythologisation. Ainsi l'apocalypse dans *Le Slynx* comme dans *White Noise* est parodique, de la même façon que la trilogie atwoodienne est, à bien des égards, comique. Comme le montre parfaitement Hope Jennings, Atwood combine deux éléments qui entrent en tension : le conte d'avertissement (en insistant sur la proximité du monde qu'elle dépeint avec le monde contemporain), et la parodie de certains modèles génériques et littéraires<sup>443</sup>. Le « frankenbacon », issu de la réécriture de Frankenstein à travers les porcons, cochons génétiquement modifiés, montre qu'Atwood désacralise une tradition précédente ; toutefois l'hommage irrévérencieux et parodique n'empêche pas le sérieux général de l'avertissement proféré. De la même façon, la lecture comique et parodique du *Slynx*, dystopie écrite pour faire rire, n'empêche pas d'y voir une allégorie plus sérieuse sur le destin de la Russie.

### *Apocalypse et utopie : la fin des temps comme perspective eschatologique de renouveau ?*

Dans les romans post-apocalyptiques du corpus, la référence à l'utopie passe non pas par le renversement classique de l'utopie en anti-utopie, mais par l'espoir eschatologique d'un renouveau. La fin des temps peut en effet être l'occasion de créer un monde nouveau, distinct des errances du monde ancien. À ce titre, l'apocalypse peut être utopique. Ainsi voyons-nous des impulsions utopiques dans *Zone One*, *Le Dernier Homme*, *Zero K* et peut-être même dans *La Route* de McCarthy. Dans *Zone One*, la « Reconstruction » mise en place par Buffalo est fréquemment liée à une rhétorique utopique, qui suscite par ailleurs la méfiance du personnage principal. Dans *Le Dernier Homme*, la destruction du monde ancien est l'occasion pour l'humanité de repartir sur des bases nouvelles ; c'est même à cette fin que Crake forge l'humanité de demain, les Crakers, prêts à habiter la terre en harmonie avec les autres espèces vivantes. Dans *Zero K*, les visions d'un monde courant à sa destruction côtoient les espoirs utopiques de la Convergence. Et enfin, même le paysage anéanti de *La Route* voit fleurir une bonté proprement utopique dans le cœur de l'enfant.

---

<sup>443</sup> H. JENNINGS, « Jennings, Hope. "The Comic Apocalypse of The year of the flood." Margaret Atwood Studies », *op. cit.*

Cette bonté surnaturelle est si forte qu'elle redonne de l'espoir à son père, au moment où tout semble perdu : « La bonté trouvera le petit garçon . Elle l'a toujours trouvé <sup>444</sup> » (240).

Qu'en est-il dans le corpus russe ? Comment définir les perspectives eschatologiques de l'apocalypse russe et de l'apocalypse nord-américaine ? Sont-elles vraiment comparables ? Y a-t-il un salut dans les romans post-apocalyptiques, et, si oui, quelle est la nature de celui-ci, à l'heure des apocalypses séculaires, sans promesse de royaume chrétien ?

## 1. Messianisme russe et américain

En introduction, nous avons souligné le substrat utopique de l'imaginaire collectif russe et nord-américain. Nous avons également mis en avant, comme fondement de la comparaison, le messianisme de l'un et l'autre pays. Là où l'URSS se targuait d'avoir une « mission historique », l'instauration non pas du royaume de Dieu mais de l'Empire des Soviets, les États-Unis se sont présentés, au cours de leur Histoire, comme un modèle de civilisation destiné à être répandu. Selon la « Destinée Manifeste <sup>445</sup> », les États-Unis auraient pour mission divine de répandre la civilisation, vers l'Ouest dans un premier temps, puis dans le reste du monde à partir du XX<sup>e</sup> siècle. Cette croyance messianique en une élection divine des États-Unis, développée au XIX<sup>e</sup>, trouvait déjà son fondement dans la pensée des pères pèlerins du XVII<sup>e</sup> siècle, qui voyaient dans le Nouveau Monde une sorte de terre promise. Ceci ne va pas sans évoquer un messianisme religieux pré (et post !) soviétique en Russie, qui voyait dans Moscou la « Troisième Rome », c'est-à-dire le refuge de toute la Chrétienté après la chute de Constantinople. L'idée, régulièrement soulevée par la rhétorique poutinienne, que l'Occident est une nation décadente, trouve aussi son fondement dans un messianisme religieux pluriséculaire, selon lequel la Russie serait l'ultime gardienne des vraies valeurs de la chrétienté. Le messianisme, qu'il soit religieux ou civilisationnel / historique, trouve un écho dans *World War Z* et la trilogie de *La Glace*. Les textes proposent une réponse radicalement différente à cette question : les États-Unis ou la Russie sauveront-ils le monde ?

---

<sup>444</sup> Aussi étonnant que cela puisse paraître, la chercheuse Inger-Anne Softing propose une étude de *La Route* sous l'angle de l'utopie : I.-A. SØFTING, « Between Dystopia and Utopia: The Post-Apocalyptic Discourse of Cormac McCarthy's *The Road* », *English Studies*, vol. 94, n° 6, octobre 2013, p. 704-713

<sup>445</sup> L'expression, apparue pour la première fois en 1845 sous la plume d'un journaliste, désigne l'idée selon laquelle la nation américaine aurait reçu pour mission divine de s'étendre vers l'Ouest, afin d'y répandre la civilisation. La « Destinée Manifeste » est liée à la justification de la Conquête de l'Ouest américain, au détriment des populations autochtones qui y vivaient.

*Les États-Unis sauveront-ils le monde ? Le Messianisme américain dans l'apocalypse zombie (World War Z)*

*World War Z* reprend à son compte, en tant qu'élément d'identité nationale, l'idée que les États-Unis sont un pays utopique. Le narrateur rapporte sa rencontre avec l'ancien vice-président des États-Unis, à l'époque du combat contre les zombies. L'ancien vice-président rend compte de ses divergences avec le président d'alors, qu'il considérerait trop idéaliste. Pourtant, cet idéalisme est précisément ce qui faisait de lui un grand homme. Ainsi parlait le président du rôle que devaient tenir les États-Unis pendant l'apocalypse zombie :

[...] il m'a dit : « Au contraire, c'est exactement le moment de jouer les idéalistes. C'est tout ce qui nous reste. C'est tout ce qui nous reste. Nous ne nous battons pas seulement pour survivre en tant qu'individus, nous nous battons pour que la civilisation survive. Nous ne pouvons pas nous permettre le luxe de nous comporter comme les piliers du Vieux Continent. Nous n'avons pas d'héritage commun, nous n'avons pas mille ans d'histoire. Tout ce que nous avons, ce sont les promesses et les rêves qui nous lient les uns aux autres... Tout ce que nous avons, c'est la volonté de devenir ceux que nous voulons être. » (257)

[...] he said to me, "This is the only time for high ideals because those ideals are all that we have. We aren't just fighting for our physical survival, but for the survival of our civilization. We don't have the luxury of old-world pillars. We don't have a common heritage, we don't have a millennia of history. All we have are the dreams and promises that bind us together. [...] all we have is what we want to be. » (63)

Curieusement, l'idéalisme se révèle le plus nécessaire précisément au moment où il semble le plus impossible. Or, les États-Unis sont ici définis comme un pays idéaliste par nature ; par le fait même que l'héritage historique qui soude les Américains est très récent, le grand récit national s'est construit non pas sur une Histoire commune mais plutôt sur une vision commune de l'avenir, « les promesses et les rêves ». L'identité américaine n'est donc pas tournée vers le passé, contrairement à celle du vieux continent, où, pour savoir qui l'on est, l'on peut regarder ses ancêtres. Au contraire, l'identité collective est projetée dans l'avenir, « ce que nous voulons être ». Assez ironiquement, cet éloge rejoint parfaitement la critique que fait Jean Baudrillard des États-Unis : « Comme les sociétés primitives du passé, les États-Unis n'ont pas de passé. [...] En somme, l'Amérique n'a pas de racines ailleurs que dans l'avenir, et n'est, par conséquent, rien d'autre que ce qu'elle imagine être<sup>446</sup>. »

Dans *World War Z*, cet idéalisme intrinsèque des États-Unis explique que le pays devienne le fer de lance de la guerre contre les zombies. Au cours d'un sommet de l'ONU où sont réunis les

---

<sup>446</sup> J. BAUDRILLARD, « America After Utopia », *op. cit.*, 96. Je traduis.

représentants de divers pays, et alors que la situation semble bien maîtrisée (le nombre de zombies décroît peu à peu), les États-Unis plaident pour une reprise de l'offensive, bien que ce ne soit pas nécessaire. L'argument avancé est principalement celui de la fierté (inter)nationale : nous le devons aux générations futures, dit le président américain, à qui il faut donner espoir et montrer l'exemple, en montrant que jamais l'humanité ne s'est laissée abattre. Le narrateur rapporte ce discours mémorable du président, au discours indirect libre : « Qu'allions-nous laisser à nos enfants ? [...] Pourraient-ils progresser, se sachant déjà impuissants à reconquérir leur propre futur ? » (443). Les États-Unis endossent ici le rôle classique de phare de l'humanité, confortés dans leur rôle messianique. Ce messianisme américain est décrit comme une part intégrante de l'identité nationale : « Notre pays existait uniquement parce que les gens y croyaient, et si nous n'étions pas assez forts pour surmonter la crise, alors quel espoir nous restait-il ? » (257). Ainsi, l'Amérique ne peut survivre que si elle cultive son identité utopique, tournée vers l'avenir et l'espoir... Et cela justifie qu'elle prenne la tête du reste du monde dans la lutte contre les morts-vivants. Or, ce rôle de sauveur de l'humanité est inscrit dans la nature même du pays : la « Destinée Manifeste », qui donnait aux États-Unis le rôle de phare de l'humanité, se perpétue dans la lutte contre les goules.

### *La Russie sauvera-t-elle (détruira-t-elle) le monde ? La trilogie de La Glace*

Nous avons déjà eu l'occasion de montrer que dans la trilogie de *La Glace*, l'avènement de l'utopie menait à la dissolution du monde terrestre. Comme nous l'avons déjà vu, le récit de Sorokine allégorise l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle : ainsi, la mise en œuvre de l'utopie mortifère renvoie à l'utopie soviétique. Le phénomène est international, mais c'est bien en Russie que les membres de la Confrérie de la Lumière Céleste se réunissent et préparent l'apocalypse. La Russie est le point de départ de leur volonté d'expansion, symbolisée par la réunion des 23 000, nécessaire à la salvation<sup>447</sup>. La Glace même peut être lue comme la métonymie de la Russie, pays de neiges éternelles. La trilogie de *La Glace* développe un discours religieux de la pureté et de l'impureté, et prétend « sauver » les êtres humains. L'abandon de la chair chez les membres de la secte convoque un imaginaire de la Rédemption chrétienne, et l'un des personnages est appelé « Grande Rédemptrice » (*La Voie de Bro*, 197). Avec la métaphore de la Glace, Sorokine fusionne une vision messianique de la Russie perçue comme la gardienne de la chrétienté<sup>448</sup>, et la « mission historique » de l'Union Soviétique, qui

---

<sup>447</sup> Pour Alexeï Pavlenko, la question de la salvation et de la rédemption parcourt toute l'œuvre de Sorokine : A. PAVLENKO, « Sorokin's Soteriology », *The Slavic and East European Journal*, vol. 53, n° 2, 2009, p. 261-277

<sup>448</sup> L'on peut songer au mythe de la « Moscou troisième Rome », qui remonte au XV<sup>e</sup> siècle : selon cette théorie, la Russie serait devenue le véritable garant de la chrétienté, après la chute de Rome, et celle de Constantinople (la deuxième Rome), en 1453.

prétendait guider vers le communisme d'autres pays du monde. Ainsi la Russie est dépeinte comme le point de départ d'un mouvement religieux, qui frappe les convertis au marteau (comment ne pas songer à la faucille ?), et entend sauver l'humanité d'elle-même en la détruisant.

Le cœur des martelés est attiré par la Glace de la météorite de la Toungouska, tombée en 1908 en Sibérie. Or cette image même est apocalyptique, de même que le cercle final des « élus », tous morts, qui forme un cercle à l'instar du cratère de la météorite. L'apocalypse de la Glace promet l'avènement d'un royaume céleste, car les membres sont censés se dissoudre en « rayons de la lumière céleste » pour rejoindre l'harmonie universelle. Elle offre une rédemption, mais celle-ci passe par la dissolution du corps, c'est-à-dire la mort. L'utopie sorokinienne est ainsi profondément ambivalente : si la Russie (la Confrérie de la Glace) sauve le monde, elle ne peut le faire qu'en suscitant sa destruction. Pourtant la fin même fait mentir ce « salut » paradoxal : nul ne sait si les membres de la Confrérie sont tout simplement morts, où s'ils se sont effectivement dissous en rayons de lumières. Une chose est certaine : la terre n'a pas été anéantie, contrairement à ce qui était prévu. Fort heureusement, la Russie a échoué à sauver le monde.

Si différents qu'ils soient, *World War Z* et la trilogie de *La Glace* peuvent être rapprochés par la mise en scène d'une forme de messianisme. Pourtant, les vocations particulières des États-Unis et de la Russie sont radicalement opposées dans les deux œuvres. Dans *World War Z*, les États-Unis endossent le rôle de phare de l'humanité dans la lutte contre une pandémie internationale. L'Oncle Sam joue un rôle essentiel dans le fait que l'humanité se relève de ses cendres. Chez Sorokine, la Russie montre la voie aux autres pays pour ce qui est de la recherche de la Glace céleste, et de la réunion des 23 000. Le but de la Confrérie n'est toutefois pas de sauver l'humanité, mais de la détruire. Dans un cas, le messianisme reste fondamentalement positif, même s'il est légèrement tourné en dérision par Max Brooks ; dans l'autre, il mène directement à la fin du monde.

### *Détruire le monde pour la bonne cause ? Trilogie du Dernier Homme, trilogie de La Glace*

Pour sauver l'humanité d'elle-même, la Russie a trouvé, par l'intermédiaire de la Confrérie, un moyen imparable : la détruire<sup>449</sup>. Or, cette même solution est sérieusement envisagée dans la trilogie atwoodienne du *Dernier Homme*. En effet, c'est pour sauver le monde de sa destruction prochaine, notamment à cause des problèmes de réchauffement climatique, que Crake se résoud à répandre sa pilule de mort pour libérer le monde de l'espèce humaine. En accélérant la destruction

---

<sup>449</sup> Houellebecq met en scène la même idée dans *Les Particules Élémentaires* (1998).



de la majeure partie de l'humanité, Crake entend laisser une chance au monde végétal et animal, et à l'écosystème terrestre dans son ensemble. À cette fin, il configure les Crakers pour éviter qu'ils ne reproduisent le schéma qui a mené l'humanité ancienne à détruire progressivement le monde. L'apocalypse a donc une vertu écologique, car elle devrait permettre la renaissance des milieux sauvages, plus en phase avec un monde humain destiné cette fois-ci à rester à sa place, parmi les autres espèces. Dans le premier volume de la trilogie, la végétation luxuriante qui recouvre les ruines de la civilisation montre que la renaissance du vivant est bel et bien déjà en cours. Le génial Crake a prévu dans le même mouvement l'apocalypse, en orchestrant une pandémie mondiale, et la genèse d'un monde nouveau, en créant les Crakers. Dans son laboratoire, judicieusement appelé le « ParadéN », il recrée une humanité meilleure, destinée à peupler la terre en bonne entente avec l'écosystème ambiant. Les Crakers, Adam et Eve du nouveau monde, sont génétiquement concoctés dans un laboratoire qui donne à entendre « Paradis », « ADN », et « Eden. »

Peut-on justifier l'apocalypse ? Malgré toute la sympathie de la narration pour les éco-terroristes de *Madaddam*, les artisans du projet ParadéN avec Crake, et la dénonciation évidente des dérives technologiques et scientifiques engendrées par l'exploitation humaine de la nature, la réponse n'est pas si claire. L'ambiguïté ne se concentre pas seulement dans la peinture des éco-terroristes, à la fois sympathiques et ridicules, mais aussi dans le personnage même de Crake, dont on ne sait s'il doit être considéré comme un homme empathique et rationnel, bienfaiteur de la planète, comme un lunatique criminel, ou encore comme un savant atteint d'un hybris tel qu'il se sent autorisé à refaire la Création biblique. La destruction progressive de la planète par l'homme peut-elle justifier le massacre de l'humanité ? La description des convulsions de ceux qui ont absorbé la pilule de mort permet d'en douter : lorsque Ren, depuis sa cellule d'isolement, assiste en direct à la fin du monde, le spectacle est terrifiant. La trilogie d'Atwood pose donc cette question morale épineuse et vieille comme le monde : la fin justifie-t-elle les moyens ? Peut-être la véritable leçon du livre est-elle la suivante : mieux vaut éviter d'en arriver à l'extrémité représentée dans le roman, c'est-à-dire au moment où un scientifique ultra-rationnel, solitaire, meurtri par la vision d'un monde qui court à sa perte, orchestrera la fin des temps.

Deux dystopies se succèdent chez Atwood comme chez Sorokine : celle du monde d'avant, et celle du monde d'après. Comme dans la trilogie de *La Glace*, le monde d'avant est caractérisé par les meurtres, les viols, les abus économiques, les injustices sociales, et un non-respect général des droits de l'homme. Atwood et Sorokine présentent une version pour le moins radicale de l'eschatologie, mais dont la perspective est bien différente. Dans le monde atwoodien, la fin du monde est en quelque sorte déjà en cours, et elle est écologique : Crake, en ce sens, ne fait qu'accélérer les choses. Chez Sorokine, le monde des non-convertis est plutôt décrit sous l'angle de

sa monstruosité morale (c'est pourquoi les trois premiers convertis sont un étudiant portant le nom d'un voleur, une prostituée, et un homme d'affaires cynique et corrompu). Le poison qui gangrène la terre n'est pas écologique mais moral, ce qui place d'emblée la trilogie de *La Glace* dans une perspective religieuse plutôt que rationnelle. Chez Sorokine, l'orchestration de l'apocalypse est tournée vers le passé, car elle renvoie à l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle, aux idéologies soviétique et nazie. Chez Atwood, elle est au contraire une projection de l'avenir, car la catastrophe écologique, l'accroissement des inégalités économiques, et la ghettoïsation des classes sociales du « monde d'avant » atwoodien sont une description à peine exagérée de notre monde. Enfin, il est difficile de voir dans l'orchestration de l'apocalypse par la Confrérie autre chose qu'un cauchemar monstrueux créé par des fanatiques. La fin du monde selon Crake est beaucoup plus ambiguë, car, si elle n'est jamais *justifiée* par les différents narrateurs qui se succèdent au cours de la trilogie, la description qui est faite du monde d'avant semble par moments la rendre *justifiable*.

La différence essentielle entre une apocalypse tournée vers le passé, et une apocalypse tournée vers l'avenir, vaut pour tous les romans du corpus, comme nous aurons l'occasion de le constater. De la même façon, nous verrons que la fin du monde n'est liée aux problématiques écologiques que dans le corpus américain ; l'apocalypse russe s'appuie sur d'autres scénarios. Enfin, la fin du monde, même eschatologique, ne mène pas à l'instauration d'un monde meilleur dans la trilogie de *La Glace*. On peut supposer, chez Atwood, que ce sera le cas. Ce constat se vérifie-t-il avec d'autres romans du corpus ?

### *L'apocalypse zombie et la reformation d'un monde plus juste*

L'apocalypse, en renversant les hiérarchies existantes, peut avoir un effet positif, et permettre de reconstruire un ordre mondial sur des bases plus justes et égalitaires. L'apocalypse se fait donc eschatologique, et refonde l'espoir utopique de sociétés nouvelles plus justes. Dans *World War Z*, les zombies sont à la fois des forces anticapitalistes et anti-impérialistes, dans la mesure où, en désorganisant l'équilibre existant, ils offrent la possibilité de construire une société différente. Comme dans le mythe biblique du Jugement Dernier point l'idée que la fin du monde peut permettre une purification, un effacement des monstruosité passées. Il existerait donc des monstres salvateurs. Max Brooks montre ainsi comment les zombies peuvent œuvrer à la concorde entre les peuples, tout comme ils peuvent résoudre le problème du racisme, dans la mesure où ils redessinent un ennemi commun à toute l'humanité. L'Autre n'est plus le voisin mexicain ou le barbu que l'on soupçonne de terrorisme, mais un monstre bien reconnaissable, contre lequel, pour la première fois dans l'Histoire de l'humanité, tous les hommes sont capables de s'unir. Ainsi en

témoigne l'histoire de Saladin Kader, ex-palestinien rebelle, soucieux de tout faire pour chasser les Israéliens de sa terre. Lorsqu'éclate la pandémie, Israël, dotée d'un système de défense puissant, décide d'offrir l'asile à tous les habitants vivant dans les territoires occupés. Le père de Saladin (alors âgé de 17 ans) oblige sa famille à se rendre chez les Israéliens, ce que Saladin trouve insupportable. Une fois sur place, il assiste à une scène qui le fera pour toujours changer d'avis à l'égard de ses ennemis héréditaires : alors que les zombies se pressent aux portes du pays, il voit les soldats israéliens se jeter à l'assaut de ceux-ci pour défendre populations arabes et israéliennes confondues. « En fait, j'ai fini par réaliser que je ne savais pratiquement rien du peuple que j'avais passé toute ma vie à détester. Tout ce que je tenais pour acquis était parti en fumée en moins d'un après-midi. Et le visage du véritable ennemi m'est enfin apparu. » (80). Cette scène, qui peut sembler particulièrement naïve, voire niaise, aux yeux du lecteur, est révélatrice du rôle positif que peuvent jouer les zombies dans la redéfinition d'un monde plus juste, où les différences de race, de classe, de religion, les conflits nationaux et internationaux, disparaîtraient devant la conscience d'une cause commune à toute l'humanité.

*Zone One* fait exactement le même constat, en remettant d'emblée en question sa pérennité : « Il n'y avait plus qu'un seul Nous, qui vilipendait une seule variété d'Autres. Les vieilles intolérances renaîtraient-elles aussi quand ils auraient nettoyé cette zone [...] ? » (304). Rien n'assure que cette fraternité universelle demeurera au-delà de la crise. L'on voit transparaître cette peur que l'humanité ne retienne pas la leçon du désastre dans la dernière partie du livre, les « Adieux ». Le sculpteur Joe Muhammad affirme que la crise a rapproché les hommes du monde entier. « Où que vous soyez, quelle que soit la personne que vous ayez en face de vous, on partage tous la même expérience, le même vécu. » (558) Est-il possible que cette solidarité mondiale, cette expérience de l'essentiel, disparaisse totalement, se demande Joe ? Le sculpteur se montre assez pessimiste sur la pérennité de la solidarité : « Dès que les choses reviendront à la « normale », dès que nos enfants et nos petits-enfants auront grandi dans un monde sûr et confortable, ils deviendront aussi bornés, aussi étroits d'esprit et aussi cons que nous. Mais merde, tout ce qu'on a vécu, vous croyez vraiment que ça peut disparaître complètement, comme ça ? » (559). Il y a fort à parier que cet accord universel dure peu de temps, de la même façon que la redistribution des rôles sociaux n'empêchera sans doute pas la formation d'une nouvelle élite, ce que *Zone One* montre également parfaitement.

Tout en faisant le même constat, les deux romans diffèrent pourtant grandement dans leurs tonalités et leurs conclusions finales. La section des « Adieux » de *World War Z* est sans doute la plus nuancée du roman, puisqu'elle fait un bilan à la fois positif et négatif de la guerre contre les zombies. Le lecteur a ainsi la possibilité de voir le verre à moitié vide ou à moitié plein : certains se réjouissent qu'une solidarité mondiale émerge, d'autres pensent que l'humanité a perdu à jamais

une part d'elle-même. Pourtant, l'humanité gagne bel et bien la guerre contre les morts-vivants, contrairement au scénario-catastrophe de *Zone One*. Dans notre corpus américain, *Zone One* fait figure d'exception : d'un pessimisme absolu, le roman nous donne à voir l'effondrement du mur dressé entre les hommes et les zombies, et le suicide de son personnage principal. Loin des perspectives de renouveau que la « Reconstruction » laissait entrevoir, le roman se clôt sur l'image désespérante d'une défaite, qui, parce qu'elle est psychologique, est sans retour : le héros cède enfin à sa « pensée interdite », expression de la mélancolie qui le guettait depuis le début.

Nous aimerions à présent déterminer de façon plus systématique l'orientation des fictions d'apocalypse du corpus, à partir de la représentation du mouvement historique. L'Histoire est-elle envisagée comme le lieu d'une évolution, voire d'un possible progrès, ou comme le lieu d'une stagnation, voire d'une régression (Histoire circulaire) ? La façon dont l'Histoire est représentée est révélatrice des perspectives eschatologiques envisagées. En effet, l'Histoire peut être décrite comme si elle avait un sens, et progressait vers une fin. Elle peut aussi, à l'inverse, être présentée comme une collection d'événements arbitraires. La manière dont les œuvres dépeignent le cours de l'Histoire peut déterminer si un progrès est envisageable ou non. L'apocalypse sert de point zéro à partir duquel considérer la possibilité d'une amélioration, ou d'un changement. Le passage du monde d'avant au monde d'après révèle à ce titre s'il est possible d'avoir de l'espoir, ou si les apocalypses décrites sont fondamentalement pessimistes.

## 2. « Back to the future » : l'Histoire comme régression

Cette partie est consacrée à la question du progrès historique dans notre double corpus. Le corpus russe sera surtout représenté par les deux textes directement post-apocalyptiques : *Le Slynx* et *Métro 2033*. *Métro 2033* se situe, comme nous le savons, après une apocalypse nucléaire. Les survivants se sont réfugiés dans le métro, alors que la vie sur terre est devenue impossible à cause des radiations et des créatures mutantes. Chez Tolstaïa, « l'Explosion » a entraîné la fin de l'Histoire et l'arrêt du progrès : depuis ce jour, la Russie est bloquée, semble-t-il éternellement, dans un état néo-médiéval, voire néo-préhistorique, puisqu'elle a perdu la maîtrise du feu. L'Explosion n'a pas entraîné d'anéantissement, mais elle a été suffisamment forte pour ramener la Russie à l'âge de pierre. Ce primitivisme, image d'un retour aux premiers temps de l'humanité, renvoie à un *topos* de la narration apocalyptique : la destruction du monde peut entraîner une phase de reconstruction qui évoque les débuts de l'humanité, voire une période de re-création. Chez Atwood, cette période

ouvre la voie à la fondation d'une société nouvelle. Dans *Le Slynx* et dans *Métro 2033*, la perspective est bien différente.

### *Le Slynx, Métro 2033, ou comment retenir la leçon de l'Histoire ?*

La première partie nous a permis de montrer à quel point l'Histoire russe récente était associée à la fin du monde : non seulement dans « l'Explosion » tolstoïenne, mais aussi dans les romans de Sorokine mettant en scène une Russie néomédiévale. Tout se passe comme si, après la fin des temps, la Russie repartait pour un autre cycle historique, identique au précédent. En ce sens, la perspective eschatologique n'est certainement pas celle d'un renouvellement. De nombreux romans de notre corpus mettent en scène la crainte que l'Histoire se répète : *Journée d'un opritchnik*, *Le Kremlin en sucre*, 2017, mais aussi *Le Slynx* et *Métro 2033*. C'est sans doute dans *Le Slynx* que ce pessimisme historique est le plus visible. À peine libéré de la tyrannie de Fiodor Kouzmitch, le bourg retombe sous la coupe de Koudeïar Koudeïaritch. Le tyran est mort, vive le tyran ! L'épisode révolutionnaire auquel participe Bénédict à la fin de l'ouvrage ne mène qu'à l'établissement d'un nouveau despote. L'on peut voir dans cet épisode non seulement une référence au despotisme des tsars, mais aussi à la révolution de 1917 rapidement confisquée par l'autocrate Staline. Ni Bénédict ni les mourzas ne peuvent apprendre de leurs erreurs, car ils n'accèdent jamais à une éducation véritable, ce que déplore Nikita Ivanytch qui voudrait une « renaissance spirituelle ». L'ignorance des personnages amène fatalement à une répétition de l'Histoire. Ainsi, après avoir participé au complot ourdi contre le tyran Fiodor Kouzmitch, Bénédict est chargé de statuer sur la liberté de lecture, auparavant interdite. Alors que le nouveau président autoproclamé n'y voit pas d'obligation, Bénédict s'empresse de renouveler l'interdiction de toucher aux livres, car « on ne saurait faire confiance aux gens<sup>450</sup>. » Lui-même, qui avait souffert dans sa jeunesse de l'interdiction de lecture, se hâte de la perpétuer. L'oukase perpétuant l'interdiction entérine l'ignorance crasse des habitants, et renouvelle la censure, empêchant la culture et la liberté d'expression de se développer. Pire encore : Bénédict, qui avait lui-même sculpté une statue de Pouchkine (on pouvait, à ce stade, espérer qu'il s'élève jusqu'à la culture, même s'il avait fait une sculpture à six doigts), finit par l'entourer de chaînes, pour empêcher les petites gens d'y étendre leur linge. Allégorie d'une culture muselée, le Pouchkine enchaîné représente la triste perpétuation de l'ignorance, qui empêche tout véritable progrès.

---

<sup>450</sup> T. TOLSTAÏA, *Le Slynx*, C. Glogowski (trad.), Paris, Robert Laffont, 2002, 380.

La fin de *Métro 2033* montre, de la même façon, que les hommes n'apprennent rien de leurs erreurs passées. Dans ce monde détruit par une guerre nucléaire, la société s'est reformée dans le métro, où elle rejoue l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle : l'une des rames de métro est un nouveau *Reich* nazi, la ligne rouge a été récupérée par les communistes, tandis que la ligne circulaire est le domaine tout-puissant des « marchands ». Nazisme, communisme, capitalisme : les idéologies se reforment dans le métro comme si les désastres du XX<sup>e</sup> siècle n'avaient jamais eu lieu. De même, les « stalkers<sup>451</sup> » envoyés par la capitale, Polis, à la surface, se conduisent comme si la catastrophe historique n'avait pas atteint son apogée dans un holocauste nucléaire. En effet, les stalkers risquent leur vie dans le monde irradié d'en haut non pas pour découvrir d'éventuels survivants ou des ressources essentielles ; ils y vont pour récupérer des armes. Ces mêmes armes servent à détruire les « Noirs » ; ironiquement, le héros est le seul à comprendre, mais trop tard, qu'ils avaient des intentions pacifiques. Sur le champ de ruines final, Artyom prend conscience que l'humanité a une fois de plus mis fin à sa propre histoire : en détruisant les Noirs, « chef-d'œuvre du monde détruit, phénix renaissant des cendres de l'humanité<sup>452</sup> », les hommes du métro se sont interdits tout retour à la surface. Mieux adapté au monde nouveau, celui d'après l'apocalypse, les Noirs proposaient aux hommes du métro une alliance. L'humanité ancienne, forte d'une expérience millénaire de la guerre, n'a pas su voir la main tendue. Ainsi, la possibilité d'une remontée à la surface se solde par un nouvel holocauste, et le Jardin Botanique de l'Université, jadis Jardin d'Eden, est de nouveau transformé par les hommes en brasier infernal. La possibilité d'amender l'Histoire par l'expérience passée semble donc impossible : les hommes continuent de vénérer des idéologies meurtrières et de tuer quand bon leur semble. Nul doute que, s'ils trouvaient le moyen de relancer un réacteur nucléaire, ils le feraient. L'Histoire est donc présentée, par Tatiana Tolstaïa aussi bien que par Gloukhovsky, comme une « leçon » que personne n'a retenu, un cycle meurtrier condamné à se répéter sans fin, par ignorance.

### *Atwood et la possibilité d'une régression heureuse*

Les deux derniers volumes de la trilogie du Dernier Homme sont centrés sur la secte éco-religieuse des « Jardiniers de Dieu ». Dans *Le Temps du Déluge*, on apprend que les Jardiniers voient

---

<sup>451</sup> Le terme vient du roman de science-fiction d'Arcadi et Boris Strougatski, intitulé *Stalker. Pique-nique au bord du chemin*, publié en 1972. Dans ce roman, les stalkers sont des pilleurs d'objet qui se rendent dans les « zones » sous contrôle militaire : ces zones sont des endroits qui ont reçu la présence d'une vie extraterrestre, et en sont restées à jamais modifiées. Les stalkers mettent leur vie en danger pour explorer des territoires témoins d'une vie « autre ».

<sup>452</sup> D. GLOUKHOVSKY, *Métro 2033* [2005], D. Savine (trad.), Paris, le Livre de poche, 2017, 817.

dans les progrès technoscientifiques et dans toute l'Histoire de l'humanité le récit d'une lente régression. Ils partagent avec les chrétiens classiques la croyance que l'homme est déchu, non pas depuis le péché originel mais depuis qu'il s'est séparé de la nature, depuis qu'il a quitté le jardin primordial pour se livrer au développement d'une raison mortifère :

À en croire Adam Premier, la chute de l'Homme était multidimensionnelle. Les primates ancestraux avaient commencé par tomber des arbres ; puis ils avaient chu du statut de végétariens à celui de carnivores. Et ensuite de l'instinct à la raison, et de là à la technologie ; des signaux élémentaires à la grammaire complexe, et de là à l'humanité ; de l'absence de feu à l'utilisation d'icelui, et de là à l'usage des armes ; et du rut saisonnier à une sexualité débridée. [...] La Chute était permanente, mais sa trajectoire menait toujours à l'abîme. Une fois tombé dans le puits de la connaissance, on ne pouvait que descendre vers le fond, accumulant le savoir sans jamais gagner le bonheur. (275)

According to Adam One, the Fall of Man was multidimensional. The ancestral primates fell out of the trees; then they fell from vegetarianism into meat-eating. Then they fell from instinct into reason, and thus into technology; from simple signals into complex grammar, and thus into humanity; from firelessness into fire, and thence into weaponry; and from seasonal mating into an incessant sexual twitching. [...] The Fall was ongoing, but its trajectory led ever downward. Sucked into the well of knowledge, you could only plummet, learning more and more, but not getting any happier. (188)

Cette croyance en une « chute multidimensionnelle » rejoint curieusement la théorie des penseurs ou auteurs néo-primitivistes comme l'anthropologue Marshall Sahlins, l'écrivain Daniel Quinn ou l'historien et biologiste Jared Diamond. Pour les néoprimitivistes, nous étions plus heureux qu'aujourd'hui dans un contexte tribal pré-technologique<sup>453</sup>. Marshall Sahlins, anthropologue spécialisé dans l'étude des sociétés primitives, a fait parler de lui avec l'ouvrage *Age de pierre, âge d'abondance* (en anglais *Stone Age Economics*, paru pour la première fois en 1972), dans lequel il défend que les sociétés de chasseurs-cueilleurs n'étaient pas des sociétés de la pénurie mais de l'abondance. Cette théorie s'inscrit en faux contre la justification du modèle néolibéral développé par Adam Smith, fondé sur la théorie de la croissance<sup>454</sup>. Le passage à l'agriculture n'est pas mentionné dans l'extrait précédent, mais il est sous-entendu par une vision du développement de l'humanité comme déchéance : plus l'humain se sépare du monde naturel (passant par exemple du « rut saisonnier » à une « sexualité débridée »), plus il s'aliène. Crake, dont on ne sait pas au juste quels sont ses rapports avec les Jardiniers, semble cependant souscrire à la même théorie de

---

<sup>453</sup> G. CANAVAN, « Hope, But Not for Us: Ecological Science Fiction and the End of the World in Margaret Atwood's *Oryx* and Crake and *The Year of the Flood* », *Lit: Literature Interpretation Theory*, vol. 23, n° 2, Routledge, 1<sup>er</sup> avril 2012, p. 138-159, 145.

<sup>454</sup> Pour une étude plus poussée sur l'opposition entre Adam Smith et Marshall Sahlins, voir C. ARNSPERGER, « Critique existentielle de la croissance économique. Eléments pour une « transition anthropologique » », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 77, n° 2, 2016, p. 73

l'évolution de l'humanité comme « dévolution » : en effet, son modèle d'humanité perfectionnée correspond à un retour à l'animal. Les Crakers sont des cueilleurs (pas des chasseurs, car ils sont végétariens), le « cercle de pisser » qui marque leur territoire assure qu'ils ne s'installeront jamais en villes tentaculaires, leur sexualité est régulée par le cycle naturel. Avec les Crakers et les Jardiniers, Atwood pose cette question : et si l'avenir de l'humanité ressemblait à son passé ? Ce passé édénique (les Jardiniers sont nommés des « Adams » et des « Èves » !) en harmonie avec la nature réactive le mythe utopique de l'âge d'or<sup>455</sup>. À ce titre, la fin du monde est un désastre positif, qui permet le retour aux premiers temps de l'humanité, et l'instauration d'un nouvel âge d'or.

Mais que pense vraiment Atwood de cette théorie ? Si sa sympathie à l'égard des Jardiniers est évidente, ceux-ci sont néanmoins régulièrement couverts de ridicule. Même Zeb et Toby, membres éminents de la secte écologiste, émettent en leur cœur de secrets doutes quant à la philosophie du gourou, Adam I<sup>er</sup>. La niaiserie de certains hymnes parsème le livre d'un comique burlesque, de même que la description du vocabulaire spécifique des Jardiniers : ainsi, une femme souffrant apparemment de dépression est dite « en jachère ». Le ton moralisateur d'Adam I<sup>er</sup>, fondateur de la communauté, fait de lui un gourou certes inoffensif mais par moments insupportable. La rencontre des bien-pensances chrétienne et écologique produit un mélange mielleux à la fois drôle et agaçant. Pourtant, tous ces éléments ne suffisent pas à décrédibiliser totalement les Jardiniers, de même que les Crakers ne sont jamais catégorisés comme une forme de sous-humanité par la narration (en revanche, ils le sont par d'autres personnages). Force est de constater que l'utopie jardinière, si ridicule soit-elle, est la seule qui permette à ses membres de survivre à la fin du monde. Par ailleurs, les Jardiniers représentent la dernière véritable communauté humaine du monde d'avant, ce qui fait d'eux une arche de Noé, un refuge, pour toutes les victimes du système social comme Toby. Partout ailleurs règnent l'opportunisme et l'individualisme, la soumission aux dictats économiques des corporations ou des gangs, qui se répondent en miroir comme deux forces non pas concurrentes mais parallèles. L'archaïsme des Jardiniers, qui rejettent le progrès, semble le dernier refuge des relations humaines véritables, tandis que l'hypermodernité technoscientifique des *compounds* s'avère particulièrement inhumaine.

La trilogie du *Dernier Homme* met donc en opposition deux types de régression. D'une part, les progrès de l'humanité au cours des siècles ne sont perçus que comme une lente dégénérescence par le groupe le plus sympathique de la trilogie. Bien que cette opinion soit mise à distance par l'ironie atwoodienne, l'usage des progrès scientifiques et l'état général de l'humanité avant la fin du monde donne raison aux Jardiniers, et dresse un tableau apocalyptique avant même la catastrophe

---

<sup>455</sup> Raymond Trousson suggère que l'humanité a inventé l'utopie pour répondre au sentiment nostalgique de la perte de l'âge d'or dans *D'Utopie et d'Utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998.



finale. Le progrès scientifique ne sert plus qu'à assoir le pouvoir des corporations, et signe une véritable régression de l'humanité, sur le double plan physique et moral. Atwood oppose à ce faux progrès la régression prônée par les Jardiniers, à fort potentiel utopique : l'intellect est vendu au plus offrant, personne n'est à l'abri des tortures et de la mort, même dans les *compounds*. La régression post-apocalyptique, vécue par les Jardiniers, est à des lieux des retours en arrière mis en scène dans le corpus russe, chez Tolstaïa, Gloukhovsky ou dans *Telluria*. Malgré les difficultés liées à la nécessité de reconstruire l'humanité dans un univers détruit, les Jardiniers, figures de la « sobriété heureuse », représentent le néo-primitivisme comme une alternative viable, voire souhaitable, pour l'humanité de demain. Au contraire, la régression de la Russie à l'âge de pierre dans *Le Shynx* est perçue comme une catastrophe absolue, car elle n'est pas seulement technologique, mais aussi culturelle et morale. De manière générale, ce n'est jamais pour le mieux qu'un retour au passé est envisagé dans le corpus russe. La dévolution, loin d'ouvrir un abîme effrayant comme dans *Métro 2033*, *Le Shynx*, ou encore *Journée d'un opritchnik*, présente chez Atwood un potentiel optimiste de régénération de l'humanité.

### *La Dialectique Restauration/Révolution : le piège d'une Histoire « explosive »*

Si l'Histoire se répète dans de nombreuses dystopies russes, le type d'événement historique mis en scène et répété permet de les classer en deux catégories. Le chercheur Sergueï Toymintsev remarque deux scénarios concurrents pour l'avenir de la Russie : celui de la révolution (permanente), et celui de la restauration (totale). Dans un cas, la Russie sombre dans le chaos et la guerre civile ; dans l'autre, elle tombe sous la coupe d'un régime dictatorial impossible à déloger :

C'est à cette impasse de la Révolution passive russe, visant un impossible compromis entre des perceptions pro-démocratiques et pro-autocratiques du passé du pays, que les dystopies post-soviétiques répondent en suspendant le temps historique et en proposant deux scénarios également dystopiques, selon lesquels l'avenir est soit une restauration infinie, soit une révolution perpétuelle. Dans les dystopies de la « restauration *in toto* », *Le Shynx* de Tatiana Tolstaïa, ainsi que *Journée d'un opritchnik* et *Le Kremlin en sucre* de Vladimir Sorokine, l'avenir de la Russie rejoint son passé violent en fusionnant clairement les atrocités du régime Soviétique, et une fierté patriotique jubilatoire découlant de son exceptionnel destin. [...] Dans les dystopies de la Révolution perpétuelle, *2017* d'Olga Slavnikova et *ZbD* de Dmitry Bykov, l'antagonisme entre libéraux et communistes ne parvient jamais à son terme, ce qui donne à nouveau lieu à un autre bain de sang dans un futur proche<sup>456</sup>.

---

<sup>456</sup> S. TOYMENTSEV, « Anthropocene fictions: the novel in a time of climate change », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 21, n° 4, 1<sup>er</sup> juillet 2019 (DOI : 10.7771/1481-4374.3179 consulté le 30 novembre 2020). Je traduis.

Nous voudrions aller plus loin, en soulignant que dans ces deux scénarios dystopiques, celui de la restauration et celui de la révolution, rendent compte de l'aporie mémorielle dans laquelle se trouve la société russe actuelle vis-à-vis du passé soviétique. Si certains ont une vue « restauratrice » de l'Histoire, et soulignent la grandeur de la puissance russe à l'époque d'Ivan le Terrible et de Staline, d'autres sont horrifiés par cette lecture, et s'appesantissent sur la nécessité pour la Russie contemporaine de contrer les tendances autocratiques et la « démodernisation », pour reprendre un terme employé plus haut. Cette aporie liée à la représentation de l'Histoire russe, et de l'avenir souhaitable de la Russie, s'exprime dans ce que Toymintsev appelle la « révolution passive », concept emprunté à Gramsci. La « révolution passive » est une « révolution incomplète, avortée, caractérisée par les tendances contradictoires de la révolution et de la restauration ».

Or, force est de constater que les révolutions représentées dans les dystopies post-soviétiques n'aboutissent jamais positivement : dans *Le Shynx*, le renversement du « Grandissime Mourza » mène à l'instauration d'un autre tyran. L'acte de « faire révolution » comme dit Bénédict, est profondément parodié par Tolstaïa, qui rend compte de l'impossibilité de tout changement véritable si le peuple n'est pas éduqué. De plus, le roman se clôt sur une « Explosion » qui renvoie en miroir à celle qui était mentionnée au début : alors que l'on tente de faire brûler les « Anciens », ceux-ci, rendus éternels par les radiations, s'échappent de leur foyer, tel les Phénix de leurs cendres. En s'envolant, l'Ancien Nikita Ivanytch crache du feu sur le terem du nouveau tyran, et provoque une explosion. Puisque les radiations ont rendu les Anciens éternels, il y a lieu de supposer que le processus se répète indéfiniment.

Dans *2017*, la Révolution débouche sur le chaos. Dans *La Mitrailieuse d'argile*, la Révolution est représentée sous l'angle de la guerre civile (le roman se focalise sur l'année 1919). Aussi peu évident que cela paraisse au premier regard, le concept de « révolution passive » s'applique également à certains romans de Pélévine, en particulier *Homo Zapiens* et *Empire V*. Dans ces deux romans, toute avancée potentiellement démocratique (changement de personnel dirigeant) est vouée à l'échec car le modèle politique demeure inchangé : même lorsque les têtes tombent (celle du mari d'Ishtar dans *Homo Zapiens*, celle du mari d'Héra dans *Empire V*), les mécanismes du pouvoir restent en place. Le pouvoir change de visage, mais pas de mains.

La dialectique restauration/révolution évoque aussi la théorie des sémioticiens Lotman et Ouspenskiy sur le développement historique russe, qui ne se ferait que par « explosions » successives. En Russie, le passage d'un système à un autre ne se serait jamais fait sur le mode de la transition, mais plutôt sur le mode de « l'explosion », c'est-à-dire que les changements se sont

effectués brutalement, sans continuité, toujours dans le rejet du régime précédent qui « explose ». Comme le remarque Boris Noordenbos, cette vision de l'Histoire trouve un écho dans « l'Explosion » initiale du *Slynx* :

À ce titre, *Le Slynx* illustre parfaitement les réflexions renouvelées de Youri Lotman sur la signification de « l'explosion » [взрыв] pour le développement de la Russie. En 1985, Lotman, dans un essai coécrit avec Boris Ouspenskiy, affirmait qu'une tendance maximaliste et bipolaire dans la culture russe donnait régulièrement naissance à une volonté intellectuelle et politique de liquider la culture établie [...], afin de s'échapper dans un ordre radicalement nouveau (souvent conçu comme diamétralement opposé à l'ordre qu'il remplace). (Ouspenskiy et Lotman, « Rol »). Dans un essai plus tardif Lotman affirmait qu'en Russie les explosions, les moments explosifs de changement qui se produisent dans tous types de sociétés, sont différents de ceux qui se produisent en Europe occidentale, au sens où ils sont en Russie vus et promus comme « une génération apocalyptique de renouveau » (Lotman, 208)<sup>457</sup>.

Ce qui différencierait la Russie serait donc une incapacité à effectuer une transition, et son développement binaire, qui implique de repartir toujours sur des bases radicalement différentes. Cette théorie, quoiqu'évidemment discutable, a néanmoins le mérite de révéler en partie la façon dont les Russes perçoivent l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle, non pas tant comme un récit continu, mais plutôt comme une succession de déflagrations et de renversements – ce dont rend compte le mot « взрыв » (« взрыв ») en russe qui indique une rupture, une déchirure –, du tsarisme au communisme, puis du communisme au libéralisme. Nous pensons que ce développement par « explosions » successives rejoint la dialectique entre restauration et révolution décrite ci-dessus par Sergueï Toymintsev. Dans les dystopies russes, la Russie semble osciller sans cesse entre ces deux pôles, sans parvenir à trouver un équilibre : celui de la restauration d'un régime dictatorial, comme dans *Journée d'un opritchnik*, celui de la Révolution qui menace de déboucher sur la guerre civile et le chaos, comme dans *2017*. Cette alternance est parfaitement décrite dans *Le Slynx*, où « l'Explosion » (également appelée « взрыв » dans le texte russe), désigne justement le basculement de la restauration à la révolution, puis de nouveau à la restauration, et cela potentiellement sans fin. L'explosion chez Tolstaïa et Gloukhovsky est, à chaque fois, une mini-apocalypse, et une répétition de la catastrophe.

Cette image ne correspond certes pas à une réalité historique, mais plutôt à une représentation culturelle de l'Histoire telle qu'elle est décrite dans notre corpus. « L'Explosion » de Tolstaïa se répète à la fin du roman, tout comme l'holocauste nucléaire qui précède *Métro 2033* est également répété par les stalkers. Les factions communistes et néo-nazies du métro semblent condamnées à s'affronter sans relâche. Chez Sorokine, les « Troubles Rouges » ont précédé les

---

<sup>457</sup> B. NOORDENBOS, « The Black Holes of History », *op. cit.*, 54. Je traduis.

« Troubles Gris » qui ont eux-mêmes précédé la restauration d'une Russie « blanche » (Russie monarchique symbolisée par le fait que le Kremlin est repeint en blanc). Chez Slavnikova, la guerre civile issue des commémorations de la Révolution débouche sur une dictature. Une fois de plus, la Russie est condamnée à osciller entre chaos et autoritarisme, révolution et réaction<sup>458</sup>.

Dans *Métro 2033*, Polis, la capitale, est tour à tour gouvernée par des militaires et des intellectuels (314-315). Cet affrontement entre révolution et restauration est également incarné par certains personnages de notre corpus. Dans *Le Lard Bleu*, les scientifiques sinisants et post-humains du début du livre représentent une Russie de l'avenir, ouverte à une sexualité non-normative, aux avancées technoscientifiques visant à augmenter les capacités physiques et cognitives, et à l'étranger (tous sont sinophiles). À l'inverse, la secte des « baiseurs de terre », qui prend le dessus dans une deuxième partie du roman, représente évidemment une force réactionnaire : c'est un ordre religieux qui vit de façon archaïque, et ne parle qu'en vieux russe. La secte pratique plusieurs rituels initiatiques, dont le principal, celui qui consiste à baiser la terre, est une matérialisation de l'ultra-patriotisme : aimer la patrie passe littéralement par le fait de copuler avec la terre russe<sup>459</sup>. Le roman fait brutalement passer de l'un à l'autre monde au moyen d'une boucle temporelle : après que le laboratoire scientifique est détruit par les baiseurs de terre qui volent le lard, celui-ci revient finalement (après un détour par l'année 1954 dans un monde où Staline est encore en vie) à l'amant post-humain de Boris Gloger, le premier narrateur, scientifique chargé de superviser la production de lard bleu. La vision de l'Histoire qui se détache de ce roman fondateur est là encore une vision cyclique, dans laquelle forces progressistes et réactionnaires se succèdent potentiellement sans fin.

Le corpus américain procède-il également à la répétition de l'instant apocalyptique, de la catastrophe au cours duquel le monde bascule (ou ne bascule pas), comme « l'Explosion » tolstoïenne ? Ou alors cet instant permet-il un véritable progrès, et la démarcation entre un monde d'avant et un monde d'après qui soient fondamentalement différents ? Est-il tourné vers le passé comme le corpus russe, qui met en scène des épisodes historiques ayant déjà eu lieu ?

Les dystopies russes du corpus présentent l'Histoire sous le signe de la fatalité et de la répétition, ce qui court-circuite l'effet d'avertissement que peut comporter la dystopie. Comment éviter le pire, si le développement historique est présenté comme inévitable ? Le corpus américain exprime-t-il le même pessimisme quant à l'évolution du cycle historique ? L'étude de la

---

<sup>458</sup> La représentation de l'Histoire comme un cycle fatal de répétitions est au cœur d'une dystopie de Dmitri Bykov, *ZhD* (2006), en anglais *Living Souls*. Dans cet ouvrage, le destin de la Russie est partagé entre forces libérales (les Khazars) et conservatrices (les Varègues), qui, incapables de s'entendre, plongent le pays dans la guerre civile.

<sup>459</sup> On peut voir dans cet exemple une illustration du procédé de « carnalisation » cher à Vladimir Sorokine selon Mark Lipovetsky. Il s'agit d'incarner un élément de discours abstrait en une image concrète, qui réintroduit du corporel dans une littérature russe qui, selon Sorokine, en manquerait. M. LIPOVETSKY, « Fleshing/flashing the discourse: Sorokin's master trope », *op. cit.*

représentation du progrès et du développement historique dans le corpus russe demande à être confrontée à une étude des mêmes représentations dans le corpus nord-américain. Contrairement à ce qui se passe dans le corpus russe, le progrès n'est pas inenvisageable dans le corpus américain, comme le montre par exemple la rhétorique du conte d'avertissement, qui suppose de considérer qu'un progrès soit envisageable.

### 3. Le corpus américain : Histoire et conte d'avertissement

Dans *Zero K*, la fin du monde est imminente, comme le montrent les grands panneaux suspendus dans le hall de la Convergence, qui projettent en continu des images des désastres prenant place aux quatre coins de la planète. Le roman n'est pas tourné vers le passé, mais vers l'avenir : à la Convergence, on fabrique des « humains anhistoriques » (142), les hommes cryogénisés, destinés à habiter un monde nouveau, qui succèdera au désastre en cours. Toutefois, l'Histoire n'est pas entièrement absente du roman, et s'incarne dans le destin de Stak, l'un des personnages secondaires. Si le roman n'est pas précisément post-apocalyptique (bien que l'apocalypse semble être en cours), les allusions à la fin du monde sont nombreuses, et demandent à être questionnées.

#### *Tcheliabinsk contre Konstantinovka : le retrait de l'Histoire ou l'engagement dans l'Histoire*

Si la première partie, « Au temps de Tcheliabinsk », est consacrée à la peinture de la Convergence et du retrait de l'Histoire perpétué par les transhumanistes, la dernière partie, « Au temps de Konstantinovka », présente un retour au monde réel pour le narrateur, et pose la question de l'engagement dans le monde et dans l'Histoire. Les deux parties sont séparées par la parenthèse qui représente le cœur du roman, « Artis Martineau », qui donne à entendre la voix désincarnée d'Artis cryogénisée, conscience sans histoire ni identité, qui oscille entre la première et la troisième personne. La reprise de l'expression « Au temps de » montre que les deux parties se répondent en miroir, et invitent à rapprocher et opposer Tcheliabinsk et Konstantinovka.

La première partie tire son nom de l'épisode du météore de Tcheliabinsk : le 15 février 2013 a explosé au-dessus de la ville un astéroïde d'une masse estimée de 12 000 tonnes. L'onde de choc a fait éclater plusieurs fenêtres de la ville et s'effondrer le toit d'une usine, causant plus de 1600

blesés, principalement à cause des éclats de verre. C'est la plus grosse chute d'un corps céleste depuis la météorite de la Tougouska, qui a explosé en Sibérie en 1908, et qui sert de point de départ à Vladimir Sorokine pour sa trilogie de *La Glace*. Tout comme la météorite qui enclenche le mouvement apocalyptique de la Confrérie de la Lumière dans la trilogie de *La Glace*, Tcheliabinsk convoque un imaginaire de fin du monde. Ainsi s'exprime une sorte de vieillard prophète que Jeffrey rencontre dans le Jardin artificiel de la Convergence : « Le calme règne, et, l'instant d'après, il y a un éclair dans le ciel, un boum retentissant, une onde de choc... et voilà qu'une ville russe se retrouve dans une réalité comprimée qui serait mystifiante si elle n'était pas si brutalement réelle. » (139) Le météore apparaît ici comme une métonymie de ce que représente la Convergence : un événement scientifique à la limite du miraculeux, une nouvelle réalité dont on ne sait pas trop si elle se situe dans le domaine de la science ou du surnaturel. Les conséquences de la chute de l'astéroïde évoquent celles de l'éclatement d'une bombe : l'explosion et l'onde de choc cèdent la place à une « réalité compressée » qui semble une distorsion de l'espace-temps.

La Convergence, haut lieu d'expérimentation technoscientifique, est aussi nourrie d'allusions au texte biblique, qui soulèvent la perspective d'un salut pas seulement scientifique, mais également religieux, voire sacré. Ainsi, Jeffrey décide de donner au vieil homme qui lui parle de Tcheliabinsk un nom aux consonances bibliques : Ben Ezra. Leur conversation a lieu dans le Jardin de la Convergence. Ce jardin, comme le ParadéN atwoodien, est une réécriture du Jardin biblique : lieux de (re) création d'êtres humains. Le Jardin de la Convergence est artificiel, entièrement créé par l'homme, tout comme la cryogénéisation rejoue la création biblique, en forgeant des hommes nouveaux, au moyen de la technologie. La Convergence est de ce point de vue un endroit sacré, car la science y rejoue la création de l'homme par Dieu.

Or le transhumanisme joue le même rôle que le météore de Tcheliabinsk, en engendrant le même type de distorsion spatio-temporelle : en effet, les êtres humains congelés à la Convergence voient leur réalité « compressée », gelée jusqu'à un jour indéterminé où ils renaîtront. La Convergence propose de faire un saut temporel indéterminé, et fait sortir la personne humaine de ses traditionnelles limites spatio-temporelles. Le transhumanisme dans *Zero K* est une manière d'échapper à l'apocalypse, car elle promet aux hommes cryogénisés la renaissance à une époque meilleure. Le temps que le monde s'éteigne, les hommes dormiront dans leurs capsules cryogéniques, jusqu'au jour où il vaudra la peine de renaître. La référence au météore de Tcheliabinsk, métaphore de l'apocalypse, contribue à relier indissolublement la re-création de l'homme et la fin du monde. Il y a donc une perspective eschatologique évidente dans *Zero K*, renforcée par les allusions bibliques. Les cryogénisés attendent l'avènement d'un royaume, celui d'une utopie technoscientifique, qui pourra s'instaurer sur les ruines du monde contemporain.

Comme nous l'avons annoncé au début de cette partie, l'eschatologie technoscientifique reliée à Tcheliabinsk est mise en balance avec la partie reliée à Konstantinovka, qui présente un autre type de fin, un autre rapport à l'Histoire et au temps. Bien loin de la « réalité compressée » et cosmique du météore, des transhumanistes, et de la bombe atomique, Konstantinovka évoque la temporalité d'une vie humaine confrontée à l'Histoire, celle de Stak.

### *Le poids de l'Histoire*

À l'utopie cosmique proposée par la première partie, que représente l'image de la météorite de Tcheliabinsk, DeLillo oppose l'engagement dans le monde de la troisième partie. Konstantinovka ne fait pas allusion à un espace-temps compressé, en lien avec le temps cosmique des corps célestes, mais à un « ici et maintenant » historique. Konstantinovka est le nom d'une ville ukrainienne, que rejoint Stak, le fils adoptif de la compagne du narrateur, Jeffrey. Pour Stak, le narrateur joue le rôle d'un père de substitution. L'adolescent grandit, partagé entre son identité américaine, et son identité ukrainienne : enfant ukrainien récupéré par des Américains dans un orphelinat, Stak se tourne vers ses racines à l'adolescence. Dans sa chambre est accrochée une carte des ex Républiques soviétiques, souvenir d'un temps qu'il n'a pas connu et d'un lieu dans lequel il n'a pas grandi. Le narrateur comprend que cette carte de l'Union Soviétique fonctionne pour le jeune homme comme un rappel de son désir de vengeance : « [...] il venait tranquillement se planter devant pour regarder, mettre l'intensité de ses souvenirs personnels en correspondance avec la mémoire collective des crimes anciens, ces famines organisées par Staline qui avaient tué des millions d'Ukrainiens. » (205) L'identité personnelle du jeune homme, oscillant entre deux univers, se raccroche à l'identité collective de son peuple. Dans la collusion des souvenirs personnels et collectifs se lit une définition de l'identité humaine à l'opposé de celle proposée à la Convergence, qui produit des « humains anhistoriques ». Stak se définit par l'Histoire de son peuple, alors même que ses parents biologiques sont morts et qu'il ne vit plus sur le sol de sa naissance. Face à la carte de Stak, le narrateur en profite pour localiser Tcheliabinsk dans le sud de l'Oural, et pour situer l'endroit où doit se trouver la Convergence, quelque part au Kazakhstan (205). Sur la carte se rejoignent alors les deux « temps » du roman : le temps anhistorique et cosmique de la Convergence et du météore de Tcheliabinsk, et le temps historique de la nation ukrainienne, couplé à la mémoire personnelle du jeune Stak.

Contrairement à Ross, qui s'est forgé sa propre identité en éliminant son nom véritable et en se choisissant un nom d'emprunt, Stak retourne vers ses origines, vers un ancrage ancestral qui le dépasse. En ce sens, il s'oppose au self-made man américain, qui se prépare à l'anonymat de la cryogénéisation. Stak, attiré comme un aimant par l'Ukraine de sa naissance, ne peut s'empêcher de

se battre pour elle, s'engageant auprès des combattants pro-ukrainiens contre les séparatistes pro-russes de Donetsk. Contrairement à Ross et Artis, qui se retirent volontairement du monde, Stak prend le parti de s'engager dans le monde, de la façon la plus violente qui soit. Loin de l'anonymat anhistorique proposé par la Convergence, Stak est rattrapé par l'Histoire de ses ancêtres. « Stak devait faire avec les convulsions de sa propre histoire, avec ses ancêtres victimes de famines de masse. » (233) L'adolescent porte ici le traumatisme d'un passé qu'il n'a jamais connu, celui des famines orchestrées en Ukraine par Staline, pour briser les koulaks. Ce poids de l'Histoire l'oblige à s'engager aux côtés des forces ukrainiennes, et le voit mourir sur un champ de bataille.

Pour le narrateur, la mort de Stak joue le rôle d'un déclencheur, d'un choc qui le ramène à la réalité, après l'expérience irréaliste de la Convergence : « Quelquefois il faut une matinée entière pour sortir d'un rêve, s'en réveiller complètement. Mais je n'ai pas le souvenir du moindre petit bout de rêve depuis mon retour. Stak est le rêve éveillé, le garçon soldat aperçu sur l'écran, prêt à fondre sur moi » (290-291). Au début, le lecteur pense que le rêve éveillé est celui de la Convergence, qui a frappé Jeffrey par son caractère onirique et irréel. Pourtant, depuis qu'il est revenu de son voyage chez les transhumanistes, Jeffrey s'est avéré incapable de rêver un seul instant. « Prêt à fondre sur moi » traduit « about to come crashing down on top of me » (267) dans le texte original. L'expression verbale « crash down » n'est pas innocente. La vue de l'enfant-soldat provoque un choc semblable au crash d'un avion, d'une météorite, et sa mort ramène brusquement et définitivement Jeffrey dans le monde réel, alors que la Convergence l'en avait éloigné. En outre, l'expression « to come crashing down on top of me » ne manque pas d'évoquer, pour un lecteur américain, les attentats du 11 septembre.

Il est révélateur que la cryogénéisation de Ross et la mort de Stak surviennent dans le même temps, lors du deuxième séjour du narrateur à la Convergence. Jeffrey, qui se trouve à la Convergence pour accompagner son père vers la mort et le chemin d'une possible renaissance, regarde comme d'habitude les projections du hall d'entrée. Sur d'immenses panneaux sont projetées des images de catastrophes et de guerres, destinées peut-être à ôter tout regret aux hommes qui franchissent le pas de la cryogénéisation. Tout à coup, le narrateur voit Stak mourir sous ses yeux, sur un écran géant situé dans le temple de l'immortalité scientifique. Le contraste entre la mort violente de ce jeune homme, et le départ paisible de Ross, millionnaire qui s'offre l'immortalité, ne peut que frapper le lecteur comme deux façons absolument opposées de comprendre et d'habiter le monde. Tous deux représentent aussi deux attitudes antagonistes face à l'Histoire : Ross s'en abstrait, Stak la rattrape, ou est rattrapé par elle. À Tcheliabinsk, temps cosmique et transhumaniste, tourné vers l'avenir, répond Konstantinovka, le temps d'une simple vie humaine, rattrapée par le passé. L'une suppose un salut dans l'avenir, l'autre répète la fatalité



historique. Tcheliabinsk et Konstantinovka sont deux représentations de la fin : l'une ouvre la possibilité d'une survie à venir, l'autre affirme le poids d'une Histoire à laquelle Stak ne peut pas (ou ne veut pas ?) échapper. Le roman ne permet pas de savoir si Stak est déterminé par la fatalité de sa naissance, ou si sa volonté de rejoindre les rangs des soldats ukrainiens est un libre choix. En tous les cas, le destin de Stak, et la trajectoire des hommes cryogénisés, représentent deux façons opposées d'habiter le monde.

En opposant Tcheliabinsk à Konstantinovka, DeLillo oppose deux fins possibles, et deux versions du rapport à l'Histoire. La partie intitulée « Au temps de Tcheliabinsk », centrée sur la cryogénisation pratiquée à la Convergence, montre des hommes qui se préparent à une apocalypse générale (représentée, entre autres, par le météore de Tcheliabinsk) en anticipant leur mort individuelle. Ou alors ils se consolent d'une mort individuelle inéluctable (comme dans le cas d'Artis, atteinte d'une maladie incurable), en se persuadant que l'apocalypse est en cours. Cette préparation passe par le retrait volontaire de la vie humaine, le rejet du passé et du temps présent, pour se projeter dans l'avenir : les cryogénisés renoncent à leur vie présente, espérant renaître plus tard. Ce faisant, ils se désengagent des problèmes contemporains : ainsi la Convergence crée-t-elle des « humains anhistoriques ». A l'inverse se trouve le « temps de Konstantinovka », dans lequel un jeune homme rattrapé par ses origines, meurt en défendant sa patrie : sa mort individuelle communique ce faisant avec l'Histoire de son peuple, assailli par la Russie. Le temps de Konstantinovka, temps historique de la guerre en Ukraine, temps humain, s'oppose au temps céleste, désincarné, inhumain du météore de Tcheliabinsk. Si la Convergence affirme la possibilité d'une Apocalypse avec renaissance (permise par la Cryogénisation), la fin envisagée à Konstantinovka ne laisse pas de place à l'avènement d'un nouveau royaume.

Qu'en est-il des autres romans du corpus ? Chez Atwood, la représentation de l'Histoire est également liée au récit de la fin. Ainsi, la trilogie du *Dernier Homme* montre la difficulté d'élaborer un récit historique sur l'apocalypse, qui se confond avec un récit mythique des origines pour les Crakers, qui n'ont pas connu le monde d'avant. Contrairement aux dystopies russes, où l'Histoire est présentée comme une fatalité extérieure aux personnages, elle constitue chez Atwood un processus discursif en cours d'élaboration : à ce titre rien n'est fixé, puisque tout reste à écrire. Le traitement de l'Histoire peut ainsi servir de matière pour le conte d'avertissement, ce qui est inenvisageable dans le corpus russe. Le fait que l'Histoire ne soit pas immuable offre la possibilité de ne pas la répéter, et permet aux hommes d'apprendre de leurs erreurs. Mais qu'en est-il dans le corpus nord-américain ? La représentation du cours de l'Histoire, et celle de la fin du monde ou de la catastrophe, laissent-elles de la place pour qu'une perspective de renouveau se dessine ?

## *La fiction comme modèle de la réalité : le « faux paratexte » dans World War Z et La Servante Écarlate*

*Un conte d'avertissement : l'écriture d'une Histoire fictive comme projection d'un avenir réel ?*

Le récit atwoodien assure en quelque sorte sa filiation avec le monde réel, en passant par la référence à l'Histoire. Dans l'épilogue, Atwood fait entrer le récit qu'elle vient de présenter dans une dynamique historique (ce qui donne *a posteriori* une illusion d'authenticité et de réalité au récit de la servante). L'épilogue, sous forme de conférence historique prenant pour témoignage et preuve le récit de la servante, sert à plein l'effet de réel voulu par Atwood, qui a tenu à rapprocher le plus possible son texte de la réalité (d'où son rejet du terme « science-fiction », qui convient effectivement mal à *La Servante Écarlate* dans la mesure où la science n'a rien à voir avec le monde décrit). Le lien entre fiction et réalité est renforcé par le titre de l'un des travaux de Pieixoto, qui compare Gilead à un régime théocratique bel et bien réel, le régime iranien : « L'Iran et Gilead : Deux Monothéocraties De La Fin du Vingtième siècle, Vues À Travers Des Journaux Intimes » (505). Le pseudo basculement de la fiction à l'analyse historique opéré par l'épilogue joue un double rôle contradictoire : d'une part en nous rassurant, car l'épilogue nous assure que le régime a pris fin ; d'autre part en nous effrayant, car il donne un crédit et une authenticité au terrible récit que nous venons d'entendre. À ce titre, les « Notes historiques sur Le Conte de la Servante écarlate », et la « Transcription partielle des procès-verbaux du Douzième Colloque d'Etudes Gileadiennes, tenu dans le cadre du Congrès de l'Association Internationale d'Histoire, organisé à l'Université de Denay, Nunavit, le 25 juin 2195 » font partie intégrante de l'avertissement adressé par Atwood. Gilead n'est pas une fantasmagorie loin de nous, mais une potentialité envisageable dans un proche avenir, semble nous dire l'écrivaine. Cet épilogue se présente également comme un clin d'œil à l'épilogue de 1984, formé par un essai sur le Newspeak ; essai porteur d'espoir selon Atwood, car il suggère que le régime de 1984 a pris fin. Avec l'épilogue, Atwood signale donc une double appartenance de son récit : appartenance indirecte à l'Amérique du Nord dans laquelle elle écrit (comme le montre le colloque à l'Université de Denay) ; et appartenance générique au genre de la dystopie, avec la reprise de l'épilogue orwellien. L'épilogue permet aussi d'affirmer, en creux, l'importance du récit historique : comment écrire et analyser l'Histoire pour éviter qu'elle ne se répète ?

Mais le traitement de l'Histoire dans *La Servante* est peut-être plus révélateur que les références historiques elles-mêmes. Comme le régime de 1984, Gilead pratique une consciencieuse réécriture de l'Histoire. Les servantes sont systématiquement effacées de la narration historique, ainsi que des archives personnelles, peut-être vouées à devenir des témoignages pour une archéologie future. Sur les albums de famille, on voit des Epouses et des enfants, mais pas les servantes qui ont mis au monde ces enfants, ce qui suscite chez l'héroïne la réflexion suivante : « Du point de vue de l'histoire future, cette espèce, nous, sera invisible. » (396) Toutefois la fin du roman nous apprend que les servantes ont fini par triompher de l'invisibilisation, dans la mesure où le témoignage de la servante a été recueilli et étudié. Ce triomphe est cependant bien fragile, et Atwood nous livre une fin aigre-douce dans l'épilogue, qui présente une assemblée d'universitaires, réunis pour parler du défunt régime gileadien. Certes, le lecteur peut se réjouir de voir que Gilead a pris fin, et que le régime fait l'objet d'études historiques, ce qui assure que l'humanité puisse, en gardant un témoignage du passé, empêcher la reproduction de celui-ci. Néanmoins les paroles du conférencier principal, qui se distingue par ailleurs par ses blagues sexistes, véhiculent une sorte de relativisme désagréable :

Si vous m'autorisez une parenthèse, permettez-moi de dire qu'à mon avis la prudence s'impose lorsqu'il s'agit de porter des jugements moraux sur les Gileadiens. Nous devrions aujourd'hui avoir appris que de tels jugements sont nécessairement spécifiques à une culture. En outre, la société Gileadienne était l'objet de pressions considérables, d'ordre démographiques et autres, et se trouvait soumise à certains facteurs dont nous-mêmes sommes heureusement libérés. Notre tâche n'est pas de censurer, mais de comprendre. (510)

If I may be permitted an editorial aside, allow me to say that in my opinion we must be cautious about passing moral judgement upon the Gileadeans. Surely we have learned by now that such judgements are of necessity culture-specific. Also, Gileadean society was under a good deal of pressure, demographic and otherwise, and was subject to factors from which we ourselves are happily more free. Our job is not to censure but to understand. (302)

Il y a deux façons d'interpréter ces propos ambigus. À première vue, l'on pourrait y voir la simple affirmation d'une volonté de neutralité scientifique, louable de la part d'historiens qui entendent comprendre le passé, et non pas le juger. Mais ce serait sous-estimer l'ironie atwoodienne et son art du double-langage ; les blagues sexistes du professeur doivent nous mettre la puce à l'oreille et nous inciter à la prudence. Comment un homme qui ironise sur sa collègue féminine pourrait-il prendre au sérieux le récit d'une servante, récit dont il semble d'ailleurs minimiser la portée en remettant en cause son authenticité ? À la lumière de ces indices semés par l'écrivaine,

l'assertion pleine de dignité scientifique flirte soudain avec le révisionnisme historique. Pieixoto semble sûr qu'un régime du type de Gilead ne pourrait revenir au pouvoir, du fait de facteurs extérieurs aujourd'hui différents (« la société Gileadienne était l'objet de pressions considérables [...], dont nous-mêmes sommes heureusement libérés »). Cette certitude sonne faux dans le conte d'avertissement atwoodien. Atwood semble ici nous rappeler subtilement que nous ne sommes pas tirés d'affaire, et qu'il ne suffit pas de raconter l'Histoire pour empêcher son retour ; encore faut-il savoir la raconter correctement, sans la juger, mais sans la relativiser non plus, comme le fait ici Pieixoto.

*Le modèle documentaire dans World War Z : l'Apocalypse zombie comme scénario réaliste*

La préface est l'occasion pour le narrateur d'ouvrir une réflexion sur la façon d'écrire l'Histoire. Comment rassembler les témoignages d'une époque historique pour lui rendre justice, pour s'approcher au plus près de la vérité ? Le narrateur rapporte la divergence de points de vue entre la responsable de la Commission et lui-même. La responsable avait critiqué le rapport en expliquant qu'il était « beaucoup trop humain », et qu'il fallait surtout garder des chiffres et des faits. Le narrateur, au contraire, s'était beaucoup attardé sur les ressentis. Or, la justification de cette approche « subjectiviste » d'une période historique est particulièrement intéressante, en ce qu'elle rappelle la préoccupation d'Atwood et d'autres auteurs de notre corpus. Ne sont-ce pas les ressentis qui nous permettront d'éviter un jour de refaire les erreurs passées ? Les chiffres et les faits sont-ils suffisants pour empêcher un retour de l'Histoire ?

Le document final devait compiler données brutes et explications détaillées, bref, un rapport officiel objectif qui permettrait aux générations futures d'étudier les événements de cette décennie apocalyptique sans s'encombrer de « pathos ». Mais n'est-ce justement pas le « pathos » – le facteur humain – qui nous relie si profondément au passé ? [...] En excluant le facteur humain, ne risque-t-on pas de prendre trop de recul par rapport à une histoire qui pourrait un jour – Dieu nous en préserve – *se répéter* ? Et, au final, n'est-ce pas précisément le facteur humain qui nous différencie de cet ennemi que nous appelons « mort-vivant » à défaut d'autre chose ? (12)

The official report was a collection of cold, hard data, an objective “after-action report” that would allow future generations to study the events of that apocalyptic decade without being influenced by “the human factor.” But isn't the human factor what connects us so deeply to our past? [...] By excluding the human factor, aren't we risking the kind of personal detachment from a history that may, heaven forbid, lead us one day to repeat it? And in the end, isn't the human factor the only true difference between us and the enemy we now refer to as “the living dead”? (2)

Le débat soulevé ici par le narrateur pose la question de la consignation des événements historiques et de leur incorporation dans un discours historique. L'historien doit-il évacuer toute

émotion pour ne conserver que des données brutes ? Les sentiments et émotions des protagonistes de l'époque ne peuvent-ils pas être également considérés comme des documents historiques, comme une forme immatérielle de témoignage ? La prise de recul historique ne peut-elle pas, à un certain point, devenir non plus qualité mais défaut ? Si l'on prend l'Histoire comme un discours purement scientifique, alors le « facteur humain » n'y trouve pas sa place. Mais le rôle de l'Histoire n'est-il pas également d'être diffusée dans les écoles, et de servir de garde-fou pour les générations futures ? À ce titre, il est probable que les chiffres et les dates ne parlent pas autant que les expressions de souffrance ou de joie liées à un époque. En situant sa préface dans une perspective à la fois post-apocalyptique (l'épidémie a été maîtrisée, la plupart des zombies massacrés), et pré-apocalyptique (une telle pandémie pourrait revenir), Max Brooks donne à lire son texte non seulement comme une trace du passé, un testament, mais aussi et surtout comme un avertissement pour l'avenir. L'archive historique n'est pas destinée à rester lettre morte, mais plutôt à devenir une sorte de garde-fou, voire un manuel de survie si le pire devait arriver : la répétition du passé. À ce titre, le prologue de *World War Z* remplit exactement le même rôle que l'épilogue de *La Servante*, en brisant la frontière entre fiction et réalité : la fiction pourrait servir de modèle pour une réalité prochaine.

La question de la répétition de l'Histoire est centrale dans *La Servante* comme dans la trilogie du *Dernier Homme*. Considérer le conte de la servante comme un document, une trace à partir de laquelle mener une enquête historique, implique une réflexion sur l'importance du travail de l'historien, à la fois archiviste et enquêteur. Car l'historien détermine le discours à partir duquel nous allons garder le passé, et l'incorporer à une identité collective. La dystopie atwoodienne se caractérise par sa réflexivité historique et la conscience aigüe du dilemme suivant : son texte témoigne à la fois de la nécessité du discours historique, et du potentiel danger dans la construction et l'utilisation d'un tel discours. L'importance du récit historique chez Atwood rejoint la question du rôle de la mémoire historique (ou de son absence) dans la répétition ou non d'un passé meurtrier, dans plusieurs œuvres du corpus russe. L'on peut songer au *Symx*, où la bêtise et l'oubli des habitants de Fyodor Kouzmitchks permet à une seconde Explosion d'avoir lieu et à un nouveau tyran de succéder à l'ancien. Chez Atwood comme chez Max Brooks, l'Histoire et la façon dont elle s'écrit s'allient à la dystopie pour livrer un avertissement. Ainsi fonctionne le conte d'avertissement des dystopies américaines, en mobilisant une Histoire fictive, qui sert de projection pour envisager un avenir qui pourrait devenir réel.

Dans leur traitement de l'Histoire, les dystopies américaines sont sans conteste plus optimistes que les dystopies russes, qu'il est difficile de lire comme des avertissements, tant le poids du passé semble impossible à alléger. Dans le corpus américain, l'Histoire, perçue comme un récit,

ouvre la voie au progrès, car l'homme peut apprendre du passé. Il n'en est rien dans le corpus russe, où l'Histoire est principalement décrite comme un processus qui ne peut plus avoir cours dans la Russie contemporaine. Dans *2017*, on peut lire qu'elle a « pris fin » (280) ; chez Gloukhovsky et Tolstaïa, elle se répète. Le train à l'arrêt de *La Flèche Jaune*, que tout le monde imagine en mouvement, capture parfaitement ce paradoxe : le progrès, ou la progression sont inenvisageables, car personne ne semble capable de se rendre compte que le temps est à l'arrêt. Bénédikt ne se rend pas compte qu'il répète tragiquement la dictature qu'il vient de renverser. Artyom réalise trop tard que les « Noirs » auraient pu aider l'humanité à se reconstruire ; au passage, Dmitri Gloukhovsky écorne le racisme de certains de ses compatriotes, en nommant des créatures aussi redoutées qu'inoффensives les « Noirs ». À l'inverse, les personnages d'Atwood, de Max Brooks ou de DeLillo ne sont pas seulement les jouets du destin, mais contribuent à construire celui-ci.

### *Conclusion : pessimisme russe, optimisme américain*

« L'épidémie d'Histoire » (496) qui frappe les personnages dans *2017*, la nostalgie frénétique qui s'empare des personnages dans *Le Bibliothécaire*, met en scène des personnages irrémédiablement attirés, voire broyés, par les forces historiques, comme incapables de s'y soustraire. Il n'est pas de progrès possible, pas d'échappatoire au passé : ainsi les « explosions » succèdent aux explosions, les révolutions aux révolutions, sans qu'aucun changement réel se produise. Le point zéro marquant la fin du monde ancien, qu'il s'agisse d'une explosion nucléaire ou d'une révolution, ne débouche pas sur la création d'un monde nouveau, mais sur la répétition, *ad nauseam*, d'un épisode traumatique qui s'est déjà produit. Chez Tolstaïa, Gloukhovsky ou Slavnikova, les personnages semblent à jamais bloqués à l'instant de la fin, ce qui les conduit à reproduire le même schéma, à le rejouer comme une pièce de théâtre. Cet instant apocalyptique est incarné soit par une révolution, soit par une « explosion » (elle-même image de la révolution, comme nous l'avons vu en première partie). Dans le corpus russe, nul personnage n'échappe au déterminisme historique, qu'il s'agisse de Rogov, rattrapé par l'histoire de son grand-père, ou des personnages de Tolstaïa et de Gloukhovsky qui semblent voués à répéter le passé.

À l'inverse, l'on trouve dans le corpus américain un exemple de sortie de l'Histoire. Dans *Zero K*, certains personnages décident volontairement de s'abstraire de l'Histoire, de figer le temps, en se projetant, par-delà les années, dans un avenir décorrélé de la marche actuelle du monde. Ce sont

les hommes cryogénisés, bien décidés à survivre aux événements extérieurs dans leurs capsules cryogéniques<sup>460</sup>.

L'apocalypse n'est source de renouveau que dans le corpus américain. Dans le corpus post-apocalyptique russe, la fin du monde ne s'accompagne pas d'une perspective de renaissance, mais, bien au contraire, d'un retour en arrière. Contrairement à la trilogie atwoodienne du *Dernier Homme*, qui met en scène une véritable alliance interspécifique (avec des bébés hybrides !), entre Crakers, porcons et survivants humains, *Métro 2033* dépeint une humanité incapable de voir la main tendue. Loin de s'avancer vers la construction d'une société nouvelle et plus harmonieuse, comme chez Atwood, les personnages de Gloukhovsky s'enferment dans les erreurs du passé, de même que ceux de Tolstaïa. Ce constat mérite bien sûr d'être nuancé : une alliance interspécifique est envisagée par Artyom dans *Métro 2033*, entre les Noirs, produits de l'évolution dérégulée engendrée par la catastrophe nucléaire, et les survivants de l'humanité réfugiés dans le métro. Mais Artyom demeure le seul élu à voir la possibilité d'une alliance.

Dans l'ensemble, le corpus russe est beaucoup plus pessimiste que le corpus américain, où fin du monde (Atwood), Anthropocène (*Zero K*) et catastrophe (Saunders) peuvent ouvrir la voie à de nouvelles possibilités. Même chez Saunders et McCarthy, qui présentent des univers particulièrement sombres, une perspective de salut peut être trouvée en la bonté. Sur le plan moral, l'humanité n'est pas perdue : les héros-narrateurs de Saunders, le père et le fils de *La Route*, s'efforcent de rester bons dans un monde mauvais, et en ce sens, sont les garants d'une forme d'utopisme, voire de salut métaphysique. Au contraire, peu de personnages sont bons dans le corpus russe, et la notion même de morale semble galvaudée. Lorsque la salvation métaphysique est envisagée, elle donne lieu à un carnage (trilogie de *La Glace*, Sorokine). Une exception notable à l'optimisme américain mérite d'être soulignée : *Zone One*, de Colson Whitehead, tout en mobilisant une perspective de reconstruction utopique (d'emblée suspecte pour le personnage principal), anéantit cette possibilité. À la fin, le flot des zombies l'emporte, l'apocalypse se remet en marche, sans que plus rien, semble-t-il, puisse à présent l'arrêter.

---

<sup>460</sup> Le lien entre cryogénisation et rapport au temps/au passé est également au cœur de *L'Aviateur*, d'Evguéniy Vodolazkin (2016). L'homme cryogénisé représente un passé figé puis décongelé, ce qui pose la question suivante : que faire d'un passé artificiellement projeté dans le présent ? Le personnage de Vodolazkin, né aux alentours de 1900, a connu les années de guerre civile à Saint-Pétersbourg, puis l'enfer des camps dans les années 1930, sur les îles Solovki. Il accepte alors de faire partie d'une expérience de cryogénisation, pensant simplement avoir trouvé le moyen d'échapper aux souffrances par la mort. Mais il se réveille un jour dans un hôpital, en 1999. Le saut temporel effectué par le personnage est bien sûr renforcé par les changements politiques, sociaux et économiques extraordinaires qu'a subi la Russie en un peu plus de cinquante ans. La cryogénisation est aussi le moyen de réfléchir, indirectement, sur le rapport des hommes aux bouleversements historiques.

Tout progrès est inenvisageable dans le corpus russe, car le déroulement historique est bloqué. L'apocalypse n'est ni devant (ce qui ouvrirait la possibilité du conte d'avertissement), ni *complètement* derrière (auquel cas elle ne serait plus qu'un traumatisme à surmonter) : elle est maintenant. *La Flèche Jaune* représente une allégorie assez intéressante de la marche de la Russie, symbolisée par le train mythique qui donne son nom au récit, réécriture de la légendaire troïka de Gogol. Dans ce récit, toute la Russie (soviétique ou post-soviétique), se trouve depuis des années dans un train qui marche vers un « pont détruit », ce qui n'interroge plus personne. Signe que le temps ne marche plus dans le bon sens, les chapitres se déroulent à l'envers (de 12 à 1). L'Histoire est finie, ce qui explique que le train n'aille plus de l'avant, mais avance à rebours, à la manière des chapitres. Le personnage principal, ayant enfin compris que le train est à l'arrêt, sort de celui-ci et découvre le monde véritable. On peut y voir un énième jeu postmoderniste, mais il nous semble cependant que le symbole mérite d'être pris au sérieux. Et si *La Flèche Jaune* renvoyait non pas à la Russie soviétique, ni même à la condition humaine dans son ensemble, mais à une Russie post-soviétique demeurée bloquée sur son passé ? Pélévine, en montrant la libération de son héros, incite ses lecteurs à ne pas se soumettre à l'illusion d'une Histoire en marche, alors même que celle-ci s'est arrêtée en 1991. Que retenir de ce message ambigu ? Peut-être pas tant une leçon de désengagement qu'une incitation à regarder, pour une fois, vers l'avenir, plutôt que de suivre mécaniquement les rails du passé.

### *Conclusion générale*

Cette partie, centrée sur l'évolution des motifs dystopiques et post-apocalyptiques depuis la fin de la guerre froide, a permis de montrer trois choses : l'utopie n'a pas disparu des dystopies contemporaines (chapitre trois), la virtualisation du réel est un élément-clé des dystopies contemporaines (chapitre quatre), et les récits apocalyptiques nord-américains continuent de décrire la fin comme une potentielle renaissance, bien que la perspective d'un salut religieux ait disparu (chapitre cinq).

L'utopie, que l'on aurait pu croire morte et enterrée après la chute de l'URSS, réapparaît dans notre double corpus d'une façon détournée. L'intégralité du corpus russe se trouve ainsi dans l'ombre portée de l'échec de l'expérience soviétique, perçu comme l'échec d'une expérience utopique. L'oscillation entre utopie et dystopie, que l'on constate aussi bien dans le corpus russe que dans le corpus américain, n'est pourtant pas pourvue des mêmes significations dans les deux cas. Chez Margaret Atwood, l'utopie est présente sous la forme d'une possibilité de renouveau



ouverte, par opposition à un système clos et fixe, déterminé à l'avance. Chez Sorokine, l'utopie est la plupart du temps convoquée pour se transformer en son envers négatif, comme dans la trilogie de *La Glace*. Même quand ce n'est pas le cas, le décalage entre le discours des personnages et la réalité décrite dans le roman incite à la méfiance envers tout discours utopique.

Le chapitre quatre nous a permis de constater l'importance des réalités artificielles, simulées, voire des simulacres (réalités simulées qui remplacent le réel) dans le double corpus. Toutes ces descriptions, qui jouent sur la frontière entre le réel et le virtuel, peuvent être regroupées sous l'expression « virtualisation du réel ». Cette virtualisation est notamment liée à l'influence de la culture postmoderne, à la fois culture médiatique et culture du capitalisme tardif. L'univers dystopique est, de plus en plus, un cauchemar virtuel.

Le chapitre cinq était centré plus spécifiquement sur les discours de la fin et les perspectives eschatologiques de notre corpus. Quelle vision de l'avenir notre corpus propose-t-il, après la fin du monde ? Sur ce point, des différences profondes ont émergé entre corpus russe et corpus nord-américain. À une exception près (*Zone One*), le corpus nord-américain laisse la porte ouverte à une renaissance possible, et montre que la fin peut servir de *tabula rasa* pour construire un monde nouveau. Cette perspective optimiste est absente du corpus russe, qui met en scène la répétition d'une fin paradoxalement vouée à ne jamais finir. Si les fictions apocalyptiques peuvent servir de conte d'avertissement chez les Américains, elles n'ont pas du tout cette fonction chez les Russes, où elles expriment un profond fatalisme.

## Partie III. Humanité, monstruosité : un corpus gothique ?

La deuxième partie a permis d'explorer quelques thèmes privilégiés de la dystopie contemporaine. La troisième partie sera consacrée plus spécifiquement à l'étude des personnages et de l'esthétique du corpus. Tous les personnages ou presque représentent des formes déviantes ou perverses d'humanité, au sens littéral (les monstres) ou figuré (des personnages déshumanisés à des degrés divers). La différence entre les corpus russe et américain est notable, et nécessite d'être questionnée.

Pourquoi la dystopie russe est-elle envahie par des figures monstrueuses ? Nous étudierons dans un premier chapitre l'hybridité du personnel dystopique, situé au croisement de plusieurs types d'êtres, de l'animal à la machine. Nous verrons comment ces êtres liminaires, par leur nature même, interrogent non seulement la définition de l'humanité, mais questionnent aussi des concepts tels que « l'Humanisme » ou l'anthropocentrisme. En dépit de ces rapprochements généraux, la représentation de corps hybrides ou liminaires (entre la vie et la mort dans le cas de la cryogénéisation par exemple) ne renvoie pas tout-à-fait aux mêmes problématiques chez les auteurs Russes ou chez les Américains. Le fantôme de l'Homme nouveau soviétique plane sur le corpus russe, tandis que le corpus américain est plus concerné par des questions de bioéthique en lien avec les progrès scientifiques contemporains. Étonnamment, il arrive que les deux aspects se rejoignent.

Ainsi, la représentation de l'humanité sous des traits monstrueux rend compte de certaines peurs propres à notre époque. Agissant comme des révélateurs culturels, les créatures monstrueuses du corpus nous mèneront à une caractérisation esthétique de l'ensemble du corpus. Nous entendons montrer en quoi celui-ci mobilise un certain nombre de tropes gothiques, afin non pas de poser une étiquette sur les textes, mais de voir en quoi l'étude du gothique permet de mettre au jour les éléments critiques essentiels du corpus sous une forme originale. La question de la monstruosité, étudiée dans le premier chapitre de cette partie, apparaîtra sous un jour nouveau à l'aune des quatre grandes catégories que nous détaillerons dans cette partie et dans la suivante. Nous montrerons comment l'esthétique gothique peut être mobilisée par les auteurs, dans un corpus dystopique contemporain, pour exprimer sous une forme imagée de nouvelles angoisses politiques et sociales, propres à un monde en proie à de profonds bouleversements.

Nous partons du constat que, dans la pop culture contemporaine, le gothique a acquis une visibilité sans précédent, et connaît une forte recrudescence : en témoignent les *vampire fictions* et autres films de zombies. Après avoir défini le gothique au moyen d'un retour historique sur le genre, nous interrogerons la possibilité d'une spécificité du gothique russe. La prégnance du gothique dans la littérature russe contemporaine n'est-elle que le reflet d'un engouement général, issu de la pop culture américaine, ou trouve-t-elle des raisons plus contextuelles, propres à l'état de la Russie post-soviétique ? En gardant cette interrogation à l'esprit, nous parcourrons un ensemble de significations attachées au gothique dans le double corpus : gothique historique, politique, néolibéral, et écologique.

Une partie importante du corpus russe mobilise l'esthétique gothique pour mettre en scène une certaine vision de l'Histoire. Les thématiques historiques et mémorielles, dont nous avons vu, en première partie, quelle importance elles avaient, se manifestent au travers d'un imaginaire indubitablement gothique : fantômes et possessions dessinent les contours d'une Histoire refoulée dans le corpus. Nous interrogerons également le rapport entre le gothique et les périodes de révolutions et de renversements socio-politiques, qui pourrait expliquer la recrudescence de l'esthétique gothique après 1991. Selon Eric Naiman, le gothique est apparu en Russie au début du XX<sup>e</sup> siècle pour exprimer un retour de formes archaïques dans les expériences de modernisation<sup>461</sup>. Nous nous demanderons donc, à partir de cette hypothèse, si la résurgence du gothique dans la littérature post-soviétique trouve une explication similaire.

Nous verrons ensuite comment de très nombreuses figures monstrueuses peuvent être associées à la représentation du politique dans le corpus russe. La métaphore de la « zombification » pour illustrer le lavage de cerveau montre comment des images monstrueuses peuvent être reprises à des fins politiques. Nous nous pencherons plus spécifiquement sur diverses images de parasites (moustiques, vampires...) employées pour désigner l'élite russe, en montrant que celle-ci est toujours, dans le même temps, aussi bien parasitaire que parasitée. Cette vision de l'économie politique rejoint diverses allégories monstrueuses du pouvoir russe, que nous prendrons le temps de parcourir. Nous verrons que différents auteurs (Pélévine, Elizarov, Sorokine, Tolstaïa) se rejoignent dans leur peinture du pouvoir en Russie comme une sorte de monstre immémorial, une abomination perpétuée par-delà les révolutions et changements de régime.

---

<sup>461</sup> E. NAIMAN, « Behind the Red Door: An Introduction to NEP Gothic », dans *Sex in Public*, Princeton, Princeton University Press, 2019, p. 148-180

## Chapitre 6. De l'animal à la machine

Ce chapitre est centré sur les représentations d'une humanité déviante, hors normes, dans notre corpus, situées entre deux pôles que l'on pourrait *a priori* opposer : celui de l'animal, et celui de la machine. Nous verrons quelles sont les significations attachées à l'un et à l'autre. Dans une partie introductive, nous passerons en revue de nombreux exemples d'hybridité animale, en cherchant à comprendre pourquoi la figure de l'animal est à ce point omniprésente dans le corpus russe. Si le bestiaire se justifie traditionnellement dans certains cas par les visées satiriques de l'auteur (*La Vie des Insectes*), les métaphores animales excèdent largement la satire dans d'autres textes.

C'est pourquoi nous interrogerons, dans un deuxième temps, la portée biopolitique de ces « humanimaux<sup>462</sup> », qui mettent en lumière, par leur statut liminaire, la spécificité de l'Humain. Les hybrides questionnent les rapports entre nature et culture, sauvage et civilisé, rapports qui prennent une acuité nouvelle lors des périodes de bouleversements sociaux et politiques extraordinaires comme la Révolution de 1917 et la chute de l'URSS. Ainsi, nous verrons quelle filiation il est possible d'établir entre la figure de l'Homme nouveau et celle du loup-garou. Comment cette filiation s'illustre-t-elle dans notre corpus ? Comment une lecture parodique de la théorie de l'évolution chez Victor Pélévine ou encore Tatiana Tolstaïa peut-elle servir une mordante satire politique et sociale ?

L'animal, en tant que figure traditionnelle de l'Autre de l'humain, permet de questionner l'humanité à la fois au sens physique, et moral. Les figures animales du corpus posent parfois cette question : qu'est-ce qui fait le propre de l'Humain ? Qu'est-ce que l'humanisme ? L'Humanisme n'est-il qu'une vision anthropocentrée du monde du vivant ? Le corpus, à travers l'hybridité animale, interroge indirectement les notions d'anthropocentrisme et d'humanisme : ainsi la figure animale dans *Le Slynx* permet une remise en question ironique de l'humanisme de certains personnages, représentants de l'intelligentsia. Nous nous demanderons si l'omniprésence animale peut être interprétée comme le signe d'un anti-humanisme des dystopies russes contemporaines. À l'inverse, l'animal fonctionne dans certains textes comme une métaphore de la victime et de l'exploitation en général : en ce sens, ne faut-il pas voir dans la peinture de corps hybrides un renversement de l'anthropocentrisme (Atwood, Sorokine) ?

---

<sup>462</sup> Nous reprenons et traduisons ici un terme emprunté aux animal studies, qui tentent de repenser les relations entre l'homme et l'animal. N. TAYLOR et T. SIGNAL (éd.), *Theorizing animals: re-thinking humanimal relations*, Leiden ; Boston, Brill, 2011

Après avoir étudié les potentialités de l'animal dans le corpus, nous nous pencherons sur les significations de l'autre figure de l'altérité : la machine. Nous verrons dans quelle mesure les corpus russe et américain illustrent les notions de post-humanisme et de transhumanisme. Nous prendrons d'abord le temps de préciser le rapport entre le post-humanisme, qui présuppose une humanité non plus opposée à la machine, mais hybridée à celle-ci, et l'humanité, avant de nous pencher sur les déviances du post-humanisme néolibéral chez George Saunders. Nous verrons en quoi les figures post-humaines peuvent recouvrir une peur de l'industrialisation de l'humain. Enfin, nous nous pencherons sur la façon dont les œuvres illustrent la notion ambiguë de transhumanisme, ou « humanité augmentée » à l'aide de la technoscience. Faut-il y voir un nouvel humanisme, ou, pour reprendre l'expression de Nicolas LeDévédéc, le symptôme d'une défaite de l'humanité, le signe d'une « fatigue d'être humain<sup>463</sup> » ?

Le dernier temps de ce chapitre, intitulé « Gothique post-humain : le paradigme Frankenstein », amorcera une transition avec les thématiques du chapitre suivant, consacré à la question du gothique. Il s'agira de montrer en quoi les représentations post-humaines du corpus véhiculent une esthétique gothique qui met en scène certaines inquiétudes propres au rapport de l'homme à la technoscience, dans un monde où celle-ci tient une place prépondérante. Pourtant, le caractère gothique des manipulations scientifiques de l'humain ne date pas d'hier, et nous verrons pourquoi le mythe de Frankenstein demeure une référence essentielle pour la dystopie contemporaine.

Il est sans nul doute paradoxal de chercher à définir le monstre, puisque le monstre est ce qui, par définition, échappe à la norme, transcende les catégories traditionnelles.

Léonid Heller rappelle que l'hybridité est une composante importante de la monstruosité, notamment par le biais des « lois de la combinatoire » issues des sciences naturelles : un être humain est considéré comme le produit de la combinaison de l'ensemble de ses caractéristiques. La monstruosité devient naturelle dès lors que l'on considère qu'un être est un ensemble combiné de paramètres : dès lors, une erreur de combinaison, ou un écart par rapport à la norme combinatoire, peut susciter l'apparition d'un monstre. Le monstre n'est plus une merveille divine, mais un produit déviant de la nature. « Avec cette méthode d'innombrables essais et erreurs, l'apparition des monstres est inévitable, ils forment des transitions naturelles entre des formes plus stables » : cette conception réinscrit le monstre dans la chaîne des vivants<sup>464</sup>.

---

<sup>463</sup> DEVEDEC Nicolas Le, « La dystopie de l'homme adapté : le transhumanisme et la dépolitisation des possibles », *Possibles*, 40, 2, 313-327, Automne 2016.

<sup>464</sup> L. HELLER, « Монстры и мифы », *op. cit.*

## 1. *Animal Crossing* : Le monstrueux bestiaire des anti-utopies

Hommes-loups, chauve-souris géantes, cynocéphales et zoomorphes : telles sont quelques-unes des créatures que nous pouvons croiser dans les anti-utopies post-soviétiques. L'on constate, après la chute de l'URSS, un retour en force de l'animal et de l'animalité en littérature. Ainsi, tous les chapitres d'*Other animals* - étude d'ampleur sur la figure de l'animal dans la culture russe - consacrés à la littérature post-soviétique, mettent en avant l'hybridation de l'homme et de l'animal, qu'elle soit littérale ou métaphorique<sup>465</sup>. Nous ajoutons que les figures qui hybrident l'homme et l'animal sont particulièrement représentées dans le corpus dystopique. Les auteurs d'*Other animals*, s'interrogeant sur ce phénomène, émettent en introduction une hypothèse audacieuse : « Les animaux hybrides des écrits post-soviétiques pourraient être interprétés comme des représentations grotesques d'un effondrement social<sup>466</sup> ».

Est-il vraiment possible de relier l'hybridité homme-animal à l'effondrement social représenté par la chute de l'URSS ? Cette thèse séduisante demande à être étayée par de plus amples réflexions, et c'est en partie ce que nous allons tenter de faire dans cette partie. Il ne s'agit pas de dire que l'hybridité est une incarnation directe de l'effondrement (bien que le mélange de l'homme et de l'animal évoque une évolution darwinienne s'effectuant à rebours, et régressant de l'homme à l'animal ; dévolution qui est en soi un fort symbole d'effondrement). Il se pourrait que la présence des hybrides ne soit due qu'à un effet de mode sans cause profonde.

Pourtant, n'est-il pas logique de supposer un retour à l'animal, après des années de coercition pour forger l'homme idéal ? Les performances de l'artiste Oleg Kulik, qui se met en scène en réalisant des actes canins, prennent un sens singulier si on les replace dans l'Histoire de l'URSS et les expérimentations célèbres menées par Pavlov. Il n'est pas absurde de penser que les expérimentations menées dans les années 1920 pour hybrider l'homme et le singe<sup>467</sup> ont pu laisser

---

<sup>465</sup> J. T. COSTLOW et A. NELSON (éd.), *Other animals: beyond the human in Russian culture and history*, Pittsburgh, Pa, University of Pittsburgh Press, 2010, 14.

<sup>466</sup> *Id.*

<sup>467</sup> S. PAIN, « Blasts from the past: the soviet ape-man scandal », *New Scientist*, 20 août 2008 (en ligne : <https://www.newscientist.com/article/mg19926701-000-blasts-from-the-past-the-soviet-ape-man-scandal/>). Consulté le 01.10.2022.

quelques traces sur les figures de l'Homme nouveau, y compris dans un contexte contemporain transhumaniste par exemple.

S'il est difficile de s'accorder sur les causes, le constat du retour à l'animal fait l'unanimité. Pour Trevor Wilson, celui-ci doit être relié à l'émergence de sujets socialement et sexuellement déviants dans la foulée de l'effondrement de l'URSS :

Après l'effondrement de l'Union Soviétique, les descriptions culturelles du corps humain se fracturent à la jonction de l'animal et du non-animal. Cette crise de représentation semble précisément liée à l'émergence de sujets socialement (ici, sexuellement) déviants, qui troublent un imaginaire plus facile à appréhender, plus ancien, de la totalité soviétique. Loups-garous, prostituées anthropomorphiques, queers zoophiles hantent les pages et les écrans de l'imaginaire culturel post-soviétique. Cette description du socialement abject comme étant en partie animal, ou poussé par un instinct animal, marque une rupture avec la précédente réconciliation soviétique de la nature et de la culture. Dans la transition du Soviétique au Post-soviétique, par conséquent, la sexualité s'est déplacée : de son rôle de fonction sociale, liée à la collectivité, et à une valeur utilitaire par la réconciliation qu'elle opérait des besoins naturels et des besoins sociaux, jusqu'à une place marginale d'expression individuelle et de valeur d'échange<sup>468</sup>.

La résurgence de l'animal pourrait donc trouver une explication dans le changement de statut de la sexualité dans les années 1990, celle-ci étant assimilée à une part animale de l'homme, irréductible à la culture. Si, en Union Soviétique, la sexualité était perçue comme un besoin nécessaire, elle ne laissait guère de place à l'expression de l'individualité, étant, depuis la norme morale mise en œuvre par Staline, strictement quoiqu'implicitement régulée<sup>469</sup>. Avec le passage à l'économie de marché, la sexualité devient soudain l'objet de possibles transactions ; la marchandisation du corps entraîne nécessairement de nouvelles pratiques. Ces brusques bouleversements sociaux peuvent expliquer la résurgence de l'animalité dans certains romans qui mettent en scène les mœurs de la Russie contemporaine. Le lien entre sexualité et animalité est particulièrement évident dans *Le Livre Sacré du Loup-Garou*, où Pélévine détaille longuement la façon spécifique que les créatures ont de copuler, en entremêlant leurs queues. Par ailleurs, l'héroïne est une prostituée, qui vit en faisant le commerce de ses charmes. Ce lien est également visible dans de nombreux textes de Sorokine, pour qui la figure de l'hybride animal correspond fréquemment à

---

<sup>468</sup> T. WILSON, « Nothing But Mammals: Post-Soviet Sexuality after the End of History. », dans *The Human Reimagined*, Boston, Academic Studies Press, 2018, p. 197-217, 296. Je traduis.

<sup>469</sup> En témoigne le fait qu'il ait fallu attendre 1988, et le film culte *La Petite Véra* (Vassili Pitchoul), pour que l'acte sexuel soit pour la première fois représenté au cinéma. *La Petite Véra* souligne bien le changement qui s'opère entre la génération des parents, pour qui il est essentiel d'être marié avant d'avoir des relations sexuelles, et Véra elle-même, qui affirme son affranchissement et sa liberté en ayant des relations hors-mariage.

une altérité sexuelle attirante. Le super-président de Tellurie, Jean-François Trocard, passe la nuit avec deux courtisanes zoomorphes, l'une à tête de biche, l'autre à tête de louve-cervière (chapitre 23) Dans *Manaraga*, le héros Gueza se voit proposer les services d'une prostituée à sabots lumineux (20).

Toutefois cette explication ne suffit pas à éclairer tous les cas d'hybridité du corpus, où l'animal est tour à tour un symbole politique (les loups-garous de Tolstaïa), une métaphore de l'exploitation sociale (comme dans le récit de la vachère zoomorphe dans *Telluria*), le support de la satire sociale (comme dans *La Vie des Insectes*), voire le signe d'une préoccupation écologique. L'hybridation animale soulève plusieurs questions complexes, aussi diverses que l'Homme nouveau, la sexualité, l'exploitation de la nature par l'homme, l'exclusion ou la formation d'un groupe social, l'anthropocentrisme et l'humanisme. C'est ce que nous voudrions illustrer dès à présent grâce aux œuvres du corpus.

### *La Vie des Insectes : une fable satirique sur la Russie des années 1990*

#### *Mutations sociales et mutations métaphysiques*

Dans *La Vie des Insectes*, les animaux sont les avatars de certains types humains. Les métaphores animales permettent à Pélévine de brosse un portrait satirique de la Russie des années 1990. Au début, chaque chapitre est centré sur la vie d'un type d'insecte (d'être humain) particulier ; mais peu à peu, des liens se tissent, indirectement, entre les personnages, et c'est tout un ensemble d'interactions sociales (une société) qui se dessine. À quoi ressemble cette société à mille pattes ? Le premier chapitre met en scène un petit groupe de moustiques. Un moustique américain, Sam, rend visite à des compatriotes pour parler affaires, et discuter de la qualité du sang russe. Pour le lecteur russe, il devient évident que ces moustiques sont les hommes d'affaires qui ont profité de l'ouverture du marché russe après la chute pour s'enrichir rapidement. L'identification entre moustiques et hommes d'affaires ne passe pas seulement par les façons de parler et de s'habiller, mais surtout par la présence d'un moustique « américain ».

Le chapitre trois voit l'apparition de Marina, fourmi pondreuse, qui attend qu'un bel officier se présente à sa porte pour accomplir son devoir biologique. Celui-ci ne tarde pas à faire irruption dans la tanière qu'elle s'est aménagée, sous la forme d'un soldat de Magadan. Le soldat-fourmi l'emmène dans la société militaire de Magadan, véritable noyau soviétique. Elle incarne un prototype de l'époque : l'épouse de gradé soviétique, dont le principal but est d'être supérieure aux autres épouses de gradés soviétiques, de défendre son bien contre elles, et de pondre. Mais avant



de rencontrer le soldat qui fera d'elle une épouse, Marina représente un autre type social, celui de l'ouvrière, qui se présente, au début du chapitre, en bleu de travail et talons rouges. Son histoire représente donc une ascension, puis une chute propre à la période soviétique : d'abord elle monte en grade, en épousant un soldat, puis, après la mort absurde de celui-ci, Marina tente de survivre et de nourrir ses œufs, dans une misère noire. Le choix des fourmis comme animal soviétique n'est guère étonnant, dans la mesure où l'une des valeurs les plus plébiscitées, en URSS, était la vertu du travail. Toutefois, les fourmis représentent également un monde sans pitié : lorsque le « mari » de Marina meurt, les autres fourmis lui donnent les morceaux du corps, car ceux-ci pourront lui servir. Harassée par la faim, Marina finit par manger son défunt mari. La parabole est claire : dans la fourmilière soviétique, la survie semble légitimer les actions les plus infâmes.

Pour clore ce bestiaire, il nous reste à mentionner les phalènes Mitia et Dima (dont on découvrira, à la fin du roman, qu'il ne s'agit sans doute que d'un seul papillon schizophrène). Les phalènes sont des philosophes qui dissertent de la réalité du monde dans lequel ils se trouvent. Là encore, l'animal choisi par Pélévine est métonymique d'une certaine attitude : quoi de plus adapté pour réfléchir sur la nature illusoire du réel que des papillons de nuit enclins à se brûler les ailes contre une source de lumière ? Tout comme, dans *L'Ermite et Six-Doigts*, les poulets prenaient les lampes pour des astres, les phalènes philosophes ont tendance à prendre les vessies pour des lanternes.

Nous voyons donc que, dans le microcosme construit par Pélévine, il existe deux types de mutations animales. D'une part, certaines mutations animales symbolisent clairement des mutations sociales, comme dans le cas de Sam, le moustique américain, ou de Marina la fourmi soviétique. Leurs qualités d'insectes renvoient en fait à une activité sociale. Mais il existe aussi un second type, dans lequel les caractéristiques animales renvoient plutôt à des traits de caractère et à des destins-type qu'à des types sociaux : c'est le cas des bousiers comme des phalènes. L'ensemble de ce bestiaire illustre, à des degrés divers, l'absurdité de la vie humaine. Qu'il s'agisse de Marina, condamnée à manger son mari, ou du bousier qui meurt écrasé sous un talon aiguille, de Dima-Mitia conversant avec lui-même de la vérité du monde qui l'entoure, ou encore de Sam, enivré par le sang russe, les personnages-insectes se réunissent pour donner une même vision à la fois drolatique et pathétique de la vie.

### *Télescopes temporels et spatiaux : un effet de loupe satirique*

Le monde miniature des insectes se double d'effets de télescope, qui donnent l'impression que le roman se construit comme une série d'emboîtements successifs. Dans le chapitre intitulé « Le cavalier noir », nous assistons à la conversation de deux punaises (conversation qui permet au lecteur de comprendre instantanément qu'il s'agit de deux intellectuels, représentants prototypes de l'intelligentsia post-soviétique), qui fument des joints. Maxime et Nikita se rendent compte avec effarement qu'il y a dans leurs joints des punaises de chanvre, et qu'à chaque fois qu'ils fument, des punaises meurent. Mais à peine ont-ils le temps de se faire cette réflexion (satire du sentiment de culpabilité des intellectuels à l'égard du destin du peuple russe ?), qu'ils sont à leur tour roulés dans un joint et fumés sans merci. Au chapitre suivant, nous verrons Sam et Natacha, sa jeune amante, fumer la cigarette dans laquelle sont enfermés Maxime et Nikita. L'effet de télescope, ici particulièrement spectaculaire, est peut-être la ressource esthétique la plus efficace de Pélévine pour montrer à quel point la société est une imbrication de « mangeurs » et de « mangés », ou, dans ce cas précis, de fumeurs et de fumés. La perception du lecteur est tour à tour distordue par des effets de zoom, ou, au contraire, des prises de recul : comme lorsque le papa bousier est écrasé par un talon aiguille, et que l'on prend de la hauteur au chapitre suivant, pour voir que le talon sans merci appartenait à Marina la fourmi volante. Ces changements de focale, qui font passer du « grand » au « petit », sont un des supports essentiels de la satire, et permettent de « relativiser » instantanément les faits et gestes des personnages. Difficile de les prendre au sérieux puisqu'ils risquent à tout instant de disparaître sous le talon ou dans la cigarette d'un autre insecte. À cela s'ajoutent les télescopes temporels qui font se superposer les années 1990 et l'époque soviétique. Le télescope temporel est encore une manière de remettre les choses en perspective, même si l'effet est peut-être moins satirique que dans le cas du télescope spatial décrit plus haut. La superposition du monde de Magadan, dans lequel évolue Marina, et du monde post-soviétique dans lequel évoluent les moustiques, permet de mettre en relation les deux époques, et de mettre en lumière les changements.

### *De Marina la fourmi à Natacha la mouche : mutations sociales et conflit de générations*

Ceux-ci sont mis en scène par un conflit de génération entre Marina la fourmi et sa fille Natacha, qui se transforme en mouche, et entend bien ne pas mener la même vie que sa mère. C'est au chapitre 5 que nous découvrons Natacha, la fille unique de Marina, qui a dévoré les autres œufs de sa mère pour survivre. Marina rêve pour sa fille d'un avenir brillant, dans le système de valeurs soviétique ; elle l'imagine à l'opéra de Magadan, grande artiste acclamée de tous. Mais Natacha

déjoue la voie de labeur et de triomphe artistique esquissée par sa mère et se métamorphose ; un beau matin, elle se chrysalide, et entame sa transformation en mouche. Là encore, la mutation biologique est symbole de mutation sociale : Natacha ne sera pas la même ouvrière laborieuse que sa mère, mais une jeune fille assez vulgaire, portant une brillante robe de mouche, et se posant là où il ne faut pas... La mouche, contrairement à cet animal communautaire qu'est la fourmi, entend vivre pour elle-même. À Sam qui lui demande si elle se sent offensée parce qu'il a dit que la Russie était un tiers-monde, Natacha répond, en bon individualiste post-soviétique : « [...] je n'ai aucune raison d'être offensée. Je ne suis pas la Russie. Je suis Natacha. » (82). Natacha est bien loin des pionniers soviétiques. Le destin de la jeune femme, légère et écervelée, est caractéristique d'une conversion ratée au « nouveau monde » des années 1990. Natacha s'amourache de Sam, l'homme d'affaires américain, et lui offre son corps tout en rêvant qu'il l'emmène en Amérique. Mais Sam manifeste peu d'enthousiasme à cette idée, et Natacha finit sur un papier collant, victime comme d'autres insectes d'un télescopage spatial tragi-comique. Le lecteur, qui avait presque oublié qu'il avait affaire à une mouche, se retrouve brutalement confronté à cette image grotesque, qui survient comme une illustration pour le moins abrupte de la fin des espoirs de Natacha en un avenir meilleur aux États-Unis. Bien que l'envie soit grande de lire dans l'histoire de Natacha un conte moral, il est sans doute plus juste d'y voir une farce burlesque, sans aucune portée moralisatrice, de la part de Pélévine. Natacha s'est brûlée les ailes ; mais, là où l'on attendrait, selon le modèle traditionnel de la fable kryloviennne, une condamnation morale, ne subsiste que la satire impitoyable de la cruauté et de la vanité du monde des insectes, c'est-à-dire du monde des hommes.

*La métamorphose, ou les transformations intérieures d'un « héros de la transition »*

Mais Natacha n'est pas le seul insecte qui subisse une transformation liée au passage du monde soviétique au monde post-soviétique. Il nous semble que le pendant masculin de Natacha, insecte dont la métamorphose est également due au passage d'un monde à un autre, est la larve Sérioja. Comme Natacha lorsqu'elle se chrysalide, Sérioja la larve représente d'abord un insecte indéterminé, en devenir. Sa vie est racontée comme une séquence autonome dans le chapitre ironiquement appelé « Paradise ». Le rêve de Sérioja est de devenir une cigale, et pour cela, il doit creuser. Tous les jours, Sérioja creuse, et prend le risque de se voir pousser des moustaches, et de devenir un cafard (petit clin d'œil à *La Métamorphose* de Kafka ?) comme ses collègues de bureau, sans jamais atteindre la surface... Comment creuser son trou dans la médiocrité de la vie quotidienne, et ne pas devenir médiocre à son tour ? Le parcours souterrain de Sérioja illustre le passage du monde soviétique au monde post-soviétique : Sérioja commence par travailler dur, avant de tomber sur des billets, qui, au lieu de le mener tout droit en prison, le mènent jusqu'en Amérique.

Une telle ascension sociale est bien sûr emblématique de la trajectoire mythique des « Nouveaux Russes ». Mais, une fois en Amérique, Sérioja se remet à creuser comme avant, et s'enfoncé un peu plus profondément dans sa vie de cafard. Un jour, il a l'idée géniale de creuser vers le haut, et trouve enfin la surface. Sérioja, au seuil de sa vie, comprend alors le sens du chant des cigales : ce sont les pleurs de n'avoir pas découvert la vie véritable plus tôt, de ne sortir enfin du sous-sol qu'après toute une vie d'errance sous terre.

Le récit de Sérioja est particulièrement intéressant en ce qu'il met en jeu plusieurs mutations biologiques qui sont à la fois sociales et existentielles, réunissant les deux « types » de mutations que nous avons distingués précédemment. Le fait que Sérioja devienne un cafard décrit à la fois une situation sociale, celle du « Nouveau Russe » qui s'abrutit de travail pour accéder à un certain modèle de réussite sociale, dont le parangon est la vie que mène Sérioja en Amérique, dans un grand appartement ultra-technologique. Le cafard évoque à la fois Kafka et Gogol, car le parcours de Sérioja est, du moins au début, l'exemplification des vaines tentatives d'un travailleur aveugle qui tente de sortir de sa condition et se rend compte qu'il ne parvient pas à échapper à la médiocrité. La vie souterraine et obscure du personnage réécrit celle de lointains prédécesseurs littéraires : Sérioja suit le cheminement du petit fonctionnaire qui tente de s'élever jusqu'au destin individuel, à la manière d'Akaki Akakiévitch, le héros du *Manteau* de Gogol. Dans ce récit, qui touche à la parabole, il serait là encore tentant de voir une fable à portée morale. Mais, comme dans *L'Ermite et Six-Doigts* ou *Omon Râ*, la fable se marie à la farce, et la portée éthique s'efface derrière un jeu désespéré. Natacha comme Sérioja ont en commun, outre de se métamorphoser au cours des années 1990, de représenter deux destins manqués, deux ascensions ratées. Certes, Sérioja parvient au soleil, mais seulement au seuil de sa mort. La vie des deux insectes est une farce cruelle, dont la portée morale est effacée par un sentiment généralisé d'absurdité. En ce sens, les fables animalières de Pélévine diffèrent grandement des fables de Krylov, auxquelles elles pourraient faire penser. Sérioja le cafard et Natacha la mouche sont l'illustration d'une même vacuité : celle de personnages-insectes issus du monde soviétique, qui se métamorphosent pour mieux correspondre au nouveau monde post-soviétique, et dont les efforts sont, en fin de compte, réduits à néant. Cette néantisation rejoint celle de Tatarski, dans *Homo Zapiens*, où la métamorphose n'est plus animale mais digitale.

## 2. Biopolitique : l'animal comme questionnement politique

Notre corps aux mille têtes reprit sa marche et en chacun de nous régnait cette joie mesurée que connaissent sans doute les molécules, les atomes et les phagocytes.

Eugène Zamiatine, *Nous Autres*, 1920<sup>470</sup>.

Le fait que ce soit précisément l'hybridité animale qui soit choisie, aussi bien chez Sorokine que chez Saunders ou Atwood, pour symboliser un état d'exclusion de la polis (la vachère est exclue de *Monte Verità*, elle peut seulement demeurer dans les usines de production du lait), n'est pas innocente. Pourquoi l'animal représente-il parfaitement ce qui n'a pas droit de cité ? Dans un séminaire donné à l'EHESS entre 2001 et 2003, intitulé « La Bête et le Souverain », Derrida articule la question de la souveraineté à la problématique de l'animalité et de l'humanité. Il explique que ces deux figures représentent deux pôles opposés du rapport à la loi, qui se rejoignent paradoxalement dans le fait qu'elles sont toutes deux hors-la-loi. La Bête est exclue de la loi, mais le Souverain est au-dessus des lois : dans les deux cas, la loi ne s'applique pas. Ni la Bête, ni le Souverain, ne peuvent être jugés suivant les lois ordinaires<sup>471</sup>. Les hybrides hommes-animaux sont toujours, que ce soit par excès ou par défaut, des êtres bénéficiant d'un statut d'exception vis-à-vis de la cité. Qu'il s'agisse des mutants privés de droits de Saunders, ou des vampires d'*Empire V*, la loi ne s'applique par pour eux. Comme nous l'avons vu, l'animal figure ce qui est exclu de la polis dans les romans du corpus. À ce titre, l'hybridité homme / animal est aussi le support de la satire sociale, ainsi que d'une réflexion politique sur ce qui mérite d'être intégré ou exclu dans la communauté des hommes. Nous souhaiterions dans cette partie interroger la métaphore animale dans une perspective biopolitique, tel que le terme est défini par Foucault.

### *Les devenirs-animaux et la question de l'individu / collectif en régime autoritaire*

L'animal s'oppose à l'homme dans le rapport qu'il établit entre l'individu et le collectif. L'instinct de meute, l'instinct grégaire, s'oppose à l'affirmation humaine de l'individu. Dans le règne animal, la survie du troupeau ou de la meute peut entraîner l'abandon ou le sacrifice d'un membre faible, qui ralentit l'ensemble de la troupe. Dans la société des hommes, le corps social ne se

---

<sup>470</sup> E. ZAMIATINE, *Nous Autres* [1920], B. Cauvet-Duhamel (trad.), Paris, Gallimard, 1971, 135

<sup>471</sup> J. DERRIDA, *Séminaire La bête et le souverain*, Paris, Galilée, 2008

construit pas (sauf peut-être dans le cas des sociétés totalitaires, où tous sont obligés d'adhérer à la même idéologie) en niant l'individu. L'affirmation d'une subjectivité personnelle est le propre de l'humain. Deleuze et Guattari s'appuient sur ces oppositions implicites (et sans doute, en partie, fantasmées), pour développer le concept de « devenir-animal »<sup>472</sup>. Pour les deux philosophes, le « devenir-animal » signifie le fait de ne plus se sentir un individu, mais une partie de la multitude, un atome de l'ensemble<sup>473</sup>. Ils précisent que la science-fiction est particulièrement fertile en exemples de devenirs animaux<sup>474</sup>.

Or, ce « devenir-animal » s'applique particulièrement bien à certaines métamorphoses représentées dans le corpus russe. On trouve dans *Telluria* un passage exemplaire de cette dynamique, au chapitre 44. Agafia Viktorovna, « épouse de l'inspecteur de quartier chargé du maintien de l'ordre au nanomarché de la Novoslobodskaïa » (313), rêve qu'elle est transformée en guêpe ammophile. Sentant qu'elle a été fécondée par le Kremlin en personne et qu'elle a une mission à accomplir, elle se rend à la maternité et dépose des larves dans le corps des nourrissons, sous le regard bienveillant d'un médecin, d'une infirmière et d'une sœur de charité. Jusque-là, le rêve baigne dans une atmosphère utopique, car Agafia, pénétrée de sa mission, est transportée de joie et d'enthousiasme :

[...] un devoir supérieur l'appelait : son ventre jaune et noir était plein à craquer d'œufs prêts à éclore. [...] Et surtout, elle sentit qu'elle avait été fécondée nulle part ailleurs qu'au Kremlin et par nul autre que le souverain lui-même. De tout son corps tout neuf, elle perçut brusquement qu'elle devait accomplir une tâche importante, suprême, dans l'intérêt de l'État, une tâche nécessaire au souverain et à l'ensemble du pays, mais également douce, délectable, dont elle tirerait grand plaisir. Le pressentiment de cette jouissance se mit à lui vampiriser voluptueusement le cœur. (313)

[...] она почувствовала в себе некий высший долг: черно-желтый живот ее расширало от яиц. [...] А самое главное, она почувствовала, что оплодотворили ее в самом Кремле, и не кто другой, как сам Государь. Всем своим новым телом она вдруг ощутила и поняла, что должна совершить нечто важное, высокое, государственное, что нужно Государю и всей стране, но одновременно и очень приятное, нежное, что доставит ей большое удовольствие. От предчувствия этого удовольствия у нее сладко засосало в сердце. (394-395)

---

<sup>472</sup> G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980

<sup>473</sup> Chez Deleuze et Guattari, l'animal est avant tout un collectif : « Le troupeau, la meute, l'essaim, c'est ça qui définit l'animalité chez eux, c'est-à-dire cette façon de ne pas exister comme individu, personnalité, moi, mais élément au sein d'une multiplicité. L'animal, en tant que multiplicité, est une façon de concevoir le corps de chaque chose : non pas comme une chose bien définie, avec sa définition globale, sa forme et ses limites (ce bureau, cette salle, ce corps), mais comme l'assemblage d'une multiplicité de particules, de molécules (...) ». D. VIENNET, « Animal, animalité, devenir-animal Mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique », *Le Portique, revue de philosophie et de sciences humaines*, vol. 23-24, 2009 (en ligne : <http://leportique.revues.org/2454>). Consulté le 01.10.2022.

<sup>474</sup> G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*, 335.

La tâche « importante, suprême, dans l'intérêt de l'État », parodie le sentiment patriotique exalté dans les textes réalistes-socialistes. Vladimir Sorokine prend un malin plaisir à exprimer cette exaltation en termes sexuels (« douce, délectable », « jouissance », « voluptueusement »). La fécondation d'Agafia par l'État semble pour le moins agréable. Le terme « vampiriser » n'est également pas anodin, puisqu'il s'accorde parfaitement à la relation que l'État entretient avec chacun de ses sujets, prêts à les exploiter physiquement jusqu'à la mort, jusqu'à ce la dernière petite goutte de sang. Ainsi, Agafia est mise enceinte par le régime, elle pond les larves du pouvoir, avant d'être liquidée sans pitié. C'est ce que montre la suite du rêve, qui se retourne brusquement en cauchemar : une fois qu'elle a déposé ses larves, le médecin, l'infirmière et la sœur se mettent à pourchasser Agafia avec une énorme tapette, et finissent par l'écraser.

Vladimir Sorokine construit là une scène allégorique du rôle de l'individu en régime totalitaire. Agafia est touchée par le devenir-animal, au sens littéral (elle se transforme en guêpe), comme au sens deleuzien (elle n'est plus un individu mais une petite ouvrière du régime, tout entière obnubilée par la cause commune). Agafia, devenue guêpe, n'est plus qu'un atome de la machine étatique, sa jouissance personnelle se confond avec le sentiment d'accomplir un grand devoir, dicté par l'État :

Frémissant d'attendrissement et de bonheur de communier ainsi aux affaires de l'État, elle commença à se poser sur les nourrissons endormis et à décharger dans leurs tendres petits corps des charmantes larves blanc-rose, gages de sa loyauté sans faille au souverain. (315)

Трепеща от переполняющего ее умиления и восторга причастности к государственному делу, она стала опускаться на спящих грудничков и откладывать в их нежные тельца очаровательные бело-розовые личинки верноподданности. (395)

Mère des rejetons de l'État, elle incarne la personne en qui se confondent parfaitement le public et le privé : son rôle public est de procréer, de mettre au monde des larves, pour servir la communauté. Comme cela arrive parfois dans le règne animal, la communauté peut décider d'annihiler l'individu devenu improductif. Agafia, dès lors qu'elle a déposé ses larves, est pourchassée sans pitié par les représentants de l'autorité médicale et religieuse qui ont assisté à son enfantement symbolique. Comme dans *la Servante Ecarlate*, son rôle patriotique de femme est égal à celui d'une poule pondeuse, mise au rebut dès lors qu'elle n'est plus productive<sup>475</sup>... Cette scène

---

<sup>475</sup> La métaphore d'une grossesse monstrueuse est par ailleurs récurrente chez Sorokine : dans *La Tourmente* (2011), le docteur rêve qu'il est enceint... La grossesse monstrueuse est également une image allégorique du pouvoir chez Pélévine : dans *La Mitrailleuse d'argile*, Schwarzenegger devient « enceint » après son « mariage

rappelle également l'eugénisme mobilisé par l'État pour créer un Homme nouveau : en déposant des larves dans les corps des enfants, Agafia pratique une forme de manipulation biologique, sans doute dans le but de créer de parfaits petits soldats du régime. L'on se rappelle que dans *Le Meilleur des Mondes*, les enfants sont sélectionnés dès le berceau, ou plutôt dès l'éprouvette, pour faire partie d'une « classe » (à la fois biologique et sociale) dont ils ne pourront jamais sortir. L'image des larves implantées dans le corps des nourrissons reprend l'image du vampirisme ou du parasitisme de l'État sur le corps des citoyens : l'État s'implante, biologiquement, dans le corps de l'individu. La métaphore animale de la guêpe et des larves montre le rôle du citoyen dans l'État envisagé par Sorokine : corps privé à disposition de la cause commune, atome aboli devant le collectif. Les larves de Sorokine, qui transitent par le corps d'Agafia, sont le corps parasite de l'État, introduit de force dans chacun des êtres venus au monde.

### 3. Nature et culture : L'Homme nouveau face à la théorie de l'évolution

La question de l'animalité souligne une fois de plus le parallèle entre les années 1920 et les années 1990. Des auteurs comme Zamiatine, Beliaïev, Boulgakov, Platonov ou encore Pilnyak emploient dans leurs œuvres un imaginaire animal (qui passe parfois par des métamorphoses homme/animal, mais pas nécessairement) pour questionner la place de l'humain, à une époque où la Révolution implique de repenser l'humanité. Eric Ford montre bien comment les images animales chez Pilnyak, Platonov et Zamiatine permettent de soulever des questions à la fois idéologiques et ontologiques, de remettre en question les hiérarchies existantes, et aussi, à travers la question de la déshumanisation, de s'interroger sur ce qu'est l'humanité<sup>476</sup>. Pour Léonid Heller, le monstre est lié aux représentations de l'évolution (naturelle ou artificielle), et, de ce fait, est associé à l'utopie : le monstre est une « chimère du temps », c'est-à-dire un personnage dont

---

alchimique » avec Maria, symbole de l'alliance entre la Russie et les États-Unis. Dans *La Vie des Insectes*, nous suivons de près la grossesse de Marina, fourmi mais aussi épigone de l'épouse soviétique. Ces métaphores d'une fécondation par le pouvoir trouvent un exemple paradigmatique dans le roman de Victor Erofeev, *La Belle de Moscou* (1990), dans lequel l'héroïne principale, enceinte d'un homme qui incarne le prestige soviétique, représente la Russie.

<sup>476</sup> E. FORD, *Revolving Beast: Identifying the Animal in post-Revolutionary Russian Literature*, University of Michigan, 2016



l'apparence physique fait cohabiter plusieurs dimensions temporelles (passé, présent, avenir)<sup>477</sup>. En ce sens, le monstre dérange ou anticipe le cours de l'évolution, autant que l'Homme nouveau, qui doit être « forgé » par l'homme, à partir d'un matériau naturel. Ariadne Arendt retrace quant à elles les liens qui unissent le loup-garou et la représentation de l'Homme nouveau pendant la révolution russe, tout en soulignant la résurgence de cette figure à l'époque post-soviétique<sup>478</sup>.

Paradoxalement, la Révolution russe réinscrit l'homme dans la chaîne de l'évolution naturelle. La volonté de forger un Homme nouveau n'est pas seulement une façon de parler, c'est aussi un projet qui met en jeu la modification physique de l'homme par lui-même ; prenant le relais de l'évolution, l'homme est à présent capable de s'autodéterminer, de devenir, en quelque sorte, l'instrument de l'évolution darwinienne. Ainsi Léon Trotsky écrit-il que l'*homo sapiens* est destiné à entrer dans une nouvelle phase de son développement biologique :

Et, dans les limites inévitables, il cherchera à les subordonner au contrôle de la raison et de la volonté. L'*homo sapiens*, maintenant figé, se traitera lui-même comme objet des méthodes les plus complexes de la sélection artificielle et des exercices psychophysiques.

Ces perspectives découlent de toute l'évolution de l'homme.<sup>479</sup>

Désormais, l'instrument de la transformation de l'homme n'est plus le milieu environnant, mais l'homme lui-même. L'eugénisme est très en vogue à l'époque, et diverses expériences biologiques mettent en jeu la manipulation de l'animal, à des fins clairement anthropocentriques. En ce sens, l'animal est particulièrement intéressant pour les thématiques utopiques, comme le remarque Léonid Heller<sup>480</sup>. La plus célèbre (et la plus scandaleuse) des expériences eugéniques soviétiques est sans doute celle du professeur Ivanov, qui a cherché à hybrider l'homme et le singe, en fertilisant des femmes humaines grâce à du sperme de singe. Aussi étonnant que cela puisse paraître, cette hybridation n'était pas envisagée comme une régression, mais plutôt comme une manière de débarrasser l'homme ancien de ses mauvaises habitudes pour en faire un homme vierge de toute détermination culturelle préexistante. Comme le fait remarquer Ariadne Arendt, la formation d'un Homme nouveau par le régime ne doit pas seulement être entendue comme une rééducation spirituelle, mais aussi au sens plus littéral d'une régénération physique : « L'hybridation avec des singes ferait revenir l'Homme nouveau soviétique à une pure *tabula rasa* [...], non déterminée par des siècles d'une Histoire oppressive, prête à assimiler et mettre en œuvre la

---

<sup>477</sup> L. HELLER, « Монстры и мифы », *op. cit.*

<sup>478</sup> A. ARENDT, *Werewolves of the Revolution: Human-animal Metamorphosis in Russia at the Rise and Fall of Communism.*, London, London Consortium, 2012, 20. Je traduis.

<sup>479</sup> L. TROTSKY, *Littérature et révolution*, *op. cit.*, 193.

<sup>480</sup> L. HELLER, « О зверях и о паях », *Siniï Divan*, special issue, 2007

doctrine soviétique ». Ainsi, le retour à l'animal (donc à la nature) pourrait permettre de contrer des siècles d'aliénation (culturelle). Arendt remarque avec justice que Trotsky annonce la création d'un nouveau type à la fois social et biologique<sup>481</sup>. La « réconciliation soviétique de la nature et de la culture », dont parlait Trevor Wilson dans *Nothing but Mammals*, trouve ainsi son origine dans les visions utopiques qui sous-tendaient les expériences scientifiques des années 1920, dans le sillage de la Révolution. L'homme, prenant en main son destin biologique, pourrait retrouver un nouvel âge d'or.

Cet état d'esprit trouve un écho dans les œuvres littéraires de l'époque. Beliaïev, auteur de science-fiction très populaire, présente régulièrement des hybrides hommes-animaux dans ses ouvrages, l'un des plus célèbres étant sans doute l'Homme-amphibie. Tandis que, chez Beliaïev, l'hybridation est plutôt positive, Boulgakov en dénonce immédiatement les dangers, dans *Cœur de Chien* (1925), ou dans la nouvelle moins connue *Les Œufs du destin* (1925). Ces livres sont en quelques sortes les précurseurs des ouvrages de notre corpus. Ainsi, l'hybridation de l'homme et de l'animal est liée, dans les années 1920, aux aspirations utopiques à la formation d'un Homme nouveau, et à la fusion fantasmée de la double essence de l'homme, à la fois nature et culture. Après soixante-dix ans de régime communiste et l'échec constaté de la formation de l'Homme nouveau, que signifie le retour des hybrides post-soviétiques ?

Parfois, l'on retrouve quelque chose du statut messianique de l'Homme nouveau dans ceux-ci, mais profondément parodié : ainsi le « super-lycanthrope » de Pélévine est à la fois le descendant de l'Homme nouveau, et son rejeton monstrueux, inavouable. Chez Pélévine, les hybrides sont toujours supérieurs aux êtres humains : Pélévine semble avoir pris au mot les rêves de la Révolution, et incarné dans ses loups-garous et ses vampires le stade supérieur de l'évolution de l'humanité. Cette supériorité désole Dina Khapaeva, qui y voit un trait caractéristique de la représentation des monstres dans notre culture contemporaine : selon elle, la représentation des créatures monstrueuses en créatures non pas sous mais surhumaines est le symptôme d'une culture anti-humaniste, d'une « moralité gothique » dans laquelle ne s'applique que la loi du plus fort<sup>482</sup>. Dans les romans péleviniens, cette supériorité est, comme le souhaitait Trotsky, à la fois biologique et sociale : loups-garous et vampires ont des capacités surhumaines, et, en outre, ils représentent les ordres sociaux dominants de la Russie post-soviétique. Bien sûr la satire tourne ici à plein : le sommet de l'évolution (sociale et biologique), c'est d'être un « silovik », un gardien du pouvoir

---

<sup>481</sup> « L'homme s'efforcera de commander à ses propres sentiments, d'élever ses instincts à la hauteur du conscient et de les rendre transparents, de diriger sa volonté dans les ténèbres de l'inconscient. Par là, il se haussera à un niveau plus élevé et créera un type biologique et social supérieur, un surhomme, si vous voulez. » L. TROTSKY, *Littérature et révolution*, *op. cit.*, 194.

<sup>482</sup> D. KHAPAEVA, « The International Vampire Boom and Post-Soviet Gothic Aesthetics », *op. cit.*

membre du FSB. Et si vous êtes de sexe féminin, vous pouvez prétendre à la position d'escroqueuse de haut vol, ou prostituée de luxe, comme A. Huli.

### *De l'Homme nouveau au « super-lycanthrope »*

#### *Le chien fidèle de la Russie*

La transformation en chien se double d'un écho littéraire essentiel, le *Cœur de Chien* de Boulgakov. En effet, Charikov, le héros de *Cœur de Chien*, est mentionné plusieurs fois dans le roman (par exemple aux pages 235, 399, 405). Le lecteur comprend peu à peu qu'il n'est pas qu'Alexandre et Mikhalytch, son second, qui soient des loups-garous, mais que c'est toute une équipe des services secrets, voire l'ensemble du personnel, qui est affecté de transformation lycanthropique. Or, on se rappelle que les « Services Sanitaires » du *Slynx* ont des « griffes », qui évoquent le crochet : lors de sa première visite chez le chef des Services Sanitaires, Bénédict se rend compte suite à un subtil grattement sous la table, occasionné par le frottement des griffes sur le plancher, qu'il est tombé dans une famille de loups-garous (chapitre « On »). Il faut croire que le loup-garou est une incarnation particulièrement parlante de la police secrète.

Selon Lord Cricket, Charikov aurait été le premier à réussir la transformation en « super-lycanthrope » :

Selon certaines sources, votre compatriote l'anthroposophe Charikov l'aurait réussie en 1925. C'était un disciple du docteur Steiner, l'ami de Maximilien Volochine et d'Andreï Biély. Pour autant que l'on sache, la Guépéou a arrêté Charikov et toute l'histoire a été classée « top secret ». Un secret d'ailleurs jalousement gardé : il suffit de préciser que la police politique confisqua aussi le manuscrit du récit *Cœur de chien*, que le célèbre écrivain Boulgakov venait d'écrire à partir de rumeurs suscitées par l'événement. En tous cas, plus personne ne revit Charikov. (235)

– По некоторым сведениям, в 1925 году это удалось вашему соотечественнику – московскому антропософу Шарикову. Он был учеником доктора Штейнера, другом Максимилиана Волошина и Андрея Белого. Шарикова, насколько известно, забрали в ЧК, а вся история была засекречена. Причем секретности придавалось чрезвычайно большое значение: достаточно сказать, что у известного писателя Булгакова была изъята рукопись «Собачьего сердца» – книги, основанной на слухах вокруг этого события. После этого Шарикова никто больше не видел<sup>483</sup>.

---

<sup>483</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-SKO/index.html>

Le personnage créé par Boulgakov atteint ici presque au mythe, dans la mesure où le personnage littéraire a pris tellement d'ampleur qu'il acquiert une existence réelle. Pélévine rend hommage à son illustre prédécesseur en faisant de la fiction un fait réel. Ce faisant, il inscrit également ses personnages de lycanthropes dans la filiation immédiate de Charikov. Le lien entre Charikov et les services de sécurité intérieure était présent dès la nouvelle originelle de Boulgakov, écrite en 1925. Dans la nouvelle, l'homme-chien travaille aux « services de nettoyage », et il est chargé de purger la ville des chats errants ; derrière cette entreprise de nettoyage et de purge, se dessine en filigrane l'activité de la Guépéou, les services secrets de l'époque. La transformation en chien fait donc d'Alexandre un nouveau Charikov, ce que Mikhalytch, son second, confirme à A. Huli (399). Alors que l'on pourrait penser que la transformation en chien éloigne Alexandre du pouvoir russe, elle ne fait que l'en rapprocher. Par ailleurs, la métamorphose du loup en chien a permis un rapprochement de l'humain : si Alexandre, sous sa forme de loup, ne pouvait pas parler, il peut à présent converser sous sa forme canine. De plus, ses métamorphoses sont plus stables et plus faciles à mettre en œuvre : Alexandre, en passant du loup au chien, a donc gagné en maîtrise sur ses métamorphoses. Paradoxalement, en se rapprochant de l'humanité, Alexandre s'est rapproché de l'incarnation du mal, le FSB. Le passage de l'animal sauvage à l'animal domestique indique que la force sauvage et incontrôlable (il n'est pas anodin que les métamorphoses soient moins bien contrôlables que les métamorphoses canines) du loup a été récupérée par la société, domestiquée par les services secrets. Même après s'être fait tirer dessus, Alexandre, comme un brave petit toutou, retourne auprès de ceux qui l'ont blessé. La transformation en chien indique aussi sa nouvelle fidélité inaltérable au nouveau régime.

### *De Charikov à Alexandre : la perpétuation des Hommes nouveaux du KGB*

Charikov, création hybride issue du cerveau d'un savant génial, parodie les tentatives scientifiques de création de l'Homme nouveau. L'homme-chien de Boulgakov est à la fois une incarnation de l'Homme nouveau, au sens propre (c'est le premier homme de sa race), comme au sens figuré (en tant qu'être humain, Charikov a tout à apprendre, il est vierge de toute culture). C'est aussi un soviétique convaincu, dans la mesure où l'idéologie sert ses besoins : on le voit chanter des chants révolutionnaires, s'acoquiner avec le Comité de l'immeuble, citer Marx et Engels. Quand Pélévine indique que son héros s'est transformé en super-lycanthrope (401), comme avant lui le citoyen Charikov, il joue avec les représentations de l'Homme nouveau.

Dans la satire boulgakovienne, la manipulation biologique de l'être humain ne se détache pas du contexte contemporain et de la tentative de création idéologique d'un Homme nouveau.

L'homme-chien créé par le professeur est d'emblée un être politique et social, dont les premiers mots renvoient à des réalités sociales : le chien nouveau-né ne dit pas « papa » ni « maman » mais d'abord « policier ». Ce mélange du biologique et du politique, central chez Boulgakov, nous semble essentiel pour comprendre notre corpus. Il s'agit bien de parler de la création d'un certain type d'homme « cynique » par un certain type de régime : dans la nouvelle, le professeur n'est pas le seul « père » de Charikov. Si Charikov trouve en lui un père « biologique », c'est Schwonder, le chef du comité d'immeuble, qui assume le rôle d'éducateur et donne à lire à Charikov la correspondance entre Engels et Kautsky, une correspondance que ne peut que désapprouver le professeur bourgeois. Pour lui, le caractère biologiquement imparfait de la créature (grossière et alcoolique par atavisme), est métonymique de l'imperfection morale des nouvelles « créatures politiques » de l'après-révolution. Pour ce grand-bourgeois, l'Homme nouveau est aussi un type vieux comme le monde, mais réincarné sous une forme nouvelle.

*Le loup-garou, figure de l'Homme nouveau ?*

Le parallèle entre l'Homme nouveau et le loup-garou, essentiel pour notre sujet, a déjà été abordé par Léonid Heller, mais surtout chez les écrivains des années 1920<sup>484</sup>. Il montre comment quelques écrivains russes du début du XX<sup>e</sup> siècle se sont emparés du motif, parmi lesquels Platonov et Zamiatine, précurseurs de notre corpus. Pour lui, l'hybridité du loup-garou renvoie à une fusion de l'homme avec la nature, à une mise en valeur de l'instinct et du corps, mais aussi à une forme de cruauté et de brutalité<sup>485</sup>. Plus important encore pour notre corpus, le loup-garou effectue une fusion de la nature et du divin ; caractéristique qui le rapproche encore de l'Homme nouveau, à la fois produit de l'évolution, et produit prométhéen de la transformation de l'homme par lui-même<sup>486</sup>. L'homme s'empare de lui-même pour devenir sa propre création, prenant ainsi la place de Dieu. Pour toutes ces raisons, le loup-garou peut être une métaphore de l'Homme nouveau. Or, force est de constater que, chez Victor Pélévine, les créatures hybrides sont à la fois animales et divines, figures paradoxales de régression, et de surpassement. Les hommes chauve-souris d'*Empire V*, les lycanthropes du *Livre Sacré*, sont supérieurs à l'humanité. Ce n'est pas le cas chez Tolstaïa, où l'hybridité animale ne renvoie qu'à la régression. Cela dépend chez Sorokine.

Il nous semble intéressant de confronter cette analyse hellerienne du loup-garou au loup du FSB, Sacha Seriy (Sacha le Gris). Les loups-garous péleviniens opèrent en effet une fusion de la nature et de la culture, à l'instar de l'homme rêvé par les expérimentations scientifiques des années

---

<sup>484</sup> L. HELLER, « Werewolf: from the national myths. », *Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*, vol. 12, n° 2, 2006, p. 134-146

<sup>485</sup> A. MORARD, *Ourod*, *op. cit.*, 224-225.

<sup>486</sup> L. HELLER, « Монстры и мифы », *op. cit.*

1920. Si A. Huli porte en elle plusieurs siècles d'Histoire et de culture humaines, elle est également capable, le temps d'une course-poursuite, de se transformer en renarde qui court après les poules. Sacha, quoique moins cultivé que sa compagne, est parfaitement au fait des codes de la société contemporaine ; lui aussi peut se transformer en loup pour aller chasser une denrée précieuse, le pétrole. La corporéité hyperbolique des personnages transparaît dans les descriptions des métamorphoses, toujours particulièrement spectaculaires.

L'Homme nouveau Charikov est, selon la définition de Léonid Heller, brutal et sadique : son attitude vis-à-vis de la servante du professeur montre qu'il pourrait facilement la violer si l'occasion se présentait (heureusement, l'assistant du docteur veille au grain), son plus grand plaisir est de tuer les chats. Cette caractéristique comprend plus qu'un comique atavisme canin. Le sadisme et la violence de Charikov sont aussi soulignés par sa profession, car il travaille au service des « purges » : le fait qu'il « épure » la ville en égorgant des chats renvoie à un autre service d'épuration, celui du KGB, qui « purge » la ville des éléments indésirables. Or, Sacha travaille également pour les services secrets ; même si on ne le voit éliminer ou torturer personne, on sait qu'il défend son pays contre des ennemis extérieurs et intérieurs (du moins c'est ainsi que lui-même définit sa profession). Chez Tolstaïa, le chef des « Services sanitaires » est également un loup-garou : Bénédict s'en rend compte lors du premier repas chez ses beaux-parents, lorsqu'il comprend avec horreur que l'étrange raclement qu'il entend sous la table est celui des griffes. Ironiquement, Bénédict porte lui-même une petite queue, ce qui le prédestine à devenir membre des « Services Sanitaires ».

*De l'Homme nouveau aux « loups-garous en épaulettes »*

Sacha, le super-lycanthrope, est donc l'Homme nouveau de la Russie contemporaine. Comme à l'époque soviétique, c'est un fidèle serviteur du régime. La profession du super-lycanthrope n'a donc pas changé : il défend les intérêts de la Russie en liquidant les ennemis intérieurs et extérieurs. Mais une attribution nouvelle des services secrets a vu le jour dans la Russie post-soviétique : la chasse aux chats errants a été remplacée par la chasse au pétrole...

Mais la métaphore du loup-garou ne renvoie pas uniquement à la figure de l'Homme nouveau à travers la référence à Charikov. Le personnage de Sacha, capitaine du FSB, est inspiré d'un épisode beaucoup plus récent de la vie politique russe, comme le remarque avec acuité Sergueï Oushakine, dans sa recension critique du livre<sup>487</sup>. L'universitaire rappelle qu'à l'été 2003, un an avant

---

<sup>487</sup> « Le trope du « loup-garou en épaulettes » fournissait (...) une métaphore des métamorphoses constantes de l'État post-soviétique. Les loups-garous emblématisent bien l'opinion généralement partagée selon laquelle chacun peut combiner des identités contradictoires et même opposées ». S. OUSHAKINE, « The Sacred Book of the Werewolf by Victor Pelevin », *Wiley*, vol. 25, n° 2, mai 2010, p. 383-385, 383. Je traduis.

la publication du *Livre Sacré* en Russie, le ministère de l'Intérieur russe a effectué une opération anti-corruption ultra-médiatique, qui a mené à l'arrestation de sept colonels et un général qui rackettaient des restaurants et des casinos en échange de leur « protection ». Le terme employé pour désigner ces hommes a marqué les esprits : des « loups-garous en épaulettes » (« оборотни в погонах »). La référence est explicitée par Pélévine, qui fait lire à Sacha un polar intitulé « Loups-garous en épaulettes ». Il ne le lit pas pour se divertir, mais pour savoir d'où vient le titre : « Nous vérifions toute tentative de propagande hostile ». Il ne précise pas qui est le « nous », mais le lecteur en déduit que tout le FSB est formé de loups-garous (172). Pour Sergueï Oushakine, l'image du « loup-garou » n'est pas employée par hasard, ni par le gouvernement russe, ni par Victor Pélévine. Le chercheur voit dans le loup-garou, du fait de son caractère hybride et de ses possibilités de transformation, une image des mutations constantes de l'État post-soviétique<sup>488</sup>. L'animal combine des idées contradictoires, comme le fait qu'un défenseur de la nation, un militaire, puisse également être un criminel. Par ailleurs, le mot russe, évoque, plus que le mot français, l'idée d'un changement perpétuel, d'une transformation presque instantanée, du fait de la proximité avec le verbe « оборотиться », qui signifie se retourner, tourner, etc. (en ce sens, le mot anglais « shape-shifter » est peut-être plus proche du russe que le français « loup-garou »). En somme, le loup-garou représente la porosité des frontières sociales, éthiques, politiques, dans la Russie post-soviétique :

Reliant les sphères de l'humain, de l'animal et de l'autorité, les « Оборотни в погонах » sont devenus une figure-clé de la Russie post-soviétique, propres à personnifier la versatilité politique et incarner une porosité des frontières éthiques et sociales. En bref, le loup-garou en épaulettes représente une conversion (somatique) perpétuelle du pouvoir, de l'État, et de la criminalité dans la Russie post-millénaire<sup>489</sup>.

Or, cette collusion du pouvoir étatique et du pouvoir criminel est présente en arrière-plan dans le roman de Pélévine, puisque Sacha semble côtoyer les deux mondes. La férocité de l'Homme nouveau Charikov se retrouve dans la bestialité de ce « loup-garou en épaulettes », qui se révèle au moment de l'acte sexuel.

---

<sup>488</sup> « Le trope du “loup-garou en épaulettes” fournissait [...] une métaphore des métamorphoses constantes de l'État post-soviétique. Les loups-garous emblématisent bien l'opinion généralement partagée selon laquelle chacun peut combiner des identités contradictoires et même opposées ». *Id.*, 381.

<sup>489</sup> *Id.*, 383. Je traduis.

## 4. Animalité, anthropocentrisme et humanisme

Le drame, comprenez-le bien, c'est qu'il n'a plus un cœur de chien, mais précisément un cœur d'homme.

Mikhaïl Boulgakov, *Cœur de Chien*, chapitre 8<sup>490</sup>.

Nous voudrions interroger en premier lieu le rôle de l'animal comme « autre » privilégié de l'humain. Pour ce faire, un bref rappel sur « l'humanisme » s'impose. Ordinairement, l'on fait remonter à l'époque des Lumières l'exceptionnalisme humain, qui place l'homme en-dehors de la chaîne des vivants, dans un statut à part. Les auteurs de « Human Reimagined » définissent la période des Lumières comme le début de l'humanisme anthropocentrique : « l'époque qui a donné lieu à la doctrine de l'humanisme séculaire, avec l'humain au centre de l'univers<sup>491</sup>. » Depuis le dualisme cartésien du corps et de l'âme (qui exclut l'animal, car celui-ci n'a pas d'essence spirituelle pour Descartes), l'être humain est considéré comme un être d'une nature radicalement différente des autres espèces vivantes. Sa faculté raisonnante le placerait au-dessus des autres vivants, et mène à ce que l'on appelle « l'anthropocentrisme », c'est-à-dire une vision du monde centrée autour des intérêts de l'humain. Le post-humanisme contemporain s'efforce de s'opposer à l'humanisme cartésien<sup>492</sup>.

Mais la remise en question de l'humanisme anthropocentrique commence dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec la découverte darwinienne de l'évolution qui présente l'homme comme le descendant du singe. Elle se poursuit avec l'exploration freudienne de l'inconscient, qui remet en question la vision de l'homme comme un être de raison (au contraire, la théorie de Freud rappelle que nous sommes peut-être gouvernés par nos instincts les plus irrationnels, nos pulsions les plus animales). L'Histoire du XXI<sup>e</sup> siècle, avec sa cohorte de guerres et de destructions, porte un nouveau coup à l'idée de l'anthropocentrisme. Depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, les études post-structuralistes, mais aussi l'avènement du « tournant post-humain » (*posthuman turn*), voire du

---

<sup>490</sup> M. BOULGAKOV, *Cœur de Chien* [1925], J. Lévy (trad.), Paris, Flammarion, 1998

<sup>491</sup> C. MCQUILLEN et J. VAINGURT, « Humans, Animals, Machines: Scenarios of Raschelovechivanie in Gray Goo and Matisse », dans *The Human Reimagined*, Brighton, Academic studies press, 2018, 3. Je traduis.

<sup>492</sup> La pensée post-humaniste s'efforce de s'opposer à l'humanisme qui place l'être humain en agent libre, moral et rationnel d'une vie ordonnée téléologiquement. Cet humanisme s'appuie sur l'idée qu'il y a une caractéristique essentielle de la « nature humaine » qui différencie l'humain du non-humain. Il est admis, au moins depuis l'époque de René Descartes, que la pensée rationnelle est cette caractéristique essentielle. *Id.*, 2. Je traduis.



« tournant animal » (*animal turn*) selon certains chercheurs<sup>493</sup>, continuent à décloisonner les frontières de l'homme et du vivant. L'intérêt nouveau porté aux expériences animales dans les « études animales » (*animal studies*) contribue à repenser la hiérarchie anthropocentrique. Sans chercher à inscrire notre étude dans ce mouvement, nous pouvons néanmoins prendre acte d'un changement de mentalité, notamment dans le milieu de la recherche (anglo-saxonne), qui résonne avec notre corpus.

### *L'Animal comme « Autre » de l'humain : la remise en question de l'humanisme dans *Le Shynx**

Selon le paradigme de l'humanisme anthropocentrique, l'animal est l'Autre privilégié de l'homme. Dès lors, il est logique que les métaphores animales et les cas d'hybridité soient employés pour interroger « l'humanisme » de l'être humain : qu'est-ce qui fait le propre de l'homme ? La raison est-elle vraiment la chose la mieux partagée au monde ? L'homme est-il, en fin de compte, si différent de l'animal ? Dans *Le Shynx*, les mutations animales (tout comme les mutations langagières) indiquent avant tout une régression de l'humanité, comme si l'Explosion avait fait sortir l'homme du mouvement naturel de l'Evolution darwinienne. L'animalité des mutants renvoie à une dégénérescence morale et spirituelle, ce qui n'est pas du tout le cas avec les personnages mutants de Saunders, où la mutation (sans animalité) sert de prétexte à la mise en scène de l'exclusion sociale. Il est d'ailleurs frappant de constater que les « Anciens », ceux qui sont nés avant l'Explosion, n'ont pas de séquelles animales : or ils sont également les garants de l'héritage spirituel et moral de l'humanité<sup>494</sup>. Le passage qui permet le plus de questionner l'humanisme est celui où le « transcarné » (ce nom désigne une sorte de centaure) Terenty est invité à entrer dans l'isba des Anciens. Bénédikt, en quête de nouveaux livres, rend visite à son ancien mentor Nikita Ivanytch, avec le transcarné que lui a procuré son beau-père pour coursier. À son arrivée, il trouve Nikita en grande discussion avec l'un de ses amis dissidents, Lev Lvovitch. Les Anciens veulent faire rentrer Terenty dans leur isba, au grand dam de Bénédikt, qui prévoit la catastrophe. Leurs débats sur le caractère humain ou non du transcarné révèle bien les difficultés morales causées par l'hybridité de Terenty :

---

<sup>493</sup> E. ANDERSSON CEDERHOLM *et al.*, *Exploring the animal turn: Human-animal relations in science, society and culture.*, *op. cit.*

<sup>494</sup> Dans *La Brèche* de Vladimir Makanine, le héros redevient une sorte de ver à chaque fois qu'il doit descendre sous terre, par la brèche qui relie le monde déserté de la surface au monde souterrain, refuge de l'Humanité. Cette transformation est également évoque une régression de l'homme à l'animal : dans ce monde post-apocalyptique, l'homme est réduit à son instinct animal de survie, ou alors il est condamné à vivre sous la terre, comme une larve.

- Allons, appelez-le, faites-le entrer ! C'est inhumain !

- Justement, ce n'est point un humain ! Un être humain n'a point de bottes de feutre aux mains !

- Il faut savoir faire preuve de largeur de vue ! Sans lui, le peuple ne serait pas au complet ! clamait Lev Lvovitch.

- Ne vétillons pas sur les définitions..., trancha Nikita Ivanytch, en s'emmitouflant le cou dans une écharpe. Qui sommes-nous donc, vous et moi... Des bipèdes sans plumes qui se servent d'un langage articulé... Laissez-moi passer, je vais aller l'inviter... (298)

- Зовите, зовите в дом ! Это бесчеловечно !

- Дак он и не человек ! У человека валенок на руках нету !

- Шире надо смотреть ! И без него народ неполный ! – назидал Лев Львович.

- Не будем спорить о дефинициях... – Старик заматывал горло шарфом. – Мы-то с вами кто... Двуногое без перьев, речь членораздельная... Пустите меня, я пойду приглашу...<sup>495</sup>

Ce passage joue sur le double aspect de la condition humaine, comme condition physique (l'homme se tient debout, par opposition à l'homme-cheval ou à l'homme-chien) et morale (l'homme, selon les deux Anciens idéalistes, est porteur de certaines valeurs, il est doté d'un sens moral et d'une culture, etc.). L'hybridité animale remet en question non seulement les caractéristiques physiques de ce que l'on appelle « l'humanité », mais pose surtout la question de ce qui fait l'essence morale et spirituelle de l'être humain, source de sa prétendue supériorité sur l'animal : l'humanisme.

Le statut hybride du transcarné permet à Tolstaïa de questionner les limites de l'humanité : à partir de quand est-on un être humain, ou à partir de quand cesse-t-on de l'être ? Si les Anciens décident de ne pas s'attacher à la définition physique, la suite de l'extrait prouve que Terenty ne possède rien de ce qui, à leurs yeux, fait la gloire et la particularité de l'être humain par rapport à l'animal. Certes, Terenty peut parler, mais il se comporte avec une telle grossièreté, et se montre si contraire aux valeurs humanistes des Anciens (faisant notamment l'éloge d'un ancien tyran), que ceux-ci, si bien intentionnés qu'ils soient, finissent par le chasser à coups de pied. Les Anciens, si prompts à accepter l'Autre, le mettent dehors dès lors que celui-ci ne répond pas à leurs standards humanistes. Victimes de leur confusion idéaliste entre

---

<sup>495</sup> Т. ТОЛСТАЯ, *Кбыль* [2001], Москва, Подкова, 2003, 232.

humanité et humanisme, ils se voient contraints d'exclure Terenty de l'isba et de le renvoyer à l'écurie.

Loin d'être un simple réquisitoire réactionnaire contre l'Homme nouveau, la nouvelle de Boulgakov remet aussi bien en question l'homme-chien, voleur, menteur et potentiellement violeur, que le professeur Préobrajensky, qui ne considère les bolcheviques et les révolutionnaires que comme des canailles qui salissent le tapis de son immeuble. Le roman de Tolstaïa rend bien compte de la même ambivalence, en offrant une peinture détestable et caricaturale de la « canaille » en la personne de Terenty, et une caricature comique des intellectuels naïfs, impuissants, et parfaitement paternalistes, les « Anciens ». Tout comme le professeur s'avère incapable d'élever Charikov, épigone de l'Homme nouveau, comme il l'entend, les Anciens échouent dans leur capacité à éduquer les enfants nés après l'Explosion, comme Bénédict. De fait, personne chez Tolstaïa n'échappe à la satire : Bénédict, qui se montre ici si véhément contre l'inhumanité d'un homme à quatre pattes, semble avoir oublié qu'il a il y a peu supplié Nikita Ivanytch de lui ôter sa queue. Le fait que Bénédict se refuse à considérer Terenty comme un être humain est symptomatique. La laideur des mignons ne les empêche aucunement de se moquer de ceux qu'ils trouvent plus laids qu'eux.

*Bénédict et Charikov : l'impossible transmission des élites au peuple*

Tolstaïa parodie ici la naïveté bienveillante de l'intelligentsia par rapport à la frange la moins éduquée du peuple, que représente l'homme-cheval, rappelant une célèbre nouvelle des débuts du régime soviétique : *Cœur de Chien*, de Boulgakov (1925). Dans la nouvelle, le professeur Préobrajenski se heurte à l'impossibilité de faire accéder sa créature, mi-homme, mi-chien, à l'état d'être civilisé. Si Charikov possède tous les attributs extérieurs de l'humain, il demeure radicalement imperméable à ce que le distingué professeur considère quant à lui l'essence de l'humanité : à savoir l'éducation, la culture, les bonnes manières, et tous les sentiments élevés qui caractérisent également les « Anciens » de Tolstaïa. Tout comme Bénédict, le héros de Tatiana Tolstaïa, qui dévore tous les livres qui lui passent sous la main sans acquérir pour autant d'éducation véritable, Charikov est un homme capable de lire Marx et Engels, sans pour autant accéder à la connaissance objective. Bénédict et Nikita Ivanytch, le maître chauffeur, entretiennent un rapport maître/ élève, ou peuple/ intelligentsia, rapidement dévoyé parce que l'élève s'avère incapable de rien apprendre du maître (ou, si l'on inverse le problème, l'intelligentsia s'avère incapable de rien apprendre du peuple). De la même façon, Charikov rejette en bloc l'éducation aux bonnes manières de son « géniteur », et se comporte comme un homme parfaitement grossier dans le milieu extrêmement

policé du professeur. Quand Préobrajenski propose à son assistant d'emmener Charikov au théâtre ou à l'opéra, celui-ci rétorque qu'il préfère le cirque.

De la même façon, lorsque Terenty, non pas homme-chien mais homme-cheval ou « transcarné » dans le jargon de Tatiana Tolstaïa, entre dans la demeure de Nikita Ivanytch à l'invitation de celui-ci, il ressemble à une ortie dans un pot de fleurs. Lorsqu'il se met à participer à la discussion de dissidents intellectuels qui se tient alors entre Nikita Ivanytch et l'un de ses amis, il émet des vues tellement grossières et réactionnaires, faisant ouvertement l'apologie d'un ancien dirigeant derrière lequel on reconnaît Staline, que les intellectuels, outrés, le mettent dehors en oubliant instantanément leurs idéaux humanistes. Nous pensons que ce fossé irréconciliable entre une certaine représentation du peuple et l'élite intellectuelle tire en grande partie son origine du récit de Boulgakov. Chez Tolstaïa, l'hybridité animale signifie, comme chez Boulgakov, une humanité incomplète sur le plan spirituel et moral. Le personnage de Charikov inspire à la fois Terenty, par sa grossièreté, et Bénédict, qui possède une petite queue, ce qui le relie à l'homme-chien ! Comme Charikov, Bénédict est semi-éduqué ; son éducation le mène, comme son illustre prédécesseur, dans les rangs des services secrets. Tout comme Charikov « épure » la ville de ses chats (image chez Boulgakov des hommes chargés de nettoyer la ville des éléments indésirables), Bénédict « crochette » les mignons qui ne respecteraient pas la règle....

*« Dialogue socratique de cynocéphales » : cynocéphales, humanisme et anthropocentrisme*

Charikov est également une référence importante pour Vladimir Sorokine. Il apparaît de manière évidente dans le chapitre de *Telluria* intitulé « Dialogue socratique de cynocéphales ». Dans ce chapitre, deux hommes à tête de chien, un poète et un philosophe, ont des discussions élevées sur ce qui fait la dignité humaine, tout en dégustant la tête d'un guerrier salafiste récupérée sur un champ de bataille. Les deux chiens ont été créés génétiquement dans un laboratoire, à la façon de Charikov, et ont été serviteurs chez une aristocrate pour laquelle ils jouaient des pièces de théâtre. L'un d'entre eux regrette notamment de ne pas avoir pu jouer le rôle de Charikov.

Sorokine exploite dans ce chapitre la tension inhérente à Charikov entre humanité et bestialité, à la fois au sens propre et au sens métaphorique. Charikov, malgré sa forme humaine, demeure profondément animal : en témoigne ses envies persistantes de persécuter des chats. Sorokine reprend cette alliance contradictoire d'humanité et d'animalité, tout en la radicalisant. Les cynocéphales représentent les plus hauts achèvements de l'humanité d'un point de vue intellectuel ; cependant ils mangent, comme des bêtes, une tête humaine. Cette tête fait d'ailleurs l'objet d'un débat entre les deux animaux : le poète veut la manger immédiatement, le philosophe réclame de

la faire bouillir, au nom de la civilisation. Certes, la nouvelle de Boulgakov jouait déjà sur le double sens de l'animal, physique et spirituelle : le personnage était non seulement un homme-chien, mais aussi, à bien des égards, un cynique.

Pourtant, si l'hybridité de Charikov pouvait signifier une humanité inachevée, incomplète, non pas au sens physique mais au sens moral, l'hybridité des cynocéphales est différente. Le chien philosophe déploie un discours tellement élevé, tant sur le plan de la forme, presque précieuse, que du contenu, imprégné par l'idée de dignité humaine, qu'il est dur de voir dans les cynocéphales des hommes incomplets. En ce sens, Sorokine inverse le schéma boulgakovien : si ces créatures n'ont pas l'apparence humaine, il semble, à les entendre parler, dur de les considérer comme des animaux... Preuve en est qu'en les voyant manger une tête humaine, le lecteur est horrifié car il assiste à un acte cannibale. Les cynocéphales combinent à la fois le sommet de la civilisation, par leur esprit, et le sommet de la barbarie, par leurs actes (manger une tête humaine). Ils sont donc une version exagérée, amplifiée, du héros de Boulgakov.

### *Un « antibumanisme » des dystopies russes contemporaines ?*

Nous touchons ici à un autre rôle de l'animal dans les textes, à savoir la remise en question de la hiérarchie traditionnelle qui place les hommes au sommet du règne du vivant. La chercheuse Dina Khapaeva remarque bien à quel point toutes les créatures surnaturelles (qui hybrident l'homme et l'animal, rajoutons-nous), sont présentées comme des êtres supérieurs sur plusieurs points aux êtres humains. Elle le déplore, y voyant le signe d'une « moralité gothique » dans laquelle les valeurs du bien et du mal ont été remplacées par des valeurs claniques (loyauté au chef, opportunisme dans n'importe quel autre cas)<sup>496</sup>. Force est de constater que les vampires et les loups-garous de notre corpus ont remplacé l'être humain comme espèce dominante. Dans *Empire V*, le jeune Roman apprend à faire partie d'une race supérieure, à manipuler les humains afin de les exploiter le plus possible. Dans le *Livre Sacré*, Sacha et A. Huli méprisent le commun des mortels, non dotés de leurs pouvoirs extraordinaires. A. Huli dupe systématiquement tous les clients humains qui se présentent à elle ; de façon révélatrice, les seuls capables de résister à son pouvoir d'attraction magnétique sont les autres loups-garous. Dans *Empire V*, les hommes sont explicitement comparés au bétail des vampires, qui les élèvent tout spécialement pour les consommer. De la même façon, les renardes élèvent les aristocrates anglais à seule fin de leur donner la chasse une fois qu'ils ont atteint leur maturité. Dans ce parfait renversement de l'homme

---

<sup>496</sup> D. KHAPAEVA, « The International Vampire Boom and Post-Soviet Gothic Aesthetics », *op. cit.*

et de l'animal, que Khapaeva voit comme l'expression d'une morale « anti-humaniste », nous pensons qu'il ne faut pas oublier l'ironie pélevinienne, qui le rend difficile à analyser au premier degré. Il est certain cependant que les textes cités parodient d'autres textes qui, eux, présentent le remplacement de l'humain par une espèce supérieure sans distance critique, par exemple le best-seller *Les Sentinelles de la Nuit*, de Serguey Lukyanenko (1998, porté à l'écran en 2004), ou encore le tout aussi fameux *Twilight* (dont le premier volume a été publié en 2005).

Sans aller aussi loin que Khapaeva qui parle d'antihumanisme<sup>497</sup>, il nous semble cependant que la surabondance des figures post-humaines et des hybrides hommes-animaux contribuent à remettre en question l'anthropocentrisme. Chez Pélévine, l'homme n'est rien d'autre qu'un maillon dans la chaîne biológico-sociale, présentée comme une gigantesque chaîne alimentaire. Chez Sorokine, les hybrides et figures post-humaines jouent des rôles contrastés et ambivalents, mais leur multiplicité semble indiquer que l'humanité « ancienne façon » n'est plus l'espèce privilégiée. Même les hommes non hybridés avec l'animal ou la machine deviennent dans son œuvre des créatures « autres », qu'ils se plantent des clous dans la tête pour atteindre le Nirvana (*Telluria*), ou qu'ils se transforment en fanatiques aux yeux bleus presque indifférents à la douleur (la Trilogie de *La Glace*). En ce sens, il rejoint la trilogie atwoodienne, qui met en scène une hybridation de l'humanité ancienne avec de nouveaux types d'humains, les Crakers, mais aussi avec de nouveaux types animaux (les porcons). Le règne de l'Homme serait-il vraiment terminé ? Faut-il y voir un antihumanisme, ou au contraire une attention renouvelée au monde du vivant, après des siècles d'exploitation anthropocentrique ?

*La théorie de l'évolution selon les vampires : la création de l'espèce humaine par sélection artificielle*

Or, ce que les vampires veulent cacher par-dessus tout, c'est que toute la production humaine n'a d'autre but que de servir la chauve-souris géante, divinité immémoriale, avatar d'Ishtar. Au cours de son initiation, Rama apprend que les êtres humains ont été « spécialement créés », par sélection artificielle, afin de nourrir la « Chauve-Souris géante ». Celle-ci se nourrit en fait de l'énergie dépensée par les hommes pour produire de l'argent, énergie qu'elle distille et qui devient un liquide extrêmement précieux, un condensé de l'exploitation humaine, le bablos. Les vampires qui goûtent le bablos deviennent, pour un instant, semblables à des Dieux. Ce bablos, condensé des ressources humaines, ne va pas sans évoquer un autre liquide mythique au cœur de la société russe : le pétrole, que les loups du *Livre Sacré* font jaillir de la Terre-Mère en hurlant. Au chapitre

---

<sup>497</sup> D. KHAPAEVA, « Eaten in Jurassic World: Antihumanism and Popular Culture », dans D. Khapaeva (éd.), *Man-Eating Monsters*, Bingley, UK, Emerald Publishing Limited, 2019, p. 15-34

11, Rama apprend comment les êtres humains ont été créés par les vampires pour les besoins de la Chauve-Souris géante :

- [...] Ils décidèrent de créer un animal laitier pour combler leurs besoins. C'est ainsi qu'apparut l'Humanité.

- Mais comment ont-ils fait ça ?

- [...] De la même façon que les êtres humains ont élevé les chiens ou les moutons.

- Par sélection artificielle ?

- Oui. Mais pas avant qu'une série complète de modifications génétiques ait été menée à bien. Et ce n'était pas la première tentative. La Grande Chauve-Souris était déjà responsable de l'apparition de créatures à sang chaud, créées afin d'augmenter la température du liquide rouge jusqu'à un niveau optimal. Mais le développement de l'espèce humaine a entraîné un bond catégoriel vers une nouvelle espèce. (157, je traduis)

-[...] Они решили создать себе дойное животное. В результате появился человек.

- А как вампиры его создали?

- [...] Примерно так же, как собака или овца были выведены человеком.

- Искусственный отбор?

- Да. Но сначала была проведена целая последовательность генетических модификаций. Это был не первый подобный эксперимент. Великая Мышь ответственна за появление теплокровных животных, главный смысл существования которых заключался в том, чтобы подогреть красную жидкость до оптимальной температуры. Но человек был качественно другим созданием<sup>498</sup>.

Le « liquide rouge » ici mentionné renvoie évidemment au sang, avatar du bablos (plus précisément, le bablos est le sang humain, métaphorique de son travail productif, une fois qu'il est distillé par une chauve-souris). L'eugénisme a donc été pratiqué à l'échelle de tous les êtres vivants afin d'obtenir la créature la plus adéquate à exploiter : l'être humain. Pélévine réécrit ici ironiquement la sélection naturelle de Darwin en sélection artificielle : les hommes ont été créés à partir d'autres créatures à sang chaud pour produire le plus de sang/d'argent possible. Les êtres humains ordinaires sont tout simplement le bétail d'une espèce supérieure, ce qui rappelle l'un des premiers récits de Pélévine. Dans la fable *L'Ermite et Six-Doigts*, les héros étaient des poulets dans un élevage industriel, contrôlés de bout en bout par les « Dieux » (les hommes) ; or cet élevage industriel pouvait aussi être lu comme une allégorie de la condition humaine. Dans ce passage, les

---

<sup>498</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-empire/12.html>

hommes ne sont plus comparés à des poulets mais à des vaches génétiquement modifiées afin d'avoir le plus de rendement possible.

*Victor Pélévine et « l'anti-morale » : un renversement parodique de la morale habituelle*

Le loup-garou implique donc une réflexion éthique sur les rapports complexes de l'humain et du politique dans la Russie d'aujourd'hui. Alexandre suit un code moral qui lui est propre, et qui ne semble guidé que par un seul principe : la loyauté au chef (l'État russe), à la corporation (le FSB). Ainsi, même s'il revient blessé chez A. Huli parce que ses collègues du FSB lui ont tiré dessus, peut-être parce qu'ils ne l'ont pas reconnu (Alexandre, à ce stade du roman, a cessé d'être un loup pour devenir un chien), Alexandre exprime sa volonté de retourner au feu. Vaillamment, il retourne vers ceux qui lui ont tiré dessus, pour reprendre son devoir de défenseur de la patrie russe. Ce comportement est exemplaire de ce que la sociologue Dina Khapaeva appelle la « moralité gothique » à l'œuvre dans la Russie d'aujourd'hui, et reflétée par bon nombre de romans post-soviétiques. Selon elle, les créatures monstrueuses qui peuplent la littérature russe, au rang desquels on peut sans aucun doute ranger les loups-garous, expriment le retour de la loi du plus fort dans la Russie actuelle. Ces créatures en effet ne respectent que la force, et le seul principe moral qui demeure est celui de la loyauté au chef. Pour le reste, elles sont guidées par l'opportunité du moment, par leurs intérêts propres. S'il nous semble que Khapaeva capture une part de la vérité avec la notion de « moralité gothique », il apparaît également que son analyse s'applique bien mieux à la littérature grand public, de second rang sur le plan littéraire, qu'à Pélévine. Khapaeva prend d'ailleurs pour exemple principal le best-seller de Sergueï Lukyanenko, *Night Watch : Les Sentinelles de la Nuit* (1998), adapté à l'écran avec succès. Pélévine est justement intéressant du fait de son statut hybride, auteur à la fois de best-sellers, et écrivain reconnu par les plus hautes instances littéraires<sup>499</sup>. Dans ses derniers ouvrages, les références à la culture populaire ne cessent de se multiplier : en témoignent par exemple les références à Matrix ou aux superhéros américains dans *Le Livre Sacré*. Les analyses de Dina Khapaeva sur la « moralité gothique » sont applicables à *Empire V* comme au *Livre Sacré du Loup-Garou*, mais seulement *au second degré*, car, contrairement aux auteurs dont parle la sociologue, les œuvres de Victor Pélévine sont également des jeux réflexifs. *Empire V* comme *Le Livre Sacré* parodient les œuvres qui mettent en scène sérieusement la « moralité gothique » ; c'est-à-dire les best-sellers de Sergueï Lukyanenko par exemple. Ainsi Sacha le loup gris, est un personnage parfois volontairement caricatural, notamment lorsqu'il parle de la Russie et de son « devoir » envers elle. A. Huli, qui incarne la spiritualité bouddhiste chère à Victor Pélévine, est quant à elle

---

<sup>499</sup> J. MOZUR, « Viktor Pelevin: Post-Sovism, Buddhism, & Pulp Fiction », *World Literature Today*, vol. 76, n° 2, 2002, p. 58



est beaucoup moins caricaturale que son homologue masculin, et, en-dehors de ses croyances ésotériques, ne souscrit à aucune idéologie.

### *Animalité et exploitation : un renversement de l'anthropocentrisme ?*

Nous sommes tous des bêtes, et des bêtes de laboratoire.

Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, 188<sup>500</sup>.

### *L'animal comme paradigme de la victime*

L'hybridation homme/animal pose plus globalement la question de l'exploitation. Si les loups-garous et les vampires fonctionnent comme des clin d'œil au surhomme soviétique, d'autres hybrides hommes/animaux posent chez Sorokine la question de l'exploitation, mais cette fois depuis le bas de l'échelle. Selon Lyotard, l'animal représente, par son incapacité à témoigner des dommages qui lui sont faits, le parangon de la victime : « Mais s'il n'a pas du tout les moyens de témoigner, il n'y a même pas de dommage, du moins vous ne pouvez l'établir [...]. C'est pourquoi l'animal est un paradigme de la victime<sup>501</sup> ». En témoigne par exemple le récit de la vachère zoomorphe, dans *Telluria* (chapitre 35). Humaine à tête d'ânesse, la vachère perd son emploi lorsque les croisés réquisitionnent les veaux et vaches de sa maîtresse. Elle se met alors en route pour un lieu utopique dans la montagne qui s'appelle « Monte Verità » (parodie de la Suisse) où les habitants, adorateurs de la lune, ne boivent que du lait en signe de pureté (ils ont donc d'énormes exploitations laitières). Au cours de son périple, la vachère échappe de peu au viol. Une fois à Monte Verità, elle exulte de retrouver du travail, même si dans cette montagne de la vérité, les zoomorphes comme elle sont remisés aux écuries, où ils doivent sans cesse produire du lait pour les élus. Image de la travailleuse précaire licenciée du jour au lendemain, qui se réjouit d'avoir trouvé un lieu nouveau où se faire exploiter, la vachère zoomorphe questionne dans le même temps le rapport de l'homme au vivant, ainsi que les rapports de classe. Son hybridité signale à la fois l'exploitation animale (d'autant plus soulignée qu'elle-même est vachère, et que le paradis de Monte Verità est bâti sur la surexploitation des vaches laitières), et l'exploitation ouvrière et paysanne par une classe de privilégiés. Monte Verità, paradis de la consommation « pure », relègue dans l'ombre tous ceux qui sont en bas : vachers et vachères, zoomorphes qui, par leur statut d'entre-deux, posent une analogie

---

<sup>500</sup> J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*

<sup>501</sup> J.-F. LYOTARD, *Le différend*, Paris, Editions de Minuit, 1983, 38.

entre, d'une part, l'exploitation animale, et d'autre part, l'exploitation de l'homme par l'homme. Comme le souligne Denis Viennet, l'ère industrielle et post-industrielle permet de tracer un parallèle entre le sort des hommes, soumis à l'aliénation d'un rythme dicté par la machine et le profit, et celui des animaux, dont l'exploitation et la mort sont organisés de façon industrielle<sup>502</sup>. Pour appuyer son propos, il cite cette formule condensée de Jean Baudrillard : « Le parallèle est lumineux entre ces animaux malades de la plus-value et l'homme de la concentration industrielle, de l'organisation scientifique du travail et des usines à la chaîne<sup>503</sup>. »

Dans le récit de la vachère zoomorphe, Sorokine fournit une allégorie puissante de ce parallèle entre l'exploitation animale dans un système post-industriel qui traite l'animal comme une ressource au même titre que le végétal ou le minéral, et l'exploitation des classes inférieures par quelques élus. Le fait que Monte Verità évoque la Suisse, pays souvent pointé du doigt pour ses politiques fiscales, n'est certes pas innocent.

Or, ce parallèle entre l'exploitation animale et l'exploitation sociale est également rendu sensible, dans le corpus américain, par les corps hybrides hommes/animaux. Dans « CivilWarLand », les mutants, figure des employés exploités par la direction du parc, ont des caractéristiques animales. Connie, la sœur du narrateur, est dotée d'une petite queue, le narrateur lui-même a des griffes. Leur hybridité les place, au regard de la société, dans le domaine du barbare et du sauvage. C'est pourquoi il est formellement interdit aux mutants, les « Tarés », de se reproduire avec des « Normaux ». Ne disposant d'aucun droit, ils peuvent être vendus et réduits en esclavage, lynchés impunément. Ils sont une image de « *l'homo sacer* » d'Agamben, c'est-à-dire qu'ils sont réduits à une pure vie biologique, placés en dehors de la sphère de la « polis »<sup>504</sup>. C'est pourquoi de tels êtres peuvent être tués impunément. Il y a plus : *l'homo sacer* participe, par son exclusion même, à la formation de la *polis*, de la société, qui se construit, qui se solidarise, contre lui. Dans « CivilWarLand », toute la société américaine est bâtie sur l'opposition entre les « Tarés » et les « Normaux », principale ligne de partage sociale. Les mutants sont tolérés pour autant qu'ils accomplissent le travail que personne d'autre ne veut accomplir. Leur statut d'entre-deux, à la fois nécessaires à la cité et hors de la cité, est bien sensible dans une des premières scènes de la nouvelle. L'une des facettes du métier du narrateur est notamment de participer à des « orgies sans risques », c'est-à-dire d'avoir des relations sexuelles avec des clients, au travers d'un cellophane protecteur. En dépit de ce travail, le narrateur est encore puceau, car jamais il n'a eu l'occasion d'avoir des

---

<sup>502</sup> D. VIENNET, « Animal, animalité, devenir-animal Mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique », *op. cit.*, 30.

<sup>503</sup> J. BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, « Les Bêtes. Territoire et Métamorphoses », 191.

<sup>504</sup> G. AGAMBEN, *Homo sacer* [1995], Paris, Éd. du Seuil, 1997

relations sexuelles véritables. Au cours de l'une des « orgies sans risques », un incident survient, lorsqu'une cliente s'aperçoit que le film plastique est mal mis :

Dès qu'elle s'aperçoit que son sein dépasse du film plastique, son codage culturel prend le dessus et elle se met à me considérer d'un air méprisant.

-Immonde animal ! Sale Taré ! s'écrie-t-elle en faisant marche arrière, les bras croisés sur la poitrine. Ce sera porté directement sur ta Fiche de Notation<sup>505</sup>.

As soon as she becomes aware that her boob is protruding from her shrink-wrap her cultural encoding gets the best of her and she starts looking down her nose at me.

“You reprobate Flawed animal!” she says, backpedaling and folding her arms over her chest. “This is going directly into the written summary portion of your Evaluation!”<sup>506</sup>

La cliente, qui jusqu'alors appréciait fort les jeux sexuels avec le Taré, l'exclut immédiatement du champ des êtres humains dès lors qu'elle s'aperçoit que la frontière physique représentée par la barrière de cellophane a été rompue. Selon le narrateur, c'est son « codage culturel » qui prend le dessus, ce qui signifie que sa réaction de dégoût n'a rien de naturel mais a été implantée par la société dans laquelle elle vit. À ce titre, le mutant est un parfait *homo sacer* : on peut en faire un objet disponible à notre convenance, mais lui-même n'a aucun droit sur les êtres humains véritables. Le mutant se voit dénier un statut d'être humain. Ici, l'hybride homme-animal (« immonde Animal ! » s'exclame la cliente) lie dans une figure syncrétique l'exploitation animale et l'exploitation sociale et économique. En effet, la menace de la cliente (« Ce sera porté sur ta fiche de notation ») souligne la précarité des mutants, symboles des employés exploités par les techniques de management contemporaines (si l'évaluation des clients n'est pas suffisamment bonne, l'employé peut perdre son emploi).

*L'animal, ou soi-même comme un autre : Atwood et la remise en question de l'Anthropocentrisme*

Les porcons d'Atwood, greffés avec des tissus néocorticaux humains, sont déclarés impropres à la consommation : personne ne voudrait manger de bacon qui comprenne des cellules humaines. La possibilité de pouvoir manger de l'animal repose donc sur l'affirmation d'une différence fondamentale entre l'homme et l'animal ; à ce titre, l'homme peut se placer au sommet de la pyramide des espèces. Or, les hybrides questionnent chez Atwood ce statut d'exception de l'être humain, pour qui l'animal est un « Autre » : les personnages éprouvent des difficultés à tirer

---

<sup>505</sup> G. SAUNDERS, *Grandeur et décadence d'un parc d'attractions*, op. cit., « Grandeur et Décadence d'un parc d'attractions », 133.

<sup>506</sup> G. SAUNDERS, *CivilWarLand in bad decline*, op. cit., “CivilWarLand in bad decline”, 93.

sur les moutons transgéniques, les « Toison d'Or », pour les manger, car ils ont une chevelure humaine... Dans un premier temps, les survivants mangent des porcons (les scrupules moraux que l'on pouvait se permettre dans le monde d'avant disparaissent avec la fin du monde et la raréfaction des ressources). Mais, à la fin de la trilogie, ils arrêtent de le faire, suite à une alliance établie entre les hommes et les porcons contre les *painballers*. Cette alliance est permise par les Crakers, qui comprennent les animaux et peuvent communiquer avec eux, à la différence de l'humanité ancienne. Il est frappant de constater que l'humanité nouvelle (les Crakers), est végétarienne : pour eux, l'animal a cessé d'être un autre, il est devenu un semblable<sup>507</sup>.

Toutefois les points de vue présentés par Atwood sont multiples, ce qui permet au roman d'échapper au ton moralisateur. Ainsi, les Crakers sont régulièrement tournés en dérision, notamment par les ex-scientifiques du Paradén, qui les traitent parfois de patates ambulantes, tout comme ils parlent des porcons comme de « Frankenbacon ». Les Crakers, prenant Ren et Amanda pour des femelles en chaleur, les violent. La question de l'impossibilité de la réconciliation nature/culture se pose à ce moment-là, car les Crakers sont incapables de concevoir le mal qu'ils ont fait : pour eux, les jeunes femmes « sentaient le bleu », ce qui signifie qu'elles étaient nécessairement en attente de fécondation. Toutefois, la trilogie se clôt de façon optimiste sur un exemple de coopération inter-espèces : hommes et porcons s'unissent contre les anciens criminels, les *painballers*. Cela passe aussi par l'affirmation d'une continuité biologique entre les Crakers et les derniers représentants de l'humanité, car plusieurs bébés hybrides, de mère humaine et de père Craker, voient le jour. La preuve est donc faite : il s'agit bien de la même espèce. Encore une fois, les Crakers, ces créatures étranges à mi-chemin entre les hommes et les animaux, ont cessé d'être « l'Autre ». Les Frankencréatures de Crake sont, contrairement à leur illustre prédécesseur, finalement intégrés dans la communauté des hommes. À ce titre, la trilogie atwoodienne remet en question l'anthropocentrisme de l'exploitation industrielle de la nature et des animaux, pour proposer un modèle de vivre-ensemble inter-espèces.

La remise en question de l'anthropocentrisme, sérieuse chez Margaret Atwood, ne peut pas exister chez Victor Pélévine, pour qui les personnages-humains servent avant tout à allégoriser des caractéristiques humaines, comme dans une fable de Krylov ou La Fontaine. Le cas est plus complexe chez Vladimir Sorokine, qui oscille entre un usage allégorique de l'animalité, et un vrai questionnement sur les frontières de l'humain. Plutôt que d'une remise en question de

---

<sup>507</sup> L'on aurait tort cependant de voir dans la trilogie atwoodienne une apologie du végétarisme. Voir sur cette question J. PARRY, « Oryx and Crake and the New Nostalgia for Meat », *Society & Animals*, vol. 17, n° 3, 2009, p. 241-256. Le véganisme virulent fait l'objet de la satire atwoodienne à travers le personnage de Bernice, la colocataire de Jimmy à Martha-Graham, qui met le feu à ses caleçons en signe de protestation contre les relations hétéronormatives consensuelles.

l'anthropocentrisme, il vaudrait mieux parler, pour le corpus russe, d'antihumanisme. Le corpus russe ne questionne pas la place de l'homme dans la hiérarchie du vivant, contrairement à Margaret Atwood. Toutefois, les références à l'animal servent à souligner des rapports d'exploitation au sein même de l'humanité, et à montrer, par moments, à quel point nous sommes inhumains. C'est en ce sens que le terme « antihumanisme » se justifie, plutôt que dans le sens d'un rejet des valeurs humanistes, comme le soutient Dina Khapaeva. Au contraire, la mise en scène de « l'antihumanisme » chez Tolstaïa ou Sorokine pourrait relever d'un humanisme renouvelé, c'est-à-dire d'une volonté de souligner et questionner la spécificité du genre humain, le fondement de la dignité humaine. Mais faut-il les prendre au sérieux ? Le caractère joueur et parodique de ces deux romanciers signifie-t-il qu'il ne faut voir aucune implication idéologique derrière leurs représentations de l'humain ?

Dans notre double corpus, la représentation de l'humain oscille entre l'animalité et la machine. Dans les deux cas, l'autre (animal ou machine) devient le lieu d'une hybridité qui permet de réfléchir sur ce qui fait le propre de l'homme. Nous avons vu que l'hybridité animale soulève les questions de l'anthropocentrisme et de l'(anti-) humanisme. L'hybridité machinale ne soulève pas exactement les mêmes interrogations, comme nous allons le voir à présent.

## 5. Post-humanisme et transhumanisme

### *Post-humanisme et humanité*

Appliquer le terme « post-humanisme » à un corpus russe ne va pas de soi : en effet, le concept est à ce point lié à la culture anglo-saxonne qu'il peut sembler étonnant de le mobiliser hors de ce cadre. Pourtant, une récente étude entérine l'usage de ce terme pour le monde russe, en soulignant à la fois la présence de nombreux précurseurs au post-humanisme en Russie, et la spécificité du post-humanisme « à la russe<sup>508</sup> ». Au vu de notre corpus, il semblait pourtant impossible de faire l'impasse sur cette question, tant les créatures post-humaines s'y multiplient. Mais qu'est-ce que le post-humanisme, et pourquoi est-il pertinent d'en parler dans le cadre de notre étude ? Le post-humanisme désigne à la fois un discours, et un ensemble de représentations

---

<sup>508</sup> Ainsi « The Human Reimagined », qui tente de définir un posthumanisme russe, commence par décorrélérer le posthumanisme d'un ancrage purement anglo-saxon : C. MCQUILLEN et J. VAINGURT, « Humans, Animals, Machines: Scenarios of Raschelovechivanie in Gray Goo and Matisse », *op. cit.*

nouvelles de l'humanité. La notion a émergé à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, en lien avec ce que certains appellent la troisième révolution industrielle, caractérisée par l'essor de l'informatique et des biotechnologies. Elle prend acte du fait que les dernières évolutions technoscientifiques nous obligent à repenser ce qu'est l'être humain, en soulevant la possibilité d'êtres hybrides, entre l'homme et la machine (le cyborg), l'homme et l'animal (en lien avec les manipulations toujours croissantes du vivant). Certains adoptent une définition plus large encore, comme Thierry Hoquet, pour qui le post-humain va du robot au clone, en passant par le zombie et le virus<sup>509</sup>. Si l'on s'en tient à une définition restreinte, le post-humain invite surtout à repenser le rapport hiérarchique entre l'homme et la machine, alors que les progrès fulgurants de l'intelligence artificielle laissent entrevoir la possibilité, depuis longtemps décrite dans la science-fiction, de la création d'un homme entièrement artificiel.

Dans la sphère académique occidentale, le post-humanisme est également une remise en question de l'humanisme traditionnel. Portée par le courant post-structuraliste, puis par les courants féministes et postcoloniaux, la remise en question de l'humanisme des Lumières, bâti sur le dualisme cartésien de l'âme et du corps, forme le fondement théorique du post-humanisme. La suprématie de l'homme comme être pensant (par opposition à l'animal, être vivant), présumé essentiel de l'humanisme des Lumières, est balayée par les théories post-humaines. D'une part, l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle semble invalider la croyance en la supériorité de la Raison (l'homme peut-il encore se placer au sommet de la hiérarchie des êtres après deux guerres mondiales ?) ; d'autre part, des critiques du « sujet pensant » cartésien émergent du point de vue des « minorités ». L'humanisme classique ne prenait pas en compte l'animal, mais il ne prenait pas non plus en compte l'autre colonisé, ni la femme. Il ne faut donc pas s'étonner que le post-humanisme soit particulièrement développé par des théoriciennes féministes américaines, comme Donna Haraway (*À cyborg Manifesto*<sup>510</sup>), ou encore Katherine Hayles<sup>511</sup>. Elles s'inscrivent dans ce qu'il convient d'appeler le « tournant post-humain », qui est peut-être plus un vœu qu'un état de fait : il s'agit de ne plus considérer l'homme (pensant, blanc, masculin) comme en-dehors des autres êtres vivants. Les penseurs post-humains rejettent l'anthropocentrisme, arguant qu'il est temps de ne plus considérer l'être humain dans un statut d'exception, mais plutôt de le replacer dans un continuum du vivant (le végétal, l'animal, et, pourquoi pas, la machine pensante). À priori, de telles

---

<sup>509</sup> T. HOQUET, « « Cyborg, Mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humains » », dans *Posthumains. Frontières, évolutions, hybridités*, PUR, Rennes, 2014, p. 99-118

<sup>510</sup> Le « Manifeste Cyborg », essai publié en 1985, est à présent considéré comme l'un des textes clés du posthumanisme féministe.

<sup>511</sup> K. HAYLES, « Posthumanisme critique et Transhumanisme : Vers un changement de paradigme du posthumain ? », *op. cit.*. Consulté le 01.10.2022.

préoccupations semblent loin de la Russie contemporaine. Pourtant, la surreprésentation des hybrides dans notre corpus nous invite à questionner, non pas le « tournant post-humain » en tant que discours (que l'on peut considérer comme un discours idéologique), mais le post-humain en tant qu'ensemble de créatures hybrides fleurissant dans les textes littéraires.

Par ailleurs, l'on aurait tort de réduire le post-humanisme au *posthuman turn* anglo-saxon. Étant données la prolifération du concept, et l'ampleur de ses diverses acceptions et récupérations par des discours divers, peut-être serait-il plus juste de parler des post-humanismes, au pluriel. L'exemple le plus frappant de l'ambivalence idéologique associée à ce terme parapluie réside dans la fréquente assimilation entre post-humanisme et transhumanisme. Si certains considèrent le transhumanisme comme une des « mouvances » du post-humanisme, il est sans doute plus juste de bien les différencier. Le transhumanisme est un courant de pensée (essentiellement américain) qui prône l'usage de la technologie afin de renforcer les capacités humaines au maximum, de limiter les dégâts de la vieillesse, voire d'atteindre l'immortalité. Les transhumanistes rêvent d'un « homme augmenté », qui justifie l'usage des biotechnologies sur l'être humain. Comme le soulignent les auteurs de « *The Human Reimagined* », le transhumanisme est un héritier direct de l'humanisme des Lumières, et non son détracteur. Au centre de la rhétorique transhumaniste se trouve la raison triomphante. Le transhumanisme est un anthropocentrisme renouvelé, plutôt qu'une critique de celui-ci. Dans notre corpus, le transhumanisme est représenté de façon littérale par la cryogénéisation dans *Zero K* (ce procédé est également évoqué, mais plus brièvement, dans la trilogie atwoodienne). Mais nous pensons qu'il trouve également une contrepartie allégorique dans la trilogie de *La Glace* de Sorokine.

Dans la mesure où post-humanisme et transhumanisme proposent de redéfinir l'humanité, ces courants de pensée concernent au premier chef la problématique de la représentation de l'homme dans le corpus que nous étudions. Comment les corpus russes et américains s'inscrivent-ils dans les débats post-humanistes et transhumanistes ? Quelle est la différence de point de vue apportée dans les deux corpus (et y en a-t-il vraiment une) ? La représentation russe du post-humanisme a-t-elle des spécificités ? Telles sont quelques-unes des questions théoriques soulevées par notre étude.

Peut-être convient-il de rappeler que post-humanisme et transhumanisme, perçus comme des concepts occidentaux, voire spécifiquement américains dans le cas du transhumanisme, ont des précédents essentiels dans la culture russe et soviétique. L'idée post-humaine selon laquelle la machine n'est plus l'autre de l'homme, mais peut au contraire former un continuum avec celui-ci, trouve un écho troublant dans certaines représentations utopiques et « machinistes » de l'homme dans les années 1920. En Russie, le cosmisme religieux, dont le père est Nikolaï Fiodorov, apparaît comme un précurseur au transhumanisme : Fiodorov assigne pour tâche à l'humain de mobiliser le progrès scientifique afin de ressusciter tous les hommes déjà morts, nos ancêtres. La résurrection des hommes du passé est la « tâche commune » (« Общее дело ») principale de l'humanité. Le cosmisme scientifique des premières années de la révolution<sup>512</sup> se fonde sur l'idée que l'homme doit prendre en charge son évolution (idée que l'on retrouve aujourd'hui chez les transhumanistes !), comme chez Fiodorov. Le cosmisme russe, qu'il soit religieux (Fiodorov), ou scientifique, s'appuie sur le présupposé que l'homme est capable de transcender ses limites naturelles, et qu'il a le devoir de le faire. En ce sens, les auteurs de *The Human Reimagined* ont raison de souligner la parenté entre le cosmisme et l'idéologie marxiste-léniniste, qui croit aussi en la nécessité pour l'homme de dépasser sa condition naturelle. Le projet révolutionnaire de forger un Homme nouveau se marie à la perfection avec la croyance cosmiste en un dépassement des limites (corporelles) de l'humanité actuelle. L'idée trotskyste de forger un être supérieur socialement et biologiquement dévoile, *a posteriori*, sa proximité avec le transhumanisme contemporain.

D'autre part, l'importance de la machine pour l'univers ouvrier (érigé en culture par le proletkult<sup>513</sup>), son exaltation esthétique par les futuristes russes (qui emboîtent le pas des futuristes italiens), ont contribué à forger un imaginaire dans lequel l'homme n'était plus l'autre de la machine, son ennemi ou son esclave. Bien au contraire, la machine est une extension de l'ouvrier qui l'aime et s'en sert fièrement, tout comme le marteau et la faucille semblent le prolongement naturel des bras de l'ouvrier et de la kolkhoziennne dans la célèbre statue de Véra Moukhina. Avec la machine,

---

<sup>512</sup> Représenté par des scientifiques comme Konstantin Tsiolkovsky, Vladimir Vernadsky, Aleksandr Chizhevsky et Vasily Kuprevich. C. MCQUILLEN et J. VAINGURT, « Humans, Animals, Machines: Scenarios of Raschelovechivanie in Gray Goo and Matisse », *op. cit.*, « Scientific Cosmism ».

<sup>513</sup> Selon Bogdanov, chef de file de l'organisation (indépendante du parti, jusqu'à sa dissolution) « proletkult » (abréviation de « culture prolétarienne »), c'est justement grâce à la machine que l'ouvrier peut avoir une opportunité de se libérer. La machine, en accomplissant le travail manuel, permet de rendre caduque la hiérarchie féodale fondée sur le travail du corps et celui de l'esprit.



l'homme peut accomplir de grandes choses<sup>514</sup>. Nous comprenons dès lors que l'expérience soviétique fait de la Russie un terrain propice à l'émergence d'une pensée post-humaine.

Du fait de la chute de l'URSS et du discrédit des expérimentations scientifiques et esthétiques associées aux premières années du régime, les choses ne sont pas si simples. *Omon Rá*, de Victor Pélévine, incarne à la perfection le discrédit porté sur l'homme-machine soviétique dès les dernières années du régime. Le héros, apprenti-cosmonaute, apprend à vivre dans le lunomobile comme dans une extension de lui-même ; par ailleurs, la prouesse technologique de la machinerie soviétique réside uniquement dans la force de sacrifice des êtres humains. Dans le lunomobile, chaque « étage » est détachable afin de permettre un alunissage dans les meilleures conditions. Or, le détachement n'est pas automatique mais manuel : il est assuré par l'homme qui est coincé à chaque palier, et qui accepte de se laisser tomber dans l'espace. Si l'homme fait corps avec sa machine, ce n'est plus pour signifier la mutuelle harmonie et l'entente parfaite de l'un et l'autre, comme dans le réalisme-socialiste ; chez Pélévine, l'homme-machine est plutôt le symbole d'une imposture techno-scientifique, et, au-delà, du mensonge imposé à tous les citoyens soviétiques.

*Les déviances du post-humanisme néolibéral : « I CAN SPEAK !<sup>TM</sup> » et « Le Transfert de Mrs Schwartz »*

Dans les nouvelles de George Saunders, le post-humanisme est mis au service du marketing en particulier et des profits économiques en général. C'est également le cas chez Margaret Atwood, où les *compounds* comme « NouvoMoi » ou « RejouvEnEssence » mettent les dernières avancées scientifiques et biotechnologiques au service des clients qui ne veulent pas vieillir. Chez George Saunders, les choses vont bien plus loin, et la manipulation post-humaine du vivant à des fins commerciales semble n'avoir pas de limites, comme nous le voyons dans le récit « I CAN SPEAK !<sup>TM</sup> ». La nouvelle se présente sous la forme d'une lettre écrite en retour à la réclamation d'un consommateur par le service client d'un produit pour le moins insolite : un masque « vivant » pour bébé. Ce bijou technologique se greffe sur le visage du bébé, pour le rendre plus intelligent qu'il n'est : ainsi, le masque peut donner à ses parents et aux amis l'illusion d'un bébé parlant, même si l'enfant n'en est qu'au stade du zozotement. Mrs Faniglia, la cliente mécontente, écrit à l'entreprise KidLuv car elle a l'impression que le module manipule son bébé. L'employé lui répond gentiment que cela n'est pas (encore) le cas. Pour la dédommager, il se propose de lui envoyer gratuitement le dernier modèle du I CAN SPEAK<sup>TM</sup>, qui peut faire dire à bébé des phrases encore plus

---

<sup>514</sup> D. UFFELMANN, « Manaraga and Reactionary Anti-Globalism », dans *Vladimir Sorokin's Discourses*, Boston, Academic Studies Press, 2020, p. 165-178

évoluées. Ce nouveau masque ressemble également plus à un bébé que l'ancien, répond le service clients à Mrs Faniglia, qui s'insurge qu'avec le masque, son bébé ne ressemble pas à son bébé :

« Essayez donc de faire en sorte qu'un visage de latex parle et bouge comme le visage réel d'un bébé réel ! À l'intérieur se trouvent près de 5000 circuits séparés et 390 parties animées. [...] L'unité ICS1900 est définitivement le visage d'un bébé, Mrs Faniglia, nous avons pris près de 2500 photos de différents bébés, et, au moyen d'un ordinateur, nous les avons combinées pour placer ce visage sur votre unité, et sur l'unité de tous les autres, le visage que nous appelons CompositionMasculine37, ou, avec affection, « Le petit Roger ». » (Je traduis).

“You try making a latex face look and talk and move like the real face of an actual live baby! Inside are *over 5, 000 separate circuits and 390 moving parts*. [...] The ICS1900 unit is definitely the face of a baby, Mrs. Faniglia, we took over 2, 500 photos of different babies and, using a computer, combined them to make this face on your unit, and on everybody else's unit, the face we call MaleComposition37 or, affectionately, “Little Roger”<sup>515</sup>.”

Le rêve de l'intelligence artificielle se transforme chez Saunders en cauchemar. Les progrès de l'IA demeurent un simulacre d'intelligence humaine qui, résultat dystopique s'il en est, recouvre (littéralement) les êtres humains véritables (les nouveaux bébés) par un voile d'uniformité. Tous les « Little Roger » du monde prononcent la même phrase pré-enregistrée. La combinaison d'images numériques pour obtenir un visage « standard » évoque la crainte de l'uniformisation exprimée par les clones de Sorokine : désormais, il est possible de produire l'être humain en série, les « Little Roger » à la chaîne. L'industrialisation de la production trouve une suite effrayante dans l'industrialisation de l'être humain. Le comble de l'absurdité est atteint lorsque le service client assure que le dernier modèle, le ICS 2100, permet de personnaliser bébé : les employés de KidLuv viennent faire un moulage de plâtre du bébé pour personnaliser le masque. Ainsi personnalise-t-on l'uniformité, car le masque continue de produire les mêmes phrases pré-enregistrées, d'avoir les mêmes réactions aux stimuli environnementaux : ainsi, des lasers greffés sur les lobes d'oreille détectent quand bébé passe une porte, ce qui fait que le I CAN SPEAK ! peut alerter les parents. « Le Petit Roger » se retrouve donc trahi par lui-même, par le simulacre qui le remplace. Bien sûr, toute l'ironie du passage vient de ce que personne ne semble se demander, ni Mrs Faniglia, ni le représentant du service clients, à quoi il sert d'avoir un masque qui reproduise bébé plutôt que d'avoir bébé lui-même. Le monde semble dénaturé depuis suffisamment longtemps pour que l'artifice ne soit pas remis en question.

---

<sup>515</sup> G. SAUNDERS, *The brief and frightening reign of Phil and in persuasion nation*, *op. cit.*, “I CAN SPEAK!™”, 103.

Accepter le simulacre comme élément naturel et indispensable du réel, ce qui nous plonge dans un monde où l'absurdité est renforcée par le fait que personne ne la remette en question, est un procédé que nous avons déjà vu chez Pélévine. Dans *Omon Ra*, il semble acquis que la « machine » soit composée d'hommes-rouages : le progrès n'est que simulacre de progrès, ce qui culmine dans une situation absurde, où le héros-cosmonaute alunit dans un studio de cinéma, pensant arriver sur un astre. Ce procédé récurrent, qui consiste à accepter l'absurde comme s'il allait de soi, produit un effet de distanciation ironique très fort, aussi bien chez Pélévine que chez Saunders. Dans les deux cas, l'effet produit est la relativisation de ce qui est avancé comme « progrès » technoscientifique (qui se présente également, dans le récit de Saunders, comme innovation commerciale). Chez les deux auteurs, le modèle « post-humain » de l'homme faisant corps avec la machine, ce qui est littéralement le cas car le masque se colle au visage du bébé, est décrié comme une imposture, à la fois sur le plan technologique, et sur le plan moral ou humain.

Les lasers greffés aux oreilles de bébé pointent aussi le potentiel totalitaire d'une société post-humaine (D-503, le bien-nommé héros de *Zamiatine*, ne rêvait-il pas de transformer l'homme en machine dans *Nous* ?). Dans *Manaraga*, les « puces » greffées sur le narrateur le dotent de capacités exceptionnelles, jusqu'au jour où on lui implante la mauvaise puce, celle du lavage de cerveau. Le masque du bébé, les « puces » qui transforment l'homme en encyclopédie vivante (ou en légume) chez Sorokine, sont ce que Léonid Heller appelle une « prothèse » ; en effet les prothèses ne se contentent pas de renforcer un organe perdu ou défaillant, elles peuvent doter le corps d'organes nouveaux, lui conférer des capacités exceptionnelles. En ce sens, Gueza et Derek sont des « Homo Augmentis », des hommes augmentés par un appareil prothétique<sup>516</sup>. Mais, chez Sorokine autant que chez Saunders, cette augmentation est inutile, voire carrément dangereuse pour l'être humain qu'elle aliène. Gueza précise que plus personne ne lit ; et il ne sert en effet plus à rien de lire, dans un monde où une puce électronique peut en un instant vous souffler à l'oreille l'intrigue et les conclusions des plus grands chefs-d'œuvre. Transformer l'homme grâce aux nouvelles technologies, augmenter l'homme grâce à la machine, comme le disent les transhumanistes, ne va pas sans dérives, que soulignent, chacun à leur manière, Saunders et Atwood, mais aussi Pélévine et Sorokine. Si c'est une « puce » électronique qui tue, chez le héros de *Manaraga*, toute velléité de résistance, le masque ne se contente pas de « recouvrir » bébé, il menace de le transformer en monstre pour de bon par la souffrance qu'il impose :

Et, à propos de ce que vous disiez sur Derek qui aurait comme un sursaut à chaque fois que la voix sort de lui ? Lorsque le haut-parleur près de sa bouche fait en quelque sorte vibrer ses lèvres ? Puis-je émettre l'idée que ce n'est pas inhabituel ? Ce

---

<sup>516</sup> L. HELLER, « Проза с протезами », *op. cit.*

que je vous suggère ? Essayez de mettre l'ICS sur Derek peu de temps pour commencer, peut-être dix minutes par jour, puis d'augmenter graduellement son Temps de Port. (Je traduis).

And as far as what you said, about Derek sort of flinching whenever the voice issues forth from him? When that speaker near his mouth sort of buzzes his lips? May I say that is not unusual? What I suggest? Try putting the ICS on Derek for a short time at first, maybe ten minutes a day, then gradually building up his Wearing Time. (106)

Le proverbe ne dit-il pas que « l'homme s'habitue à tout » ? Il est probable que, plus bébé portera le masque, plus le masque deviendra lui, jusqu'au jour où nature et artifice deviendront indémêlables, comme dans la célèbre comédie *The Mask*, où Jim Carrey incarne le Dr Jekyll and Mr Hyde de l'époque post-humaine. En définitive, c'est bien l'idée de « dénaturation » et de déshumanisation qui se dégage de la mise en scène du post-humain, aussi bien dans le corpus américain que dans le corpus russe.

Cette déshumanisation est également constatable dans la nouvelle « Le Transfert de Mrs Schwartz », où le rêve des transhumanistes, le « *mind uploading* », c'est-à-dire la capacité de transférer la conscience sur un support externe au corps humain (un disque dur par exemple), est devenu réalité. Or, cette technologie ne sert pas à un richissime millionnaire en quête d'immortalité dans la nouvelle de Saunders ; au contraire, elle permet à une pauvre vieille dame de se délester d'une partie de sa vie passée pour payer les soins dont elle a besoin. Peu à peu, le pauvre homme qui s'occupe d'elle tombe dans l'engrenage des dettes, car la mémoire de la vieille femme (qu'il vend à une école de surdoués pour qu'elle serve de cours interactif) n'est pas infinie, contrairement à l'argent dont elle a besoin pour qu'on s'occupe d'elle au quotidien. Après avoir vendu l'intégralité de la mémoire de la vieille femme, le narrateur se résout finalement à vendre la sienne. Dans ce cas, les technologies du post-humanisme ne permettent pas à l'homme d'échapper à sa condition mortelle ; elles ne servent qu'à l'enfermer un peu plus dans sa condition matérielle. Dans un monde où des prouesses technologiques comme le transfert mémoriel sont possibles, l'état de la société américaine semble pourtant bien archaïque, puisque, faute d'un système de protection sociale efficace, deux êtres humains peuvent être contraints à vendre leur identité pour assurer leur survie. La « prothèse », pour reprendre la terminologie hellerienne, faite pour « augmenter » l'homme, renforcer ses capacités, se transforme paradoxalement en aveu de faiblesse. De la même façon, les corps cryogénisés de *Zero K*, artificiellement maintenus dans un état entre vie et mort à l'aide de la technologie, sont fondamentalement ambigus. Sont-ils la réalisation d'une volonté prométhéenne de l'humanité de surpasser ses propres limites, ou l'incarnation de sa faiblesse psychologique, de son incapacité à accepter la mort (à l'échelle individuelle) et à faire face aux désastres dont elle est responsable (à l'échelle globale) ?

## *Le post-humanisme ou la peur de l'industrialisation de l'humain*

Nous commençons à voir se dessiner une continuité entre les technologies post-humaines chez Sorokine, Pélévine et Saunders, et une ambition potentiellement totalitaire de formation (de création) et de contrôle de l'être humain. *Le Lard Bleu* en est une illustration particulièrement intéressante.

### *Clones et sérialité : Sorokine, ou le « matériau humain »*

Les fictions de Sorokine présentent depuis longtemps l'homme comme un « matériau » malléable, une matière première utilisable à des fins diverses. Dans le pastiche de Platonov extrait du *Lard Bleu*, l'homme sert à faire avancer la locomotive du communisme : pour mettre en branle la machine, il faut de grandes pelletées de corps humains. *Le Lard Bleu* pousse la métaphore à plusieurs échelles, en mettant en scène l'utilisation de clones de grands écrivains, génétiquement concoctés dans les laboratoires ultra-secrets d'une base militaire sibérienne. Les écrivains du panthéon classique forment une matière première destinée à produire une substance précieuse, le lard bleu, au même titre que le pétrole, extrait du sol russe. Or, le lard bleu est directement injecté dans le cerveau de Staline, ce qui cause l'expansion de celui-ci, qui finit par englober tout l'univers avant de s'effondrer sur lui-même comme un trou noir. Plusieurs critiques ont vu dans celui-ci le symbole des ambitions totalitaires de Staline, ainsi que de la collusion de l'art soviétique (après tout, le lard est produit par les grands écrivains) avec l'hégémonie étatique. Les clones sont, non seulement par la matière qu'ils produisent (le lard), mais aussi par eux-mêmes liés à la question du devenir de l'homme en régime totalitaire. En effet, les clones représentent un type bien spécifique de post-humain : considérés comme des objets par ceux qui les manipulent, ils sont génétiquement « incubés » dans des laboratoires, afin de servir les intérêts de la nation. Ceci nous rappelle les expérimentations menées par les scientifiques sur le « matériau humain » (en prenant des singes pour cobaye) dans les premières années du régime soviétique, avec pour toile de fond l'idée que l'on puisse forger un homme à la mesure du nouvel état. Dans *Le Lard Bleu*, Sorokine réalise ce vœu en imaginant que l'on « ressuscite » non pas, comme le souhaitait Fiodorov, tous les morts des temps passés, mais les grands écrivains. Toutefois ceux-ci ne sont pas ramenés à la vie pour l'amour de l'art, mais bien parce qu'ils sont utiles en tant que matière première. L'homme « forgé » dans les laboratoires de la Russie de demain est un clone destiné, au même titre que le bétail, à produire une matière : le lard bleu, qui devrait fournir une source d'énergie capable d'emmener les hommes

jusque sur la lune. Le « matériau humain » a bel et bien été concrétisé par Sorokine, incarné dans des objets hybrides, les clones, capables de produire des textes littéraires, mais traités comme des animaux de laboratoire. Quelle que soit la douleur que cela semble infliger aux clones-écrivains (certains se mettent à mordre les murs, d'autres à se déchirer jusqu'au sang), le processus d'exploitation n'est jamais arrêté par les scientifiques. Les clones posent donc la question de l'exploitation de l'homme en tant que matière première par l'État (totalitaire), puisque le lard est récupéré par Staline.

Ce sont également des figures syncrétiques, qui font signe non seulement vers le passé (stalinien) de la Russie mais aussi vers son avenir. Les modifications génétiques effectuées sur la matière humaine évoquent les questions éthiques soulevées par l'avancée des biotechnologies. À ce titre, les clones jouent le même rôle que les porcons de Margaret Atwood, celui de créatures hybrides qui repoussent les frontières de l'humain et posent la question de ce que la science doit à la conscience morale.

Par ailleurs, les clones sont également liés aux « technologies reproductives », c'est-à-dire qu'ils représentent une forme de reproduction sérielle comme celle que l'on trouve dans les médias de masse<sup>517</sup>. Selon Jacob Emery, le clone représente la faculté qu'a l'espèce humaine de s'auto-reproduire (c'est-à-dire non seulement de procréer, mais aussi de créer), mais aussi de produire en série, dans le domaine aussi bien culturel qu'économique. Le clone incarne une forme de ready-made culturel, et ce n'est pas par hasard que Sorokine le relie à la grande littérature russe. Ce procédé peut être relié aux pratiques du conceptualisme moscovite, qui s'empare des textes classiques (ceux du réalisme-socialiste, mais également ceux des auteurs canoniques du XIX<sup>e</sup> siècle) pour recréer de nouveaux « objets » formés de collages et de citations parodiques. Dans la définition du chef-d'œuvre réside l'idée de son irréductible singularité ; or Sorokine, pastichant avec délices les grands auteurs, s'amuse à « coller » dans son roman des parodies de Tolstoï, Pasternak, Akhmatova... montrant à quel point il peut être facile de singer le style des grands auteurs, et ainsi de détruire la singularité du chef-d'œuvre. Pour Jameson, le pastiche est une « parodie vide » ou « sans expression » (« blank parody ») qui déleste le style de tout contenu historique<sup>518</sup>. Le pastiche peut donc être considéré comme une pratique de collage/clonage des textes. En ce sens, le clonage n'est pas seulement un thème chez Sorokine, mais aussi un principe structurant du roman, comme le souligne Nariman Skakov. Le chercheur remarque que *Le Lard Bleu*, premier texte à faire

---

<sup>517</sup> J. EMERY, « À clone playing Crap will never abolish chance: Randomness and Fatality in Vladimir Sorokin's Clone fictions », *op. cit.*, 429.

<sup>518</sup> J. WILLETTE, « Frederic Jameson and Postmodernity, Part One », *Art History Unstuffed*, 15 août 2014 (en ligne : <https://arthistoryunstuffed.com/frederic-jameson-postmodernity-part-one/>). Consulté le 01.10.2022.

apparaître des clones dans l'œuvre de Sorokine, a également été le premier roman écrit sur ordinateur. Pour lui, le trope du clonage est une variation sur l'action informatique du copier-coller<sup>519</sup>.

Les clones sorokiniens, prétextes à l'introduction du pastiche dans *Le Lard Bleu*, renforcent l'impression de décontextualisation et de dépersonnalisation des chefs-d'œuvre de la littérature russe, susceptibles d'être produits en série puisqu'il est possible de produire à l'infini de nouveaux clones de Tolstoï ou de Dostoïevski. L'on voit ici se dessiner la question de la production sérielle de l'art, que Sorokine applique à ce qui, par essence, semble impossible à reproduire : le chef-d'œuvre. L'on retrouve cette idée dans *Manaraga*, où le narrateur est horrifié par l'idée qu'une « machine moléculaire » soit capable de reproduire à la perfection, et en série, les chefs-d'œuvre de la littérature. Ainsi, une édition originale de Tolstoï ne serait plus destinée à l'élite qui peut se la payer mais ouverte à tous types de « consommateurs », vulgarisée, diffusée à grande échelle. L'on peut voir dans ce projet une entreprise libérale (à la fois au sens économique et au sens progressiste du terme) qui diffuse la littérature auprès du plus grand nombre. Toutefois, l'utilisation de la « machine moléculaire » n'aurait pas un but philanthropique d'éducation des masses, mais un but économique, celui d'augmenter les profits liés à la « consommation » des œuvres. L'on peut aussi voir dans ce projet une entreprise décadente qui mène à la perte de la culture et à l'uniformisation des œuvres. Cette interprétation potentiellement réactionnaire est celle qui semble prévaloir dans *Manaraga*, puisque le héros, que le lecteur suit tout le long du livre, se bat pour que le projet n'aboutisse pas<sup>520</sup>. En un sens, les clones du *Lard Bleu* préfigurent la « machine moléculaire » de *Manaraga*, car les grands écrivains ressuscités et clonés deviennent des « machines à écrire » capables de produire des textes potentiellement à l'infini. Mais quelque chose n'a-t-il pas été perdu dans ce procédé de copier-coller ? Comme le procédé du collage a été abondamment pratiqué par Sorokine lui-même, l'on est en droit de se demander si la mise en garde qu'il représente dans *Manaraga* n'est pas à prendre au second degré...

En résumé, le trope du clonage chez Sorokine syncretise plusieurs questions essentielles, faisant le grand écart entre totalitarisme et questions éthico-scientifiques liées à la manipulation du vivant. Le clone pose à la fois la question de la dépersonnalisation de l'homme et celle de l'uniformisation de la culture, à travers la représentation des grands écrivains russes. La production

---

<sup>519</sup> N. SKAKOV, « Word/Discourse in “Roman” », dans *Vladimir Sorokin's languages*, Bergen, Dept. of Foreign Languages, University of Bergen, 2013

<sup>520</sup> Le thème du clone et du simulacre est également spectaculairement porté à l'écran dans une comédie, qui, à certains égards, rend compte de l'atmosphère des années 1990 : *Shirli-Myrli*, de Vladimir Menshov (1995).

sérielle des œuvres fait écho à la transformation industrielle du corps humain, décrit comme un matériau.

L'*Homo Zapiens* de Pélévine partage avec les clones de Sorokine le fait d'être une copie, une imitation qui n'engendre pas de véritable succession, mais ne fait que s'auto-perpétuer<sup>521</sup>. En effet, Tatarski se transforme en son propre clone virtuel, lorsqu'il est scanné et numérisé pour devenir une image publicitaire<sup>522</sup>. À la fin du roman, il se présente sous les traits de « l'Homme Tuborg » dans une publicité pour la bière tuborg, qui joue de la parenté avec le mot « cyborg ». Chez Pélévine, le modèle post-humain est toujours un modèle-simulacre, une copie de la réalité, elle-même impossible à retrouver. En bon postmoderniste, l'écrivain dépeint un monde sans originaux, et des personnages condamnés à errer dans un monde de faux-semblants, qu'il s'agisse du mensonge soviétique de l'homme sur la lune dans *Omon Rá*, ou du mensonge post-soviétique de Tatarski, courant après une illusion de richesse et perdant au passage son identité propre. Curieusement, ce monde de « copies sans originaux » est aussi celui de la Russie imaginée par Slavnikova dans *2017*.

*Le transhumanisme : nouvel humanisme, ou expression de la « fatigue d'être humain » ?*

*Du totalitarisme au transhumanisme : étude comparée de la trilogie de La Glace et Zero K*

Les auteurs de « The Human Reimagined » ne s'y sont pas trompés, en débutant l'introduction de leur étude par une citation extraite de la trilogie de *La Glace* de Vladimir Sorokine : la trilogie est liée à la problématique post-humaine : « La réévaluation du concept de vie, le pronostic moins que favorable de la place de l'homme dans celle-ci, le choix entre l'humanité compromise, et une perfection inhumaine – tous ces aspects de la trilogie font partie du discours que ce volume identifie en tant que posthumaniste<sup>523</sup> ». Partant de ce constat, que l'ouvrage critique ne creuse pas plus avant, nous souhaiterions explorer les liens qui unissent la thématique post-humaine et la représentation du totalitarisme dans la trilogie de *La Glace*. Nous aimerions plus précisément montrer en quoi la trilogie représente une version communautaire du transhumanisme,

---

<sup>521</sup> Voir sur cette question S. KHAGI, « Humans, animals, machines: Scenarios of Raschelovechivanie in Gray Goo and Matisse », dans *The human reimagined: posthumanism in Russia*, Boston, Academic Studies Press, 2018, p. 69-98

<sup>522</sup> La scène finale du film est particulièrement réussie, puisque l'on voit se succéder à l'écran une série de Tatarski, qui ne cessent de surgir du hors-champ, comme pour montrer l'infinie multiplication de la copie : <https://www.youtube.com/watch?v=CpAdOi1Vo5s&t=142s>

<sup>523</sup> C. MCQUILLEN et J. VAINGURT, « Humans, animals, machines: Scenarios of Raschelovechivanie in Gray Goo and Matisse », *op. cit.*, 9. Je traduis.



par opposition à la version individualiste dépeinte dans *Zero K*. Dans la trilogie de *La Glace* se lit à nouveau, en arrière-plan, la question de la formation de l'homme, de son remodelage (à la fois spirituel et physique) par l'idéologie (totalitaire). *La Glace* met en scène le processus de transformation qui fait passer trois personnages successifs de leur ancienne condition (misérable à plusieurs égards) à leur condition nouvelle, celle de membres de la secte, d'élus « réveillés » par la Glace. Ce réveil, qui les transforme en êtres supérieurs, plus éthérés, unis par un but commun, dépeint symboliquement la manière dont l'idéologie peut participer à la formation d'un type d'Homme nouveau. Après leur rencontre avec la Glace, les personnages deviennent une classe à part, séparée du reste de l'humanité ; ils sont dotés de capacités presque surhumaines, dans la mesure où leur foi leur donne la force de surmonter les épreuves les plus difficiles, privations et tortures. Ainsi Mer, interrogée par le KGB pendant de longues heures, ne cède jamais face à la douleur. La force de la foi en un but transcendant incarnée par les personnages de Sorokine est une héritière de la foi surhumaine de « l'homme soviétique » représentée dans les romans réalistes-socialistes, comme, par exemple, dans *L'Histoire d'un homme véritable* de Boris Polevoï, dont le héros surmonte sa blessure de guerre pour repartir au combat. Comme les membres de la Glace, le héros de Polevoï, Alexei Maressiev, est prêt à tous les sacrifices, ainsi qu'à une totale abnégation physique (il se remet à voler alors qu'il a les deux jambes brisées), pour atteindre son but : le triomphe des forces soviétiques sur les forces fascistes. Le feu sacré qui illumine les membres de la secte sorokinienne (et les gromovistes d'Elizarov), les conduisant à travailler sans relâche, vient aussi de là.

*Du Surhomme réaliste-socialiste à « l'homme augmenté » du transhumanisme*

Or, le transhumanisme présente également une nouvelle version du surhomme, celle de l'homme « augmenté » par la technologie. Le transhumanisme vise à éliminer au maximum les limites imposées par le corps humain (vieillesse, maladie, mort). Nous avons déjà eu l'occasion de remarquer que les membres de la secte, dès lors qu'ils étaient « touchés » par le marteau de Glace comme par la grâce, apprenaient à dépasser leurs limites corporelles, à tel point que le reste de l'humanité leur apparaît comme des « machines de chair ». Quant à eux, ils se représentent non plus comme une « chair » mais comme un « cœur », c'est-à-dire comme un principe spirituel et moral. La foi dans leur idéal les rend presque insensibles à la douleur : Khram, arrêtée puis torturée par les services de sécurité russes, survit sans trop de difficultés.

Il peut sembler surprenant d'associer la trilogie sorokinienne au transhumanisme, dans la mesure où celui-ci vise, en fin de compte, l'immortalité ; or les membres de la Glace œuvrent à la destruction de la Terre. Toutefois cette destruction ne signifie pas pour eux la mort, mais plutôt la

dissolution de leur enveloppe matérielle imparfaite (de leur corps), pour rejoindre leur essence parfaite (celle de rayons de la lumière céleste). En ce sens, la mort n'est pour eux qu'un stade transitoire qui a peu d'importance car elle ne détruit que le corps : les sectaires pensent qu'ils sont supérieurs à leurs corps terrestres, ce que la trilogie ne permet pas de vérifier (la dernière scène présente leurs cadavres, mais il est impossible de savoir si leur esprit a bel et bien rejoint les sphères stellaires). Les élus pensent renaître sous une forme supérieure, à l'instar des candidats au départ de la Convergence<sup>524</sup>.

Par ailleurs, la trilogie de *La Glace* évoque également une tradition russe mystique, des « skoptsy<sup>525</sup> » en passant par le cosmisme Fiodorovien, jusqu'à la renaissance de divers mouvements sectaires dans les années 1990. Pour Alexeï Pavlenko, toute l'œuvre de Sorokine est obsédée par la « sotériologie », c'est-à-dire par la question de la salvation, à commencer par *Roman*, qui reprend l'héritage dostoïevskien de *Crime et Châtiment*<sup>526</sup>. Victoria Nelson s'attache quant à elle à l'influence de la philosophie gnostique dans la trilogie de *La Glace*<sup>527</sup>. La trilogie de *La Glace*, tout comme *Zero K*, mobilise donc la question religieuse de l'au-delà, et de la double nature de l'homme, entre matérialité et spiritualité (matérielle par le corps, spirituelle par l'esprit). DeLillo rapproche plusieurs fois le projet de la Convergence d'une utopie religieuse, en comparant le lieu à un endroit de pèlerinage médiéval, en assurant la présence d'un moine chargé d'accompagner les hommes dans l'au-delà, mais aussi la présence d'un ermite dans un jardin d'Eden revisité. Dans la trilogie de *La Glace*, les références religieuses sont également présentes : l'un des élus a un « visage de Christ », les sectaires croient en une forme de salvation, ils suivent des règles strictes (impliquant des interdits alimentaires) comme une confrérie religieuse, s'appellent « frères » et « sœurs ». Le langage du « cœur » évoque par ailleurs la compassion prônée par la doctrine chrétienne, même si la compassion d'où partent les nouveaux convertis aboutit à la croyance en la nécessité d'anéantir l'humanité. La Convergence de DeLillo comme la secte de la Glace de Sorokine mettent en scène deux utopies, l'une scientifique (mais sous laquelle affleure tout de même une perspective religieuse), l'autre religieuse. Toutes deux postulent la modification de l'homme pour parvenir à un stade supérieur de l'humanité : en ce sens, l'homme augmenté du transhumanisme est une nouvelle version de l'Homme nouveau soviétique.

---

<sup>524</sup> On peut donc voir dans *Zero K* ainsi que la trilogie de *La Glace* des « utopies palingénésiques », vision d'un monde qui traverse une catastrophe, voire la destruction, pour renaître sous une forme sublimée.

<sup>525</sup> Secte chrétienne née au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les « Skoptes » ou Skoptsy » pensaient revenir à l'état purifié d'avant le péché originel en pratiquant l'ablation des parties génitales des membres de la secte, hommes et femmes confondus. L'on retrouve cette haine des relations sexuelles dans les sectaires de Sorokine.

<sup>526</sup> A. PAVLENKO, « Sorokin's Soteriology », *op. cit.*

<sup>527</sup> V. NELSON, « Children of the Light », *op. cit.*

Peut-être faut-il à ce stade rappeler les liens étroits qui peuvent unir la Russie à la question du transhumanisme. Nous avons déjà mentionné le père du cosmisme russe, Nikolai Fiodorov, pour qui la tâche primordiale de l'humanité était d'apprendre à ressusciter les ancêtres, puis à mettre fin à la procréation afin d'assurer la permanence des êtres. Cet objectif de résurrection est aussi celui d'une partie des transhumanistes, qui entendent utiliser la cryogénéisation (mais aussi d'autres technologies, comme le « *mind uploading* ») pour assurer la préservation des êtres. Bien que le transhumanisme soit un courant de pensée né aux États-Unis et rattaché à la Silicon Valley, les Russes ne sont pas en reste sur la question. En témoigne la vitalité de KrioRus, la première compagnie de cryogénéisation russe, fondée en 2005. Anya Bernstein, qui l'a étudiée de près, précise que, contrairement à d'autres compagnies de cryogénéisation américaines, pour lesquelles le processus de congélation est perçu comme un investissement dans l'avenir, fortement lié au néolibéralisme économique, KrioRus est la seule compagnie à favoriser les proches de l'association<sup>528</sup>. La cryogénéisation n'est pas conçue uniquement pour les milliardaires excentriques, mais aussi pour les amis et la famille de ceux qui croient dans le projet. En ce sens, nous dit Anya Bernstein, KrioRus ressuscite le projet Fiodorovien, en affirmant une « tâche commune ». La Russie post-soviétique envisage aussi d'autres formes de résurrection que la cryogénéisation, comme le montre le projet du milliardaire Dmitry Itskov, « Moscou 2045 » (qui évoque, bien ironiquement pour nous, le best-seller *Métro 2033*). Itskov croit en la possibilité de transférer l'esprit humain dans un corps-machine, permettant à l'homme d'atteindre une « immortalité cybernétique<sup>529</sup> ».

Nous aimerions à présent montrer la différence fondamentale de perception entre le projet de la Convergence, et le projet de la trilogie de *La Glace*. Si DeLillo comme Sorokine présentent deux projets utopiques qui ont trait à la modification de l'humain, et si les deux auteurs soulignent la parenté de ces projets avec les dérives totalitaires la « renaissance » est cependant envisagée sous un angle très différent. Jeffrey finit par associer l'utilitarisme ascétique de la convergence avec une rationalisation excessive et totalitaire : « [...] les couloirs, leurs virages, [...] les blocs-repas, la nourriture inidentifiable, au moment où l'utilitaire se fait totalitaire. » (159) Au-delà de ce rapprochement possible avec la secte de la Glace, allégorie du totalitarisme, une différence profonde sépare les deux univers.

À la Convergence, la cryogénéisation est une forme d'investissement, réservé aux plus riches ; aussi n'est-ce pas par hasard que le roman s'ouvre sur la pensée du richissime self-made

---

<sup>528</sup> A. BERNSTEIN, « Freeze, die, come to life: The many paths to immortality in post-Soviet Russia: Freeze, die, come to life », *American Ethnologist*, vol. 42, n° 4, novembre 2015, p. 766-781

<sup>529</sup> Voir sur cette question le documentaire « Motherboard » : <https://www.youtube.com/watch?v=dyJjGxZs4l8>

man Ross Lockhart selon laquelle tout le monde souhaite se rendre maître de la fin du monde (11). « Pensez argent et immortalité » (85), disent les frères Stenmark à leurs hôtes de marque. La Convergence n'est ouverte qu'à un club très sélect. Dans la trilogie de *La Glace*, les « élus » prétendants à l'immortalité ne sont pas déterminés par leur capital financier, mais par la façon dont ils répondent à l'appel du marteau de Glace. Le choix des membres ne dépend pas du déterminisme social mais plutôt d'une prédestination céleste : impossible de savoir pourquoi certains peuvent parler avec leur cœur tandis que d'autres s'avèrent être des coquilles vides. Pour les sectaires, la fin est une ascension collective. Les sectaires doivent être absolument tous réunis (23 000, pas un de plus ni un de moins), et doivent se donner la main pour monter au ciel ; dans la capsule cryogénique, chaque homme descend seul. C'est tous en même temps que les sectaires courent vers la Renaissance céleste : cet élan collectif représente un utopisme communautaire. Chez Sorokine, la salvation est envisagée collectivement, elle ne vise pas à la préservation du corps mais uniquement à celle du « cœur », allégorie mystique, forme sublimée de l'humain. Au contraire, la Convergence propose, malgré son nom, une salvation tarifée (du corps, à défaut de savoir s'il est possible de garder l'esprit), individuelle. La secte de la Glace est une utopie communautaire, à la manière de celles qui parsèment l'Histoire russe<sup>530</sup>, qui vise à la salvation par la sublimation (c'est-à-dire la disparition) du corps humain, comme les scoutes. Les scoutes pensaient atteindre la salvation par l'ablation des parties génitales ; les sectaires de Sorokine sont comme « frères et sœurs » loin de toute relation charnelle (il est fréquent de les voir nus, les uns à côté des autres, ce qui ne provoque chez eux aucun émoi), et comptent atteindre la perfection par la dissolution en rayons de lumière céleste.

Les représentations post-humanistes et transhumanistes du corpus favorisent l'émergence de figures monstrueuses. Le masque de KidLuv rappelle le thème gothique du double exploré par exemple dans le célèbre *Dr Jekyll et Mr. Hyde* (1886). L'hybridation homme/machine crée des corps liminaires, indéterminés, oscillant entre la vie et la mort, tels que les membres de la secte de La Glacé, privés de toute vie terrestre, ou les corps cryogénisés de *Zero K*. Les corps hybrides, hommes-machines ou hommes-animaux, questionnent par leur indéfinissable mélange d'identité et d'altérité, et fonctionnent comme des miroirs déformants de nous-mêmes. Cette fonction est précisément celle que remplissent les monstres, reflets de nos désirs et de nos peurs, miroir de notre imaginaire collectif<sup>531</sup>.

---

<sup>530</sup> L. HELLER et M. NIQUEUX, *Histoire de l'utopie en Russie*, op. cit.

<sup>531</sup> J. J. COHEN (éd.), *Monster theory*, op. cit.



## Chapitre 7. « Dead Body Politics »

Poursuivant notre étude des représentations de l'humanité dans le corpus, nous allons dans cette partie nous attarder sur les monstres aux significations politiques. Un premier temps sera consacré à l'explicitation du titre « *Dead Body Politics* », en montrant que les monstres de notre corpus qui incarnent des personnalités politiques sont représentés comme des créatures mortes ou mourantes. Les hommes politiques zombifiés d'*Homo Zapiens* trouvent ainsi un écho dans les représentations de la « Mère Russie » en créature préhistorique ou en momie dans *Empire V* et *Le Bibliothécaire*. Dans les œuvres, cette métaphore du corps mort emblématise le sentiment d'immobilité et de stagnation attaché à la vie politique russe.

Un deuxième temps sera consacré plus spécifiquement à la manière dont les monstres fonctionnent comme des allégories du pouvoir dans le corpus russe. *Le Shynx*, la chauve-souris géante d'*Empire V*, l'hydre de la Sainte Russie dans *Journée d'un opritchnik*, la créature sous le Kremlin dans *Métra 2033*, sont autant d'incarnations d'un pouvoir qui exerce un empire monstrueux sur l'être humain, et provoque sa déshumanisation. Le monstre désigne autant la cruauté de ce pouvoir, que la déshumanisation de ceux qui le subissent, et parfois se confondent avec lui. Nous reviendrons en conclusion sur la question de la responsabilité, qui se dégage des allégories monstrueuses du pouvoir.

Enfin, nous consacrerons un dernier temps à la métaphore de la dévoration, qui revient dans presque toutes les œuvres de Sorokine. Pourquoi relier le pouvoir à l'image de la dévoration et de l'ingestion ? Nous verrons que, si la métaphore apparaît également chez Whitehead, elle n'a pas les mêmes implications que chez Sorokine.

## 1. Le corps politique comme corps mort

This is zombie politics- the life-after-death of a former conservative party. And as gothic stories tell us, it is very hard to kill the undead.

Fintan O'Toole, "Democracy's Afterlife"<sup>532</sup>.

À partir des souvenirs de son enfance, Alexeï comprend que l'URSS comme entité géographique, physique, est morte depuis longtemps, mais qu'elle subsiste comme entité spirituelle dans le cœur de certains :

L'URSS terrestre était restée à l'état de rustique corps inachevé, isolé de son idéal artistique et de cette Union céleste qui irriguait les cœurs des vieux romantiques et de leurs enfants issus des bonnes familles aisées des villes. Quand il fut privé d'espaces intellectuels, le vieux corps géographique dépourvu d'âme expira. (377)

Земной СССР был грубым несовершенным телом, но в сердцах романтических стариков и детей из благополучных городских семей отдельно существовал его художественный идеал – Союз Небесный. С исчезновением умственных пространств умерло и неодушевленное географическое тело. (376)

L'Union Soviétique apparaît donc comme un corps à la fois mort et vivant, mort géographiquement, physiquement, mais vivant comme principe spirituel. Or, pour assurer la survie du principe spirituel, de l'Union Céleste, il est nécessaire que des hommes continuent d'adorer le pays défunt, de lui vouer un culte. Tout comme, dans le passage de *Telluria* évoqué plus haut, le corps de la Russie était un cadavre maintenu entre la vie et la mort (« cryogénisé ! ») par les dirigeants successifs, l'URSS d'Elizarov est un corps liminaire. Relevée de ses cendres par la lecture inlassable des livres de Gromov, l'Union céleste est un fantôme dont la survie est assurée par la ferveur religieuse de quelques-uns. Alexeï, le dernier des chironistes vivants, a fini par rejoindre le monde des morts, en devenant le veilleur attitré de la patrie défunte.

---

<sup>532</sup> Cité d'après la NY review of books : <https://www.nybooks.com/articles/2020/12/03/democracys-afterlife/>

*D'un zombie à l'autre chez Victor Pélévine : Homo Zapiens et la zombification des hommes politiques*

As a shorthand, we can understand the zombie and the ghost as polar opposites: the ghost is the self without a body, and the zombie is the body without the self.

Eliot Borenstein, *The Talking Dead*, 2<sup>533</sup>.

*Codage et zombification, métaphores du lavage de cerveau*

Dans *The Talking Dead*, Eliot Borenstein se penche sur la différence de signification attachée aux zombies américains et aux zombies russes, en posant cette question quelque peu provocatrice : qu'en est-il du zombie postsocialiste ? Son argument est simple : si les zombies américains sont souvent l'expression symbolique d'une critique de la société de consommation, les zombies russes sont plutôt un symbole de la manipulation mentale que différentes factions peuvent imposer au peuple. À ce titre, « le zombie postsocialiste est moins une créature imaginaire qu'un état d'esprit<sup>534</sup> ». En d'autres termes, les Russes sont avant tout intéressés par le processus de zombification lui-même : « зомбирование » (*zombirovaniye*). Tout comme son homologue occidental, le zombie russe est vu comme un dangereux vecteur de maladie, mais l'épidémie est de nature différente ; en effet, la zombification russe est un processus engendré par les médias de masse plutôt que par la société de consommation :

La zombification russe est avant tout liée à la relation entre les médias de masse et les auditeurs : la zombification se produit lorsque la conscience du spectateur ou du consommateur est colonisée ou piratée grâce à une entrée du média. La zombification (*зомбирование*) est presque toujours une métaphore lorsqu'elle est déployée dans les débats politiques et culturels russes, mais c'est une métaphore qui révèle beaucoup de la crise d'identité propre à l'espace post-soviétique ; nous pourrions l'appeler la « non-mort du sujet<sup>535</sup> ».

Ces paroles nous semblent résonner profondément avec *Homo Zapiens*, de Victor Pélévine. Le titre même donné au roman par l'éditeur français suggère une emprise si forte de la télévision sur l'être humain qu'il en devient non plus un *homo sapiens* mais un « *Homo Zapiens* », un homme qui zappe. Dans le roman, nombreux sont les passages qui décrivent des moments où la conscience

---

<sup>533</sup> E. BORENSTEIN, « The Talking Dead: Articulating the 'Zombified' Subject Under Putin. », 2019

<sup>534</sup> *Id.*, 4. Je traduis.

<sup>535</sup> *Id.*, 5. Je traduis. La « non-mort du sujet » traduit l'anglais « undeath of the subject ».



des personnages est littéralement absorbée par la télévision, à tel point que la distinction sujet/objet s'inverse : l'homme devient un objet manipulé par la sujet-téléviseur. Selon Guireïev, l'ami bouddhiste de Tatarski, le seul moyen de regarder un téléviseur sans subir son influence est le suivant : il faut le regarder éteint, posé à l'envers.

Chez Pélévine, les deux aspects du zombie décrits par Borenstein se rejoignent parfaitement : le zombie est à la fois celui qui cède à la manipulation mentale du téléviseur, et celui qui commet des achats stupides. Le lavage de cerveau rejoint naturellement la société de consommation.

Il est intéressant que Borenstein relie cette métaphore de la « zombification » à la crise d'identité post-soviétique, sans doute parce que, suite au radical changement de valeurs impliqué par la chute de l'URSS, les citoyens ont dû se tourner vers de nouvelles valeurs, notamment portées par les médias de masse. Dans *Homo Zapiens*, l'intégralité des publicités élaborées par Tatarski et ses acolytes jouent sur la question de l'identité russe. Nous savons par ailleurs que la question de la zombification a très tôt interpellé Pélévine, car il a écrit un essai intitulé « *Zombifikatsiya* », terme qui n'a pas pris dans la langue russe, supplanté par « *zombirovaniye* ». Dans cet essai satirique publié en 1990, Pélévine affirme que la vie sous l'Union Soviétique est une vie de zombies<sup>536</sup>. Mais la chute de l'Union Soviétique n'a pas pour autant mis un terme à la zombification du peuple russe selon Pélévine, comme l'illustre *Homo Zapiens*, dans lequel il montre une claire continuité entre la propagande soviétique et la publicité post-soviétique : on se rappelle que dans une scène d'un parfait cynisme, le patron du *kompromat* publicitaire de Tatarski, lui-même ancien cadre du parti, lui fait remarquer que le mot « *propaganda* » signifie « publicité » en espagnol (140).

Mais comment la zombification en est-elle venue à signifier une forme de manipulation mentale en Russie ? Borenstein montre bien comment la métaphore de la zombification dans la Russie contemporaine se présente comme l'acmé de discussions sur la manipulation mentale, qui remontent à la guerre froide. La zombification s'inscrit dans un contexte plus large que Borenstein nomme les « débats sur le lavage de cerveau » :

La Russie importe l'idée du lavage de cerveau au début des années 1990, à la fois sous la forme de la « zombification » et du « codage », lorsque les activistes associés à l'Église Orthodoxe Russe s'approprient le savoir des mouvements occidentaux anti-sectaires, dans leur lutte contre les soi-disant « sectes totalitaires ».<sup>537</sup>

---

<sup>536</sup> В. ПЕЛЕВИН, « Зомбификация советского человека : Опыт сравнительной антропологии », *Новый журнал*, n° 197, 1990

Cité d'après le site officiel des œuvres de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/pov/pe-zombi/1.html>

<sup>537</sup> E. BORENSTEIN, « The Talking Dead: Articulating the 'Zombified' Subject Under Putin. », *op. cit.*, 6. Je traduis.

Paradoxalement, la Russie des années 1990 reprend à son compte des discours du bloc de l'Ouest sur la « manipulation mentale » du bloc soviétique ; mais, cette fois-ci, le concept est appliqué aux diverses sectes ou mouvements religieux qui fleurissent à la chute de l'URSS, dont certaines furent subventionnées par les évangélistes américains. Les guillemets autour de l'expression « sectes totalitaires » soulignent qu'il s'agit pour Borenstein d'un abus de langage ; il reprend l'expression à l'un des pourfendeurs les plus virulents de ces mouvements de spiritualités diverses. L'ironie de la réappropriation post-soviétique du discours occidental sur la manipulation mentale ne tient pas seulement au fait que la Russie reprenne à son compte les discours volontiers complotistes de la guerre froide, mais aussi au fait que les activistes orthodoxes soient les plus enclins à se dresser contre les divers mouvements cultistes des années 1990. On retrouve quelque chose de cette lutte contre les « sectes totalitaires » dans la trilogie de Sorokine sur la Glace (il n'est sans doute pas anodin que, pour les membres de la secte, les années 1990 soient un âge d'or), mais aussi dans la secte des « baiseurs de terre » du *Lard Bleu*. L'intérêt de Sorokine pour les mouvements sectaires se retrouve en fait dans toute son œuvre, qu'il les embrasse de l'intérieur, comme dans la trilogie de *La Glace*, ou qu'il les décrive de l'extérieur, comme dans certains chapitres de *Telluria*. La frénésie spiritualiste des années 1990 est également tout-à-fait visible dans *Homo Zapiens*, notamment à travers le personnage de Guireïev, l'ami bouddhiste de Tatarski, dont les discours sont une claire parodie de l'engouement de l'époque pour la quête spirituelle.

#### *Le codage des hommes politiques : Eltsine, zombie numérique*

Mais ce n'est pas à la philosophie bouddhiste que Pélévine applique la métaphore de la zombification. Loin de désigner un engouement pour l'ésotérisme, celle-ci s'applique dans *Homo Zapiens* au monde des médias, de la publicité, et de la politique. La métaphore du codage (« *kodirovaniye* ») est particulièrement pertinente pour la sphère politique, car dans l'institut où travaille Tatarski, un étage entier est réservé au codage des hommes politiques. Tatarski, éternel naïf, se rend compte qu'aucun des hommes politiques que l'on peut voir à la télévision, n'existe véritablement : tous sont créés d'après des squelettes numériques, suivant un « modèle 3 D » (alias 3 Déjections, selon le jargon spirituel des techniciens). Morkovine initie Tatarski au procédé de fabrication : « D'abord il faut avoir un prototype. Un homme ou un nuage en cire. On l'utilise pour créer un nuage corporel. » Ce « nuage corporel » est un nuage numérique, élaboré à l'aide d'un scanner au laser. « Lorsque le modèle est prêt, on y insère un squelette, numérique lui aussi. » (212) Le nuage corporel ici évoqué est une référence à un célèbre poème de Maïakovski, qui donne d'ailleurs son nom au titre du chapitre : « Un nuage en pantalon ». Pélévine détourne ainsi ironiquement un poème associé à la révolution russe : dans la Russie post-soviétique, la politique

et le « nuage en pantalon » ne font véritablement plus qu'un. Parfois, l'on recrée des hommes politiques virtuels non à partir de modèles anonymes mais à partir d'hommes politiques réels, comme dans le cas d'Eltsine. Eltsine est ainsi décrit comme un curieux mélange de mort-vivant et de création virtuelle, comme en témoigne cette discussion entre Tatarski et Morkovine :

-Je saisis. Et cela fait longtemps qu'il est... ?

-Tu te souviens lorsqu'il a dansé à Rostov, pendant sa campagne électorale ? Lorsqu'il est tombé de la scène ? Il a fallu le coder d'urgence. Et puis son pontage. Nous avons eu plein de problèmes. Lorsque nous l'avons numérisé, il sentait déjà si fort qu'à la fin les techniciens étaient obligés de porter des masques à gaz. Et depuis, on met en scène son nuage. (216-217)

– Уже прикинул. А давно его... того?

-После танца в Ростове. Когда он со сцены упал. Пришлось в коды переводить в аварийном режиме. Помнишь, операцию делали по шунтированию? Проблем была куча. Когда доцифровывали, все уже в респираторах работали. С тех пор под фанеру и пашем. (220-221)

L'alliance des détails corporels les plus triviaux et rebutants (la puanteur du cadavre), et de la virtualisation est ici pour le moins troublante, et fournit une représentation à la fois archaïque et post-humaine de la politique russe. Il est aisé de voir derrière le cadavre d'Eltsine l'idée que la classe politique en Russie n'a rien de neuf, mais se perpétue au point de n'être plus qu'un corps mort, artificiellement maintenu en vie par les médias<sup>538</sup> (représenté par l'Institut d'apiculture pour lequel travaille Tatarski). Le mélange d'éléments aussi contradictoires que les masques à gaz et la numérisation donne l'impression étrange que la Russie contemporaine met des moyens ultra-technologiques au service d'une perpétuation archaïque des modèles politiques. Morkovine fait d'ailleurs remarquer qu'au lieu de ressusciter un personnel politique usé jusqu'à la corde, il aurait mieux valu en créer un tout neuf, plus en phase avec l'air du temps. Toujours est-il que le pontage<sup>539</sup>/codage d'Eltsine s'inscrit parfaitement dans la métaphore du « kodirovaniye » décrite par Borenstein : Eltsine est codé, mais il est aussi zombifié, artificiellement ressuscité. Ainsi, *Homo Zapiens* est une parfaite illustration de ce que l'on peut appeler, dans la lignée de David Punter, le « gothique postmoderne » ou encore le « gothic high-tech<sup>540</sup> ».

---

<sup>538</sup> C'est aussi ce que l'on disait de Brejnev dans les « anecdotes » (blagues) de la fin de l'époque soviétique.

<sup>539</sup> Eltsine a effectivement subi un quintuple pontage coronarien, dont il est miraculeusement sorti vivant, malgré son état avant l'opération.

<sup>540</sup> D. PUNTER (éd.), *A New Companion to the Gothic*, Chichester, UK, John Wiley & Sons, Ltd, 2012

La métaphore du corps politique mort et ressuscité revient dans plusieurs romans. Comme nous allons le voir, les zombies virtuels d'*Homo Zapiens* font écho aux incarnations de la patrie dans *Empire V* et *Le Bibliothécaire*. Ishtar et Gorne, les deux « Mères-Russie », sont présentées comme des créatures préhistoriques ayant traversé les âges, voire, dans certains passages, comme des momies. Dans *2017*, les dirigeants semblent également être des survivances du passé. Ainsi Krylov, se souvenant de certains d'entre eux, les associe à de monstrueuses boîtes de conserve :

- C'est difficile à imaginer, acquiesça Krylov.

Il se souvint avec un frisson des yeux intelligents des hauts fonctionnaires et des financiers dont il avait eu l'occasion de serrer la main ; maintenant, ces gens lui paraissaient des mouches dans une toile d'araignée, des espèces de conserves vivantes, comme certains insectes en préparation pour leur progéniture. (195)

– Не представляю, – согласился Крылов, с содроганием вспомнив умные глаза больших чиновников и финансистов, с которыми ему случалось здороваться за руку; теперь эти люди казались ему похожими на мух в паутине, на живые консервы, какие запасают для потомства отдельные виды насекомых<sup>541</sup>.

Les « conserves vivantes » revêtent le même caractère paradoxal que le cadavre d'Eltsine ranimé chez Pélévine. Créatures de l'entre-deux, qui devraient être mortes et qui pourtant continuent de se mouvoir, elles suscitent un frisson comme dans les films d'horreur. L'effroi est renforcé par le fait que Krylov a pu toucher ces créatures gluantes, en leur serrant la main. L'image de la toile d'araignée convoque également l'idée d'un piège. La « conserve » apparaît deux autres fois dans le roman. Slavnikova, pour illustrer « l'artificialité » du monde environnant, explique que l'air même a l'air usé. L'atmosphère de la Russie de *2017* est littéralement confinée, à tel point que certains oligarques et nouveaux riches importent à grands frais des bidons d'air pur de Suisse ou du Grand Nord :

Depuis une quinzaine d'années, l'air même semblait usagé – atmosphère confinée d'un local où il est interdit d'ouvrir la moindre fenêtre- au point que les gens riches achetaient désormais des containers d'air des Alpes ou de l'Antarctique... [...] La mise en conserve de l'existence se présentait comme une grande nouveauté. Tous se sentaient les héros d'un roman, c'est-à-dire les personnages d'une réalité inventée [...]. (222)

Лет пятнадцать, как это началось: словно самый воздух сделался использованный, отчего господа побогаче бросились покупать контейнеры с альпийским либо антарктическим концентратом. [...] Консервация жизни

---

<sup>541</sup> О. СЛАВНИКОВА, *2017*, *op. cit.*, 230-31.

подавала себя как небывалое наступление новизны. Все вдруг ощутили себя героями романа, то есть персонажами придуманной реальности [...]. (265-266)

La conserve apparaît ensuite comme objet plus littéral dans la présentation des « conserves » soviétiques, ressorties par le gouvernement pour répondre à la crise alimentaire qui s'annonce. Or ces conserves contiennent la viande de rennes abattus après des essais nucléaires en Sibérie. Le thème de la « mise en conserve » (222) est donc associé à deux significations : l'artificialité, car la conserve permet de maintenir en état des éléments qui, à l'état naturel, se seraient dégradés depuis longtemps, et la vieillesse, voire la mort. La « conserve » est également un élément typique de l'époque soviétique. Dans l'extrait précédent, les « conserves », appliquées aux insectes, renvoient à des espèces de chrysalides ou de nids, ce qui renforce l'étrangeté de l'image. En effet, elles sont dans le même temps associées à une image de mort (les mouches dans leur toile d'araignée), et à une image de vie (le cocon de la progéniture). À la fois mouche piégée et progéniture en voie de transformation, l'élite russe décrite par Slavnikova est tout autant une survivance monstrueuse du passé, que la préparation des monstres à venir. Ce que Slavnikova et Pélévine expriment en termes métaphoriques, Colson Whitehead le dit de façon beaucoup plus littérale :

S'ils pouvaient rétablir la paperasserie, pensait-il, ils pouvaient certainement raviver les préjugés, les contraventions et les rediffusions.

Il y avait plein de choses en ce monde qui méritaient de rester mortes, et pourtant elles sévissaient toujours. (304)

If they could bring back paperwork, Mark Spitz thought, they could certainly reanimate prejudice, parking tickets, and reruns.

There were plenty of things in the world that deserved to stay dead, yet they walked. (231)

Le « ils » vise ici le gouvernement provisoire de la Reconstruction, qui siège à Buffalo. Mark Spitz s'étonne de voir avec quelle vitesse la bureaucratie a été restaurée, car les « ratisseurs » de zombies comme lui sont obligés de rendre compte de leurs faits et gestes. L'empressement de l'État à ranimer ce qui, aux yeux du personnage, ne se justifie pas, semble indiquer que les personnages devront se battre contre un mort-vivant supplémentaire : l'ancien système, qui a malheureusement survécu.

Le régime à la fois moribond et renaissant de la Reconstruction dans *Zone One* peut donc évoquer le personnel politique russe à la fois mort et vivant (Elsine zombifié) chez Victor Pélévine.

Une différence majeure sépare pourtant les deux œuvres. Ainsi, l'image de l'État mort-vivant est employée métaphoriquement et indirectement dans *Zone One*. À l'inverse, la métaphore du zombie est littérale chez Victor Pélévine. Le corpus russe présente d'autres incarnations littérales de la métaphore d'un pouvoir parasite à la fois mort et vivant, à l'instar des corps momifiés de Gorne dans *Le Bibliothécaire* et d'Ishtar dans *Empire V*.

### *Gorne et Ishtar, la Mère-Russie comme monstre préhistorique*

Gorne et Ishtar mériteraient également de figurer dans les « conserves » de Slavnikova. Combinant vieillesse et artificialité, la déesse d'*Empire V* et la cheffe de la Bibliothèque mokhoviste dans *Le Bibliothécaire*, se répondent de façon troublante. Les deux vieilles femmes monstrueuses se maintiennent artificiellement en vie en manipulant les hommes autour d'eux. Si Ishtar est une chauve-souris géante (the « *Mighty Bat* » dans la traduction anglaise), Gorne évoque quant à elle une tortue, animal sacré qui porte le monde sur son dos, reptile préhistorique symbole de mémoire.

La vieille se mouvait aisément, avec la noblesse imposante d'un *Reptilus Erectus*, le vieux saurien le plus proche de l'être humain. Un duvet argenté, soigneusement disposé en vague coiffure, encadrait une tête de petite taille. Son visage ridé, sans lèvres, se couvrait d'écailles pigmentaires et ses yeux semblaient d'une attention immobile, gonflés et ternes, comme peints sur une coquille. Son nez et son menton en lame de rasoir donnaient la sensation qu'ils encadraient un bec de tortue béant. Son goître ridé, aussi tendre que celui des iguanes, descendait se cacher sous l'arrondi de son col de blouse à la blancheur de neige. (305)

Шла старуха легко, с величавым благородством прямоходящей рептилии, древнего человекоподобного завра. Маленькую голову обрамлял серебристый пух, тщательно уложенный в прическу. На морщинистом беззубом лице, покрытом пигментной чешуей, выделялись внимательно-неподвижные, выпуклые и тусклые, точно нарисованные на скорлупе, глаза. Острые нос и подбородок вместе создавали ощущение разверстого черепашьего клюва. Морщинистый, мягкий, как у игуаны, зоб уходил под кружевной белоснежный воротник блузы. (310-311)

Ce portrait virtuose laisse une impression désagréable au lecteur, qui renvoie à la monstruosité de Gorne. L'immobilité des yeux, ainsi que le fait qu'ils semblent peints sur une coquille, donnent au lecteur l'impression qu'il a affaire à une morte maquillée. Les rides de la vieillesse et de la peau de tortue se confondent pour donner une image étrange de créature quasi préhistorique. Les « yeux gonflés » évoquent la mort par noyade, tandis que la « lame de rasoir » du menton renvoie à un mort égorgé. Tout ceci se perd dans un col si blanc qu'il semble avoir quelque chose à cacher. En résumé, le narrateur a l'impression de voir vivre une chose qui devrait être morte

depuis très longtemps. Le narrateur rencontre Gorne pour la première fois après une série de massacres vraisemblablement orchestrés par celle-ci, dans le chapitre intitulé « L'apparition de Gorne », parodie d'apparition religieuse. Elle est décrite comme une « baba » (terme qui évoque la sorcière) à mi-chemin entre le serpent et la momie, à la manière d'Ishtar qui possède elle-même un cou reptilien (« her long serpent-like necks », 368). Tout comme Ishtar, elle est un mélange paradoxal de force et de faiblesse, bien représenté par la tortue, animal vieux et lent, qui a pourtant eu la force de traverser les siècles sans subir de changements particuliers.

Lorsque Rama découvre Ishtar, il voit son corps avant de voir son visage. Celui-ci semble si ancien qu'il s'apparente presque plus à un élément géologique que biologique, à l'instar de la tortue : « Elle était vieille. Si vieille que l'odeur qui émanait d'elle était plus géologique que biologique » (223, je traduis). Elle est décrite comme une chauve-souris géante, animal qui évoque les temps préhistoriques, de même que la tortue.

Je vis une chauve-souris géante. [...] Ses pattes, comme la base renversée d'un crâne géant, étaient retenues dans les deux anneaux de cuivre cyclopéens accrochés au plafond de pierre, et ses ailes étaient attachées à son corps avec des cordes et des treillis. [...]

Sa respiration me rappelait une énorme pompe en fonctionnement. (223)

Я увидел огромную летучую мышь, [...] Ее лапы, похожие на перевернутые опоры башенного крана, впились в два циклопических медных кольца на каменном потолке, а крылья были притянуты к телу канатами и тросами. [...]

Ее дыхание напоминало работу огромной помпы<sup>542</sup>.

Dans cet extrait, elle est enchaînée à la manière d'un être titanesque, tel Hercule à son rocher. Elle renvoie, tout comme Gorne, une impression paradoxale de force (comme le montre sa taille proprement mythique, sur laquelle insistent les adjectifs « géant » et « cyclopéen ») et de faiblesse, car elle est attachée. Ce paradoxe culmine dans la comparaison de son souffle à celui d'une pompe énorme, qui évoque à la fois une force primordiale mais aussi la faiblesse d'un être essoufflé. Le crâne géant connote la mort, tandis que les ailes enchaînées renvoient la vision d'horreur d'un être encore en vie mais si diminué qu'il ne peut plus utiliser ses membres pour se mouvoir. Ishtar, cheffe de l'élite russe (les vampires), est une incarnation du pouvoir, car c'est elle qui manipule les vampires, qui la servent avec une dévotion confinant à l'endoctrinement. Quant à Gorne, elle se fait également obéir de tous, malgré son extrême vieillesse, car elle a lu les Livres de la Force et du Pouvoir de Gromov, qui lui ont donné la capacité de dominer les autres. Les deux vieilles femmes sont une image d'un pouvoir tyrannique maintenu par la seule force de la

---

<sup>542</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://www.pelevin.nov.ru/romans/pe-empire/16.html>

manipulation mentale (l'endoctrinement par les Livres chez Elizarov ; l'addiction au bablos chez les vampires).

Pourquoi les figures du pouvoir sont-elles incarnées par des figures monstrueuses comme le zombie Eltsine, la chauve-souris géante Ishtar, la tortue Gorne, ? Faut-il y voir une simple coïncidence, ou l'expression d'une certaine vision du système politique russe depuis la chute de l'URSS ? Ishtar et Gorne, monstres immémoriaux et momifiés, sont des corps embaumés qui défient la mort, à l'instar des hommes politiques de Slavnikova, prévenus du vieillissement dans des boîtes de conserve, ou d'Eltsine, cadavre ranimé par la magie de la simulation numérique. Ces images renvoient au pouvoir comme à une monstruosité millénaire, artificiellement maintenue en vie. Ces créatures incarnent plus qu'un simple conservatisme politique : elles entérinent, par leur présence parasite, l'impossibilité du changement.

## 2. Monstres et allégorie du pouvoir (totalitaire)

*Le Slynx : devenir monstre sans s'en rendre compte...*

Comme nous l'avons vu, le monstre est dans plusieurs ouvrages du corpus une incarnation du pouvoir. *Le Slynx* évoque plus précisément de la façon dont le pouvoir s'empare de l'individu et en fait un monstre. Nous pouvons interpréter en ce sens la créature éponyme du roman de Tatiana Tolstaïa, mais aussi l'hydre à sept têtes de la *Journée d'un opritchnik*, la déesse Ishtar chez Pélévine, ou encore le minotaure de *Minotaure.com*. Le héros de Tatiana Tolstaïa, Bénédict, est rongé par une peur irrationnelle, qui va croissant malgré son ascension sociale : celle de tomber sous les griffes du slynx, un félin sanguinaire. Le slynx frappe à l'aveugle, et non pour une raison particulière, à tel point que l'on peut avoir l'impression qu'il vous tue simplement si vous pensez à lui. De façon significative, le slynx, que Bénédict ne cesse de considérer comme une réalité extérieure et objective, est présenté dès le début de l'ouvrage comme une croyance populaire. Ainsi, pour l'Ancien Nikita Ivanytch, le slynx n'est qu'une chimère (au sens propre) : « Le slynx n'existe pas... Tout ça, dit-il, n'est qu'ignorance humaine. » (39). Or Bénédict, qui ne parvient jamais à sortir de cette ignorance malgré la quantité de livres qu'il dévore, demeure le jouet de cette peur enfantine. Voici comment cette créature mystérieuse et cruelle est décrite pour la première fois :



En ces forêts, racontent les vieilles gens, vit le slynx. Tapi dans l'ombre des branches, il pousse son cri sauvage et lugubre : kyyys ! kyyys ! et nul ne peut le voir. Pour peu qu'un homme s'aventure dedans la forêt, voilà que le slynx, hop ! lui saute dessus par-derrrière, lui plante, crac ! ses crocs dans le cou. Sa griffe fouille les chairs, trouve le maître nerf et le rompt, et le bonhomme se trouve vidé de toute sa raison. Le pauvre s'en retourne chez lui, mais ce n'est plus le même homme, et ses yeux ne sont plus les mêmes, et il avance au hasard comme ces gens [...] qui, à la pleine lune, se mettent à marcher dans leur sommeil, les bras tendus devant eux, en remuant les doigts : ils dorment et ils marchent en même temps. (12)

В тех лесах, старые люди рассказывают, живет кысь. Сидит она на темных ветвях и кричит так дико и жалобно: кы-ысь! кы-ысь! – а видеть ее никто не может. Поидет человек так вот в лес, а она ему на шею-то сзади: хоп! и хребтину зубами: хресь! – а когтем главную-то жилочку нащупает и перервет, и весь разум из человека и выйдет. Вернется такой назад, а он уж не тот, и глаза не те, и идет, не разбирая дороги, как бывает, к примеру, когда люди ходят во сне под луной, вытянувши руки, и пальцами шевелят: сами спят, а сами ходят. (7)

Le slynx ne prive donc pas de la vie, mais il prive de raison, et condamne à une existence végétative, de somnambule ou de zombie. Les victimes du slynx deviennent des monstres à leur tour, en perdant l'étincelle de raison, la conscience qui faisaient d'eux des êtres humains. Plus tard dans le récit, la façon dont Bénédikt « crochette » les livres chez les mignons (et parfois les mignons eux-mêmes) évoque cette première description du monstre. Le crochet avec lequel les Services sanitaires entendent récupérer les livres contaminés évoque, pour le lecteur attentif, la griffe et les crocs du slynx. De plus, le traitement que les Services Sanitaires, équivalent dans le roman de la Loubianka<sup>543</sup>, font subir aux Mignons qui contreviennent aux lois, peut fort bien les laisser dans l'état des victimes du monstre. La vie « fantomatique », privée de volonté et de raison, privée du « nerf » central de la vie humaine, évoque les victimes de la torture des Services secrets. Or Bénédikt, par un hasard de circonstances, va lui-même intégrer les Services Sanitaires dont il avait follement peur, et devenir le slynx qu'il redoutait tant. Le cri de joie qu'il pousse lorsqu'il regarde pour la première fois du haut du beffroi, un des sièges du pouvoir, peut mettre la puce à l'oreille du lecteur :

-Y-y-y-y-y-y ! cria Bénédikt, au comble de la félicité.

-Eh bien mon gendre, te voici mûr ? lui souffla à l'oreille quelqu'un dans son dos, avec un rire étouffé. (364)

– Ы-ы-ы-ы-ы-ы!!!.. – крикнул в блаженстве Бенедикт.

– Что, зятек, созрел? – тихо засмеялись сзади, над ухом. (285)

---

<sup>543</sup> Le tristement célèbre siège des Services Secrets à Moscou.

L'on entend, dans ce cri très inhabituel, la lettre centrale de « kys' », qui est à la fois le cri et le nom du « slynx » en russe. Or ce cri d'extase survient au moment où Bénédict aperçoit, flamboyant, le terem royal de Fiodor Kouzmitchsk, et se met à la convoiter pour lui-même. À ce moment surgit son beau-père, qui, entendant le cri, comprend que son gendre est « mûr » pour renverser le pouvoir en place. Le sage et naïf Bénédict a fini par extirper de lui l'esclave obéissant, et se transforme en homme de main sanglant de la Révolution, aux côtés du chef des Services Sanitaires. Symboliquement, Bénédict pousse le cri du slynx au moment où le pouvoir s'incruste dans son cœur. Son initiation ne l'a pas mené à la révolte au nom du peuple, mais à un rêve de pouvoir égoïste et tyrannique, que certains définiraient en ces termes : « être calife à la place du calife ».

Mais le pouvoir, une fois obtenu, ne suffira pas à rendre Bénédict heureux. Un jour, excédé par son beau-père devenu Grandissime Mourza, il lui déclare qu'il est le slynx. Le beau-père lui répond que c'est lui le slynx, et qu'il ferait bien d'aller se regarder dans l'eau (dans ce monde archaïque, les miroirs n'ont pas encore été réinventés). Si Bénédict ne voit pas le slynx dans son reflet, il y voit un homme vieillissant, et finit par vomir les canaris qu'il vient de manger. L'orgie de nourriture pratiquée chaque jour à la table du beau-père évoque l'image consacrée des puissants qui s'empiffrent sur le dos du peuple. Mais elle fait également de Bénédict un monstre dévorateur. Bénédict est, à partir de ce moment, comme pris d'une brusque crise de conscience, et son attachement à demeurer un homme laisse espérer qu'il change de voie, et quitte la demeure du beau-père. « Non, je suis un homme ! Un homme, vous dis-je ! ... Si fait ! Allez vous faire foutre ! » (389) Puis Bénédict a des visions et rêve que le slynx vient, à son tour, le crocheter : « et voilà qu'il me lèche le cou avec ses lèvres froides, sa griffe cherche la petite veine à crocheter... » (391). Comble de l'ironie, il ne semble pas même se rendre compte que « crocheter », c'est ce qu'il fait aux autres depuis qu'il a intégré les Services Sanitaires.

Les bourreaux sont aussi les victimes, prise de conscience qui ne fait que l'effleurer. La vue de son reflet ne l'empêche pas de repartir à la chasse aux livres dans les maisons des Mignons, et d'aller prier Nikita Ivanytch, son ami de longue date, de bien vouloir s'immoler aux pieds de son idole, le Pouchkine que Bénédict avait lui-même sculpté, à l'époque où il n'était qu'un simple innocent. Le slynx est donc une métaphore, chez Tatiana Tolstaïa, d'une force monstrueuse comprise en Bénédict lui-même, qui transforme peu à peu le jeune homme innocent en serviteur du pouvoir sans scrupules. Ce monstre, bâti selon Nikita Ivanytch sur l'ignorance du peuple, ne disparaît pas avec les lectures du jeune héros. Paradoxalement, plus ses lectures s'accroissent, plus son désir de maintenir les autres dans l'ignorance et de garder les livres pour lui s'accroît. Les livres développent en lui une accoutumance qui, pour être satisfaite, demande qu'il se transforme en

monstre crocheteur, c'est-à-dire en slynx. À ce titre, il est semblable aux sectaires d'Elizarov, qui sont prêts à s'entretuer pour satisfaire leur addiction aux livres de Gromov.

### *The Mighty Bat<sup>544</sup> is Watching You*

Si nous faisons l'inventaire des monstres liés au pouvoir chez Pélévine, une figure se détache : celle de la déesse-mère Ishtar, qui revient à la fois dans *Homo Zapiens* et dans *Empire V*. Cette déesse, issue d'un culte babylonien, est associée au culte de l'or dans *Homo Zapiens* : elle apparaît à Tatarski comme une idole dorée dans son téléviseur. L'ascension sociale de Tatarski le mène jusqu'au saint des saints, dans le « lit » symbolique de la déesse, puisqu'il devient son époux rituel sur terre. Le jeune ambitieux, qui gravit les échelons peu à peu, passe du statut de simple concepteur publicitaire, à celui de grand patron de « l'Institut d'apiculture », à la tête de plusieurs secteurs médiatiques. L'arrivée au sommet de l'ascension sociale est scellée par le mariage avec une divinité identifiée à l'or : Tatarski, comme la plupart des membres de la Génération P, a renoncé au peps de l'enfance pour accepter l'argent comme valeur suprême. Ishtar symbolise, entre autres, le goût du lucre de la Russie post-soviétique.

Le choix d'une divinité féminine s'explique par le fait que le pouvoir est pour l'homme (politique) une épouse tyrannique. La figure féminine permet de renvoyer tous les hommes d'action, hommes d'État, en bref, les puissants de ce monde (des hommes, la plupart du temps) à une impuissance fondamentale de petit garçon face à une divine mère immémoriale, qui a pouvoir de vie ou de mort sur eux<sup>545</sup>. Le parcours de Roman/Rama prouve la même chose : plus son apprentissage vampiresque le rend puissant, plus il est asservi à la divinité. Pélévine dessine donc, avec le monstre, une image paradoxale du pouvoir comme asservissement, et soumission à un organisme parasite.

Dans *Homo Zapiens*, l'organisme parasite est l'Oranus, monstre informe créé par les flux monétaires, symbole de l'économie médiatique. Pour pomper l'énergie (et l'argent !) des êtres humains, l'Oranus passe par le téléviseur, qui soumet ceux qui le regardent à sa volonté. Dans *Empire V*, l'organisme parasite est la déesse Ishtar, qui se nourrit du travail des êtres humains pour se maintenir en vie. Le téléviseur est remplacé par la Langue, elle-même comparée à une caméra de

---

<sup>544</sup> C'est ainsi que la traduction anglaise a traduit « Великая Мышь », « Grande Chauve-Souris ». V. PELEVINE, *Empire V*, *op. cit.* La traduction, qui évoque le superhéros Batman, nous semble particulièrement efficace.

<sup>545</sup> Pélévine restitue également la légende mésopotamienne d'Ishtar, la déesse souveraine capable d'octroyer la royauté.

surveillance installée à l'intérieur de chaque vampire : « Je me sentais comme si j'étais sous la surveillance d'une invisible caméra télévisée installée à l'intérieur de moi, à travers laquelle une partie de moi observait l'autre partie » (87, je traduis). Le « télécran » constamment allumé dans les chambres de *1984* est devenu une caméra intérieure, intégrée à la personne même. Big Brother n'est plus seulement derrière toi, il est aussi en toi, comme le montre la dualité ici décrite par Rama. La « Langue » assure que le vampire est toujours sous l'emprise de la grande déesse, et vampirise son porteur, dont elle dicte aussi bien la conscience que le discours. *Empire V* représente sous une forme nouvelle la manipulation mentale et l'endoctrinement, thèmes classiques de l'anti-utopie.

Rama se rend peu à peu compte que la Langue est le siège d'un double vampirisme, intérieur et extérieur. Elle permet de vampiriser l'esprit d'autrui, car le vampire peut accéder aux pensées de n'importe quel être humain, et s'en servir pour le manipuler, à partir de la Langue. Mais elle est également le lieu d'un vampirisme intérieur, car la Langue, en se greffant sur un « moi » préexistant, finit par le transformer. Dès son réveil sous forme de vampire, Rama constate le pouvoir de contrôle que la Langue a sur lui ; alors que, la veille, il souhaitait s'échapper, il n'en a soudain plus aucune envie. Depuis qu'il a été transformé, la Langue semble avoir remplacé son libre-arbitre<sup>546</sup> : « Mon esprit semblait avoir développé un centre de gravité propre, une sorte de sphère noire implantée si profondément que rien ne pouvait menacer l'équilibre d'une âme ainsi équipée » (29, je traduis.) Sous l'effet de la Langue, une sorte de sphère noire, ou encore de « noyau », a pris place en lui et gouverne ses décisions. À l'instar d'Ishtar, qui « greffe » sur elle-même diverses têtes, la Langue est décrite comme un organisme étranger qui se greffe sur un être vivant, tel un lierre sur un arbre. Elle a sa vie propre, indépendante du vampire qui la transporte : « La Langue est une autre créature vivante, issue d'une Nature supérieure. La Langue est immortelle et bouge d'un vampire à l'autre, ou plutôt d'une personne à une autre, comme un cavalier change de cheval. Mais elle ne peut exister que dans une relation symbiotique avec l'esprit humain » (31). En d'autres termes, la Langue est une sorte de nerf idéologique qui se colle d'un individu à l'autre, en lui inspirant ce qu'il faut penser et la manière dont il faut agir. Ainsi, la relation symbiotique de la Langue et de l'être humain peut être lue comme une métaphore de l'endoctrinement.

---

<sup>546</sup> De la même façon, Alexei se rend compte (dans « La trêve ») dans *Le Bibliothécaire* que le Livre de la Mémoire « vampirise » peu à peu les souvenirs de son enfance pour les remplacer par des souvenirs fantasmés, à tel point qu'il lui devient de plus en plus difficile de différencier le faux du vrai. « J'avais trop souvent relu Gromov. Cet implant livresque rempli d'étincelante félicité avait délibérément usurpé l'étendue de ma mémoire, pendant qu'il dépréciait ma propre enfance. (...) Une fois encore, je me souvins que si cette discipline intellectuelle des plus rigoureuses venait à me manquer, le Livre aurait tôt fait de verser aux oubliettes les événements authentiques de mon enfance. » (291)

Pour décrire la fusion de la Langue et de l'homme, le vampire Mithra revoit son analogie emploie l'image du centaure : les deux corps fusionnent, de telle sorte qu'il n'est plus possible de les dissocier (31). Ainsi, ce parasite transforme l'homme en une sorte de monstre hybride entre l'homme, l'animal, et quelque chose d'autre encore, à l'instar d'Ishtar elle-même. La Langue présente en chaque vampire est une version miniature de la déesse, c'est-à-dire, encore une fois, l'image d'un monstre potentiellement présent en chacun de nous. L'avidité de pouvoir, que représente le passage de l'état d'être humain à l'état de vampire (Roman, avant de devenir Rama le vampire, suit une flèche qui lui indique le chemin à suivre pour devenir membre de l'élite), s'incarne en un double instrument de parole et de succion. À l'instar de Bénédict transformé en slynx par l'exercice du pouvoir, Rama devient, au contact du pouvoir, guidé par la « Soif » de la langue, c'est-à-dire l'avidité.

*Empire V et la parodie gothique du néo-eurasisme*

Cette soif de pouvoir s'exprime dans un impérialisme qui parodie le discours des néo-eurasistes, mouvance idéologique proche du Kremlin qui plaide pour une restauration de l'Empire russe, sous la houlette d'un dirigeant autocrate, et sous l'autorité spirituelle de l'Église orthodoxe<sup>547</sup>. Rama, qui est pendant la plus grande partie du roman traversé de questions existentielles, devient le chantre d'une pensée monolithique. Le lecteur comprend que la plus grande transformation subie par Rama est celle qui a eu lieu dans sa conscience : il est devenu un vrai vampire, amoureux du monde cruel dans lequel il vit, fervent serviteur de la déesse chauve-souris.

Et voici une autre chose que je dois absolument raconter : comment je suis devenu différent.

J'aime notre empire. J'aime son glamour qui a souffert dans la pauvreté et son discours forgé au combat. J'aime son peuple. Pas pour les bonus et les préférences qu'il m'accorde, mais simplement parce que nous sommes un seul liquide rouge, quoiqu'issus de côtés opposés de la formule. [...] Je peux sentir avec tout mon cœur les tours toute-puissantes, qui sucent le liquide noir des artères de la planète, et savoir que j'ai rejoint les rangs.

En avant Marche, camarade Moustique ! [...]

Le moyen précis que nous trouverons pour préserver notre vieille et unique civilisation, et sa noble mission pan-ethnique, fera l'objet de réflexions sérieuses plus tard. [...] à chaque battement d'ailerons je m'approchais de mon étrange fiancée – et, il faut bien l'admettre, du bablos. Qui était à présent tout à nous. (385, je traduis).

---

<sup>547</sup> M. LARUELLE, « Le néo-eurasisme russe. L'empire après l'empire ? », *Cahiers du monde russe*, vol. 42, n° 42/1, 1<sup>er</sup> janvier 2001, p. 71-94

И еще я обязательно напишу о том, что стал другим. [...]

Я люблю наш амфир. Люблю его выстраданный в нищете гламур и выкованный в боях дискурс. Люблю его людей. Не за бонусы и преференции, а просто за то, что мы одной красной жидкости - хоть, ко-нечно, и под разным углом. Смотрю на державные вышки, сосущие черную жидкость из сосудов планеты - и понимаю, что нашел свое место в строю.

Превед, комарищ! [...]

Но о том, как сохранить нашу уникальную объединительную цивилизацию с ее высокой сверхэтнической миссией, мы будем думать позже. [...] И с каждым взмахом крыл я все ближе к своей странной подружке - и, чего греха таить, баблосу тоже. Который теперь весь наш<sup>548</sup>.

Le « rêveur gauchiste » qu'était le jeune vampire a bel et bien été remplacé par un tenant de l'Empire, un néo-nationaliste dont le discours patriote ne saurait être plus clair. Ce passage parodie le discours des néo-eurasistes, Alexandre Douguine en tête. Il parodie également un courant qui a récemment pris de l'ampleur sur le devant de la scène littéraire russe : les romans néo-impérialistes, que Boris Noordenbos qualifie simplement de « romans impériaux » (« imperial novels »)<sup>549</sup>. La théorie de la « civilisation unique » dotée d'une « mission pan-ethnique » renvoie à l'idée chère aux eurasistes que la Russie est une civilisation singulière, justement parce qu'elle se situe aux frontières de l'Orient et de l'Occident. Les modèles occidentaux ne peuvent donc pas s'appliquer à la terre russe. Les intérêts économiques en jeu derrière ce regain de patriotisme transparaissent dans la mention du « liquide noir », c'est-à-dire le pétrole, décrit comme l'un des fondements du nouvel Empire.

L'autre fondement est le « liquide rouge », c'est-à-dire l'idée d'une communauté ethnique. La satire des rapports du peuple et de l'élite est ici particulièrement forte. Rama dit aimer le peuple non pas parce qu'il lui apporte des privilèges, mais parce que l'élite et le peuple sont « un même sang », quoiqu'ils soient situés d'un bout à l'autre de la chaîne du pouvoir, c'est-à-dire de la chaîne alimentaire. Le fait même que l'élite suce le sang de son propre peuple apparaît comme un acte patriote ; au moins l'élite russe n'exploite que son propre peuple ! L'amour du peuple, cliché de l'époque soviétique, ressurgit ici de manière évidemment parodique. Dans ce passage, les références aux discours soviétiques ajoutent encore une bonne dose d'ironie, dans un « empire » qui repose expressément sur l'exploitation capitaliste. Des expressions comme « difficilement gagné par la souffrance » (« выстраданный в нищете »), ou encore « forgé par la lutte » (« выкованный в

---

<sup>548</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-empire/24.html>

<sup>549</sup> B. NOORDENBOS, *Post-Soviet Literature and the Search for a Russian Identity*, 2016, *op. cit.* Pour une étude plus précise sur la relation des écrivains néo-impérialistes aux techniques du postmodernisme, on pourra lire B. NOORDENBOS, « Ironic imperialism », *op. cit.*

боях »), qui renvoient clairement à l'époque communiste, deviennent profondément parodiques lorsqu'elles sont appliquées à des réalités du nouvel empire. Celui-ci conjugue sans complexes les clichés du communisme (le travail conçu comme une lutte acharnée permettant de vaincre les ennemis) et les réalités néo-capitalistes (le glamour) : « J'aime son glamour qui a souffert dans la pauvreté et son discours forgé au combat [...] ».

Le discours de la langue, évidemment nationaliste (car la langue est aussi l'instrument du langage, fondement de la nation), fait écho au discours poutinien de justification de la guerre en Ukraine, et de l'annexion de la Crimée, qui s'appuie notamment sur la diaspora russophone dans le Donbass et en Crimée. Ces velléités impérialistes du nouveau régime russe trouvent un écho parodique final dans la dernière phrase, le « весь нам », « tout à nous ». Avec *Empire V*, Victor Pélévine parodie non seulement les théories du complot (le monde est dominé par une caste de vampires et les faibles humains sont maintenus dans l'ignorance), mais aussi des discours politiques en vogue dans la Russie contemporaine.

### *Deux allégories du pouvoir totalitaire : Journée d'un opritchnik et Métro 2033*

#### *L'Hydre de la Sainte Russie*

Les opritchniks de Sorokine, équivalent des Services Sanitaires de Tolstaïa, sont représentés sous une forme hautement symbolique : ils sont les têtes de l'hydre de la Sainte Russie. Komiaga et ses compagnons opritchniks prennent une drogue chinoise, qui provoque chez eux un délire collectif (page 109 et suivantes). Ce passage de délire plus vrai que nature est caractéristique de l'ambivalence de l'utopie/dystopie chez Sorokine, dont nous avons déjà parlé : alors qu'il s'agit d'un rêve merveilleux pour le narrateur Komiaga, le lecteur ne peut s'empêcher de voir dans ce passage une abominable dystopie. Komiaga rêve qu'il est une des têtes d'un serpent à sept têtes, chaque tête appartenant à l'un de ses camarades. Ce dragon justicier parcourt le pays et punit les ennemis du Souverain. Le Cerbère vengeur sème la terreur et la désolation. Là encore, le monstre allégorique du pouvoir n'est autre qu'une des incarnations du personnage lui-même. Mais à la différence du personnage de Tatiana Tolstaïa ou de ceux de Pélévine, Komiaga est ici parfaitement heureux de se voir sous la forme d'un monstre. Toutes les têtes volent vers l'Occident, vers « un pays lointain et riche », où « vivent des hommes sans Dieu », et elles partent punir les hérétiques. Ce voyage s'apparente à une nouvelle croisade au nom de la Sainte Russie, pour punir les infidèles de l'Ouest. Les descriptions de Sorokine évoquent le dragon de l'Apocalypse, ce qui n'est guère étonnant puisque le régime défendu par Komiaga est une monarchie théocratique : « Nous avons

fondu comme un tourbillon sur ce vaisseau, / Avec nos sept têtes nous l'avons entièrement brûlé,  
/ De nos sept têtes, de nos sept bouches, / Nous avons brûlé tous ces athées ignominieux, / et  
dévoreré les petites putes pourries. » (113) L'insistance sur la numération convoque la rhétorique  
biblique, de même que les répétitions qui tendent à faire du chiffre « sept » une marque du divin.  
L'importance du pronom « nous » fait du dragon un corps collectif, qui souligne que chaque partie  
(chaque tête du monstre), n'a pas d'individualité propre mais est un membre du corps, qui peut être  
sacrifié. L'hydre est ainsi semblable à la déesse-Ishtar : seul le tronc demeure par-delà les âges,  
même si les têtes volent. La métaphore organique du corps ou de l'organe (la tête du dragon, la  
« Langue » greffée sur le vampire) signale plus qu'un lien d'allégeance entre l'individu et le pouvoir-  
tronc. Tout comme l'hydre ne mourra pas de perdre une tête, la Langue, organe immortelle, n'a  
que faire de la mort d'un vampire : il lui suffit d'aller se greffer sur un autre corps. Le serviteur du  
pouvoir est à la merci de l'être qui se sert de sa force vitale.

*Métro 2033 : le monstre sous le Kremlin, allégorie de la « vague » totalitaire ?*

*Métro 2033* présente une autre variante intéressante du pouvoir comme monstre dévorateur,  
au chapitre 18, sobrement intitulé « Le pouvoir ». Dans ce chapitre, Artyom et ses amis vont  
s'infiltrer jusqu'au saint des saints : parmi un réseau de tunnels secrets, ils parviennent à une station  
réservée aux maîtres du Kremlin, construite directement sous la citadelle pour leur permettre de  
s'enfuir au plus vite. Dans cette station, ils rencontrent une terrible menace biologique : une sorte  
de monstruosité gélatineuse qui gonfle et pompe la volonté des hommes en les attirant à elle. On  
ne sait trop si les hommes se noient en tombant dans ce magma bouillonnant, ou si la chose les  
dévore. Le centre du mal, représenté par cette horreur visqueuse, se concentre bel et bien,  
symboliquement, sous le lieu du pouvoir, le Kremlin. Avant même de rencontrer la chose, les  
hommes discutent du danger au-devant duquel ils se rendent. La rumeur dit que, pour protéger le  
Kremlin, une arme biologique aurait été mise au point, une invention secrète, dont la puissance  
aurait fini par échapper à ses inventeurs : « Quand on s'est rendu compte de ce qui se passait, il  
était déjà trop tard ; cette invention avait dévoré tout le monde sur place et beaucoup aux  
alentours. » (725) Artyom se demande alors comment la chose s'y prend pour attirer les gens : un  
soldat lui répond qu'elle agit comme un fourmilion, « l'insecte-trou noir » convoqué dans *La Vie  
des Insectes* en tant que métaphore récurrente du vide post-soviétique.

-T'as entendu parler d'un insecte qui s'appelle le fourmilion ? Ses larves creusent  
dans le sable des cônes inversés et se tapissent au fond en ouvrant grand la bouche. Si  
une fourmi a le malheur de passer pas loin, hop, c'en est fini de sa vie de labeur. Le  
fourmilion gigote au fond de son trou, le sable tombe et entraîne la fourmi directement



dans sa gueule. Au Kremlin, c'est pareil. Il suffit que tu te trouves sur le bord de l'entonnoir et te voilà aspiré, répondit le soldat en ricanant. (725)

- Знаешь, было насекомое такое – муравьиный лев? Копало в песочке ямки, воронки такие, а само залезало на дно и рот открывало. Если муравей мимо пробежал и случайно на край ямки вступал – всё. Конец трудовой биографии. Муравьиный лев шевелился, песок ко дну сыпался, и муравей прямо вниз, в пасть падал. Ну вот и с Кремлём то же. Стоит на край воронки попасть – затянет, - ухмыльнулся он<sup>550</sup>.

L'arme biologique fonctionne donc comme une menace invisible qui aspire tous ceux qui se trouvent dans son entourage ; en ce sens, elle est comparable à la représentation du pouvoir dans *Homo Zapiens*, à la fois omniprésent et insaisissable. La description du monstre, qui évoque le Léviathan de la légende, est également parlante. Artyom et ses amis entendent la chose avant de la voir ; celle-ci se manifeste par un clapotis et un bruit de mastication.

L'espace d'un battement de cils, il crut apercevoir le secret du Kremlin. Par les interstices entre les marches suintait une substance brunâtre, huileuse et assurément vivante. [...] Elle s'enflait et se désenflait, coulait et frémissait en émettant ces bruits étranges écœurants. Artyom voyait désormais l'arche comme une immense gueule, le tunnel oblique comme la gorge et ses marches comme la langue avide d'une formidable divinité antique réveillée par les visiteurs. (730)

На какой-то короткий миг ему показалось, что тайна Кремля раскрылась перед ним. Сквозь щели между ступенями он увидел проступы чего-то грязно-коричневого, маслянистого, перетекающего и однозначно живого. [...] А где-то далеко внизу, на глубине в несколько десятков метров, это же грязное и маслянистое привольно растекалось по полу, вспухая и сдуваясь, перетекая и подрагивая, и издавая те самые странные и омерзительные звуки. Арка представилась Артёму чудовищным зевом, своды эскалаторного туннеля – глоткой, а сами затягивающие внутрь ступени – жадным языком разбуженного пришельцами грозного древнего божества<sup>551</sup>.

Le monstre est d'autant plus terrifiant que, malgré son apparence informe et répugnante, il est indubitablement vivant, et semble même doté d'une volonté, voire d'une intelligence. Il hypnotise à ce point ceux qui l'entourent que ceux-ci doivent lutter pour ne pas se jeter dans cette mer vivante, à l'instar des marins d'Ulysse contraints de s'attacher au navire pour ne pas se jeter dans la gueule des sirènes.

Il n'est pas difficile de voir, dans ce monstre visqueux qui hypnotise et dévore, une image de la vague totalitaire, capable de tout emporter sur son passage. Le chant que le capitaine de

---

<sup>550</sup> Cité d'après le site officiel de Dmitri Gloukhovsky : <http://www.m-e-t-r-o.ru/Metro-18.htm>

<sup>551</sup> Cité d'après le site officiel de Dmitri Gloukhovsky : <http://www.m-e-t-r-o.ru/Metro-18.htm>

l'expédition ordonne aux hommes de chanter pour résister à l'appel de la chose n'est d'ailleurs pas anodin, puisqu'il s'agit d'un chant russe utilisé pendant la « Grande Guerre Patriotique » pour exhorter les troupes russes au combat contre les soldats du Reich : « *Lève-toi, pays immense !* » Ce chant qui exhortait à vaincre la vague nazie est maintenant mobilisé pour vaincre l'appel terrifiant de l'arme biologique mutante issue des sous-sols du Kremlin. L'expédition sort saine et sauve, mais elle a néanmoins fait une perte inestimable : celle d'un enfant, qui n'a pas su résister à l'appel de la chose, et s'est jeté dedans.

Comme tant d'autres monstres symboliques du pouvoir, l'arme principale du monstre du Kremlin est la manipulation mentale. De la même façon, les vampires sont manipulés par la chauve-souris géante, Tatarski par Ishtar, ou encore Alexeï par Gorne, sous l'influence du Livre du Pouvoir. Pour éviter l'emprise de la chose sur lui, Artyom s'efforce de se rappeler qu'il pense, et tente de se concentrer sur sa pensée en tant que telle : « en désespoir de cause, il répétait inlassablement : « Je pense, pense, pense, et tu ne m'auras pas... » (736) L'ultime recours de la résistance face au pouvoir total n'est-il pas la certitude de garder une pensée à soi ? Une fois sorti de l'emprise de la chose, Artyom continue à douter de son libre-arbitre : « Quels étaient les sentiments qui lui appartenaient à lui, Artyom, et qui naissaient dans sa propre tête ? L'esprit de la créature avait-il réellement relâché son emprise, ou continuait-elle à lui dicter ses pensées et à induire ses émotions ? » (740) La masse gluante sous le Kremlin agit de la même façon que la Langue avec le vampire, ou que les Livres de Gromov sur leurs lecteurs, en prenant possession de la volonté. En ce sens, on peut voir dans ces techniques de manipulation mentale une métaphore de la force d'attraction d'un pouvoir destiné à briser la résistance individuelle. Ainsi le monstre sous le Kremlin, métonymie du pouvoir, pousse ceux qui le côtoient à se jeter dans son informe gueule. Enfin, comme dans les romans déjà évoqués, la monstruosité du pouvoir n'est pas neuve. Comme le dit le stalker chef de troupe, qui établit un lien entre le monstre gluant et les anciens maîtres du Kremlin, l'on n'a pas attendu une catastrophe pour voir apparaître des horreurs, l'ingéniosité de l'homme a suffi. L'arme bactériologique est peut-être, comme Ishtar ou Gorne, beaucoup plus vieille qu'il n'y paraît : « Je suis allé au Kremlin aujourd'hui, [...] et je me dis qu'il n'y a rien de neuf là-bas non plus. Tout pareil qu'avant. J'en viens à me demander depuis quand cette saloperie traîne là-bas. Depuis trente ou trois cents ans. » (744)

### 3. Un amour dévorateur

#### *La dévoration comme métaphore d'ingestion idéologique (Sorokine)*

Les représentations du pouvoir sont également liées à des images de dévoration. Dans *Journée d'un opritchnik*, l'hydre dévore les ennemis de la Russie. Dans *Empire V*, la « Langue » n'est pas seulement un renvoi métonymique à l'art du langage (les vampires apprennent, symboliquement, à maîtriser le discours), mais aussi un outil de succion et d'ingestion. Réécriture des canines du vampire, elle dicte à ceux qui la possèdent, ou sont possédés par elle, des besoins vitaux. Chez Sorokine, les métaphores alimentaires sont prégnantes, et très souvent liées aux rapports de pouvoir. La plus visible de ces images est sans doute celle du « *Kremlin en sucre* », symbole du pouvoir que consomment littéralement les enfants dans le roman, puisque le souverain leur offre chaque année un Kremlin miniature à manger, contribuant ainsi efficacement au culte de la personnalité. Les adultes quant à eux consomment un autre type de sucre, la cocaïne, qui aide sans doute à les maintenir dans un état de bienveillance (dépendance) à l'égard du régime. *Le Kremlin en sucre* est une variation sur la « norme » consommée dans le roman du même nom. Dans ce roman des années 1980 (la période conceptualiste de Sorokine), les personnages doivent consommer chaque jour la « norme », une ration d'excréments quotidienne, qui représente l'idéologie ou les mensonges qu'ils sont contraints d'avalier. Même si *Le Kremlin en sucre* incarne une évolution heureuse par rapport à la « norme » fécale, il garde le même rôle : celui de forcer les citoyens à consommer le régime, à l'incorporer au sens littéral du terme.

Mais, si les citoyens « mangent » le pouvoir chez Sorokine, ils sont aussi mangés par lui. *La Justification* met en scène un procédé inverse d'incorporation (d'ingestion) : le pouvoir soviétique a besoin de chair vivante pour s'alimenter, c'est pourquoi il dévore des gens comme Skaldine, le grand-père de Rogov (32, 33). Dans *Telluria*, la Russie est présentée comme un dragon qui dévore ses habitants<sup>552</sup> : « La Russie, qu'elle a dit, ç'a été un État affreux, antihumain, à toutes les époques, mais ce monstre s'est particulièrement déchaîné au XX<sup>e</sup> siècle. Là, c'étaient des fleuves de sang et les os fragiles des hommes craquaient dans la gueule du dragon » (294). Cette image de pays-monstre, nous la retrouvons dans le rêve de Komiaga, où l'opritchnik s'imagine que lui et ses camarades sont une hydre à sept têtes qui part dévorer les nations impies d'Occident, au nom de la grandeur de la Russie.

---

<sup>552</sup> Cette même représentation du pouvoir comme Dragon fait l'objet de la pièce d'Evguéniy Schwartz, *Le Dragon* (1944). Mais la pièce de Schwartz est plus universelle, et ne présente pas un dragon spécifiquement russe.

## *Le régime stalinien comme « Loi de la nature », aveugle et infaillible*

L'idée que l'État puisse dévorer ses sujets est également présente dans *La Justification*, où elle est décrite comme une loi de la nature. Marina, la grand-mère du héros, y voit même une forme d'équilibre entre forces opposées, qui n'est pas la justice et qui pourtant semble se justifier par l'arbitraire même qui règne dans le monde naturel. Marina pressent, pendant les purges, que son mari va être arrêté. Paradoxalement, il lui paraît parfaitement cohérent que son mari succombe à l'arbitraire du sort, alors même qu'elle le sait innocent :

Elle ignorait pourquoi on arrêtait tous ces gens, elle sentait seulement que c'était nécessaire, que cela découlait de manière naturelle de l'ordre même des choses. [...] elle avait assimilé, dès sa naissance, le sentiment d'une cohérence harmonieuse du monde, de sa subordination aux lois de l'art. Et le monde où elle avait vécu avec Skaldine, où il la promenait en barque sur la Moskova, la régalaient de chocolat et lui parlait de plans grandioses de bonification des terres, ce monde supposait aussi un envers, une affreuse cave noire dans laquelle on traînait de temps à autre, selon un choix aléatoire et néanmoins infaillible, tous ces gens qui jusqu'alors n'avaient fait que se divertir et se trouvaient désormais à jamais interdits de séjour sur terre<sup>553</sup>.

Она не знала и того, зачем всех берут, но чувствовала только, что так надо, что это органическим образом вытекает из самого порядка вещей. Она [...] с рождения усвоила чувство гармонической цельности мира, его подчиненности художественным законам. И мир, в котором она со Скалдиным жила, в котором он катал ее в лодке по Москве-реке, угощал шоколадом и рассказывал о великих планах по преобразованию почв, предполагал и изнанку, страшный черный подвал, куда время от времени по случайному, но безошибочному выбору сволакивали всех этих только что веселившихся, а теперь навеки выселившихся людей<sup>554</sup>.

Ici, la même loi d'équilibre que dans le « milieu ambiant » décrit par Slavnikova s'applique à l'époque des purges staliniennes, et cette loi paraît « naturelle » même à ceux qui en sont les victimes, comme Marina. Le choix à la fois « aléatoire et infaillible » des personnes à sacrifier renvoie à la fatalité du monde naturel, dans lequel les êtres meurent semble-t-il par hasard, et pourtant de façon nécessaire. Dans ce cas, c'est le principe de la « cohérence harmonieuse » qui « justifie » l'explication (il est troublant de voir que Marina, avant son petit-fils, se sent encline à « justifier » la disparition de son mari) : « Elle attendait désormais son tour, car tous les heureux avaient à payer leur dette » (20-21). Dans un passage au discours indirect libre, le narrateur nous

---

<sup>553</sup> D. ВУКОВ, *La Justification* [2001], G. Ackerman et P. Lequesne (trad.), Paris, Denoël, 2005, 20.

<sup>554</sup> Д. БЫКОВ, *Оправдание* [2001], Редакция Елены Шубиной, Москва, АСТ, 2020, 9.

donne accès aux pensées de Marina, qui comprend très bien que Mikhaïlov (le chef de son mari, biologiste de génie) et Skaldine n'ont pas été menacés d'arrestation pour les expériences qu'ils menaient, mais en vertu d'une loi fatale :

Tous deux [...] faisaient figure d'enfants chéris de ce monde nouveau, et selon la loi non formulée mais naturelle de ce monde, ils devaient en payer l'existence, ou plutôt la fertiliser de leurs personnes. S'ils n'avaient été la chair de sa chair et le sang de son sang, rien ne les aurait menacés. C'était aussi naturel que le fait, pour un être vivant, de ne pas se nourrir de pierre, mais de matière organique, la même, finalement, dont il est constitué. Seulement, Mikhaïlov avait eu le temps de mourir, or les morts n'étaient pas propres à être consommés [...]. (23)

Оба [...] представлялись любимыми детьми этой новой жизни и по ее неформулируемому, но естественному закону должны были ее собою окупить или, вернее, удобрить. Если бы они не были плоть от плоти и кость от кости ее, им ничто бы не угрожало. Это было так же естественно как то, что мы не едим камней, а питаемся органической пищей, из которой, по сути, построены. Только Михайлов успел умереть, а мертвые не годились в еду [...]. (10)

De nouveau, l'arbitraire des arrestations est formulé comme une loi « naturelle », au sens littéral du mot. La métaphore organique de la fertilisation, s'allie à celle de la chair et du sang, pour décrire une assimilation presque impensable entre victime (l'individu) et bourreau (le régime). Krylov et Skaldine font part de l'organisme social au même titre qu'un membre du troupeau fait part du troupeau ; or, dans le règne animal, la force du tout peut impliquer l'abandon voire la dévoration de la partie. Mikhaïlov meurt avant d'être arrêté, mais cela ne suffit pas à l'organisme étatique, qui a besoin de chair fraîche pour se développer, comme le montrent les rêves de Marina :

Dans ses rêves, il conduisait des camions sur des routes de montagne, asséchait des marécages, brûlait dans une chaudière qui, pour une raison mystérieuse, réclamait pour unique combustible des corps d'êtres humains- qui plus est, exclusivement vivants. Il ne pouvait être revenu qu'à une seule condition : on avait dû lui ôter entièrement cette force joyeuse contre laquelle elle avait eu tant envie de s'adosser à dix-neuf ans – ultime épreuve après laquelle il se pouvait, en effet, qu'il ait été régurgité. (32)

В ее снах он водил машины по горным дорогам, осушал болота, горел в топке, которую отчего-то можно было топить только людьми и непременно еще живыми. Он мог вернуться при одном условии – от него должны были целиком взять ту веселую силу, к которой она так захотела прислониться в свои девятнадцать лет, – а потом его, наверное, можно было отрыгнуть. (13)

Le terreau de la patrie, ou le combustible de la locomotive soviétique, selon la métaphore privilégiée, ne peuvent être que vivants, tout comme l'homme ne se nourrit pas de charognes mais d'animaux fraîchement tués. Les hommes dévorés par le monstre ou la chaudière donnent de

l'énergie au régime, et permettent de faire avancer la locomotive<sup>555</sup>. Voilà pourquoi Marina sait que Skaldine a dû mourir, ou, s'il n'est pas mort, on a dû lui enlever ce qu'il avait de plus cher, sa personnalité même (« cette force joyeuse... »). Le monstre, comme l'Oranous, n'a pas de cerveau, le fruit des purges n'est pas selon Marina le fruit de la réflexion (contrairement à ce que pense Rogov, son petit-fils) mais il a un formidable tube digestif : après être passé par les entrailles du régime soviétique, Skaldine a pu éventuellement être recraché, à condition d'avoir été parfaitement brisé<sup>556</sup>. L'image de la digestion, de la purge, et de l'évacuation par les canalisations était par ailleurs déjà présente dans un texte fondateur sur l'expérience des camps soviétiques : *L'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne. La loi dont Marina a l'intuition a toutes les apparences d'une justice divine, sommaire et arbitraire. Rogov, au contraire, tentera d'y voir l'action d'un dieu humain, Staline, et de justifier l'arbitraire.

### *Zone One : la ville comme Léviathan*

Le corpus américain ne présente pas directement de représentations monstrueuses du pouvoir. À ce titre, on peut remarquer que le modèle dystopique anti-totalitaire (dont l'archétype serait *1984*) est plus prégnant chez les Russes que chez les Américains, où la dystopie prend d'autres visages que celui d'un monstre politique, dévorateur et manipulateur. *Zone One* présente toutefois un cas intéressant, car le roman fait plusieurs fois référence à un monstre biblique dévorateur, le Léviathan. Le monstre est convoqué pour qualifier des réalités différentes. D'une part, l'hélicoptère des soldats qui portent secours à Mark Spitz est un « Léviathan blindé qui l'avait arraché au grand dehors ». Dans ce cas, l'allusion au monstre s'explique peut-être uniquement par le fait que Mark Spitz est récupéré dans le « Désert », lieu de mise à l'épreuve biblique, qui désigne une zone vide

---

<sup>555</sup> La « locomotive » qui avance grâce au combustible humain chez Bykov évoque une scène identique dans *Le Lard Bleu*. Dans le texte produit par le clone de Platonov, qui fournit à Sorokine l'occasion d'un pastiche virtuose, une locomotive avance grâce au « matériau humain ». Les machinistes remarquent que la locomotive avance plus ou moins bien selon la classe sociale que l'on fait brûler :

« Avec de l'officier, on file pas loin de nos jours ! lui fit entendre raison Boubnov. Leur peur farouche a brûlé leur graisse blanche ! On trouve plus rien à désosser !

-Alors, on mijote au bourgeois, en conclut l'invalidé qui s'anima.

-Eh oui, cria Boubnov.

-Moi, j'ai roulé une fois de Kostroma à Yaroslavl avec des morceaux de koulaks de leur coin là-bas ! poursuivit l'invalidé qui rampa avec compassion vers le foyer qui grondait. (...) On a fait cent verstes en une demi-heure ! La vapeur sifflait à une verste à la ronde ! Voilà ce que ça signifiait, une classe bien repue ! »

(76)

<sup>556</sup> L'un des rares monuments dédiés aux répressions de l'époque Soviétique, le « Moloch du totalitarisme », dans le cimetière mémorial de Levashovo, représente étonnamment cette régurgitation de l'homme. Le Moloch ressemble à un robot, évoquant la « machine » de l'État soviétique.

d'êtres humains, de semblables, mais grouillant de zombies enragés. Mais le Léviathan est surtout mobilisé pour désigner la ville, dépeinte comme une créature hostile : « Il marchait au milieu de la rue, entre les chevilles des Léviathans d'acier » (375). Mark Spitz, se souvenant du Chinatown d'avant la catastrophe, la partie la plus bouillonnante et la plus sauvage de New York, se rappelle avoir eu l'impression (ô combien prémonitoire) que la ville allait dévorer le jeune garçon provincial qu'il était : « C'était le stéréotype de New York, speed, déchaîné, joyeusement abrasif, puissamment distillé sur quelques centaines de mètres. Tu n'es pas de ce monde. Tu seras dévoré par le monstre. » (66) L'image du Léviathan n'est pas attachée au pouvoir, mais à la ville de New York, qui n'a pas attendu les zombies pour être un monstre dévorateur. La comparaison n'est pas seulement destinée à faire ressortir le caractère anarchique et incontrôlable de la ville, mais aussi à montrer comme elle peut être sans pitié pour ceux qui s'y rendent, jeunes provinciaux comme Mark Spitz ou immigrants en quête de fortune. « Dès qu'on arrivait aux extrémités de l'île, les Palisades, Brooklyn, la statue de la Liberté se déroulaient devant vous dans toute leur immobilité. (Donnez-moi vos pauvres, vos affamés, vos masses suppurantes avides de dévorer). » (82) Parodiant le célèbre poème d'Emma Lazarus sur la statue de la liberté, *The New Colossus*<sup>557</sup> (1883), Whitehead met en scène l'histoire de la ville (métonymie de l'histoire des États-Unis comme terre d'émigration) comme une lutte sans pitié pour la survie, impliquant, pour s'en sortir, de dévorer les autres. Le poème tendait à faire des États-Unis une terre d'accueil, et de la statue de la liberté un symbole universel d'espoir pour tous les malheureux du genre humain. Mais Whitehead déconstruit subtilement le mythe de la terre d'accueil, par la référence à la dévoration : les « affamés » ne suscitent plus la compassion comme chez Emma Lazarus, mais la peur. La comparaison implicite entre les immigrants et les zombies renverse l'image utopique du nouveau départ et de l'*American Dream*. Elle rend compte de la dureté des relations économiques et sociales, de même que la peinture de New York en Léviathan rendait compte de la dureté de la ville avec tous ceux qui la traversent et tentent de s'y faire une place. Le monstre dévorateur, Léviathan ou zombie, rend compte de la violence sociale qui sévissait bien avant la peste.

---

<sup>557</sup> Ainsi parle la statue de la liberté : “Give me your tired, your poor, / Your huddled masses yearning to breathe free, / The wretched refuse of your teeming shore. / Send these, the homeless, tempest-tost to me, / I lift my lamp beside the golden door!”

## Conclusion : Monstruosité, responsabilité

Qu'ont en commun *Journée d'un opritchnik*, *Empire V*, *Le Slynx*, *Homo Zapiens*, *Le Bibliothécaire* ? Tous montrent de façon plus ou moins directe comment le pouvoir fait de l'homme un monstre. Les romans de Pélévine et de Tolstaïa sont à ce titre exemplaires, car ils dépeignent la façon dont un homme ordinaire se transforme, sous l'effet de son ascension sociale, en créature monstrueuse, Slynx, vampire, ou créature virtuelle. Dans *Empire V*, cette métamorphose est entérinée par le changement de prénom : le timide Roman du début du roman, qui voulait juste réussir dans la vie, est devenu le terrible Rama, vampire sans scrupules. Les romans ne se contentent pas de désigner des coupables, mais ils posent aussi la question éthique de la responsabilité. La frontière entre victimes et bourreaux est particulièrement ténue : Rama vampirise les autres, mais il est lui-même soumis à Ishtar. Bénédikt vit dans la terreur des Services Sanitaires jusqu'à ce qu'il en fasse partie, ce qui ne l'empêche pas de continuer à craindre inconsciemment l'arrestation, car il rêve la nuit qu'on vient le « crocheter ». L'opritchnik Komiaga, qui pratique une arrestation au début de *Journée d'un opritchnik*, est lui-même arrêté à la fin du *Kremlin en sucre*, rappel de la période des purges staliniennes.

Un monstre, dont nous n'avons pas encore parlé, emblématise la question de la responsabilité : il s'agit du « pizdets<sup>558</sup> » d'*Homo Zapiens*, qui se manifeste également sous la forme du « Sirrouk » (ou « Simurgh », ou « Sirrouf », les noms varient selon les épisodes hallucinatoires). Le « Sirrouk » apparaît régulièrement à Tatarski, en rêve ou dans les délires provoqués par les substances qu'il ingère. Cette parabole apparaît pour la première fois au chapitre quatre, intitulé « Les trois énigmes d'Ishtar ». Tatarski, qui délire dans une forêt de la banlieue moscovite après avoir ingurgité des amanites tue-mouche, pense croiser Hussein, son ancien employeur Tchétchène. Celui-ci lui déclame un poème oriental, intitulé « Le Parlement des oiseaux ». Dans ce poème, trente oiseaux partent à la recherche du roi des oiseaux, un certain Simurgh. Après avoir traversé trente épreuves, ils apprennent finalement que le mot « *simurgh* » en persan signifie « trente oiseaux ». La parabole peut être interprétée comme un retournement typiquement postmoderne, selon lequel il ne sert à rien de chercher un sens. On peut aussi y voir un symbole de sagesse assez banal : le sens de la quête n'est pas dans le résultat, il est dans la quête elle-même.

Enfin, la parabole reçoit, à la lueur de sa réutilisation ultérieure par Tatarski, une dernière signification. À la fin du roman, alors que Tatarski est sur le point d'être numérisé pour devenir le mari rituel d'Ishtar, il a soudain une illumination dont il fait part à Farsouk Farseïkine, le

---

<sup>558</sup> Le mot, dérivé du vieux russe « pizda », nom argotique du sexe féminin, est un juron extrêmement vulgaire.



présentateur télé alors à ses côtés. Tatarski fait le lien entre le poème des trente oiseaux et sa génération, c'est-à-dire la Génération P. Mais en lieu et place d'un oiseau fabuleux, c'est un chien à cinq pattes qui joue le rôle de la chimère miraculeuse : le pizdets.

Je me dis que notre génération, qui a choisi Pepsi... Car vous aussi, vous avez choisi Pepsi dans votre jeunesse, n'est-ce pas ? [...] J'ai été traversé par une idée plutôt horrible : et si nous tous, tous ensemble, nous étions justement ce chien à 5 pattes ? Et si nous nous étions lancés à l'attaque, si l'on peut dire ? (304)

Я вот подумал, а может, наше поколение, которое выбрало «Пепси», — вы ведь тоже в молодости выбрали «Пепси», да? [...] Мне одна довольно жуткая мысль пришла в голову — может быть, все мы вместе и есть эта собачка с пятью лапами? И теперь мы, так сказать, наступаем? (312)

Or, le pizdets est, comme l'indique son nom, une incarnation de la catastrophe, un signe de malheur voire de fin des temps : en russe, l'expression « Nam pizdets » correspond plus au moins au français « on est baisés ». Dans le *Livre Sacré*, le pizdets est incarné par le loup-garou Sacha, qui représente également Fenrir, le Dieu-loup de la mythologie nordique, chargé de dévorer le monde après la fin des temps. En creux, l'idée exprimée par Pélévine est particulièrement violente : et si le monde catastrophique dans lequel la génération P évolue n'était rien d'autre que sa propre création ? Et si la catastrophe n'était pas seulement la conséquence de la chute de l'URSS, mais la façon dont la jeunesse a rebondi sur cette chute, et reconstruit un monde de faux-semblants néo-capitalistes sur les ruines de l'Empire soviétique ? Qui a permis qu'un tel système s'installe en Russie, si ce n'est tous les jeunes gens qui, comme Tatarski, ont troqué le cosmonaute de leurs rêves d'enfant pour le concepteur publicitaire, échangé la fusée soviétique contre le land rover noir, symbole du nouvel ordre du monde ? Le lecteur comprend dès lors le sens du titre, Génération P, comme « Génération Pizdets », la Génération de la catastrophe, ou de la fin du monde. Or, plusieurs monstres du corpus sont des incarnations de la fin des temps : l'hydre de *Journée d'un opritchnik* évoque la Bête vengeresse de l'apocalypse, Sacha le loup-garou est associé à Garm, la divinité nordique annonciatrice de la fin des temps<sup>559</sup>.

Tatarski se pose plusieurs fois la question des ficelles et des commandes du monde dans lequel il se trouve : qui implante les concepts publicitaires dans la tête des consommateurs ? Qui crée de faux hommes politiques et conçoit les scénarios ? Mais, à chaque fois qu'il se pose la question, son ami Morkovine le blâme et lui suggère de se faire mal pour arrêter d'y penser. Comme Bénédict, Tatarski est parfois sur le point de recevoir la grande révélation, celle que l'ordre des

---

<sup>559</sup> Dans la mythologie nordique, Garm est le chien chargé de garder le monde des morts. Garm ne brisera ses chaînes que lors du Ragnarök, la fin du monde prophétique au cours de laquelle une grande bataille opposera hommes, dieux et géants.

choses ne dépend pas d'une puissance transcendante et supérieure, mais, au fond, de lui-même. S'il avait vraiment pris la peine de chercher les trente oiseaux, Tatarski aurait-il pu se rendre compte que les trente oiseaux étaient en lui, ainsi que dans presque tous les gens de sa génération ? Tatarski aurait pu, comme son ami bouddhiste Guireïev, sortir de la voie publicitaire : il n'aurait pas alors été le mari rituel d'Ishtar et n'aurait pas atteint le sommet de la ziggurat, c'est-à-dire de l'ascension sociale. Mais il a suivi la voie de son ami Morkovine, c'est-à-dire la voie du succès à l'occidentale dans laquelle s'engouffre la Génération P, sur un chemin littéralement parsemé de cocaïne et de grosses voitures (le travail du cliché chez Pélévine est particulièrement consistant). En ce sens, Bénédict comme Tatarski sont victimes de leurs propres choix.

Le pizdets, le Sirrouk ou Simurgh, le slynx, l'hydre, le vampire, incarnent tous l'internalisation d'une force coercitive. L'ambivalence de ces figures monstrueuses, dans lesquelles l'homme peut se reconnaître pour peu qu'il se regarde attentivement, symbolise l'incorporation d'un pouvoir destructeur. Ces formes monstrueuses réactivent à ce titre un topos de la dystopie classique, déjà présent dans le roman *Nous* de Zamiatine : le cœur du pouvoir dictatorial ou totalitaire n'est pas hors de nous, il est en nous.



## Chapitre 8. Le spectre du passé

Nous verrons dans un premier temps comment l'esthétique gothique surgit lorsqu'une expérience archaïque se manifeste au sein de la modernité. La brutalité des processus de modernisation en Russie, que ce soit au début des années 1920, sous le stalinisme, puis de nouveau à l'époque post-soviétique, trouve une expression métaphorique parlante dans certaines créatures monstrueuses, auxquelles Charikov (satire des déviations des manipulations biologiques envisagées par le pouvoir soviétique dans les années 1920) sert de prédécesseur. Ainsi, la théorie des « monstres nouveaux-nés » exposée dans *Empire V* par Victor Pélévine, incarne de façon troublante une modernisation qui n'est que le masque d'un phénomène archaïque : sous une apparence de jeunesse, les créatures péleviniennes sont des monstres millénaires. Puis nous verrons comment la théorie de la « colonisation interne » d'Alexandre Etkind, qui rend compte de la brutalité de la modernisation en Russie, trouve une illustration troublante dans *2017*.

Un deuxième temps est une nouvelle fois consacré à la question de la dévoration, abordée non plus sous l'angle politique, mais en lien avec l'expérience des camps. Comment fait-on pour rester humain dans un monde inhumain ? Nous verrons qu'il est possible de tracer des ponts entre *Soupe de Cheval*, nouvelle dans laquelle Sorokine traite la question du traumatisme laissé par les camps, et *La Route* de McCarthy, récit de survie dans un monde apocalyptique. Dans les deux cas, ce que mangent les protagonistes est l'expression de leur humanité, ou, à l'inverse, de leur inhumanité.

Ceci nous mènera à étudier plus spécifiquement les spectres liés au retour du refoulé soviétique. Peut-on voir dans certaines figures spectrales de notre corpus une représentation métaphorique des morts du Goulag ? Nous verrons que les manifestations de deuil et de mélancolie de notre corpus sont plus ambiguës qu'il y paraît, et que la déploration sur les victimes des camps rejoint la déploration sur la grandeur du passé soviétique. Ce deuil impossible du passé soviétique fait tout l'objet du roman d'Elizarov, qui mobilise indirectement la figure du mort-vivant pour le mettre en scène.

Mais les monstres ne sont pas le seul trope de l'esthétique gothique utilisés pour mettre en scène un rapport troublé au passé soviétique. Nous verrons comment les métaphores de l'envoûtement et de la possession rendent compte, chez Slavnikova, Elizarov, Bykov, de l'impossibilité de se déprendre de l'Histoire soviétique, qui agit sur les personnages comme un

charme mortifère. La mise en scène, le spectacle, qui brouillent la frontière du réel et de l'irréel, font aussi partie des codes de la littérature gothique que Slavnikova aussi bien que Saunders exploitent pour rendre compte du rapport maladif des personnages à l'Histoire. Toutefois, cette apparition du corpus américain dans le cadre de l'analyse du gothique historique fait figure d'exception, et se distingue par le caractère parodique et satirique de sa mise en scène.

## 1. La modernisation comme expérience gothique du retour de l'archaïque

Dans son étude sur le gothique de la NEP, Eric Naiman explique que le gothique est une émanation de la brutalité des processus de modernisation<sup>560</sup>. Voilà pourquoi le gothique se manifeste particulièrement en Russie juste après le renversement du régime impérial, à une époque où d'énormes changements sont implantés sur les plans social, politique et économique. Ne soyons donc pas étonnés que la figure hautement gothique du loup-garou, dont nous avons déjà parlé, soit liée aux années qui ont suivi la Révolution<sup>561</sup>, période de modernisation autant que de brutalité. Ce constat trouve un écho dans la théorie de Mark Lipovetsky sur un « traumatisme de la modernisation<sup>562</sup> » qui s'exprimerait dans certaines anti-utopies russes contemporaines. La question de la modernisation en Russie mérite une attention particulière, dans la mesure où les réformes économiques et sociales mises en œuvre par les grands « modernisateurs » du pays, depuis Pierre le Grand jusqu'à Staline, ont souvent été interprétées par les historiens comme une violence imposée au peuple par des élites désireuses de rattraper le retard russe vis-à-vis de l'Occident<sup>563</sup>. La modernisation s'est faite en Russie à marche forcée, surtout aux débuts de l'époque soviétique, célèbre par exemple pour sa campagne d'électrification du pays à grande échelle<sup>564</sup>. Sous Staline, l'industrialisation du pays s'est poursuivie intensivement. De cette révolution industrielle accélérée, la Russie a sans doute subi quelques dommages, dont on trouve aujourd'hui une trace dans certains

---

<sup>560</sup> E. NAIMAN, « Chapter Four. BEHIND THE RED DOOR », *op. cit.*

<sup>561</sup> A. ARENDT, *Werewolves of the Revolution: Human-animal Metamorphosis in Russia at the Rise and Fall of Communism.*, *op. cit.*

<sup>562</sup> M. LIPOVETSKY et A. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*

<sup>563</sup> Voir la théorie d'Alexandre Etkind sur la « colonisation interne » : A. M. ETKIND, *Internal colonization: Russia's imperial experience*, Reprinted, Cambridge, Polity Press, 2011

<sup>564</sup> Les ampoules électriques étaient tellement liées à la figure de Lénine qu'on les appelait « ampoules d'Ilytch » ou « Ilytch ».

romans du corpus. Selon Lipovetsky, ce « traumatisme de la modernisation » s'explique par la façon dont les réformes ont souvent été imposées en Russie puis en URSS, et de nouveau à l'époque post-soviétique (on songe par exemple aux réformes menées par Iégor Gaïdar sous la présidence d'Eltsine). Sous Pierre-le-Grand, sous Staline ou sous Eltsine, de nombreuses réformes ont été effectuées de manière brutale, par une élite souvent peu au fait des réalités populaires en Russie. Le régime communiste, exhortant la population à travailler toujours plus, à la fois pour construire un « Avenir Radieux » et pour assurer à l'URSS la victoire contre l'Allemagne nazie, puis le rôle de grande puissance face aux États-Unis (course à l'armement, course à la conquête spatiale), a entretenu sur le long terme l'imposition de réformes radicales extrêmement violentes pour la population (collectivisation, industrialisation). Dans *Omon Rá*, la course à la conquête spatiale, métaphore du progrès technique et scientifique, devient une farce cruelle, dans laquelle tout est faux de bout en bout : personne n'a jamais mis le pied sur la lune, le « lunomobile » évolue en fait dans des studios de cinéma. Mais le plus terrible de cette mascarade est que les acteurs eux-mêmes, les cosmonautes, ne sont pas au courant de la vérité, et sont sacrifiés sur l'autel du mensonge.

### *Une modernisation sans modernité ?*

Mark Lipovetsky souligne le caractère traumatique de la modernisation dans l'Histoire russe, en particulier dans sa variante stalinienne, qu'il oppose à une « modernité » véritable :

La modernisation archaïque (également connue sous le nom de conservatrice) demeure l'un des exemples, le plus traumatisant peut-être, de modernisation russe, mise en œuvre en lieu et place d'une modernité véritable. [...] Ce n'est pas un hasard si la Révolution et la période post-soviétique font écho à cette catastrophe ; nous avons ici le prolongement d'un même traumatisme, qui s'autoreproduit. Tous les auteurs dont nous discutons s'accordent unanimement à dire que la modernisation russe traumatise non seulement en atteignant ses objectifs, mais aussi en les déformant monstrueusement<sup>565</sup>.

Pour Lipovetsky, le gothique peut surgir lorsque se manifeste un divorce entre modernisation et modernité, lorsque les processus de modernisation s'avèrent inaptes à faire advenir la modernité. On retrouve ici une autre version de l'argument de Naiman, pour qui le gothique survient lorsque l'archaïque se manifeste au sein même des projets de modernisation. Naiman avait en tête le tournant du XX<sup>e</sup> siècle en Russie, ainsi que la période soviétique de la NEP. Selon Lipovetsky, ni la modernisation enclenchée au début du régime soviétique, ni les réformes

---

<sup>565</sup> M. LIPOVETSKY et A. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*, 32. Je traduis.

staliniennes, puis celles d'Eltsine (« The revolution and the post-soviet period ») n'ont permis l'instauration d'une véritable modernité. 1917 comme 1991 sont donc l'expression d'une même catastrophe : celle d'une modernisation qui n'amène pas à la modernité, parce qu'elle n'accomplit pas les buts fixés mais les « déforme monstrueusement ». Même si ce constat demande, bien sûr, à être nuancé, ces paroles nous permettent de voir à quel point la modernisation est porteuse de connotations ambivalentes en Russie<sup>566</sup>. Le constat de la monstrueuse déformation du but faisait déjà l'objet du *Chantier* de Platonov<sup>567</sup> (1930), roman dans lequel le chantier de la construction du communisme échoue et ne mène finalement qu'à l'inverse de ce qui était prévu. Ainsi, alors que les personnages entendaient construire une cité parfaite pour les générations futures, la seule enfant du roman, Nastya, meurt parce qu'elle a pris froid. Dans le roman, l'impossibilité de la modernisation est incarnée par le fait que le chantier n'avance pas : au lieu des bâtiments qui devraient s'élever peu à peu, le trou creusé pour poser les fondations n'en finit pas de s'agrandir, creusant une béance qui semble de plus en plus difficile à combler.

Dans notre corpus russe, plusieurs images peuvent être interprétées comme la métaphore d'une modernisation manquée, qui mène à une expérience archaïque. On peut voir dans le mélange de futurisme et d'archaïsme, omniprésent chez Sorokine, une incarnation de la déformation monstrueuse des tentatives de modernisation. Dans *Telluria*, un résumé de l'Histoire russe rend compte de l'impossibilité de la modernisation, qui n'est jamais qu'une restauration : les changements effectués ne sont jamais faits en profondeur, mais s'apparentent plutôt à un coup de peinture destiné à cacher les fissures qui lézardent les bâtiments. Pour le personnage qui s'exprime, les bolchéviques n'ont pas détruit l'Empire, ils ont plutôt cherché à le relever :

[...] les bolcheviques rattrapèrent in extremis le cadavre de l'Empire, à l'instant où il touchait le sol. [...] Staline, en revanche, apparut comme un impérialiste nouvelle mouture. Il se refusa à jouer les cariatides et résolut de remettre sur pied le cadavre, opération appelée « Kollektivizatsia + industrializatsia ». Il y parvint en 10 ans, recourant à la méthode des civilisations antiques qui consolidaient leurs sculptures, une fois érigées, par des pierres. À cette nuance près qu'il substitua à celles-ci les corps des citoyens soviétiques. C'est ainsi que le cadavre impérial finit par retrouver la verticale. Il eut ainsi droit à un coup de pinceau, on lui refit une mine et on le rangea au frais. Le réfrigérateur du régime stalinien fonctionnait à merveille. [...] La décongélation commença avec la mort de Staline. [...] Les charmes volumineux de la belle perdirent finalement leur armure de glace et elle se remit à dégringoler. Déjà, de nouveaux bras se

---

<sup>566</sup> Selon Ulrich Schmid, une bonne partie de la Russie contemporaine, ébranlée par les changements brutaux causés par la chute de l'Union, est fondamentalement méfiante vis-à-vis des changements : « Aux États-Unis, Obama a pu gagner les élections présidentielles en 2008 avec le slogan « Changement » (« Change »). Une telle annonce n'évoquerait rien que de l'horreur en Russie : « changement » serait immédiatement interprété comme « changement pour le pire ». U. SCHMID, « Post-Apocalypse, Intermediality and Social Distrust in Russian Pop culture », *op. cit.*, 5. Je traduis.

<sup>567</sup> En français, le titre russe « *Kotlovan* » a également été traduit « *La Fouille* ».

tendaient pour la relever. À leur tour, les impérialistes postsoviétiques étaient prêts à se changer en cariatide. (12-13)

[...] они подхватили падающий труп империи у самой земли. [...] Но чистым империалистом новой формации оказался Сталин. Он не стал кариаидой, а просто решил поднять имперский труп. Это называлось *kollektivizacia* + *industrializacia*. За десять лет он сделал это, поднимая великаншу по методу древних цивилизаций, когда под воздвигаемое изваяние последовательно подкладывались камни. Вместо камней Сталин подкладывал тела граждан СССР. В результате имперский труп занял вертикальное положение. Затем его подкрасили, подрумянили и подморозили. Холодильник сталинского режима работал исправно. [...] Со смертью Сталина началось размораживание трупа. [...] Наконец тела нашей красавицы оттаяли окончательно, и она снова стала заваливаться. Уже поднимались новые руки и постсоветские империалисты были готовы превратиться в кариаид. (15-16)

Dans ce passage, ni les changements bolchéviques, ni les changements staliniens, ni, plus tard, les changements opérés à la chute de l'URSS ne s'apparentent à une véritable modernisation. Loin de tuer ce qui devrait mourir, les dirigeants s'arrangent pour embaumer année après année le même corps politique (l'impérialisme), à l'instar de Lénine momifié dans son caveau. Au début, les réformes staliniennes laissent espérer de véritables changements (« nouvelle mouture »). Non content de soutenir ce qui existe déjà, comme le montre l'image de la cariatide, il entreprend une véritable opération de résurrection. Mais cette résurrection passe paradoxalement par la mort d'un certain nombre de citoyens utilisés pour combler les brèches de l'édifice croulant. Le traumatisme de la collectivisation et de l'industrialisation dont parlait Mark Lipovetsky trouve ici une illustration profondément gothique, car ce processus de modernisation vise à remettre sur pieds un macchabée. L'image du cadavre est intéressante, car elle suggère que l'on maintient artificiellement en place un corps qui devrait être mort et enterré. La mise au tombeau étant éternellement repoussée, la période normalement transitoire de la chambre froide devient l'état permanent de la Russie, même si elle subit des phases de « décongélation » (Sorokine s'amuse ici avec le « Dégel » Khrouchtchévien). Mais avec le Dégel vient le pourrissement, et la Beauté russe se révèle nature morte. Comme la tante Bernie dans « Sea Oak », la Russie mort-vivante tombe en lambeaux. En conclusion, la « décongélation », équivalent d'un régime moins sévère et d'un renouveau des libertés, mène à la décomposition de la Belle ; il faut donc de nouveaux bras autoritaires (ou « impérialistes ») pour maintenir la Russie dans ses neiges éternelles et l'empêcher de se dissoudre. Dans la trilogie de *La Glace*, l'élément de la Glace était déjà lié au mépris des vies humaines et aux volontés dictatoriales d'un petit nombre. On le voit, la modernisation n'est jamais qu'un coup de peinture pour cacher les brèches, un peu de maquillage sur le corps mort, quelques morceaux de chair utilisés par Staline pour combler les béances du cadavre.



*Jeunes et vieux monstres : la Russie, mère éternelle de « monstres nouveaux-nés »*

The darkness drops again; but now I know  
That twenty centuries of stony sleep  
Were vexed to nightmare by a rocking cradle,  
And what rough beast, its hour come round at last,  
Slouches towards Bethlehem to be born?

William Butler Yeats, *The Second Coming*, 1919.

L'échec des tentatives politiques de modernisation transparait également dans la peinture allégorique de la patrie comme monstre immémorial chez Pélévine et Elizarov. Nous avons déjà vu comment Ishtar et Gorne, deux créatures féminines symboles du pouvoir russe, se maintiennent artificiellement en vie (au pouvoir). Ces créatures semi-préhistoriques (tortue et chauve-souris) sont immortelles, et cachent tant bien que mal leur vieillesse. Sous les têtes jeunes d'Ishtar, qui s'arrogent régulièrement de nouveaux visages, et sous le maquillage de Gorne, apparaît la laideur de la vieillesse : image de l'archaïsme caché sous le masque de la modernisation.

L'autre bizarrerie réside dans le mélange monstrueux de vieillesse et de coquetterie : il est difficile d'admirer la beauté lorsque les traces de poudre et de botox demeurent visibles. Ishtar comme Gorne sont des créatures féminines qui prétendent dissimuler les ouvrages du temps. Gorne avoue à Alexeï que c'est le Livre de la Force qui la maintient artificiellement en vie : « Ma vie naturelle est terminée. Seul le Livre me tient... » (315). Parfois, le charme du livre se rompt et la force charismatique qu'elle dégage laisse percer à jour une petite vieille décrépite, artificiellement maintenue en vie par des lectures régulières du Livre. Dans ces moments où la réalité rattrape l'illusion, Gorne est particulièrement monstrueuse, et se met à ressembler à une sorcière :

Le charme de sa voix s'était totalement envolé. Elle se métamorphosait. Je regardai Gorne et ne vit plus la tournure de sa tête, mais une tâche de naissance bleuâtre et verruqueuse qui transparaitait au travers de sa rare chevelure, sur les os pariétaux qu'elle avait bien étroits. Cette marque donnait une impression de saleté. L'hallucination me fit sourciller. En un bref instant la vieille dame frêle avec ses plaques de calvitie rosées ne me parut plus qu'une caboche desséchée et branlante. (307-308)

Очарование голоса куда-то улетучилось. Преобразился и облик. Я смотрел на Горн, но видел не гордый поворот головы, а родимое с синими бородавками пятно, просвечивающее сквозь редкую шевелюру на тощем темени. Это родимое пятно выглядело довольно-таки гадко. Я сморгнул наваждение. На короткий миг

мне предстала плюгавая старушонка с розовыми проплешинами на трясущейся высушенной башке. (312-313)

Dans ce passage, Gorne apparaît enfin pour ce qu'elle est. Son état de faiblesse est répugnant pour le narrateur. La « tache de naissance » et les « os pariétaux », qui évoquent une tête de nourrisson, forment une alliance monstrueuse avec la calvitie et les tremblements, signes de vieillesse. La tête qu'Alexeï admirait un instant avant pour sa noble tournure apparaît soudain comme une tête « desséchée », presque momifiée. Ironiquement, Alexeï croit être face à une « hallucination » alors que c'est la première fois qu'il perçoit véritablement Gorne pour ce qu'elle est. Son erreur d'interprétation révèle, a contrario, la puissance hallucinatoire du Livre de la Force, capable de transformer une quasi momie en un chef de guerre noble et charismatique. Plus la force du livre s'estompe, plus Gorne se transforme en sorcière :

Je n'avais pas remarqué la nouvelle métamorphose de Gorne. Un nez crochu couvert d'écailles lui était apparu en même temps que de grandes oreilles flasques disproportionnées. Sur son petit front desséché et ses joues s'étendaient des taches de naissance de pigment sarrasin et de nombreuses vieilles verrues. (315)

Я не заметил, как Горн преобразилась. Точно вылезли наружу крючковатый шелушащийся нос, непропорционально большие дряблые уши. На усохшем лобике и щеках налились гречневым пигментом родимые пятна и многочисленные старческие бородавки. (319)

Outre les attributs traditionnels de la sorcière que sont le nez crochu et les verrues, se manifestent des éléments animaux, comme les écailles (de tortue ou de reptile) et les « grandes oreilles flasques » (de chien ?). De façon inversement proportionnelle à la majesté de sa première apparition, Gorne se voit ici dénier sa grandeur par une multiplication d'éléments négatifs, soulignés par l'abondance des adjectifs péjoratifs (oreilles « grandes » et « flasques », front « petit » et « desséché », verrues « nombreuses » et « vieilles »).

Ishtar, à l'instar de Gorne, devrait être morte depuis longtemps. Selon la légende expliquée dans le chapitre « La Chambre d'or » d'*Homo Zapiens*, Ishtar est une déesse qui, à l'époque où les dieux n'étaient pas immortels, a refusé sa propre mort. Pour se maintenir en vie, elle s'est scindée entre une partie mortelle, et une partie immortelle, ce qui explique qu'à présent elle ne puisse survivre sans parasiter d'autres organismes. Son tronc reste le même, mais elle s'approprie régulièrement une nouvelle tête (image qui par ailleurs convoque la décapitation, donc peut-être, indirectement, la Révolution) et se sert de créatures subalternes, les vampires, pour se maintenir en vie. Le pouvoir est encore une fois un mort-vivant, qui se maintient artificiellement en vie, en s'arrogeant les vies d'autrui, et, en premier lieu, de ceux qui le servent : la décapitation est également

une image des purges. On se rappelle aussi que les têtes de l'hydre qui représente la « Sainte Russie » dans le rêve de Komiaga sont celles des opritchniks, mais l'hydre est éternelle, car une tête tombée en voit repousser d'autres. C'est ce que Komiaga comprend à ses dépens, lorsqu'il est victime d'une vague de purges, dans *Le Kremlin en sucre*.

Ceci est confirmé par les réflexions politiques que se fait Rama avant même d'avoir rencontré la déesse, au chapitre 23, « La chauve-Souris géante ». Rama, en une sorte de prémonition géniale de ce qu'il va découvrir dans quelques instants, fait un parallèle entre le film « Aliens » et l'Histoire de la Russie :

Dans le film une forme de vie plus efficace s'était développée à l'intérieur d'un autre organisme et, après un certain temps, se révélait d'une façon originale et inattendue. La même chose s'était plus ou moins produite au cours de l'histoire russe, à cette nuance près que le processus ne s'était pas produit une seule fois, mais de façon cyclique, tandis que chaque monstre successif éclosait à l'intérieur de l'estomac de son prédécesseur. Les contemporains l'ont parfois senti, mais ils n'ont pas toujours pris clairement la mesure véritable des événements reflétés dans des maximes telles que « à travers l'inertie en voie de désintégration de l'empire, on pouvait entrevoir les contours lumineux du Nouveau Monde » ; « depuis le XX<sup>e</sup> siècle la Russie était enceinte de la perestroïka », et autres formules de ce genre. (365, je traduis)

В фильме эффективная форма жизни зарождалась внутри чужого организма и через некоторое время заявляла о себе оригинальным и неожиданным способом. В российской истории происходило то же самое, только этот процесс был не однократным, а циклично-рутинным, и каждый очередной монстр вызвал в животе у предыдущего. Современники это ощущали, но не всегда ясно понимали, что отражалось в сентенциях вроде: « сквозь рассыпающуюся имперскую рутину проступали огненные контуры нового мира », « с семидесятых годов двадцатого века Россия была беременна перестройкой », и тому подобное<sup>568</sup>.

Pélévine nous explique ici, en satirisant les explications des intellectuels sur les nouveaux mondes qui émergent sur les ruines des Empires déchus, que l'Histoire russe n'est qu'une succession de monstres emboîtés les uns dans les autres tels des matriochkas. L'image du parasite caché dans l'estomac est une allégorie de la continuité politique par-delà les changements de régime, tout comme les différentes « têtes » de la déesse montrent que le corps politique reste le même, par-delà ses incarnations successives<sup>569</sup>. On retrouve ici un procédé caractéristique du style pélevinien, qui consiste en quelque sorte à interpréter à la lettre les éléments métaphoriques du

---

<sup>568</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://www.pelevin.nov.ru/romans/pe-empire/23.html>

<sup>569</sup> Ceci est exprimé très justement par la théorie du double corps du roi selon Ernst Kantorowicz : le roi disposerait d'un corps privé et d'un corps public. Le corps public ne lui appartient pas et demeure par-delà sa mort. E. H. KANTOROWICZ, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge* [1957], Paris, Gallimard, 2019

discours : ainsi la Russie est-elle littéralement enceinte de la Perestroïka<sup>570</sup> dans cet extrait. La catachrèse est ici incarnée : une créature monstrueuse donne naissance à un autre monstre. Le « sens véritable » des maximes langagières n'est pas métaphorique mais littéral nous dit Pélévine : ainsi les lents mouvements de l'Empire s'apparentent aux déplacements d'une créature enceinte, et les « contours » du nouveau monde ne sont autres que l'arrondi d'un ventre monstrueusement gonflé.

La monstrosité est renforcée par le fait que pour naître, la nouvelle créature doit causer la mort de l'ancienne. Le fait que la chose se cache dans l'estomac implique que le nouveau « roi » commence par ronger son prédécesseur de l'intérieur, avant de voir le jour. Le monstre est présenté plus loin comme une sorte de nourrisson (on se rappelle que la tête chenue de Gorne, laissant voir ses « os pariétaux », évoquait curieusement le nourrisson) :

La « qualité particulière » de la Russie consistait en une anatomie imprédictible de la créature nouvellement née. Si l'Europe pouvait être vue comme une succession de personnages essayant désespérément d'adapter leurs cadres décrépits aux nouvelles demandes du moment, la Russie était éternellement jeune – mais sa jeunesse ne pouvait être maintenue que par un rejet global de son identité antérieure, parce que chaque nouveau monstre, à sa naissance, déchirait son prédécesseur en lambeaux, et, [...], au début de taille plus petite, gagnait rapidement du poids. C'était un mécanisme de l'évolution alternatif, spasmodique et destructeur. (365-366, je traduis).

«Особенная статья» заключалась в непредсказуемой анатомии новорожденного. Если Европа была компанией одних и тех же персонажей, пытающихся приспособить свои дряхлеющие тела к новым требованиям момента, Россия была вечно молодой – но эта молодость доставалась ценой полного отказа от идентичности, потому что каждый новый монстр разрывал прежнего в клочья при своем рождении (и [...], сначала был меньшего размера – но быстро набирал вес). Это был альтернативный механизм эволюции – разрывно-скачкообразный [...]<sup>571</sup>.

---

<sup>570</sup> Ceci ne va pas sans évoquer un célèbre roman de Victor Erofeev, *La Belle de Moscou* (publié en 1990, écrit entre 1980 et 1982). Le titre russe «*Русская красавица*» (Beauté Russe) invite à une interprétation plus métaphorique d'une histoire mêlant l'érotisme à la morbidité. Irina, la « beauté russe », est une courtisane de luxe dotée de très nombreux amants. Mais seul compte à ses yeux un écrivain célèbre, autorité reconnue en Union Soviétique. Bien qu'elle soit son amante, l'écrivain, marié, ne se résout pas à quitter sa femme pour elle. Lorsqu'il meurt d'une crise cardiaque, Irina est enceinte de lui. Elle reçoit la visite de son fantôme, avec qui elle pratique une sorte d'acte sexuel. Durant cette visite, le défunt propose à Irina de l'épouser. Après avoir tenté de retrouver la paix en se rendant dans une église, Irina décide d'accepter l'offre de son amant. Alors que sa grossesse est presque à terme, elle se pend. Au-delà du caractère provocateur de l'histoire, on peut voir dans Irina une allégorie de la Russie comme mère-patrie, sacrifiée par les élites soviétiques (l'écrivain reconnu). L'enfant qui ne pourra jamais voir le jour incarne la relation d'amour mortifère et destructeur qui relie la Russie (Irina) à l'élite politique et intellectuelle (l'écrivain), et l'impossibilité d'un accord fructueux. On se rappelle que, chez Etkind, la « beauté russe » est nécessairement sacrifiée par la « colonisation interne », c'est-à-dire par les violences exercées sur le pays par son élite.

<sup>571</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-empire/23.html>

La différence fondamentale entre l'Europe et la Russie, soulignée par la référence aux vers de Tioutchev<sup>572</sup>, est ainsi allégorisée par différents types de personnages. Là où l'Histoire politique en Europe est comparée à une série de personnages immuables qui tentent de s'adapter aux temps nouveaux, en Russie elle est plutôt semblable à une succession de nouveau-nés monstrueux. Cette vision rappelle étrangement l'idée, développée par les occidentalistes du XIX<sup>e</sup> siècle, Tchaadaïev en tête<sup>573</sup>, que la Russie n'est pas encore entrée dans l'Histoire. L'image du nouveau-né peut faire allusion à l'extrême diversité des régimes russe : la « naissance » de l'Empire Soviétique sur les ruines du tsarisme ne peut que donner l'impression d'une nouveauté extrême. De même le passage de cet Empire à la Russie postsoviétique néolibérale ne peut que donner l'impression d'une « nouveauté » radicale.

Cependant cette fraîcheur des régimes politiques est trompeuse, car les « nouveaux-nés » sont toujours issus de la même hydre immémoriale, symbolisée par Ishtar. La déesse incarne cette Russie éternellement jeune, non pas parce qu'elle est « sans Histoire », mais parce qu'elle renie en bloc ses incarnations précédentes, ce qui explique le grand écart représenté par l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle en Russie. Le passage (sans transition) du tsarisme, au communisme, puis au néolibéralisme eltsinien, avant le retour à l'ordre poutinien, s'incarne dans la série de décapitations opérées par l'hydre Ishtar. La décapitation décrite dans la « Chambre d'or » (c'est Azadovski, le chef de Tatarski, que l'on étrangle), et dans le chapitre « The Mighty Bat » (la tête d'Enlil, ex-mentor de Rama, roule au sol) est bel et bien la même. Le meurtre rituel du mari d'Ishtar et son remplacement par un nouvel élu plus jeune est une métaphore transparente du « newborn monster », c'est-à-dire du basculement des hommes à la tête du pouvoir. Le pouvoir russe selon Pélévine est donc semblable à l'hydre de Lerne : plus on coupe de têtes, plus elles repoussent. Sous les tentatives de réformes, ressurgit toujours la même monstrueuse fondation.

---

<sup>572</sup> « УМОМ РОССИЮ НЕ ПОНЯТЬ, / АРШИНОМ ОБЩИМ НЕ ИЗМЕРИТЬ: / У НЕЙ ОСОБЕННАЯ СТАТЬЯ — / В РОССИЮ МОЖНО ТОЛЬКО *вернуть*. » Fyodor Tioutchev, 1866. *Voici une traduction littérale* : « On ne peut pas comprendre la Russie par la voie de la raison, / On ne peut pas la mesurer, / Elle a un caractère particulier, / On ne peut que croire en elle ! » Ces vers ont été abondamment repris de toutes parts pour souligner le caractère mystérieux ou irrationnel du destin russe, de l'âme russe, etc. La reprise de ces vers canoniques par Pélévine est évidemment ironique en contexte, car la « particularité » de la Russie réside uniquement dans sa monstruosité.

<sup>573</sup> P. TCHAADAÏEV, *Lettres Philosophiques adressées à une Dame*, *op. cit.*

*Colonisation, Beauté russe et « fardeau de l'homme rasé » (Etkind)*

Ainsi, les figures monstrueuses du corpus incarnant le pouvoir peuvent être interprétées comme la représentation de l'impossibilité d'une modernisation véritable. Le monstre n'accouche jamais d'autre chose que d'un monstre, image de la répétition de l'archaïsme. Mark Lipovetsky signale que la modernisation en Russie a toujours engendré des traumatismes parce que la Russie ne connaît pas d'autre façon de moderniser que la « colonisation interne »<sup>574</sup>, concept développé par Alexandre Etkind<sup>575</sup>. Il rend compte de l'idée suivant laquelle les élites imposent au peuple des réformes par une violence comparable à celle que les colons imposaient aux colonisés en implantant une culture et un mode de vie radicalement différents des leurs. La colonisation interne plaide pour une lecture postcoloniale de la Russie post-soviétique, qui remet au goût du jour les idées de Vassili Klioutchevski<sup>576</sup> tout en faisant l'analogie avec des concepts contemporains. Etkind démontre que la Russie avait pratiqué une forme de colonisation interne vis-à-vis de son propre peuple, y compris vis-à-vis des Russes ethniques. Les fonctionnaires ou l'élite russe se sont comportés vis-à-vis du peuple de la même façon que les colonisateurs avec les peuples colonisés dans les Empires coloniaux. Par analogie avec le « fardeau de l'homme blanc » dont parle Rudyard Kipling, Etkind parle du « fardeau de l'homme rasé », car à partir de Pierre-le-Grand, les fonctionnaires et l'aristocratie dirigeante sont tenus de se raser. De la même façon que le fardeau de l'homme blanc était d'apporter la civilisation à des peuples non blancs, le fardeau de l'homme rasé était d'apporter la civilisation dans les campagnes russes<sup>577</sup>, de façon parfois expéditive. Ce concept de colonisation interne est d'autant plus pertinent sans doute que la Russie est un grand pays multiethnique, et que les immensités du territoire russe ont été progressivement domptées par le pouvoir central selon

---

<sup>574</sup> « Il me semble que votre théorie de la colonisation interne pourrait être utile ici, puisque la raison la plus vraisemblable de la répétition de traumatismes superposés, à la fois historiques et singuliers, est que la modernisation en Russie ne connaît pas (et ne cherche pas à connaître) d'autre moyen de mise en œuvre effective que la colonisation interne ». M. LIPOVETSKY et A. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*, 14. Je traduis.

<sup>575</sup> A. M. ÈTKIND, *Internal colonization*, *op. cit.*

<sup>576</sup> Historien russe (1841-1911). Ses *Cours d'Histoire de la Russie*, publiés entre 1904 et 1908, forment son œuvre principale. Ses cours montrent qu'en l'absence de réformes effectuées à temps, le pays sera mené à la Révolution. Visionnaire, il écrivit dans son cahier d'aphorismes en 1890 : « Les tsars russes sont des morts dans un contexte vivant ». Autrement dit, le régime tsariste, poids mort imposé au peuple, est condamné.

<sup>577</sup> Une des limites de l'analogie apparaît ici : ce sont les cosaques qui conquéraient les terres vierges, et ils n'étaient ni rasés ni soumis. Toutefois, il est vrai que l'administration impériale quadrillait le sol russe de fonctionnaires destinés à soumettre chaque parcelle du pays à la même loi (et aux mêmes propriétaires terriens), indépendamment des pratiques d'exploitation antérieures de la terre.

une logique de front pionnier<sup>578</sup>. Ainsi l'État russe a encouragé la création de colonies dans les coins les plus reculés de l'Empire.

Cette lecture de l'empire russe puis de l'URSS comme des empires coloniaux n'est pas le seul fait d'Etkind. Dans les études postcoloniales, le cas post-soviétique a été considéré avec un intérêt grandissant<sup>579</sup>. Ce point de vue nous semble d'autant plus pertinent qu'il résonne avec la question du gothique, dont l'une des catégories spécifiques est le « gothique postcolonial », qui prend en charge le traumatisme historique causé par les pratiques coloniales<sup>580</sup>. *Beloved* (1987), de Toni Morrison, qui met en scène le fantôme d'une esclave, en est un exemple paradigmatique. Selon David Punter, il n'est guère étonnant que le gothique se soit emparé de la question postcoloniale aux États-Unis, pays « hanté » par son passé esclavagiste, et par des morts mal enterrés dans la mesure où justice n'a pas encore été totalement faite pour les préjudices subis :

L'histoire du postcolonialisme [...] se trouve dans la bouche des fantômes ; l'Empire a eu pour effet de dématérialiser des cultures entières, et les tropes gothiques du fantôme, du spectre, du revenant, ont gagné un second souffle étonnant du fait de la nécessité d'affirmer une continuité là où les leçons de l'histoire et de la géographie conventionnelles clament que toute continuité a été brisée par le traumatisme impérial<sup>581</sup>.

En ce sens, les fantômes postcoloniaux sont une variante d'un gothique aux prises avec divers traumatismes historiques. Les cultures réprimées par la colonisation impériale reviennent hanter certains textes contemporains. Peut-on lire certains romans du corpus à l'aune de ces analyses, bien que les romans soient russes, et non pas issus des anciennes républiques du bloc socialiste<sup>582</sup> ? La réponse est oui, sans aucun doute, si l'on considère le caractère multiethnique de la Russie, terre abritant de très nombreux peuples comme les komis, les nénéts, les khanty, les

---

<sup>578</sup> La conquête de l'Asie centrale par le pouvoir tsariste au cours du XIX<sup>e</sup> siècle pousse certains historiens à comparer ce phénomène à d'autres épisodes de colonisation européenne. De plus, les auteurs de cet ouvrage parlent du « front pionnier de la steppe » (« steppe frontier ») pour définir la ligne de la conquête terrestre, destinée à être repoussée toujours plus à l'Est. A. MORRISON, *The Russian conquest of Central Asia: a study in imperial expansion, 1814-1914*, Cambridge New York Port Melbourne New Delhi Singapore, Cambridge University Press, 2021

<sup>579</sup> Ainsi, le Congrès annuel de l'Association Américaine des professeurs en études slaves s'est ouvert en 2005 sur cette question : « Are We Postcolonial ? » Avec cette interrogation quelque peu provocatrice, Gayatri Spivak exhorte les professeurs d'études slaves à s'emparer des outils postcoloniaux pour traiter le cas post-soviétique. Voir aussi D. C. MOORE, « Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 116, n° 1, janvier 2001, p. 111-128

<sup>580</sup> G. WISKER, « Postcolonial Gothic », dans A. Powell et A. Smith (éd.), *Teaching the Gothic*, London, Palgrave Macmillan UK, 2006, p. 168-181

<sup>581</sup> D. PUNTER et G. BYRON, *The Gothic*, Malden, MA, Blackwell Pub, 2004, 58. Je traduis.

<sup>582</sup> Voir, sur cette question, M. ROMANETS, « Postcoloniality and neo-Gothic fictions in the post-Soviet space », *Canadian Slavonic Papers*, vol. 61, n° 4, 2 octobre 2019, p. 373-385

tchouktches, qui sont parfois des peuples-fantômes, complètement assimilés. Si l'on souscrit à la théorie Etkindienne de la « colonisation interne », le parallèle devient alors évident. Dans le triangle de la « colonisation interne », la beauté russe<sup>583</sup> est toujours la victime sacrifiée sur l'autel de l'empire<sup>584</sup>. Dans *2017*, les esprits de la montagne sont liés à l'exploitation violente et sans vergogne des ressources naturelles de l'Oural, commencée sous l'empire Soviétique. La « beauté » de la terre riphéenne (ouralienne) sur laquelle insiste Slavnikova dans le roman est une beauté mortifère, symbole d'une terre malade à cause de l'exploitation des ressources.

*La fin de l'URSS comme expérience décoloniale : le fantôme de la tante dans 2017*

Les esprits de la montagne ne sont pas les seuls fantômes présents chez Slavnikova. Au début de la neuvième partie, Krylov est confronté au souvenir de la disparition de sa tante, obscurément lié à son déménagement d'Asie centrale, causé par la chute de l'URSS. En 1991, les parents du jeune Krylov doivent, comme beaucoup d'autres Russes installés dans les anciennes Républiques de l'Union, quitter le pays dans lequel ils vivent, et qui n'est désormais plus le leur. Krylov, qui était petit à l'époque, ne connaît pas les détails de la disparition de sa tante, même s'il pressent obscurément que celle-ci est liée aux privatisations sauvages des années 1990. Il se souvient alors d'une dispute entre ses parents, qui tous deux se rejetaient la faute de la disparition de la jeune fille, qui n'avait que dix-neuf ans :

Dix-neuf ans ! Un chiffre impensable qui inversa soudain les rapports d'ânesse entre Krylov adulte et cette jeune fille fantôme, et éclaira les profondeurs de sa mémoire d'une étrange lumière morte et vacillante. Que s'était-il passé ? Qu'avaient-ils fait à cette belle fille russe, ces gros hommes moites et criards ou ces adolescents moqueurs aux mains rapaces ? Dans la journée, ils avaient tous l'air presque normaux, presque comme avant, même s'ils refusaient de comprendre le russe et ne voulaient plus leur vendre quoi que ce soit ; mais, la nuit, ils se réunissaient autour des feux, ils faisaient des choses ensemble ; la nuit avait une odeur de viande, au matin on retrouvait parfois d'horribles cadavres dissimulés dans des recoins exigus. (440-41)

Девятнадцать! Эта невозможная цифра, внезапно поменявшая старшинством взрослого Крылова и легкий девичий призрак, вдруг осветила глубины памяти странным, неживым, трепещущим светом – будто выстрелили из ракетницы в темную шахту. Что же на самом деле тогда произошло? Что могли учинить над красивой русской девчонкой потные, плотные, визгливые мужчины или глумливые подростки с цепкими пальцами, с вороватыми глазками,

---

<sup>583</sup> L'expression « beauté russe » renvoie par ailleurs au titre du célèbre roman de Victor Erofeev dont nous avons déjà parlé, dans lequel l'héroïne est une prostituée, symbole de la patrie, qui s'offre en sacrifice comme Jeanne d'Arc.

<sup>584</sup> « Cette beauté russe, le nom que vous avez donné à l'un des principaux participants dans l'intrigue russe de la colonisation interne, n'a pas tant été donnée en sacrifice, que transformée en un monstre absolu ». M. LIPOVETSKY ET A. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*, 15. Je traduis.



похожими на скользких пиявок? Днем все они выглядели еще почти обычными людьми, хотя отказывались понимать по-русски и ничего не хотели продавать – а ночами что-то вместе делали у костров, и ночи пахли мясом, и после таких ночей иногда находили страшные, в очень узкие щели забитые трупы. (545)

Le bouleversement temporel ici évoqué (en un sens, Krylov est devenu beaucoup plus vieux que sa tante, qui n'a pas eu le temps de vieillir) indique le renversement de l'ordre normal des choses. La tante a, dans les souvenirs de Krylov, cette présence-absence de la « lumière morte » des étoiles : il est aussi étrange pour Krylov de songer à sa tante que de regarder la lumière d'une étoile tout en prenant conscience que celle-ci a disparu. N'ayant pas été enterrée, la tante n'a pas vraiment disparu ; elle irradie d'une lumière morte, d'une présence fantomatique. Celle-ci est d'autant plus forte que, dans la famille de Krylov, le sujet de la tante était tabou ; comme si l'on avait retiré du jour au lendemain une personne de la photo de famille, sans jamais fournir d'explication. Krylov pourtant entrevoit une explication terrible, qui se manifeste sous la forme de l'image gothique de la nuit à l'odeur de viande, des cadavres dissimulés dans des recoins. Vraisemblablement, la tante a fait partie d'une transaction qui lui a coûté la vie, à une époque où les parents de Krylov, Russes ethniques, n'avaient plus le droit d'occuper un appartement dans un ancien pays de l'Union (Krylov a grandi au Kazakhstan). La description évidemment péjorative et effrayante des Kazakhs, « gros hommes moites et criards », « adolescents [...] aux mains rapaces » se transforme en peinture de monstres nocturnes, de vampires prêts à déchiqueter une jeune innocente. Les tensions ethniques sont soulignées à la fois par le fait que les Kazakhs ne veulent plus parler russe, mais surtout par un adjectif, qui souligne la « russité » de la jeune femme, « cette belle fille russe ». La précision « russe » rend peut-être compte du point de vue des Kazakhs, qui voient en elle une étrangère. Mais peut-être rend-elle également compte d'un inconscient raciste de Krylov, réveillé par ce souvenir d'enfance. La jeune tante est un fantôme de la transition, des années 1990, au cours desquelles les privatisations sauvages et les règlements de compte inter-ethniques ont causé beaucoup de morts et de pauvreté. Krylov garde de cette époque une vision enfantine hallucinée, où des gens parfaitement normaux le jour se transforment en monstres sanguinaires la nuit : la dualité entre la normalité diurne et la terreur nocturne inscrit une duplicité monstrueuse en l'homme, propre aux personnages de romans gothiques. Cette horreur est renforcée par le caractère secret qui lui est attachée (« ils faisaient des choses ensemble »), qui laisse planer le sentiment d'un terrible mystère, entrevu mais jamais élucidé.

## 2. Dévoration et monstruosité : de la vie des camps à la vie post-soviétique

Vous rappelez-vous comment le monument [de Soljenitsyne] à la mémoire du Goulag commençait ? Avec une salamandre, une monstruosité congelée et rapidement dévorée : « J'ai absorbé à l'intérieur de moi les onze années passées là-bas non comme une chose honteuse ou un cauchemar à maudire : j'en suis presque venu à aimer ce monde monstrueux... Peut-être serai-je ainsi capable de rendre compte des os et de la chair de la salamandre – qui, soit dit en passant, est toujours en vie. » D'une façon étrange et convaincante, Soljenitsyne est parvenu à faire de ce monstre un symbole universel de terreur. Maintenant, une question : que signifiait-il pour lui ?

Alexandre Etkind, *The Salamander's return*<sup>585</sup>.

Dans *l'Archipel du Goulag*, la dévoration de la salamandre congelée par les prisonniers des camps révélait l'absolue monstruosité du monde décrit. Ce monstre congelé, dont Soljenitsyne se souvient des années après, pose la question de ce qui reste de l'humanité dans un monde inhumain comme celui des camps. Selon Etkind, les monstres qui peuplent la littérature post-soviétique sont directement issus de la salamandre, c'est-à-dire d'un traumatisme historique, que la nation russe n'a pas encore exorcisé :

Les travaux des auteurs post-soviétiques ont engendré une compagnie d'êtres étranges, vampires, loups-garous, sous-hommes, et surhommes : [...] hommes insectes et hommes qui parlent littéralement avec le cœur, un général loup-garou et une prostituée renarde, une secte dissidente de « baiseurs de terre » [*zemleby*], des monstres clonés qui écrivent dans le style des classiques russes, et d'autres encore. Tous sont issus de la salamandre<sup>586</sup>.

Dans l'exemple de la salamandre, la frontière entre humanité et monstruosité passe par le traitement de la nourriture : les hommes, affamés, peuvent avaler des choses monstrueuses. Cette dévoration monstrueuse, qui menace de faire sortir les hommes de l'humanité, fait l'objet de la nouvelle de Sorokine, *Soupe de Cheval*, dont le héros est un ancien prisonnier, incapable de se nourrir normalement depuis qu'il est revenu des camps. L'ingestion est régulièrement un motif monstrueux chez Sorokine, comme on le voyait déjà dans *La Norme*. Cette partition du monstre et de l'humain

---

<sup>585</sup> М. ЛИПОВЕЦКИЙ et А. ЭТКИНД, « Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман », *НЛО*, n° 6, 2008 (en ligne : <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/mark-lipoveczkij-8212-aleksandr-etkind-vozvrashhenie-tritona-sovetskaya-katastrofa-i-postsovetskij-roman.html?ysclid=1580xbyws597665082>). Consulté le 01.10.2022. Je traduis.

<sup>586</sup> М. LIPOVETSKY et А. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*, 11. Je traduis.

en fonction de ce que mangent les hommes est aussi présente dans *La Route*, de McCarthy, dans lequel les « monstres » que croisent les héros sont des cannibales.

### *Soupe de cheval, l'Histoire en travers de la gorge*

Les artistes n'ont pas attendu la fin de l'union pour prendre en charge le récent passé soviétique. Les auteurs réalistes sont les premiers à s'en être emparés, avec des fresques telles que *Vie et Destin* de Vassili Grossman (achevé en 1962, publié pour la première fois en 1980 à l'Ouest), *l'Archipel du Goulag* de Soljenitsyne (achevé en 1967, publié en 1973 à Paris). Dans les années 1980, les conceptualistes moscovites s'emparent à leur tour du passé stalinien. Sorokine en particulier se fait connaître pour ses œuvres et ses récits mettant en scène l'emprise idéologique, et certains critiques soulignent le lien, mis en évidence dans ses premières œuvres, entre la littérature et la violence exercée par le pouvoir<sup>587</sup>. Il nous semble que cette réflexion se poursuit dans les œuvres de notre corpus, bien que celles-ci n'appartiennent plus à la période conceptualiste de Sorokine.

Nous voudrions nous pencher, en premier lieu, sur un court récit publié en 2007, qui nous semble révélateur du lien que les œuvres de Sorokine entretiennent avec ce que nous appelons, à la suite de Mark Lipovetsky et Alexandre Etkind, un traumatisme historique. *Soupe de cheval*, originellement publié avec des illustrations, malheureusement perdues lors de la publication française, est une fable politique sur les années 1980 et 1990. De façon significative, le récit débute à la fin de l'Union Soviétique, quelque part pendant les années 1980, et se termine dans les années 1990. Situé à un moment charnière, il montre le passage d'un monde à un autre, à partir de deux personnages principaux : Bourmistrov, l'ancien prisonnier du Goulag reconverti en homme d'affaires, et Olga, jeune femme appartenant sans doute à la « Génération P » décrite par Tatarski dans *Homo Zapieni*<sup>588</sup>. Bourmistrov croise Olga dans un train, alors que celle-ci revient, avec ses amis, de vacances en Crimée. En la voyant manger un steak, il lui fait une proposition pour le moins surprenante : il désire la payer pour pouvoir la regarder manger. Olga, d'abord dégoûtée par la proposition, accepte, poussée par ses amis. Bourmistrov lui explique que cette manie étrange lui vient de la période qu'il a passée dans les camps, où on servait tous les jours la même chose aux prisonniers : une infâme « soupe de cheval ». S'instaure alors une relation étrange entre Bourmistrov et la jeune femme, qui se rencontrent régulièrement. À chaque fois, le même rituel se

---

<sup>587</sup> Voir E. RUTTEN, « Art as Therapy. Sorokin's Strifle with the Soviet Trauma Across Media », *op. cit.*

<sup>588</sup> Il s'agit des enfants des idéalistes du Dégel, qui sont nés en URSS et ont connu une enfance et une adolescence soviétique. La fin de l'Union et les années 1990 correspondent plus ou moins à leur passage à l'âge adulte.

répète : Bourmistrov nourrit Olga, qui mange devant lui tout en tentant de faire abstraction des réactions pour le moins démesurées de son acolyte. Bourmistrov ne mange rien et se contente de gémir « Nooon... », d'un gémissement dont on ne sait pas trop s'il signifie le plaisir ou l'horreur. Face à ce mélange d'orgasme et de dégoût, le lecteur, profondément mal à l'aise, assiste à la dégradation progressive du rituel. Les assiettes fournies par Bourmistrov, qui n'ont au début rien de remarquable, deviennent peu à peu de plus en plus étranges, jusqu'à ce qu'Olga, un jour, se retrouve à manger une viande non identifiable, ce qui laisse planer le spectre du cannibalisme. Un jour, Bourmistrov sert à Olga une assiette vide, et lui ordonne de manger. Elle s'exécute alors, tout en se disant que l'homme a complètement perdu la tête. Dans le tourbillon des années 1990, Bourmistrov meurt tué au cours d'un sordide règlement de comptes. Olga se marie, mais elle ne tarde pas à ressentir un profond dégoût pour la nourriture. Peu à peu, elle devient incapable de s'alimenter. Son mari, inquiet, tente de la faire soigner par un psychiatre en Suisse, mais il semble que rien n'y fasse. La seule nourriture qui compte pour elle désormais est la nourriture invisible de Bourmistrov, qui a disparu en même temps que l'ancien prisonnier.

Cette petite fable s'avère particulièrement riche en interprétations. À un premier degré, la relation entre Olga et Bourmistrov, monnayée, évoque une forme de prostitution et critique la vénalité de la jeune femme, qui accepte de se prêter à un jeu malsain pour gagner de l'argent. Elle tombe peu à peu sous l'emprise de Bourmistrov, qu'elle méprise pourtant lorsqu'elle le rencontre pour la première fois. Bourmistrov quant à lui, accepte le mépris et le dégoût d'Olga pour ressentir un plaisir honteux à la regarder manger. Mais il serait trop facile de ne voir dans cette fable qu'une critique de la vénalité de la jeune génération et de l'auto-humiliation de l'ancien bagnard. En effet, le rapport de force se renverse peu à peu entre les deux personnages, et à la fin du récit, Olga ne va plus aux rendez-vous pour gagner de l'argent, mais parce qu'elle en a elle-même besoin. La « drogue » de l'assiette vide semble être passée de Bourmistrov à Olga, à tel point que celle-ci, après la mort de Bourmistrov, est condamnée à mourir de faim. L'autre explication est directement liée à la manière dont Sorokine traite le rapport des personnages singuliers à l'Histoire collective, et nécessite quelques éléments de contexte supplémentaires.

Le récit, quoique centré sur une histoire individuelle, est indissociable des circonstances historiques qui l'accompagnent. La petite et la grande Histoire se superposent au rythme de l'avancée de la vie d'Olga. Cette superposition entraîne des parallèles burlesques. Ainsi, la mort de Brejnev et du chien d'Olga sont mises sur le même plan, au titre des événements marquants de l'année 1982 : « Vint l'année 1982. Brejnev mourut. Reddy périt après avoir absorbé de la mort-

aux-rats<sup>589</sup>. » Le procédé se répète quelques pages plus tard, car le défilement rapide des années voit mourir d'autres dirigeants soviétiques, et apparaître d'autres chiens : « Deux années passèrent obscurément. Andropov et Tchernenko moururent. Arto, un cocker spaniel, fit son entrée dans la famille d'Olia. » (68) Les voitures dans lesquelles Bourmistrov vient chercher Olga sont l'un des autres marqueurs triviaux du passage du temps. Au début, « Soupe de cheval », selon le surnom que lui donne la jeune femme, transporte Olga dans une voiture typiquement soviétique, une Lada. Puis, à mesure que s'implante le nouveau règne du capitalisme, les voitures deviennent américaines : « Il transporta Olia dans une Lada, puis dans une Honda, enfin il passa sur le siège arrière d'une Jeep, laissant le volant à un chauffeur au cou massif. Soupe de cheval s'habillait comme un nouveau Russe, plus de première jeunesse, et il se rasait la tête » (68). Ce changement de véhicule entérine de manière indéniable quoique discrète le passage de l'URSS à la Russie d'Eltsine, et, dans le cas précis de Bourmistrov, celui du « citoyen soviétique ordinaire », tel qu'il se présente à Olga lors de leur première rencontre, au Nouveau Russe. Le rescapé du Goulag se coule, presque sans crier gare, dans la peau d'un entrepreneur mafieux, entouré d'acolytes de plus en plus patibulaires et violents. Olga subit également une mutation sociale incontestable. La jeune femme fauchée qui buvait de la bière bon marché avec ses copains dans un train pour la Crimée s'embourgeoise et finit par se marier. Elle et son mari ont, à la fin de la nouvelle, suffisamment de moyens pour s'offrir des vacances en Suisse et en Italie, et Olga peut être soignée dans une luxueuse clinique suisse. Bourmistrov comme Olga sont deux visages du basculement socio-culturel de l'URSS à la Russie post-soviétique. À ce titre, leur histoire ne doit pas être interprétée uniquement du point de vue individuel, mais demande à être reliée à l'Histoire collective de la Russie. Le premier élément essentiel est que, malgré la radicalité des transformations qui affectent Bourmistrov, celui-ci garde le même passe-temps tout au long de son ascension sociale, symbolisée par le changement de voitures.

Bien que l'ancien repris de justice devienne un puissant homme d'affaires, l'homme des camps ne disparaît pas en lui<sup>590</sup>. Le rituel de la soupe de cheval ne disparaît pas, mais semble, bien

---

<sup>589</sup> V. SOROKINE, *Soupe de cheval* [2000], B. Kreise (trad.), Paris, L'Olivier, 2015, 61.

<sup>590</sup> Cette permanence de l'homme des camps dans l'homme d'affaires rejoint une anecdote frappante racontée par Volodine, le nouveau Russe repentini de *La Mitrailleuse d'argile*. Volodine raconte à l'un de ses acolytes, Chourik, l'histoire de cet homme libéré de la « zone » des camps. À sa sortie des camps, il fait une carrière rapide, et grimpe les échelons de la Nouvelle Russie. Lors d'un déjeuner à Paris avec un banquier, l'homme d'affaires se saoule et se met soudain à crier : « Garçon ! Un sceau de *tchifir* et deux pédales ! ». Le désir de boire du *tchifir*, thé très fort infusé dans très peu d'eau qui servait de drogue dans les prisons et les camps soviétiques, et d'assouvir ses désirs sexuels avec des hommes, indique que l'homme n'a pas perdu le moins du monde ses habitudes du camp, et continue d'être façonné par elles, même dans un grand hôtel parisien. Comme le dit Volodine : « [...] s'il a terminé sa vie avec de telles notions, cela veut dire qu'en fait il n'a jamais quitté la zone des camps. Il y est simplement monté en grade, de sorte qu'il parcourait la zone dans sa Porsche et donnait des interviews. » (284-285)

au contraire, se radicaliser à mesure que le temps passe. Plus les années avancent, plus les assiettes sont infâmes, avant de finir complètement vides. Le traumatisme que Bourmistrov a rapporté des camps, symbolisé par la soupe de cheval qu'il sert à Olga, ne disparaît pas, mais acquiert au contraire une présence de plus en plus forte. D'ailleurs, il finit par contaminer Olga elle-même, qui n'a pourtant jamais connu l'expérience des camps. Le traumatisme se transmet d'une génération à l'autre, au travers d'un rituel alimentaire au centre duquel se trouve non pas la nourriture mais la mort. En effet, c'est parce qu'Olga mange un steak, c'est-à-dire un animal mort, que Bourmistrov s'attache à elle en particulier, au sein du groupe d'amis. Bourmistrov mentionne par ailleurs que les circonstances dans lesquelles la soupe de cheval était préparée étaient pour le moins trouble ; la plupart du temps, les prisonniers ne savaient pas quelle viande ils mangeaient (était-ce vraiment du cheval ?), mais ils la dévoraient quand même, pour ne pas mourir de faim. Cette soupe devient donc le symbole de la déshumanisation de l'homme dans les camps, qui devient un animal capable d'engloutir n'importe quoi (de la chair humaine ?) pour survivre. Ce récit évoque l'anecdote qui ouvre *L'Archipel du Goulag*, rapportée par Alexandre Etkind, au début de ce chapitre. La dévoration de la salamandre symbolise une autre monstruosité, celle de l'homme poussé aux frontières de la déshumanisation du fait des conditions extrêmes dans lesquelles il survit. Incarnation du traumatisme du goulag, la soupe de cheval sorokinienne évoque la salamandre congelée, liant de façon indissoluble la dévoration et la terreur de la mort. Pour survivre, il faut être prêt à avaler n'importe quoi, mais cela ne va pas sans conséquences, comme le montre la nouvelle.

Dans *Soupe de Cheval*, nous voyons donc un parfait exemple du « traumatisme littéraire post-soviétique », pour reprendre l'expression d'Etkind. Celui qui mange une nourriture monstrueuse se transforme en monstre, et Bourmistrov, même sorti du camp, suscite la répulsion d'Olga, avant de provoquer, indirectement, sa mort. Le fait que les portions dans l'assiette d'Olga se réduisent et se remplissent peu à peu de vide est révélateur : à mesure que le temps passe, la mort, partie intégrante du quotidien des camps, ressurgit au cœur de l'assiette. Si Bourmistrov a une mort violente caractéristique des années 1990, sans doute causée par un règlement de comptes entre mafieux, Olga semble destinée à une mort anachronique, puisqu'elle meurt de faim. Olga est frappée, par-delà le changement de régime, par la mort suspendue, des années auparavant, sur la tête de Bourmistrov. L'élément traumatique du passé soviétique ressurgit sans crier gare dans le monde luxueux des Nouveaux Russes. Dans son hôtel suisse, Olga s'avère littéralement incapable de digérer le passé soviétique.

*La Route : comment rester humain dans un monde inhumain ?*

Dans *La Route*, les seules créatures extraordinaires apparaissent en rêve au personnage principal. En confinant le surnaturel dans le monde des rêves, McCarthy maintient un récit d'un réalisme d'autant plus difficile à supporter qu'il est extrêmement dépouillé. Pourtant, les rêves ont un statut liminaire, car ils ouvrent et ferment le récit : au rêve de l'incipit répond le rêve fait par l'homme au moment de son agonie. Dotés de connotations prophétiques, les rêves, quoique surnaturels, semblent révéler quelque chose. Le rêve initial décrit une créature dans une grotte :

Dans le rêve dont il venait de s'éveiller il errait dans une caverne où l'enfant le guidait par la main. La lueur de leur lanterne miroitait sur les parois de calcite mouillées. Ils étaient là tous deux pareils aux vagabonds de la fable, engloutis et perdus dans les entrailles d'une bête de granit. De profondes cannelures de pierre où l'eau tombait goutte à goutte et chantait. Marquant dans le silence les minutes de la terre et ses heures et ses jours et les années sans s'interrompre jamais. Jusqu'à ce qu'ils arrivent dans une vaste salle de pierre où il y avait un lac noir et antique. Et sur la rive d'en face une créature qui levait sa gueule ruisselante au-dessus de la vasque de travertin et regardait fixement dans la lumière avec des yeux morts blancs et aveugles comme des œufs d'araignée. Elle balançait la tête au ras de l'eau comme pour capter l'odeur de ce qu'elle ne pouvait pas voir. Accroupie là, pâle et nue et transparente, l'ombre de ses os d'albâtre projetée derrière elle sur les rochers. Ses intestins, son cœur battant. Le cerveau qui pulsait dans une cloche de verre mat. Elle secoua la tête de gauche à droite et de droite à gauche puis elle émit un gémissement sourd et se tourna et s'éloigna en titubant et partit à petits bonds silencieux dans l'obscurité. (9-10)

In the dream from which he'd wakened he had wandered in a cave where the child led him by the hand. Their light playing over the wet flowstone walls. Like pilgrims in a fable swallowed up and lost among the inward parts of some granitic beast. Deep stone flues where the water dripped and sang. Tolling in the silence the minutes of the earth and the hours and the days of it and the years without cease. Until they stood in a great stone room where lay a black and ancient lake. And on the far shore a creature that raised its dripping mouth from the rimstone pool and stared into the light with eyes dead white and sightless as the eggs of spiders. It swung its head low over the water as if to take the scent of what it could not see. Crouching there pale and naked and translucent, its alabaster bones cast up in shadow on the rocks behind it. Its bowels, its beating heart. The brain that pulsed in a dull glass bell. It swung its head from side to side and then gave out a low moan and turned and lurched away and loped soundlessly into the dark<sup>591</sup>.

Le rêve inverse le monde diurne : l'Homme n'est plus le guide de l'enfant, mais l'enfant guide l'Homme. Envers de la surface, le monde souterrain est doté d'une étrangeté particulière, comme si la profondeur pouvait abolir l'espace, le temps, le son. Monde de l'entre-deux, ce lieu

---

<sup>591</sup> C. MCCARTHY, *The road*, 1. Vintage International ed, New York, Vintage International, 2006, 3-4.

s'apparente à l'entrée mythologique des Enfers, où un « lac noir et antique » convoque le souvenir du Styx. Les entrailles de la « Bête de Granit », rappellent également la figure du Léviathan, et la légende biblique de Jonas, prisonnier du ventre d'une baleine. Ainsi, l'image de l'ingestion et de la dévoration structure en filigrane ce passage : les personnages sont engloutis par un monstre souterrain, l'intérieur même de la créature est transparent, dévoilant ses organes et ses entrailles. La gueule, les intestins, le cœur, le cerveau, sont parfaitement visibles, là encore comme si l'on pouvait voir la créature de l'intérieur, à l'envers, retournée comme une grenouille disséquée. Cette visibilité des organes possède une sorte de monstruosité intrinsèque, car le rêve donne à voir ce qui est d'ordinaire caché, ce qu'on ne voit jamais de l'être humain. Cette vision s'oppose à l'aveuglement de la créature elle-même, qui se repère à l'odeur ; l'œil, indice de l'intelligence et de la vivacité des créatures vivantes, fenêtre ouverte sur la conscience, est mort (ce qui suppose que la créature a un jour été capable de voir). Aveuglée à force d'obscurité, transformée par son milieu en monstre (à quoi bon cacher les organes, dans un monde où le soleil n'atteint plus jamais la peau ?), la créature peut être une image de ce qui fut jadis un homme. Avec la vision des organes, le processus d'ingestion et de digestion est mis à nu. La « gueule ruisselante » évoque la dévoration et instille le doute dans l'esprit du lecteur : est-elle ruisselante de l'eau qui tombe car la créature vient de boire ? Ou ruisselante des fluides d'une autre créature qu'elle vient d'engloutir ? Le summum de l'horreur est atteint avec la comparaison des yeux à des « œufs d'araignée », les orbites blanches évoquant la mort et le pourrissement, l'organicité d'une vie nouvelle grouillant sur une vie morte. Pourtant, une étrange beauté se dessine aussi dans les « os d'albâtre », la « cloche de verre mat », comme si la créature devenait sculpture, touchant à la minéralité de la pierre qu'elle côtoie (le granit, le travertin, pierre blanche). Sans pousser trop l'interprétation, l'on peut voir dans ce rêve un symbole des épreuves que l'Homme et son fils doivent endurer, confrontés à la fragilité de la « *bare life* », de la vie organique toujours menacée de pourrissement, d'épuisement. La caverne est sombre comme le monde extérieur, qui sombre jour après jour dans une grisaille sans espoir, à tel point que l'homme se demande si le soleil se lèvera de nouveau un jour. Enfin, l'ingestion et la dévoration, le corps fait d'entrailles mais privé de vision, symbole de l'étincelle pensante, est un leitmotiv de tout le roman, car les personnages, sans cesse en quête de nourriture, sont réduits à leurs instincts primaires. Transformés en purs organes souffrants, il n'est plus désormais possible de s'assurer qu'ils demeurent humains.

Comme la salamandre de Soljenitsyne, la créature monstrueuse renvoie à la monstruosité de l'homme réduit à ses seuls instincts de survie. Dans *La Route*, le motif de la dévoration déshumanisante est plusieurs fois convoqué à travers la question du cannibalisme. La faim pousse les survivants à des extrémités de l'horreur : un jour, l'Homme et son fils, attirés par un reste de



feu de camp, s'approchent d'un animal encore fumant sur le feu. Le plus vite possible, l'Homme tente de détourner le regard de son enfant, mais il est trop tard : il s'agit d'un bébé sur une broche. À un autre moment, l'Homme et son fils assistent, tremblants de peur, à une étrange procession. Couchés dans un fossé, ils regardent passer une série d'hommes réduits en esclavage, sans doute destinés à servir de garde-manger vivant. Lorsque l'un des hommes qui les surveillent s'éloigne de la bande pour aller assouvir un besoin naturel, il tombe nez à nez avec l'homme et son enfant qui n'ont pas eu le temps d'aller se cacher. Après un échange tendu, le cannibale, maintenu à distance par le pistolet de l'Homme, tente de se jeter sur l'enfant. Après l'avoir tué, l'Homme garde en tête le visage de celui qu'il vient de croiser : « C'était à part le petit le premier être humain auquel il avait parlé depuis plus d'un an. Mon frère enfin. Les calculs reptiliens dans ces yeux froids et furtifs. Les dents grises en train de pourrir. Gluantes de chair humaine. Qui a fait du monde un mensonge, un mensonge de chaque mot. » (69) Par un réseau d'associations implicites, ce portrait fait écho à celui du monstre de l'incipit. Là où l'on s'attendrait à reconnaître un homme (c'est le premier être avec qui il a pu échanger par la parole), c'est un monstre qui se dessine. La dents « gluantes de chair humaine » rappellent la « gueule ruisselante » de la créature du rêve. Créature visqueuse, cet homme-serpent évoque à la fois le pourrissement de la chair, et une froideur minérale. « Mon frère enfin » ajoute une atrocité supplémentaire au portrait, dans la mesure où l'homme est forcé de reconnaître dans cet autre un semblable, révélation douloureuse que l'humanité ne tient pas longtemps face aux circonstances extrêmes. Tel est le sens du « mensonge » : le rictus gluant de l'homme a détruit toute croyance, tout fondement, toute certitude, car le socle même qui assurait la perception du monde, celui de l'humain, ne tient plus. Au travers de la représentation des cannibales et des monstres, *La Route* pose la question de ce qui peut rester de l'humanité dans des circonstances proprement inhumaines. Qu'est-ce qui nous empêche de devenir semblables à la créature de la grotte ? Dans *La Route*, la partition entre les hommes et les monstres passe par le rapport à la nourriture. Ainsi l'enfant, porteur du dernier flambeau de l'humanité (c'est pourquoi il guide son père dans la grotte), pousse l'Homme à partager ses réserves de nourriture avec un vagabond croisé sur la route.

### 3. Fantômes des purges : le deuil impossible du passé soviétique ?

Only that which is treated as human, the text seems to say, can be properly buried; if you try to bury that which has been denied its human rights to begin with, then there is no possibility that the stone will remain in place.

David Punter, *The Gothic*, 56<sup>592</sup>.

#### *La Justification et la double mélancolie des citoyens post-soviétiques*

Dans leur discussion fameuse sur la littérature post-soviétique, Alexandre Etkind et Mark Lipovetsky caractérisent la Russie post-soviétique comme un pays mélancolique au sens freudien ; c'est-à-dire un pays qui, n'ayant pas fait le deuil de son passé, se trouve incapable de s'en détacher<sup>593</sup>. Dans la mesure où certains n'ont toujours pas fait le deuil de l'URSS dans la Russie contemporaine, le pays demeure, à en croire les deux chercheurs, post-soviétique. Le déclenchement de la guerre en Ukraine a mis un peu plus en lumière la nostalgie impériale. Selon Freud, le propre du mélancolique est de ne pas parvenir à se projeter dans l'avenir, et de se complaire dans un fantasme fusionnel d'union avec l'objet perdu<sup>594</sup>. L'expression mélancolique se caractérise donc par un rejet du temps présent au profit d'un passé fantasmé, qui peut s'incarner en des figures fantomatiques. Mais quel est l'objet précis de cette mélancolie ? Pour certains, le deuil inconsolable est celui de la perte du grand pays, de la fin de l'Empire ; pour d'autres, il s'agit des millions de morts des répressions et du Goulag. Ce double objet évidemment contradictoire est sans doute l'une des lignes de fracture essentielles dans la société post-soviétique. Mais on aurait tort d'opposer ces deux éléments, en voyant d'un côté une mélancolie réactionnaire déplorant l'empire et la puissance perdues, et de l'autre une mélancolie qui pleurerait les victimes du régime. La réalité des sentiments des citoyens post-soviétiques à l'égard de l'URSS étant infiniment plus complexe et nuancée, il n'est pas absurde de supposer que cette double mélancolie s'exprime parfois chez les mêmes personnes.

*La Justification* est exemplaire de cette dualité : à la lecture de Bykov, il est évident que le héros, Sacha Rogov, qui n'a pas lui-même vraiment connu l'URSS, éprouve une nostalgie profonde de la période stalinienne, dont il a une vision parfaitement fantasmatique. Pour Rogov, cette époque était celle de la force et de la grandeur, par opposition à l'époque de « faiblesse » et de décadence

---

<sup>592</sup> D. PUNTER et G. BYRON, *The Gothic*, *op. cit.*

<sup>593</sup> M. LIPOVETSKY et A. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*

<sup>594</sup> S. FREUD, *Deuil et mélancolie* [1916], Paris, In press, 2016

qu'il lui est donnée de vivre. C'est à l'armée notamment que Rogov développe une haine de la faiblesse, qui sera le premier pas dans sa volonté secrète de justifier les purges et de réhabiliter Staline : « C'est à l'armée que la faiblesse sous toutes ses formes lui était devenue abjecte » (79). Selon lui, la Russie soviétique était un grand pays justement parce qu'elle était au-delà des critères du bien et du mal :

L'Empire était ce qu'il était – avec toute sa grandeur, ses victoires remportées sur la nature, sa production de multitudes de beaux objets, encombrants et solides, à multiples usages - justement parce qu'il avait aboli le bien et le mal, en divisant toute la population en bourreaux assidus et en victimes appliquées, et c'est en cela que résidait son incomparable monolithisme, pour lequel on ressentait un nostalgique attachement. (81)

Империя потому и была империей - о всем своим величием, с победой над природой, с изготовлением прекрасных, громоздких и добротных вещей множественного предназначения, - что упраздняла добро и зло, делая всех на последовательных палачей и столь же последовательных жертв, и в этом была ее несравненная, ностальгически милая цельность. (28)

On voit ici apparaître le « complexe impérial » contre lequel Bykov a déclaré lutter en écrivant *La Justification*<sup>595</sup>. Ce « nostalgique attachement » pour l'Empire, quoiqu'empreint de distance critique, transparait également chez Mikhaïl Elizarov, ainsi que, peut-être, dans la trilogie sorokinienne de *La Glace*. *La Justification* était aussi, pour Bykov, une entreprise personnelle d'exorcisme de la nostalgie impérialiste : tout en montrant ce que celle-ci peut avoir de mortifère, Bykov ne cache pas la séduction que peut exercer une nostalgie qui flirte parfois avec la célébration de l'autoritarisme. À partir de son passage à l'armée, Rogov commence à soumettre tous ceux qui l'entourent à un examen « pour jauger leur force et leur faiblesse » (109) ; or tous échouent à passer le test, même sa propre femme, de laquelle il divorce. Dans cet extrait, le prix à payer pour la grandeur est l'abandon de la morale traditionnelle, comme si l'impératif de grandeur surpassait les impératifs éthiques. La permanence des objets soviétiques (« encombrants et solides »), qui avait frappé l'imagination de Rogov enfant, lorsqu'il visitait la datcha de son voisin, incarne la grandeur monolithique de l'Empire. Leur présence-témoin, presque immuable, apparaît à Rogov comme un signe tangible de la grandeur de l'époque.

La quête du héros ne saurait pourtant être résumée à une radicalisation fasciste qui le conduit à admirer la terreur stalinienne. En lui s'exprime également le désir de combler un manque

---

<sup>595</sup> Z. SALIMOVA, « Дмитрий Быков: « Роман Оправдание был попыткой борьбы с имперским комплексом », *Nasha Gazeta*, 25 septembre 2019 (en ligne : <https://nashagazeta.ch/news/les-gens-de-chez-nous/dmitriy-bykov-roman-opravdanie-byl-popytkoy-borby-s-imperskim-kompleksom?ysclid=l3fy9h4g4w>). Consulté le 30.09.2022.

personnel, d'expliquer la disparition de son grand-père. Rogov est hanté par la figure de celui-ci, arrêté à l'époque des purges, et qu'il n'a de cesse de vouloir retrouver. La quête dans laquelle il s'enferme peu à peu, et autour de laquelle se construit tout le roman, est une quête double : en développant sa théorie de la justification, Rogov trouve à la fois une explication moralement acceptable à la disparition de son grand-père, et une justification *a posteriori* de la grandeur du régime soviétique et de la nécessité des « sacrifices » impliqués par la période stalinienne. La double mélancolie (celle de la nostalgie de la grandeur impériale, celle des victimes des purges) soulignée par Alexandre Etkind s'incarne donc à la perfection dans le roman de Bykov, qui semble lui-même régler ses comptes avec ses sentiments ambivalents pour l'URSS.

L'ambivalence de la mélancolie post-soviétique, entre déploration de la grandeur de l'Empire et deuil des morts entraînés par l'aventure des Soviétiques, est également perceptible dans *2017*. Lorsque ressurgissent les fantômes de l'Armée rouge à l'occasion des cérémonies commémoratives, l'on ne sait pas trop s'il s'agit de citoyens véritables prêts à mourir pour défendre la grandeur de l'Empire défunt, ou s'il s'agit de véritables morts soviétiques, surgis de leur tombe pour réclamer justice. À l'inverse, il est clair que les « chironistes » et « gromovistes » d'Elizarov sont des citoyens d'aujourd'hui qui défendent la grandeur de l'Union, et la mélancolie qui imprègne *Le Bibliothécaire* est bien plus univoque : il s'agit bien de faire le deuil impossible de la Mère Patrie soviétique, plutôt que de pleurer les morts de la guerre civile ou des répressions. Ainsi, bien que Slavnikova et Elizarov déploient la même esthétique morbide et utilisent la figure du mort-vivant, celle-ci n'a pas exactement les mêmes implications idéologiques chez l'un et chez l'autre, comme nous allons le voir.

### *L'Armée des ténèbres : les soldats-fantômes de Slavnikova*

La quatrième partie de *2017* est consacrée à un épisode qui, quoiqu'il puisse sembler anecdotique eu égard à l'intrigue principale du roman, contribue à expliquer son titre. À l'occasion des cérémonies commémoratives de la révolution de 1917, qui mettent en scène des défilés à caractère historique, se produisent à travers tout le pays des massacres sanglants. Les citoyens chargés de parader, comme poussés par l'uniforme qu'ils ont revêtu pour l'occasion, commencent à s'entretuer. Les deux héros, Krylov et Tania, assistent à l'un de ces scènes surréalistes au cours desquelles les festivités débouchent sur une tuerie. Alors que le défilé pour commémorer l'histoire de la ville se déroule paisiblement, l'Armée Rouge, qui n'était pas prévue au programme (allusion à

la réhabilitation des tsars par le gouvernement de Vladimir Poutine<sup>596</sup>), fait irruption. Un coup de feu retentit, et une bataille absurde s'engage. Mais avant cela un son inattendu sert de prélude à la catastrophe. Pendant le défilé de l'Armée blanche surgit, au sein de la foule, un hymne communiste, premier signe discordant lors de commémorations avant tout dédiées, selon le souhait des autorités, au souvenir de l'Armée Blanche :

C'est là que de l'Avenue des Cosmonautes jaillit une autre musique, toute déchirée, qui semblait issue du sein même de la foule bariolée : « Pour le pouvoir des Soviets... nous mourrons comme un seul homme... » C'était un vieil enregistrement qui résonnait à travers le vent et on sentait, sans trop savoir pourquoi, que tous les membres du chœur qui interprétaient ce chant étaient effectivement morts. La foule reflua de la chaussée, les tentes tremblèrent comme un décor avant le changement de scène. Dans l'ouverture surgirent des soldats de l'Armée Rouge. Leurs rangs paraissaient chaotiques par rapport à ceux des officiers blancs, ils marchaient en écartant les longs pans de leurs tuniques lourdes, d'aspect humides. Ils défilaient moins qu'ils ne déferlaient, sous leurs casques de toile pointus leurs visages blancs aux pommettes hautes ressemblaient de loin à des poings crispés. (267)

И тут из глубины проспекта Космонавтов, словно из самой толщи пестрого народа, раздалась иная, рваная музыка. «За власть Советов... и как один умрем...» — доносилась сквозь ветер какая-то старая хоровая запись, и почему-то становилось понятно, что все поющие уже и правда умерли. Праздничная толпа отхлынула с проезжей части, дрогнули, как декорации при повороте сцены, полотняные торговые палатки. В раскрывшемся проеме показались красноармейцы. Строй их по сравнению с офицерским был беспорядочен, они шагали, расталкивая ногами длинные полы тяжелых, словно отсыревших шинелей. Красноармейцы не столько маршировали, сколько валили вперед, под островерхими суконными шлемами белели скуластые лица, издали похожие на сжатые кулаки. (361-362)

L'étrangeté surgit dans la scène avec une musique discordante, qui se superpose à la musique officielle et semble venue de très loin. L'enregistrement donne à entendre une voix d'outre-tombe, dysphorique dans cette atmosphère de célébration. Les références à la mort se mélangent curieusement à celles du monde du spectacle. La mort s'annonce comme un simple « changement de scène ». En même temps qu'une vague inquiétude plane l'impression que toute cette scène n'est pas véritable, puisqu'elle a lieu dans un « décor ». Quant aux soldats de l'Armée rouge, ils évoquent à la fois de grotesques poupées, avec les « longs pans de leurs tuniques », et des zombies. Les « tuniques lourdes, d'aspect humide », donnent l'impression qu'ils sortent de terre. Les visages livides évoquent ceux des revenants. Cette armée fantôme s'oppose, par la démarche, à l'armée officielle, comme une sorte de double mortifère. Les « poings crispés » des visages annoncent que

---

<sup>596</sup> K. AMACHER et W. BERELOWITCH (éd.), *Histoire et mémoire dans l'espace postsoviétique: le passé qui encombre*, Louvain-La-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2013

la guerre civile est sur le point d'être rejouée. L'ambiguïté de ce qu'Etkind appelle « historisme magique » permet au lecteur de se poser la question : a-t-il affaire à de véritables morts-vivants, des soldats d'époque ranimés par les commémorations, déçus et jaloux de ne pas avoir été célébrés ? Ou bien faut-il, rejetant une lecture littérale des images de mort, penser que l'on a affaire à des citoyens ordinaires, communistes de cœur, bien décidés à restaurer le régime soviétique ? La double lecture de la narration, métaphorique ou littérale, caractéristique du réalisme magique, donne une double possibilité d'interprétation, qui pointe vers deux deuils distincts : celui de la grandeur de l'Empire (ranimée par les citoyens déguisés), celui des morts trop vite oubliés (les soldats sortis de terre). Comme chez Bykov, les deux deuils coexistent, et s'expriment dans un réseau d'images équivoque.

### *Le retour des zombies soviétiques : Mikhaïl Elizarov et la mélancolie de l'empire perdu*

L'armée de fantômes chez Slavnikova fait écho aux combattants zombies d'Elizarov. Comme dans *2017*, le souvenir de l'Union Soviétique mène à une série de massacres incontrôlables. *Le Bibliothécaire* incarne parfaitement ce que Lebedushkina appelle la « littérature du miracle et de l'horreur<sup>597</sup> ». Miracle, car les livres redonnent de l'espoir aux plus désespérés, raniment les plus décatis ; horreur, car toutes ces forces nouvelles ne permettent aux convertis que de s'entretuer. Les livres de l'écrivain Gromov, incarnation de l'héritage soviétique, sont également miraculeux et horribles dans la mesure où ils plongent leurs lecteurs dans un état liminaire, entre la vie et la mort. Cette ambivalence est perceptible dès les premières pages, alors que l'on ne fait encore que soupçonner les propriétés des livres : « On organisa des débats sur la fin du monde, « l'intoxication par le Livre<sup>598</sup> » qui tue son lecteur, ou sur des Livres qui, lus d'une traite, ressuscitent les morts. Mais il s'agissait de simples hypothèses. » (20) Les Livres, qui tuent autant qu'ils ressuscitent, sont la métonymie d'une Union Soviétique à la fois morte comme entité géopolitique, et vivante dans le cœur des lecteurs nostalgiques. Plus on avance dans la lecture, plus les références aux morts-vivants se multiplient, et de nombreux combats empruntent à l'esthétique du film de zombies. Les chironistes, membres de la secte dont Alexeï fait partie, sont eux-mêmes sont dépeints comme des morts-vivants. Dans le chapitre « Elégie sur une porcelaine de Staline », Alexeï, depuis longtemps déjà bibliothécaire, est soudain frappé par l'apathie de ses camarades, tous plus ou moins absents

---

<sup>597</sup> O. LEBEDUSHKINA, « Our New Gothic », *op. cit.*

<sup>598</sup> Ce thème fait songer à un célèbre roman d'Umberto Eco, *Le Nom de la Rose* (1980).

du monde réel. Béatement plongés dans un ailleurs devenu leur seul quotidien, les chironistes vivent plus dans l'univers des livres que dans le monde réel :

Les visages des chironistes me devinrent aussi étrangers que s'ils avaient figuré en épitaphe sur une pierre tombale. Je pris pour des requiem des exhortations à la tranquillité et j'eus envie de fouetter, afin qu'ils reviennent à eux, les joues de tous ceux qui produisaient un rictus de martyr béat en guise de sourire. Ils n'avaient jamais aussi souvent feuilleté le Livre : on aurait dit qu'ils voulaient que le fantôme livresque qu'ils avaient imaginé exterminer la vie authentique. (239)

Стали чужими лица, похожие на могильные фотокарточки. Спокойные речи казались заупокойными, все улыбались блаженным мученическим оскалом так, что хотелось хлестать по щекам, чтобы они очнулись. Как никогда часто они перечитывали Книгу, будто торопились вытравить настоящую жизнь вымышленным книжным фантомом. (245)

Les chironistes s'éloignent peu à peu d'Alexeï, comme s'ils s'enfonçaient dans l'autre monde. Le « rictus de martyr béat » devient un signe d'abandon mortifère de cette vie, qui provoque chez Alexeï un brusque sursaut. Le champ lexical de la mort souligne le fait que la lecture extermine la vie « authentique », traînant peu à peu les chironistes dans la tombe. Cette ambiance de mort est particulièrement diffusée par le Livre de la Mémoire, car les souvenirs de l'enfance soviétique présentés dans le livre en viennent à remplacer les souvenirs réels des lecteurs.

Dans un autre passage du roman, Alexeï lui-même se rend compte que la mémoire de l'enfance présentée dans le livre en vient peu à peu à recouvrir sa mémoire réelle. Il s'astreint alors à une discipline intellectuelle forte pour ne pas laisser la mémoire fautive recouvrir la mémoire authentique. Mais les chironistes cèdent volontiers à l'illusion, et embrassent à ce point le « fantôme livresque » qu'ils en deviennent, à leur tour, fantomatiques. Même l'amante d'Alexeï, Tania, se détache de lui et se réfugie dans le passé :

Une sorte de feu de l'au-delà les avait incendiés de l'intérieur, laissant maintenant quelques veilleuses d'icônes allumées pour l'éternité dans leurs pupilles dilatées. Cette solennité d'outre-tombe avait même fini par éloigner Tania de moi. Morte avant l'heure, elle aimait différemment, de loin, comme saupoudrée de terre. (240)

Какой-то потусторонний огонь выжег их изнутри, а теперь вечными лампаками искрился в расширенных зрачках. Загробная торжественность отделила от меня даже Таню. Заранее мертвая, она уже любила по-другому, издали, точно присыпанная землей. (245)

Comme sous l'emprise d'une drogue surpuissante (« leurs pupilles dilatées »), les chironistes sont désormais coupés du monde réel. L'image du feu évoque à la fois les veilles mortuaires et le brasier d'une passion dévorante. La métaphore de Tania « saupoudrée de terre », vivante déjà

couchée dans l'horreur de la tombe, fournit une image hautement symbolique de la mélancolie malade des chironistes. Elle évoque également les rangs de l'Armée rouge dans *2017*. Tel le mélancolique freudien<sup>599</sup>, Tania est incapable d'aimer au présent, et ne peut que vivre une vie paradoxale dans un passé avec lequel elle fusionne, comme tous les autres. Alexei, tout en percevant bien l'attrait de ce passé et en y cédant quelquefois, ne cesse de se rappeler qu'il n'est qu'une illusion, bien loin du monde réel. Seule Margarita Tikhonovna, l'autre mentor des chironistes, et lui-même, ne succombent pas à « l'exaltation funeste » (240) de ce « cimetière ambulante » (240) : « Quels zombies vous faites ! », s'exclame-t-elle, lourde de reproches, à la vue de ses camarades drogués par la lecture des livres.

Ainsi, les chironistes, défenseurs de l'héritage perdu de l'URSS, font à ce point corps avec le passé impérial qu'ils en deviennent des morts-vivants. Incapables d'accepter le monde contemporain, ils s'enterrent les uns après les autres (d'abord au sens figuré, puis littéralement, car tous finissent par mourir au combat) pour un passé fantasmé, dont ils n'ont jamais fait le deuil. Ce passé, proposé par le Livre de la Mémoire, renvoie à un cliché discursif soviétique, celui de l'enfance soviétique bénie.<sup>600</sup> Même Alexei, qui s'efforce de résister à l'envoûtement du livre en se rappelant que son enfance soviétique n'était pas l'enfance idyllique présentée par Gromov, ne peut finalement résister à l'appel du passé : il est envoûté, comme dans les contes folkloriques. Sa descente finale dans le bunker s'apparente à la descente dans une tombe, et la « veille » éternelle qu'il s'apprête à mener à la fin du roman rappelle les veilles d'icônes brûlant dans les yeux des êtres d'outre-tombe évoqués plus haut.

---

<sup>599</sup> Pour Freud, le mélancolique se traduit par son incapacité à se détacher du passé, avec lequel il fusionne, pour s'engager dans des relations au présent. L'amour de Tania, « saupoudré de terre », illustre parfaitement cet état d'esprit, car même sa romance avec Alexei ne peut la détourner de son amour véritable : l'Union Soviétique. S. FREUD, *Deuil et mélancolie*, *op. cit.*

<sup>600</sup> Comme en témoigne par exemple cette chanson soviétique célèbre, « La ville de l'enfance » : <https://www.youtube.com/watch?v=FbGd6aJwycw> « L'enfance lointaine » y est décrite comme un véritable âge d'or : « Наше далёкое детство там прошло », « Là-bas se déroula notre lointaine enfance ».



#### 4. Exorciser l'Histoire : envoûtement, possession, épidémie

« *L'épidémie d'Histoire* » : *quand la nostalgie pousse au crime* : 2017, *Le Bibliothécaire*

*2017 : le virus de l'Histoire*

On le voit, la lecture des livres de Gromov s'apparente à la fois à une drogue et à un envoûtement, comme si les Livres prenaient possession de leurs lecteurs en les privant de libre-arbitre. Chez Slavnikova, une autre image est convoquée pour rendre compte de l'aliénation des personnages : celle de « l'épidémie d'Histoire » (496), du virus qui touche les citoyens lambda et les pousse à rejouer la guerre civile. Tous sont touchés d'une folie furieuse qui les transforme en zombies, dans la mesure où ils semblent enragés, et où il devient difficile de différencier les morts des vivants. Dans *2017*, les personnages sont pris d'une frénésie qui les pousse à rejoindre les défilés du centenaire de la révolution et à choisir un camp (rouges ou blancs) pour se battre jusqu'à la mort. Le « nostalgique attachement » pour l'Empire évoqué par Bykov se retrouve sous la plume de Slavnikova, qui évoque une « lancinante nostalgie de l'Histoire » (268), qui pousse notamment d'anciens condisciples de faculté de Krylov, citoyens paisibles, à rejoindre les rangs des combattants. Cette volonté des personnages de rejouer la Révolution russe peut de nouveau être interprétée comme un symptôme de la mélancolie pour la grandeur de l'Empire, dans un monde que Slavnikova caractérise, tout le long du roman, comme « inauthentique ». Bykov et Slavnikova se rejoignent donc dans la peinture de la Russie contemporaine comme un monde sans intérêt véritable (du moins du point de vue de leurs héros), qu'il s'agisse d'un monde décadent et sans valeurs (Bykov), ou d'un monde gangrené par l'inauthenticité (Slavnikova). L'Histoire prend possession des personnages, peut-être parce qu'elle est le seul remède au sentiment de vacuité éprouvé par des hommes, qui, depuis longtemps, ne trouvent plus de sens dans leur vie quotidienne :

Une épidémie d'Histoire se répandait parmi les foules civiles, policières et militaires ; une fois frappé par le virus, personne n'était plus ce qu'il paraissait et pensait être. [...] Aucune mesure de quarantaine ne pouvait contenir les événements qui menaçaient, en-dehors de toute logique et de toute raison - hormis celle du mouvement historique - d'ébranler la société civilisée. Chacun cherchait les siens avant le départ pour

le futur, écoutant des communiqués contradictoires, ignorant le départ des trains<sup>601</sup>.  
(496)

[...] и вирус истории, давно, казалось бы, подавленный и усмирленный, уже почти не существующий, беспрепятственно распространялся в гражданских толпах, в милицейских и армейских подразделениях. Каждый, подхвативший болезнь, был уже не тем, кем казался, кем выглядел и кем себя считал. [...] Никакими карантинами нельзя было теперь сдерживать события, грозившие, без всякой логики и пользы, кроме логики и пользы самого исторического движения, потрянуть цивилизацию. Эпидемия истории распространялась по Москве – и люди искали своих, надеясь собраться вместе перед отправкой в будущее, слушая противоречивые объявления, не зная расписания поездов. (602)

À la fin du roman, même certains cristalliers, qui vivent pourtant à la marge de la société, rejoignent les manifestations, et endossant des costumes historiques, transforment la nostalgie du passé en réalité. Ainsi, les personnages semblent véritablement possédés par une Histoire qui les pousse à agir d'une certaine façon ; comme si, hantés par un passé inaccompli, ils ne pouvaient faire autrement que de le rejouer, jusqu'à la mort. Cette « reconstitution » historique pourrait aussi être interprétée, selon la *trauma theory*, comme la répétition compulsive d'un traumatisme non surmonté, celui de la perte de l'URSS. L'obsession pour un « mouvement historique » rappelle également le matérialisme historique du marxisme-léninisme, comme si l'Histoire post-soviétique était encore vue au travers d'un prisme soviétique. Le champ lexical de la maladie (« épidémie », « virus », « quarantaine »), ainsi que la désorganisation causée par le phénomène (les gens cherchent à fuir où à retrouver les leurs, les gares deviennent des endroits stratégiques), renvoient au genre post-apocalyptique, et plus spécifiquement aux topoï de la pandémie, des récits de peste jusqu'aux fictions zombies. L'originalité de cette présentation tient au fait que la frénésie historique s'incarne dans le vocabulaire physique de la maladie, comme si l'Histoire prenait possession de ceux qu'elle infectait.

L'épidémie d'Histoire, qui plonge les personnages de Slavnikova dans une transe mortifère, est donc l'équivalent de l'envoûtement causé par les livres de Gromov. Ces deux métaphores rendent compte de la même réalité : celle d'une Histoire qui « hante » le présent, qui se manifeste dans le présent comme un retour du refoulé. *Métro 2033* rapporte un phénomène de possession non métaphorique (l'envoûtement, la drogue, le virus), mais littéral. Dans un des passages les plus terrifiants du roman, le héros Artyom et son compagnon de fortune, Bourbon, doivent traverser un tunnel connu pour rendre fou presque tous ceux qui l'empruntent. Alors que tous deux

---

<sup>601</sup> Malheureusement, la traduction française élimine une partie de ce que dit le texte russe. Nous traduisons la phrase suivante, qui n'apparaît pas dans l'édition française : « Эпидемия истории распространялась по Москве », c'est-à-dire « L'épidémie d'Histoire se propageait dans Moscou ».

cheminent dans le noir, Artyom s'étonne d'entendre Bourbon tenir des propos sans queue ni tête, avec une voix changée. Le discours de Bourbon devient peu à peu haché, et de moins en moins cohérent. Soudain, il tourne brusquement son visage vers Artyom, qui est saisi d'effroi : les yeux de Bourbon sont grand ouverts, mais ses pupilles sont « rétractées comme des têtes d'épingle. » Bourbon lui annonce alors qu'il est mort et bascule, face contre terre. Alors qu'Artyom tente de ramener ce poids mort à la station suivante, il est sauvé par un autre homme qui le force à laisser ici le cadavre pour s'enfuir au plus vite. Une fois qu'ils sont hors de danger, le mystérieux sauveur explique à Artyom que Bourbon a entendu les voix des morts, réfugiées dans les tuyaux du métro. Ces âmes mortes ont pris possession de Bourbon au cours de la traversée, jusqu'à ce qu'il en meure. Cette explication s'accompagne également d'une réflexion mystique : dans un monde où il n'y a plus ni ciel ni enfer, les âmes ne peuvent aller nulle part, et sont condamnées à errer éternellement dans le métro. Les morts du métro, qui ne peuvent littéralement plus être enterrés (car ceux qui voudraient les mettre en terre s'exposeraient eux-mêmes à des radiations mortelles), peuvent représenter allégoriquement un passé impossible à surmonter. Dès lors, tous les vivants peuvent être soudain « habités » par les morts.

*Possédés par le Livre : la transe mortifère des gromovistes*

*Le Bibliothécaire* plonge ses lecteurs dans un environnement magique. Le lecteur, se trouve, comme Alexei, dans la position du personnage qui doit être initié, et observe les rituels des gromovistes de l'extérieur. Ceux-ci sont littéralement *habités* par les livres qu'ils lisent, qui changent magiquement leur personne morale et physique : ainsi les dépressifs retrouvent le bonheur, les vieilles femmes de la maison de retraite retrouvent une vigueur sans pareille. Mais, pour que les pouvoirs magiques du livre se manifestent, il faut que des conditions bien spéciales soient réunies : la présence du livre original est indispensable (des photocopies ne fonctionnent pas), et le livre doit être lu de bout en bout, sans interruption. Ces conditions renforcent le sentiment que le livre est un objet aux propriétés magiques, qui permet d'accomplir une transfiguration mystérieuse.

L'une des scènes les plus monstrueuses (et parodiques) de la transfiguration est celle du « réveil » des retraitées sous la houlette de Gorne, vieille femme qui a « ressuscité comme Lazare » (34) après avoir lu par hasard le Livre de la Force. A sa demande, une aide-soignante du nom de Mokhova fait une lecture du Livre de la Force dans la maison de retraite où elle travaille. La lecture plonge alors les vieilles dames dans une transe effrayante :

Ce qu'elle vit était terrifiant et grotesque à la fois. Avec toute la grâce des soldats de la garde du Mausolée qui se propulsent en effectuant de hauts mouvements de jeté tendu, ces vieilles se lançaient violemment en avant comme pour embrasser leur propre

jambe. Pendant ce temps, leurs visages formaient les grimaces les plus extraordinaires. Les vieilles lâchaient de temps en temps quelques mots comme : « L'intestin », « La santé », « Les mérites du travail », ou bien se contentaient de ricaner.

Comme Gorne l'avait déjà fait lors de la première nuit, elles nommaient tous les objets qui les entouraient.

« Craynoir, Raycron noir ! s'écria une vieille à la chevelure filasse, regardant un stylo à bille. Courrier à faire ! »

« Lumidaire ! » hurla une autre, en fixant le plafond. » (36)

Увиденное было и страшным, и забавным. Старухи совершали чрезвычайно сильные, размашистые движения руками, похожие на самообъятия, ноги выскакивали вперёд, точно у сторожевых солдат Мавзолея. На лицах при этом сменялись самые невозможные гримасы. Иногда старухи выпаливали какие-нибудь слова: «Кишечник», «Здоровье», «Грудовые заслуги» – или просто хохотали.

Как и Горн в первую ночь, они называли окружающие их предметы.

«Кандаш, Ракандаш! – выкрикивала кудлатая старуха, глядя на шариковую ручку. – Письма делать!»

«Лампонька!» – вошла другая, уставясь в потолок. (39)

Il n'est pas innocent que le Livre de la Force ne ressuscite que des vieilles femmes : Elizarov peut ainsi en faire des symboles de la patrie défunte, car les vieilles ont vécu la majeure partie de leur vie sous l'Union. De plus, la Mère-Patrie (« Родина-Мать ») est de sexe féminin. Les vieilles recouvrent non seulement leurs capacités physiques, mais aussi intellectuelles, au cours d'une nouvelle naissance effarante : comme les bébés, elles nomment les objets qui les entourent en déformant les mots et en criant. Le grotesque de la pantomime visuelle (mouvements de « jeté tendu ») est redoublé par l'absurdité des mots prononcés au compte-goutte, sans aucune logique. La comparaison avec les soldats du Mausolée assimile les grands-mères aux gardiennes de Lénine : en effet, Gorne, qui commande leur résurrection, est la gardienne en chef de l'héritage soviétique sur le plan spirituel, représenté par les livres. Tout comme les soldats protègent le corps de Lénine, les grands-mères auront pour mission de protéger l'héritage immatériel de l'Union.

Mais Lénine est également un corps momifié, artificiellement conservé contre les outrages du temps ; en ce sens, il est semblable à Gorne et à toutes les vieilles femmes, qui, ayant déjà un pied dans la tombe, sont ressuscitées par la lecture. La mémoire de la parole, qui se réveille chez ces femmes tombées dans une demi-inconscience, peut être mise en lien avec la mémoire de l'URSS, dont les femmes sont les gardiennes. La déformation des mots n'est pas seulement comique, elle est aussi mimétique du processus de sauvegarde d'une mémoire vacillante et

incomplète, ressuscitée par le livre, c'est-à-dire modifiée, déformée, influencée par le Livre. Alexei aime les livres de Gromov parce qu'ils lui rappellent son enfance ; pourtant il sait que l'image de l'enfance en Union Soviétique que lui renvoient les livres est une illusion.

Comme la mémoire de l'Union, le discours des vieilles est fragmentaire, et parfois mal reconstitué (« lumidaire ») La représentation d'une mémoire fragmentaire passe aussi par des fragments de discours soviétique, perdus dans un ensemble de mots sans aucun lien entre eux : « Les mérites du travail ! » Elizarov applique ici un procédé bien connu du sots-art, qui consiste à décontextualiser des expressions figées issues du discours soviétique en les plaçant dans un environnement qui n'a aucun rapport avec ce discours. La cohabitation de plusieurs discours incompatibles (ici par exemple « l'intestin » et « les mérites du travail ») fait surgir un sentiment d'absurdité qui discrédite les discours originels. Les mots qui surgissent à l'improviste (« lâchaient de temps en temps quelques mots »), parfois mal prononcés, évoquent des scènes de possession, comme si une créature s'était emparée des vieilles et parlait à leur place, ce qui est renforcé par l'étrangeté de leurs mouvements, qui semblent impossibles à faire pour des personnes âgées, mêmes particulièrement en forme. Les livres de Gromov prennent le contrôle de la volonté des personnages, les poussant à commettre des atrocités. Ce passage annonce les nombreuses transes frénétiques auxquelles le lecteur assiste tout au long du roman, alliées à l'esthétique gore des films d'horreur, pour lesquelles nul exorcisme ne semble envisageable.

### *L'Histoire comme mise en scène morbide : Slavnikova, Saunders*

2017 comme « CivilWarLand in Bad Decline » présentent l'Histoire comme un spectacle mortifère, une répétition morbide. Slavnikova comme Saunders révèlent, sous la mascarade, un univers de mort véritable, qui rend compte de certains traumatismes historiques.

### *2017, Le Bibliothécaire : Fausse Histoire, Vrai massacre*

Chez Slavnikova, la répétition théâtrale de l'Histoire (les commémorations), donne lieu à une répétition littérale de l'épisode historique de la guerre civile. La parade et les défilés débouchent sur un massacre. Même si l'Histoire se répète, les héros d'aujourd'hui ne sont guère semblables à ceux de l'époque. Krylov reconnaît parmi les membres de « l'Armée rouge » non pas un bolchevique sanguinaire mais un ancien camarade de faculté, un doux rêveur qui ne tarde pas à être totalement dépassé par la situation. Comme les sectaires gromovistes lorsqu'ils ne sont pas pris de furie, ce

« petit homme déguisé en commissaire » (268) est un être pacifique, qui semble bien incapable de se mettre dans la peau d'un révolutionnaire.

Krylov eut la surprise de le reconnaître, malgré sa large casquette et sa barbiche verticale : c'était un ancien camarade de faculté qui, lui aussi, avait sans doute rompu avec le milieu universitaire en conservant, comme Krylov et beaucoup de ses condisciples, une lancinante nostalgie de l'Histoire, qu'il essayait aujourd'hui de concrétiser publiquement. (268)

Крылов, к своему удивлению, узнал человечка-бабочку, несмотря на большую фуражку и узкую, пшурком, вертикальную бородку: это был его однокурсник, старательный истфаковец с параллельного потока, должно быть забывший, подобно Крылову, университетскую науку, но оставшийся, как и сам Крылов, как многие, с нестерпимой исторической мечтой, которую теперь и пытался прилюдно воплощать. (362)

La casquette et la barbiche verticale dessinent l'image archétypale de Lénine, qui forme un contraste particulièrement surprenant avec la personne véritable qui l'incarne, modeste professeur d'Histoire. L'expression « nostalgie de l'Histoire » est lourde de sens dans un contexte post-soviétique de désenchantement économique et politique ; pour ce petit professeur, comme pour de nombreux citoyens soviétiques, la chute de l'URSS a entraîné avec elle la chute des destinées historiques de la Russie. Ce revers est d'autant plus douloureux que l'Union Soviétique avait construit une vision téléologique de l'Histoire, qui devait marcher vers le progrès et le bonheur du genre humain. La désillusion liée à un sentiment de fin de l'Histoire suite à la chute de l'URSS explique non seulement la réaction de ce « petit homme », mais aussi celle de tous les citoyens qui, dans le roman de Slavnikova, rejouent la guerre civile à l'occasion de la célébration du centenaire de la Révolution. Le sentiment de fin de l'Histoire est très clairement exprimé par les pensées de Krylov à la vue des forces spéciales sensées contenir le défilé :

Une armée qui n'entrerait jamais dans l'Histoire, car l'Histoire avait pris fin. L'uniforme de ces légionnaires, même au premier regard, semblait artificiel. Quand on l'examinait de près, il se décomposait en éléments disparates, parmi lesquels figurait un col en oreilles de cocker, à la mode cinq ans plus tôt, et des aiguillettes jaunes qui semblaient empruntées aux figurants d'un film de guerre. En résultat de quoi, les agents avaient l'air de déserteurs, habillés de manière identique. « Ce n'est pas le monde réel, se dit Krylov, juste une mascarade. On passe son temps à séparer le vrai du faux. On en est même à se demander si les blessés souffrent pour de bon et si les cadavres sont vraiment morts. D'après Tamara, la limite que franchissent les défunts constitue l'élément le plus authentique de l'existence humaine. (280-281)

Вот войска, которым не суждено войти в историю, потому что история прекратилась. Форма легионеров даже на первый взгляд казалась *выдуманной*, а при внимательном рассмотрении распадалась на разнородные детали вплоть до модных лет пять тому назад воротников “собачьи уши” и словно споротых с

костюмов киношной массовки желтых аксельбантов. В результате омовцы выглядели как одинаково одетые дезертиры. На месте нашего фальшивого мира должен был существовать настоящий, думал Крылов; мир подлинный во всяком своем проявлении; теперь же приходится интуитивно отличать органические части от искусственных, задавать себе вопрос, подлинны ли страдания раненых и холодность убитых. Впрочем, последние, как утверждает Тамара, как раз пересекли черту, подлиннее которой нет ничего во всей человеческой действительности. (374-375)

Dans le monde post-soviétique, l'Histoire a été remplacée par son propre simulacre, ce qui explique que l'Armée véritable ait l'air d'un ensemble de figurants. Dans ce monde de carnaval, les véritables forces spéciales ressemblent aux acteurs d'un mauvais film, tandis que les « acteurs » déguisés en soldats de 1917 deviennent brusquement trop réels. Le vrai et le faux deviennent interchangeables, les signes sont inversés : ainsi les forces de l'ordre ressemblent à une bande de déserteurs. Cette inversion grotesque ne va pas sans évoquer ce que dit Mikhaïl Bakhtine du carnaval chez Rabelais<sup>602</sup>. Le renversement de la hiérarchie porte, en germe, une critique du pouvoir en place, incapable de contenir de simples acteurs dans un défilé. Les forces étatiques deviennent de simples figurants, tandis que les « acteurs » du défilé se hissent au rang de l'Histoire en se lançant dans des combats sanglants. Dans ce monde sens dessus-dessous, l'épopée se mêle au grotesque, et la noblesse des reconstructions historiques se transforme en bain de sang à la fois gore et risible. Ce caractère risible tient avant tout au puissant sentiment d'anachronisme qui accompagne les combats, et à l'artificialité qui accompagne les actes des belligérants. Pourtant, un élément demeure hors de l'artificialité : c'est la mort, ultime limite qui, paradoxalement, fait rentrer l'homme dans « l'authentique » au moment même où il cesse de vivre. Ainsi, derrière le simulacre carnavalesque auquel se livre Krylov, se cache une réalité on ne peut plus véritable : celle de la mort.

Dans *Le Bibliothécaire*, la mort est également liée à la mascarade : les gromovistes s'habillent pour les combats comme s'ils se déguisaient, ils se griment comme des acteurs dans un mauvais film de zombies. « Les pavlistes vinrent nombreux : ils étaient une centaine de momies blanchâtres, imprégnées de sang. Ils formaient un spectacle sinistre. » (196) Cette apparence effroyable n'est qu'une mise en scène : les pavlistes se maquillent afin d'avoir l'air le plus monstrueux possible pour effrayer leurs ennemis. Leur déguisement de morts-vivants est présenté comme une mise en scène

---

<sup>602</sup> M. BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 2008. Dans cet essai, Bakhtine définit la nature du carnavalesque. Il s'agit d'un renversement temporaire des valeurs et des hiérarchies, permis par le « monde inversé » du carnaval. Ainsi, au carnaval, le personnage le plus laid peut être élu roi par exemple. Le carnaval permet donc de renverser les dichotomies traditionnelles : noble/ trivial, laid/beau, sacré/profane, etc. Loin d'être un innocent divertissement folklorique, il a donc une dimension politique (car subversive) forte. Selon Bakhtine, le carnavalesque est lié à une perception grotesque du monde et à une dimension subversive.

de mauvais goût, orchestrée par leur chef, qui avant de se dédier à la cause gromoviste travaillait dans le théâtre. Cette alliance intime de l'artifice et de la réalité confère à la scène une forme d'inquiétante étrangeté, exactement comme dans les combats engendrés par le centenaire de la Révolution chez Slavnikova. En effet, les déguisements de morts-vivants revêtus par les pavlistes deviennent de plus en plus réels à mesure que le combat se déroule, et que sont versés des flots de sang véritables. À la fin du combat, les participants ressemblent enfin à leurs déguisements. De la même façon, le caractère artificiel des costumes du défilé dans *2017* est rapidement supplanté par des atrocités bien réelles. Cet effet doublon entre la réalité et l'artifice participe pleinement de l'esthétique gothique de l'ensemble (l'une des caractéristiques du gothique est de reposer sur un brouillage entre les catégories comme le naturel et l'artificiel, mais aussi le rêve et le monde réel), qui donne au lecteur le sentiment d'évoluer dans un cauchemar.

Chez Elizarov, la mort, à l'horizon de tous les Gromovistes qui n'attendent que de mourir en défendant les Livres, est comme chez Slavnikova « l'élément le plus authentique de l'existence humaine », l'ultime frontière, qui assure enfin de la vérité de l'existence. Le seul moyen qu'ont trouvé les personnages pour redonner un sens à une vie post-soviétique privée d'authenticité, est de mourir pour une cause. Cette cause même, à condition qu'on soit prêt à lui sacrifier sa vie, redonne une épaisseur (dans le monde contemporain, tout est superficiel, dit Slavnikova) et un sens à l'existence. Pour émerger, la vérité doit naître de la mort, de même que le sens surgit du sacrifice inconditionnel pour la cause. Avant cela, tout n'est que mascarade, mensonge, artifice.

*Histoire, parades et carnaval : 2017, « CivilWarLand in Bad Decline »*

« CivilWarLand in Bad Decline » présente le même cas que *2017* ou *Le Bibliothécaire* : celui d'une bataille simulée qui se transforme en combat réel. « CivilWarLand » désigne un parc d'attraction historique, un parc à thèmes sur le modèle de Disneyland, mais dont les thèmes seraient les grands moments de l'Histoire américaine. En l'occurrence, le parc est centré sur la guerre de Sécession. Outre l'ironie qu'il y a à présenter l'épisode de la guerre civile sous la forme d'un divertissement, la nouvelle s'appuie sur une superposition *uncanny* du passé et du présent, de vrais et de faux fantômes, ce qui suggère que les États-Unis d'aujourd'hui sont aussi divisés que ceux de Lincoln. La fracture ne se dessine plus aujourd'hui autour de la question raciale et de l'abolitionnisme, mais autour d'une fracture sociale : le parc est régulièrement attaqué par des « gangs », bande d'adolescents désœuvrés qui viennent perturber la leçon d'Histoire des clients. Le patron, pour se débarrasser des gangs, suggère d'équiper une « fausse patrouille », la « Patrouille du



désespoir », constituée d'acteurs pauvres qui rêvent de promotion. Mais les fusils qu'on donne à la patrouille sont chargés de balles véritables... Cette fausse patrouille qui tire à balles réelles pour maintenir un semblant d'ordre social dans un parc où règne l'anarchie représente, en miniature, toute une Amérique déclassée, capable de mettre un fusil entre les mains de n'importe qui. Le parallèle entre la patrouille et le destin du pays est renforcé par le fait que celle-ci passe pour une attraction comme les autres :

Quand la Patrouille du Désespoir passe en boitant sous les projecteurs, c'est le top des attractions de nuit. Ils sont déguisés de façon à ressembler à une troupe qui s'est un peu trop attardée sur le champ de bataille. (On a d'ailleurs utilisé de véritables photos de Gettysburg.) Le moment vraiment épique du spectacle intervient lors de la scène de la rébellion. Rébellion rapidement matée par un discours à galvaniser un mort. Après ça, ils enlèvent leurs chapeaux, se prennent tous par l'épaule et entonnent « I was born under a Wandering Star ». Alors, il y a le feu d'artifice et la parade du Convoi du Temps Jadis. À la fin, on vide les lieux et tout le monde se rentre. (14)

The Desperate Patrol limps along under floodlights as the night's crowning event. We've costumed them to resemble troops who've been in the field too long. We used actual Gettysburg photos. The climax of the Patrol is a reenacted partial rebellion, quelled by a rousing speech. After the speech the boys take off their hats and put their arms around each other and sing "I was born under a Wandering Star". Then there's fireworks and the Parade of Old-fashioned Conveyance." (4)

L'on trouve ici un jeu classique de Saunders entre réalité et artifice : de « véritables photos » de la bataille historique de Gettysburg ont été utilisées pour recréer un simulacre de patrouille égarée. Dans cet extrait s'opposent d'un côté le caractère apparemment épique du spectacle, et de l'autre la réalité grotesque et miteuse de cette patrouille boîteuse. L'ironie de la situation repose sur le fait que l'on ne sait pas si la patrouille boîte pour représenter des soldats épuisés après la bataille, ou si elle boîte véritablement car il s'agit d'acteurs épuisés et sous-payés qui tentent de résister aux gangs. Le « discours à galvaniser un mort » est particulièrement ironique dans un parc empli de fantômes véritables. Le passage sur la rébellion comporte également un double sens intéressant : tout comme la rébellion des soldats est vaincue par un effort d'union patriotique, la rébellion des acteurs forcés de faire eux-mêmes la police dans le parc au péril de leur vie, se verrait rapidement matée par des menaces de licenciement, comme on le constate à d'autres moments de la nouvelle. La « Séquence émotion » qui rend ici tangible un moment-clé du mythe de la construction américaine est d'emblée subvertie par Saunders, qui prend soin de révéler la supercherie. « À la fin, on vide les lieux et tout le monde se rentre », écrit-il, rappelant à son lecteur que l'épisode épique ici représenté n'est qu'un spectacle maintes fois répété dans un parc d'attraction au bord de la faillite.

Mais l'étrange superposition de l'Histoire et du temps présent se poursuit avec le remplacement de la « Patrouille du Désespoir », qui s'avère trop faible pour effrayer les gangs. Comme par miracle, un homme se présente au Service du personnel, et il a l'air tellement « Guerre de Sécession » qu'il est embauché immédiatement. Il se trouve que Sam s'est illustré au cours d'une autre guerre, celle du Vietnam. Pas étonnant dès lors qu'il convienne au rôle de soldat : d'une guerre à l'autre, de l'illusion à la réalité, rien ne change. Le narrateur apprend avec effroi que ce vétéran s'est fait virer de l'Armée pour avoir participé à un massacre : « J'appelle Mr A. et il semble penser que Sam est notre homme. J'exprime des réserves quant au fait d'armer un présumé criminel de guerre et de lui laisser les mains libres dans un complexe de loisirs à vocation familiale. » (23) C'est ainsi que Sam se retrouve avec une arme dans les mains, en charge d'empêcher les gangs de semer le trouble dans le parc. Commence alors une série d'exactions commises par Sam, qui culminent dans le meurtre du narrateur. Le sang versé des batailles épiques reconstituées dans le parc se mêle au sang véritable versé par un psychopathe embauché par un patron sans scrupules, dans une Amérique qui part à vau-l'eau. Comme dans *2017*, le costume de soldat endossé par un acteur peut mener à un meurtre véritable, comme s'il suffisait d'un prétexte pour que la violence enfouie refasse brusquement surface. Dans les deux cas, une Histoire qu'on pensait morte et enterrée refait surface (1917, la guerre du Vietnam).

La présence de l'Histoire se manifeste également au travers de la famille de fantômes qui habite le parc : les McKinnon. Leur maison se dressait, à l'époque de la guerre de Sécession, à l'endroit où se trouve à présent le parking. Mr McKinnon, le père de famille, est indéniablement le personnage le plus drôle, avant que le lecteur ne comprenne qu'il a tué toute sa famille avant de se suicider ; suite à cela, tous se sont transformés en fantômes qui hantent le lieu de leur mort. Tout comme Sam, qui a peut-être été rendu fou par son expérience de la guerre du Vietnam, Mr McKinnon est un vétéran de la guerre de Sécession. Un jour il a pris sa faux, égorgé ses filles et sa femme, et s'est tiré une balle dans la tête. Quand ils se promènent près de l'endroit où ils sont morts, les fantômes répètent soudain compulsivement ce qui leur est arrivé (or l'on se souvient que le phénomène de répétition compulsive est identifié comme un symptôme de traumatisme) :

Par inadvertance, ils se sont baladés trop près de l'endroit de leur mort et ils sont obligés de répéter ad lib les dernières minutes de leur vie. Les filles sont étendues côte à côte par terre et Mr McKinnon les frappe à grands coups de faux invisible. Sa femme est éventrée dans ce qui devait être le petit salon, un bras encore animé de soubresauts. Les hurlements sont effroyables. Une fois tout le monde tué, McKinnon se dirige vers son ancien champ et fait mine de se faire sauter le caisson.

Et puis, il se relève et recommence. Et tout ça, cinq fois de suite. Enfin, il s'assied dans la poussière et se met à pleurer. Mrs McKinnon et les filles reviennent en marche arrière. Il se lève, les suit, et, pitoyable, cherche à leur expliquer.

Derrière nous, des flammes gigantesques recouvrent le Centre des Visiteurs.  
Les McKinnon se précipitent vers la colline, à travers les arbres et les broussailles.  
Il crie qu'il implore leur pardon.  
Il crie qu'il n'est qu'un homme.  
Il crie que la haine et la guerre l'ont rendu fou. (37)

They've inadvertently wandered too close to their actual deathsite and are being compelled to act out again and again the last minutes of their lives. The girls are lying side by side on the ground and the Mr. is whacking at them with an invisible scythe. The Mrs is belly-up with one arm flailing in what must have been the parlor. The shrieking is mind-boggling. When he's killed everyone the Mr. walks out to his former field and mimes blowing out his brains. Then he gets up and starts over. It goes on and on, through five cycles. Finally he sits down in the dirt and starts weeping. The Mrs and the girls backpedal away. He gets up and follows them, pitifully trying to explain.

Behind us the Visitor Center erupts in flames.

The McKinnons go off down the hill, passing through bushes and trees. He's shouting for forgiveness. He's shouting that he's just a man. He's shouting that hatred and war made him nuts. (20)

Ce passage est emblématique de l'écriture de Saunders, qui se situe régulièrement sur la frontière ténue qui sépare le comique du pathétique. La scène surprend d'autant plus le lecteur que jusque-là, les McKinnon, toujours en décalage avec l'univers du parc, étaient des instances comiques. L'étrangeté du passage est soulignée par l'invisibilité de la faux, et la présence du monde de faux-semblants propre au parc d'attraction : dans ce monde en toc, où tout est répétition dans le double sens du terme (répétition du passé et répétition d'un spectacle), la répétition du traumatisme des McKinnon s'apparente à une mise en scène grotesque. Le lecteur comprend cependant que cette scène est « véritable » dans l'économie de l'histoire. En un sens, l'histoire des McKinnon est plus véridique que toutes les attractions du parc, c'est elle qui traduit avec le plus de vérité le traumatisme historique et personnel représenté par la guerre de Sécession. Or, cette scène est superposée à la contemplation d'un autre désastre, celui du Parc en flammes, ultime aboutissement de la déréliction à laquelle le narrateur assiste impuissant depuis le début de la nouvelle. L'Amérique des McKinnon et celle du narrateur, employé dans le parc, se rejoignent donc dans un même désastre. Cette Amérique n'a plus rien du grand mythe mis en scène par le gérant du parc, passionné d'Histoire mais aussi patron-exploiteur aux méthodes de management douteuses. Dans « CivilWarLand », Saunders reprend l'Histoire des États-Unis pour déboulonner non seulement un passé mythique, mais aussi un présent dans lequel, comme dans toutes ses autres nouvelles, les dictats économiques priment sur l'humain.

## *L'Histoire russe, épopée sublime, ou grotesque mascarade ?*

Dans le corpus russe, la représentation de l'Histoire, incarnée par des personnages-fantômes, des phénomènes de possession inexplicables, et des jeux de double, correspond parfaitement à la façon dont la littérature gothique prend en charge l'Histoire selon David Punter :

Le gothique représente un point de vue spécifique sur l'histoire. On pourrait le qualifier « d'expressionniste », en ce qu'il abandonne la minutie et les détails en faveur d'une grande épopée, de l'histoire comme sublimité, du mélodrame de l'ascension et de la chute, un point de vue pour lequel la terreur et la pitié sont les forces principales. Mais il s'agit également d'une vision des choses plus troublante que cela, car elle devrait prendre en compte l'impossibilité d'échapper à l'histoire, liée au sentiment récurrent dans les fictions gothiques que le passé ne peut jamais être abandonné, qu'il va réapparaître et exiger un sacrifice inévitable<sup>603</sup>.

Ce traitement de l'Histoire par l'esthétique gothique ne va pas sans évoquer ce qu'Etkind appelle l'historisme magique. Tout dans cette définition fait parfaitement écho à la manière dont les auteurs russes incorporent l'Histoire soviétique à leurs romans, qu'il s'agisse de Sorokine dans *Le Lard Bleu*, de Tolstaïa dans *Le Slynx*, de Bykov dans *La Justification*, ainsi que d'Elizarov et Slavnikova. L'insistance sur les exploits, qui présente l'Histoire comme une sorte d'épopée (« la grande épopée, l'Histoire comme sublimité »), est particulièrement sensible dans *La Justification*, où Rogov lit l'Histoire soviétique à l'aune des exploits supposés de son grand-père et des hommes de cette époque. Selon la théorie rogovienne, c'est « l'exploit » collectif du peuple russe (la victoire contre l'Allemagne nazie) qui justifie les purges. Les hauts faits d'arme sont également le quotidien des chironistes, les défenseurs de l'héritage gromoviste/soviétique dans *Le Bibliothécaire* ; les gromovistes sont précisément liés à l'Histoire de façon sacrificielle, dans la mesure où ils ressuscitent leur patrie défunte, en se battant pour elle jusqu'à la mort. Tout en évoquant de manière grotesque les preux des épopées russes (les bylines), les gromovistes raniment la grandeur soviétique. Pareillement, les hommes qui rejoignent les rangs de l'Armée rouge ou blanche dans *2017* rejouent la Révolution russe au péril de leur vie. Pour Slava Rogov, aussi bien que pour les gromovistes et les participants à la Révolution de *2017*, l'Histoire est une chanson de geste sublime, un « mélodrame de chute et d'ascension », à l'opposé du savoir académique que l'on enseigne en classe. Toutefois, cette représentation grandiose de l'Histoire n'est pas dépourvue de grotesque, en particulier chez Elizarov et Slavnikova,

---

<sup>603</sup> D. PUNTER et G. BYRON, *The Gothic*, *op. cit.*, 55. Je traduis.

Mais c'est surtout dans « l'impossibilité d'échapper à l'Histoire » que se rejoignent les romans, ainsi que dans l'idée que le passé ne peut jamais rester en arrière (« le passé ne peut jamais être abandonné [...] il va réapparaître et exiger un sacrifice inévitable »). Dans tous les livres que nous avons mentionnés, l'Histoire agit à distance, et « retourne » dans le présent sous une forme plus ou moins glauque ou macabre. Dans *Soupe de Cheval*, l'expérience des camps vécue par Bourmistrov tue à distance Olga, qui, après ses entretiens avec l'ex-détenu, devient peu à peu incapable de s'alimenter. Dans *2017*, Krylov analyse le retour de la Révolution comme un événement en dormance depuis les années 1990, n'attendant qu'un décor pour se manifester (les festivités du centenaire). Dans *Le Bibliothécaire*, Alexeï, qui prend au début du roman les chironistes pour des sectaires sanguinaires, finit par devenir l'un d'eux, et sacrifie sa jeunesse à la défense éternelle de la mémoire de la patrie perdue dans un bunker souterrain. Dans *La Mitrailleuse d'argile*, le narrateur, relâché de son asile psychiatrique dans le Moscou des années 1990, préfère s'enfermer dans son fantasme historique, dans lequel il n'est plus un pauvre inconnu parmi d'autres, mais un compagnon de route du héros T'chapaïev. Tout le corpus met en scène une Histoire fatale, presque déterministe : l'Histoire revient sous la forme d'un fantôme (*La Justification*), d'une transe ou possession collective (*Le Bibliothécaire*), d'une épidémie (*2017*), chez des personnages qui semblent incapables de la conjurer. Ainsi se présente-t-elle comme une épidémie contagieuse chez Slavnikova, une drogue puissamment addictive chez Elizarov (et peut-être aussi dans *Le Lard Bleu* de Sorokine), une fantasmagorie schizophrène chez Pélévine, ou encore une « justification » meurtrière chez Bykov.

La vision d'une Histoire fatale, dans les deux sens du terme (inévitabile et meurtrière), trouve un écho essentiel dans les représentations monstrueuses associées à la Mère-Russie (Gorne, Ishtar) comme créature immémoriale et momifiée. Dans les dystopies de notre corpus, l'Histoire ressurgit telle une monstrueuse survivance monstrueuse du passé, impossible à enterrer : c'est-à-dire, en somme, telle un mort-vivant. Le cadavre de l'Empire redressé et maquillé chez Sorokine, les zombies d'Elizarov, prêts à mourir pour un pays défunt, l'Armée rouge fantôme de Slavnikova, le spectre du grand-père chez Bykov, incarnent tous le « retour du refoulé historique » dont parle Alexandre Etkind<sup>604</sup>. Quant aux hommes politiques aux allures d'insectes en conserve (*2017*), à Eltsine artificiellement ranimé de son pontage (*Homo Zapiens*), à Gorne ressuscitée comme Lazare du fond de sa maison de retraite (*Le Bibliothécaire*), ils évoquent le cadavre embaumé de Lénine, symbole d'un passé suspendu.

---

<sup>604</sup> A. ÈTKIND, *Warped mourning: stories of the undead in the land of the unburied*, Stanford, California, Stanford University Press, 2013

## *Conclusion*

Cette partie nous a permis de dresser un premier état des lieux des représentations de l'humanité et de la monstruosité dans notre corpus, en essayant de répondre à cette question : pourquoi y a-t-il tant de créatures monstrueuses dans les dystopies russes ? Quelles peuvent être leurs significations ?

Nous avons pu, dans le chapitre six, caractériser les personnages hybrides du corpus, en montrant qu'ils oscillaient entre deux pôles : celui de l'animal, lié à l'opposition entre nature et culture, et celui de la machine, lié aux problématiques transhumanistes et post-humanistes. L'hybridation de l'humain à l'altérité de l'animal ou de la machine implique différentes conceptions de l'humanité au sens moral ou spirituel. Qu'est-ce qui caractérise l'homme, à l'heure où les frontières entre les êtres (hommes/animal/machine) sont remises en cause par des évolutions technologiques importantes, ainsi que par un changement de point de vue sur la hiérarchie des espèces (*animal turn*) ?

Après avoir mis au jour les implications parfois cachées derrière les hybridations de l'homme dans le chapitre six, nous avons déterminé deux grands types de significations associés aux figures monstrueuses du corpus russe dans les chapitres sept et huit. Les élites politiques, voire la Russie elle-même sous une forme allégorique, sont incarnés par des créatures monstrueuses qui renvoient essentiellement à deux choses. D'une part, elles renvoient par leur monstruosité physique une monstruosité morale attachée, par exemple, à un régime de terreur (l'hydre de la « Sainte Russie »), ou encore à une avidité de pouvoir telle, qu'il faut rechercher l'immortalité pour la satisfaire (Ishtar, Gorne). D'autre part, elles renvoient, par leur hybridité avec l'homme (car toutes ces figures ont aussi un visage humain), à la question de la responsabilité collective et individuelle face aux régimes politiques. Ainsi, des tyrans monstrueux comme Ishtar, Gorne ou le Slynx, sont aussi un autre visage de nous-mêmes.

D'autres créatures monstrueuses renvoient à un impensé historique, corroborant l'hypothèse d'Alexandre Etkind selon laquelle, en l'absence de travail de mémoire officiel sur les morts du passé soviétique, la littérature prend le relais. Si les monstres politiques correspondaient surtout à des créatures immémoriales et mythologiques (chauve-souris, tortue, slynx, hydre), le monstre privilégié de la mémoire historique est le fantôme. Le rapport troublé de la Russie contemporaine à l'Histoire soviétique est traité à l'aide de métaphores gothiques, telles que l'envoûtement, la possession, voire la dévoration cannibale. Si toutes ces figures monstrueuses

peuvent être l'incarnation d'un deuil consécutif à l'expérience post-soviétique, l'objet du deuil est parfois ambigu : s'agit-il des morts du Goulag, ou de la grandeur de l'Empire perdu ?

Les significations politiques et historiques, qui s'imposent pour le corpus russe, sont quasiment absentes du corpus américain. De plus elles ne rendent pas compte de l'intégralité des figures monstrueuses du corpus russe : que faire par exemple de l'Oranous pélevinien ? Des créatures issues du folklore de l'Oural dans *2017* ? La dernière partie sera donc consacrée à l'élucidation de figures monstrueuses qui ne trouvent pas d'explication historique ou politique.

## Partie IV. Le gothique face aux enjeux du monde contemporain

Nous avons vu, dans la partie précédente, que les figures du gothique politique et historique étaient surreprésentées dans le corpus russe. Dans cette partie, nous verrons que les figures gothiques du corpus nord-américain s'inscrivent principalement dans deux perspectives différentes : le gothique néolibéral, et l'éco-gothique. Ces préoccupations, quoique moins visibles à première vue dans le corpus américain, n'en sont pas moins présentes.

Ainsi, le premier chapitre sera consacré aux créatures monstrueuses qui expriment des craintes et de critiques propres à l'économie néolibérale. Nous verrons en quoi le zombie, corps dévorateur sans conscience, porte une critique de la société de consommation, tandis que chez Saunders, les revenants sont une figure de l'injustice sociale, contraints de se manifester par-delà la tombe pour réclamer vengeance. Chez Atwood et DeLillo, l'imaginaire gothique est mobilisé pour incarner des problématiques propres au développement des biotechnologies, et de la technoscience de manière générale. Nous concluons en mettant en lumière une vision gothique de la technoscience, pourvoyeuse de nouveaux corps liminaires et fantomatiques, dans plusieurs œuvres du corpus nord-américain.

Le deuxième portera sur la dernière grande ligne interprétative des créatures gothiques du corpus, qui voit dans certains spectres et loups-garous une représentation de préoccupations écologiques. Comment les problématiques écologiques, toujours plus prégnantes dans le monde contemporain, influencent-elles la dystopie en lui fournissant de nouveaux scénarios-catastrophe ? Comment le discours toujours plus audible sur la catastrophe écologique en cours laisse-t-il son empreinte sur les dystopies russes et nord-américaines ?

Pour répondre à cette question, nous partirons de l'influence de Tchernobyl sur notre corpus, en mobilisant la notion d'Anthropocène. En effet, Tchernobyl peut être considéré comme un événement caractéristique de l'Anthropocène, à savoir de l'ère à partir de laquelle les hommes modifient radicalement non seulement l'écosystème, mais aussi l'atmosphère et l'enveloppe géologique de la terre. Quelles sont les stratégies esthétiques mobilisées dans notre corpus pour rendre compte de l'action humaine sur l'enveloppe terrestre ? L'accident de Tchernobyl peut-il être



considéré comme une des causes de l'apparition de ce que plusieurs chercheurs appellent le « nouveau gothique<sup>605</sup> » russe ?

Nous nous pencherons ensuite sur la façon dont le corpus américain retourne le modèle canonique de la pastorale pour illustrer les conséquences de la catastrophe écologique en cours. Nous verrons également comment les fictions zombies peuvent être lues comme des exemples d'éco-apocalypse, et quelles sont les résonances spécifiques de la pandémie zombie avec les questions écologiques. Nous nous demanderons si l'on peut ou non donner à certaines créatures monstrueuses du corpus russe une interprétation écologique.

---

<sup>605</sup> J. GIVENS, « The New Gothic, Mythic Prose, and the Post-Soviet Novel », *op. cit.*

# Chapitre 9. Vampires, mutants, transhumanistes : gothique néolibéral

## Introduction : le gothique à l'ère néolibérale

Dans l'ouvrage collectif *Neoliberal Gothic*, paru en 2017, un groupe de chercheurs illustre comment les tropes gothiques peuvent être utilisés par les écrivains pour rendre compte de certaines réalités propres au monde néolibéral dans lequel nous vivons<sup>606</sup>. Ils interrogent la capacité de l'esthétique gothique à représenter le triomphe de l'économie de marché, la révolution des NTIC, le développement des biotechnologies, le pouvoir des corporations transnationales et la crise de 2008. Ils soulignent l'efficacité des tropes gothiques pour mettre en lumière la face cachée du néolibéralisme international. Selon eux, la résurgence et la prolifération de l'imaginaire gothique au XXI<sup>e</sup> siècle, manifesté surtout par l'omniprésence des vampires et des zombies dans la culture mainstream, n'est pas due au hasard, mais s'explique par leur résonance avec le règne du néolibéralisme :

Car depuis que le néolibéralisme en est venu à dominer nos manières de vivre, de travailler, de penser, d'interagir, [...] la capacité du gothique à donner voix aux vérités cachées de notre âge a donné lieu à une prolifération mondiale d'artefacts culturels gothiques ou influencés par le gothique. [...] Nous supposons, en d'autres termes, que les textes gothiques de l'âge néolibéral entreprennent le même type de travail culturel que celui qui était mené par le mode gothique lors de précédentes périodes de troubles socio-économiques<sup>607</sup>.

Rappelant que le gothique a émergé en Grande-Bretagne lors d'une période de grands bouleversements socio-économiques, à l'époque où la Révolution industrielle remettait en question les modes de vie traditionnels en poussant à l'exode rural et en introduisant de nouvelles anxiétés en lien avec la croissante mécanisation du travail, les auteurs se demandent si la résurgence contemporaine du gothique ne peut pas s'expliquer d'une manière analogue. Selon eux, le travail d'incarnation des angoisses culturelles de l'époque permis par le gothique se poursuit encore aujourd'hui, même si les inquiétudes contemporaines diffèrent de celles de l'ère industrielle. Si l'esthétique gothique était, à l'origine, liée à l'émergence du capitalisme industriel, il y a tout lieu de supposer qu'elle ait évolué pour intégrer les angoisses et questionnements attachés au

---

<sup>606</sup> L. BLAKE et A. S. MONNET (éd.), *Neoliberal gothic*, *op. cit.*

<sup>607</sup> *Id.*, 15. Je traduis.

néolibéralisme post-industriel, digital et mondialisé. Cette analyse est également celle d'Amy Bride, qui a consacré son travail de thèse à l'étude des tropes gothiques dans la fiction américaine du XX<sup>e</sup> siècle, utilisés pour mettre en scène les peurs liées au capitalisme financier<sup>608</sup>. Ainsi, le Frankenstein de Mary Shelley émerge à une époque où le développement du capitalisme industriel et des centres urbains suscite chez les travailleurs un sentiment d'aliénation causé par la mécanisation croissante du travail, et la dissociation du travailleur d'avec le produit de son travail, propre au régime capitaliste. La créature de Mary Shelley est particulièrement monstrueuse en ce qu'elle est artificielle, fabriquée à partir de morceaux du corps humain, qui peuvent évoquer la mécanisation et la fragmentation du travail ouvrier<sup>609</sup>. Or, il est facile de voir dans les créatures atwoodiennes du *Dernier Homme*, Crakers et organismes génétiquement modifiés, les successeurs du monstre de Shelley, produits de laboratoire soulignant non pas la déshumanisation du travail à la chaîne, mais les dérives des biotechnologies, menaçant l'intégrité de l'espèce humaine.

Le concept de « gothique néolibéral » n'a pour le moment pas été appliqué à la sphère post-soviétique. Pourtant, la littérature russe pourrait trouver une place de choix dans ce questionnement, dans la mesure où elle a vécu en accéléré l'implantation du néolibéralisme, avec la fameuse « thérapie de choc » eltsinienne dans les années 1990. Peut-être la résurgence des monstres en Russie, que Khapaeva impute à une « société gothique » où les valeurs du bien et du mal n'ont plus cours, et qu'Etkind explique par un retour du refoulé historique, trouve-t-elle aussi une explication dans la brutalité du passage au néolibéralisme, après des années d'économie planifiée. Nous verrons comment, dans le corpus russe, ressurgit indirectement la critique marxiste (et gothique) du capitalisme.

Dans cette partie, nous aimerions montrer comment notre corpus (aussi bien russe qu'américain) illustre la filiation entre le rôle du gothique comme contre-discours lors de l'émergence du capitalisme industriel au XIX<sup>e</sup> siècle, et son rôle contemporain de contre-discours face au néolibéralisme mondialisé. L'utilisation de l'esthétique gothique pour dénoncer les errements du néolibéralisme contemporain nous semble essentielle dans bon nombre de romans du corpus. Qu'il s'agisse des zombies de *World War Z*, *Zone One* ou encore des créatures d'*Homo Zapiens*, images des citoyens lénifiés par la société de consommation, ou bien des vampires d'*Empire V*, qui construisent et maintiennent leur caste par l'exploitation économique des êtres humains, les

---

<sup>608</sup> A. E. BRIDE, *Zombies, Spectres, and a 'Great Vampire Squid': Monstrous Capitalism and Financial Fear in American Gothic Fiction.*, University of Manchester, 2019

<sup>609</sup> Hogle, 1998, cite dans L. BLAKE et A. S. MONNET (éd.), *Neoliberal gothic*, *op. cit.*, 20.

auteurs utilisent des métaphores gothiques pour transcrire les réalités du néolibéralisme contemporain.

Ce chapitre se subdivise en quatre grandes parties, toutes consacrées à diverses créatures monstrueuses qui se rejoignent dans la satire du néolibéralisme. Nous analyserons tout d'abord la figure des buveurs de sang, métaphore canonique des capitalistes qui s'enrichissent sur le dos du travail d'autrui. Puis nous nous pencherons sur le personnage du zombie, qui incarne satiriquement l'image d'un consommateur abêti par la société dans laquelle il évolue. Nous étudierons à l'occasion d'autres créatures attachées, dans notre corpus, à la satire de la société de consommation, en particulier chez Victor Pélévine. Une troisième partie sera consacrée à d'autres corps zombifiés et mutants, corps grotesques abîmés par l'injustice sociale. Enfin, la dernière partie sera consacrée aux spectres engendrés par les progrès technoscientifiques, fréquemment reliés, dans notre corpus, à l'économie néolibérale.

### *Les buveurs de sang, du marxisme au vampires néolibéraux*

#### *Moustiques, vampires, et chauve-souris : les « buveurs de sang », du figuré au littéral*

Nous avons déjà montré que les vampires péleviniens *d'Empire V* sont les incarnations de l'élite post-soviétique qui s'enrichit sur le dos du peuple, considéré comme du bétail spécifiquement élevé pour subvenir aux besoins vampiresques. Les vampires ne consomment plus directement le sang (si ce n'est pour acquérir un savoir universel, image du capital culturel engrangé par les puissants)<sup>610</sup>, mais un produit distillé, un condensé du travail humain, le bablos. Ce bablos, qui évoque l'argot russe « babki » pour désigner l'argent, renvoie synchrétiquement au sang, à l'argent, et au pétrole, trois fluides qui sont les fondements du néolibéralisme post-soviétique vu par Pélévine<sup>611</sup>. Ainsi, nous retrouvons dans les trois métaphores du moustique, du vampire et du loup-garou, les trois fluides qui obsèdent Pélévine : le sang convoité par le moustique, l'argent convoité par le vampire, et le pétrole « chassé » par les loups-garous du *Livre Sacré*.

Chez Victor Pélévine, la métaphore du parasite revient à plusieurs reprises pour désigner les élites et l'intelligentsia, « classes parasites » selon la doctrine marxiste, opposées aux classes

---

<sup>610</sup> Au chapitre sept, intitulé « Картоотека » (« The Filling Cabinet », selon la traduction anglaise), le héros explore la bibliothèque des vampires, emplit d'échantillons sanguins. Chacun de ses échantillons lui donne accès aux connaissances des êtres à qui le sang appartenait. Le titre du chapitre signifie littéralement la « cartotheque », car les vampires, à partir des échantillons, se constituent une carte mentale ou bibliothèque mentale particulièrement efficace.

<sup>611</sup> I. DESPRES, « Loup-garou, Minotaure et vampires », *op. cit.*

laborieuses. Pélévine fait de nombreux clins d'œil à cette catachrèse soviétique, qu'il matérialise en donnant vie à la métaphore, suivant un procédé bien connu du sots-art, qui se plaisait à incarner littéralement les discours et slogans soviétiques pour en révéler l'absurdité. Dans *La Vie des Insectes*, le moustique Sam, homme d'affaire américain, boit le sang du peuple russe, tout comme ses acolytes slaves. Dans un passage truculent, Sam force ses homologues russes (Arthur et Arnold) à reconnaître qu'eux aussi sucent le sang russe. Il est facile de reconnaître les moustiques qui sucent le sang russe, car ils ont rapidement un taux d'alcoolémie plus élevé que la moyenne :

-Putain de ta mère ! s'écria Sam sévèrement. Reconnais que tu sucés le sang russe !

-Oui, acquiesca Arthur, d'une petite voix. [...]

-Et pourquoi le sucez-vous ? demanda-t-il stupidement au bout d'un instant.

-On a envie de boire, expliqua piteusement Arthur. (22)

– Признайся, блядь, – сурово сказал Сэм, – ведь сосешь русскую кровь?

– Сосу, – тихонько ответил Артур.[...]

– Так что ж вы ее сосете-то? – туповато спросил он минуты через три.

– Пить хочется, – жалко сказал Артур<sup>612</sup>.

Les moustiques de *La Vie des Insectes* deviennent, dans *Empire V*, d'autres figures de buveurs de sang : le vampire et la chauve-souris. « L'envie de boire » ici évoquée, métaphore de la cupidité des hommes d'affaire-moustiques, trouve un équivalent dans la « Soif » des vampires, qui leur est communiquée par la « Langue », l'instrument grâce auxquels ceux-ci peuvent récolter le bablos. La soif des moustiques (« Пить хочется ») n'est toutefois pas équivalente à celle que la Langue transmet aux vampires, car cette dernière est aussi le symptôme d'une addiction (au bablos), et d'une manipulation (des vampires par la « Langue »). Métaphore de l'avidité des élites, la « Soif » trouve aussi un écho plus lointain dans le hurlement des loups du FSB, pour faire jaillir le sang de la terre (l'or noir), dans le *Livre Sacré*. La renarde I. Huli, commentant le goût de son aristocrate de mari pour l'ésotérisme, explique que « les membres des classes exploitantes tombent souvent dans l'occultisme pour tenter d'y trouver la justification de leur nature parasite. » (110) Le parallèle entre les « classes exploitantes », suivant un vocabulaire marxiste, et les êtres parasitaires, est une nouvelle fois clarifié par Pélévine. Bien sûr, toute l'ironie de la remarque vient aussi du fait que celle qui s'exprime vit elle-même au crochet d'un aristocrate, se comportant donc en parasite du parasite.

---

<sup>612</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-jjsn/1.html>

« *Bloodsuckers* » : *Vampirisme et marxisme dans Empire V*

Dans *Empire V*, le lien entre les exploités du genre humain, et les « buveurs de sang », est explicite, lorsqu'Enlil, l'un des « maîtres » de l'initiation du héros, explique à ses apprentis-vampires que les êtres humains soupçonnent la vérité sur la vraie nature des élites :

En même temps, les gens ont une intuition de la vérité, mais seulement dans leur inconscient. Te rappelles-tu comment les représentants des classes laborieuses appellent leurs maîtres ?

« Des exploités ? »

« Des buveurs de sang », dit Héra. (162-163, je traduis)

- В то же самое время подсознательно люди понимают правду. Вспомни, как представители социальных низов называют хозяев?

- Эксплуататоры ?

- Кровососы ? - сказала Гера<sup>613</sup>.

Le sang bu par les vampires, distillé en « bablos » par la déesse Ishtar, est le symbole du travail du peuple russe, détourné par une élite sans vergogne à son pur profit. Cette métaphore du vampire pour désigner l'exploitation capitaliste n'est pas nouvelle. L'introduction du numéro spécial de « *Russian literature* » paru en 2019 et consacré au gothique russe, rappelle que le discours marxiste utilisait déjà des métaphores gothiques pour décrire les processus capitalistes. Elle rappelle que l'étude fondatrice d'Eric Naiman sur le gothique de l'époque de la NEP<sup>614</sup> avait déjà montré que le discours marxiste utilisait les tropes gothiques pour critiquer aussi bien les « révolutions manquées » que la « brutalité archaïque et l'emprise *uncanny*<sup>615</sup> du capitalisme sur la vie sociale »<sup>616</sup>. De nombreux analystes ont vu dans les événements des années 1990 une « révolution manquée » qui, loin de permettre le passage de la Russie à une démocratie véritable, n'a importé de l'Occident que le libéralisme économique. Nul doute que les victimes des privatisations sauvages des années Eltsine ont ressenti cette « brutalité archaïque » (Marx) du capitalisme sur la vie sociale.

Dans la satire du néolibéralisme, le vampire joue donc un rôle particulier, en premier lieu parce qu'il s'agit d'une image employée par Marx lui-même, comme le signale également McNally dans son ouvrage consacré aux « monstres du marché » :

---

<sup>613</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-empire/12.html>

<sup>614</sup> E. NAIMAN, « Chapter Four. BEHIND THE RED DOOR », *op. cit.*

<sup>615</sup> Le terme “*uncanny*” renvoie au concept freudien de « l'*unheimliche* », traduit en français par la périphrase « inquiétante étrangeté ». S. FREUD, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, *op. cit.*

<sup>616</sup> K. M. F. PLATTI, C. EMERSON et D. KHAPAEVA, « Introduction », *op. cit.*, 3-4. Je traduis.

Il nous rappelle régulièrement que le capital, comme les morts-vivants, atteint la vie et le pouvoir en consommant l'énergie des vivants, en leur suçant le sang. Cet imaginaire est si évocateur que Marx utilise la métaphore du vampire trois fois au cours du long chapitre du *Capital* consacré à la journée de travail. « Le Capital est un travail mort qui, comme le vampire, vit uniquement en suçant le travail vivant », commence-t-il par énoncer. Un peu plus loin dans le chapitre, il décrit la « soif de vampire pour le sang vivant du travail » qu'éprouve le Capital. Et, dans le dernier paragraphe du chapitre, il prévient que « le vampire ne laissera rien passer « tant que demeurera un seul muscle, tendon ou goutte de sang qui puisse être exploité »<sup>617</sup>.

Chez Marx, la métaphore du mort-vivant renvoie à la différence entre le travail productif (celui des ouvriers, des paysans, des artisans), et le travail improductif, donc « mort », du capital. La vénalité des vampires d'*Empire V* vient donc de loin. Chez Pélévine, les références marxistes font bon ménage avec la peinture de l'ultra-libéralisme. Ainsi, dans *Homo Zapiens*, le chapitre six, consacré à la rencontre avec Che Guevara, déploie un long développement idéologique intitulé « L'identitarisme, stade suprême du dualisme ». Pélévine en profite pour se livrer à une parodie du *diamat* (« matérialisme dialectique », matière enseignée à l'université sous l'URSS), en reprenant le titre d'un ouvrage de Lénine, « L'impérialisme, stade suprême du capitalisme ».

### *De la vénalité des élites : Rama et Tatarski, époux d'Ishtar, l'idée de l'Or...*

Dans un chapitre de sa thèse judicieusement intitulé « Liquidity Sucks », Amy Bride reprend la métaphore du vampire en montrant comme elle s'adapte parfaitement à la critique du néolibéralisme contemporain. Les vampires sont, comme le Grand Capital, des consommateurs de liquide : « Si le vampire est le représentant idéal du monstre capitaliste pour Marx, il semble également être une allégorie particulièrement appropriée pour un âge de la finance dominé par l'hyperconsommation de liquidités<sup>618</sup> ». Amy Bride suggère que la multiplication des *vampire fictions* à la fin du XX<sup>e</sup> siècle et au XXI<sup>e</sup> siècle doit être reliée à une financiarisation toujours plus grande de l'économie. Cette thèse nous semble tout-à-fait pertinente, même si aujourd'hui les *vampire fictions* se sont suffisamment diversifiées pour ne plus posséder d'interprétation unifiée : ainsi, il est difficile de voir dans un best-seller comme *Twilight* une critique de l'économie de marché.

---

<sup>617</sup> D. McNALLY, *Monsters of the market: zombies, vampires, and global capitalism*, Chicago, Ill, Haymarket Books, 2012, 140. Je traduis.

<sup>618</sup> A. E. BRIDE, *Zombies, Spectres, and a 'Great Vampire Squid': Monstrous Capitalism and Financial Fear in American Gothic Fiction.*, *op. cit.*, 142. Je traduis.

Le constat d'Amy Bride s'applique néanmoins parfaitement aux vampires de Pélévine<sup>619</sup>. Chantres de la subjectivité néolibérale, ceux-ci apprennent le « glamour » et le « discours », deux matières signifiant à la fois l'hédonisme (le glamour) et la manipulation (par le discours). L'on apprend aux vampires à se placer « par-delà bien et mal », car ils sont des êtres supérieurs aux humains, ce qui justifie leur égoïsme. Ils ont une « Soif » inextinguible de « bablos », liquide issu de la distillation du travail humain, métaphore de l'argent. Les vampires servent Ishtar, divinité liée à la mythologie babylonienne et déesse de l'or dans *Homo Zapiens*. Celle-ci manipule ses serviteurs grâce à la « Langue », l'organe greffé sur chaque vampire, qui le relie à la grande déesse ; or la Langue pousse les vampires à avoir toujours plus soif, à consommer toujours plus, et ainsi à tout faire pour que la déesse du Grand Capital continue à distiller du « bablos ». Dans *Homo Zapiens*, la référence récurrente à Babylone fait allusion à la fois au langage (en un sens, l'institut médiatico-publicitaire de Tatarski est une tour de Babel, dans laquelle on apprend à manipuler divers codes langagiers), et à l'or. Ville mythique de richesses incommensurables, Babylone se superpose dans la mythologie pélevinienne à la Russie des années 1990, où les occasions de produire de l'argent et d'effectuer des transactions monétaires se multiplient à l'excès. Tatarski devient, en épousant Ishtar, l'un de ces flux monétaires immatériels que les spots publicitaires mettent en jeu. Dans *Empire V*, Rama complète également son initiation de vampire en épousant Ishtar, ce qui lui permet d'avoir un accès privilégié au « bablos », écho à la Babylone d'*Empire V*. Le mariage avec la grande déesse scelle pour les personnages un pacte presque méphistophélique, qui fait d'eux les serviteurs uniques du Grand Capital. *Empire V* et *Homo Zapiens* sont deux romans initiatiques, au cours duquel les personnages principaux apprennent à devenir un maître du jeu néolibéral, en épousant la déesse de l'Or. Lors de ce processus, ils perdent leur identité humaine pour devenir « autres », soit image virtuelle, soit vampire.

Par ailleurs, Ishtar, créature millénaire qui se maintient artificiellement en vie en parasitant les autres, incarne un désir d'extension de la vie au-delà de ses limites biologiques, ce qui la relie à la figure du mort-vivant. Or, ce désir de vie illimité du vampire caractérise, selon Aspasia Stephanou « l'individualisme égoïste et le consumérisme hédoniste caractéristiques de la subjectivité néolibérale que le vampire contemporain en est venu à incarner<sup>620</sup> ». Dans *Homo Zapiens*, il est également dit qu'Ishtar s'est battue pour être immortelle. Curieusement, cette définition de la

---

<sup>619</sup> Nous songeons aussi à un roman qui prend le contrepied de cette représentation du vampire comme élite économique, tout en s'appuyant sur ce cliché : *Fat White Vampire Blues* (Andrew Fox, 2003) qui présente la vie d'un pauvre vampire de la New Orleans, atteint d'obésité morbide à force de sucer un sang trop riche. Incarnation du « *white trash* », le vampire Jules Duncheon tente de lutter pour maintenir ses privilèges face à un jeune vampire, au sang noir, qui entend lui voler les êtres humains de la Nouvelle Orléans...

<sup>620</sup> L. BLAKE et A. S. MONNET (éd.), *Neoliberal gothic*, *op. cit.*, 21. Je traduis.



« subjectivité néolibérale » évoque également les tentatives esthétiques des riches clients des *compounds*, qui tentent de garder éternellement l'apparence de la jeunesse dans la trilogie du *Dernier Homme* (le nom du *compound* « NouvoMoi » est évocateur...), ainsi que la volonté de cryogénéisation du multimillionnaire Ross Lockhart dans *Zero K*. Elle fait également songer à la femme-renarde A.Huli, elle aussi figure de parasite parce qu'elle tire sa jeunesse de l'énergie sexuelle qu'elle vole aux humains qu'elle hypnotise. Le transfert de force vitale qui s'opère entre A. Huli et ses victimes la rapproche de l'immortelle Ishtar dans *Empire V*, qui régulièrement s'approprie la tête d'un être plus jeune. Ainsi, l'apprentie-vampire Héra se voit décapitée pour finir sur le tronc monstrueux de la grande déesse. La renarde n'est pas si loin des vampires qu'il y paraît, à la différence qu'elle ne pompe pas le sang, mais l'énergie vitale. Il est aisé de retrouver derrière la renarde pélevinienne une vision satirique et plutôt misogyne des jeunes femmes russes, qui « parasitent » les hommes qu'elles convoitent en leur extorquant de l'argent. Pourtant, les loups et les hommes du roman ne sont pas supérieurs aux femelles, car A. Huli ne côtoie que des magnats peu scrupuleux, des malfrats, ou des intellectuels véreux. Quant aux loups du FSB, eux aussi parasitent les ressources de la terre russe. Dans le monde parfaitement corrompu du *Livre Sacré*, le parasitisme d'A. Huli ne semble pas le plus terrible. Faut-il parler de misanthropie plutôt que de misogynie ?

### *Conclusion partielle : les hybrides péleviniens, incarnation d'un gothique néolibéral*

Ainsi, les créatures hybrides de Victor Pélévine emblématisent ce qu'il convient d'appeler un « gothique néolibéral », dans lequel les élites économiques sont dépeintes sous des traits satiriques et monstrueux. Si la « soif » des moustiques dans *La Vie des Insectes* (1993) incarne le désir de jouissance capitaliste des élites des années Eltsine, les loups-garous du *Livre Sacré* renvoient plutôt aux « siloviki », les proches du pouvoir poutinien, d'où le fait qu'ils soient membres du FSB. D'un parasitisme l'autre, le pillage de la terre russe par ses élites se perpétue... Les puissants, qu'ils soient moustiques, vampires ou lycanthropes, demeurent des buveurs de sang, réel ou métaphorique. Pélévine introduit toutefois une différenciation des parasitismes, en fonction du sexe de la créature. Si les hommes parasitent la terre et les citoyens russes, en pompant le pétrole et le labeur des exploités, les femmes parasitent en retour les hommes pour leur soutirer de l'argent. Dans la critique au second degré de Victor Pélévine, peut-être cela signifie-t-il qu'elle sont, en fin de compte, supérieures aux hommes, à l'instar de la déesse de l'Or. Ainsi, la pièce maîtresse de la société néolibérale ultra-hiérarchisée dans *Homo Zapiens* et *Empire V* est une figure féminine : Ishtar. Peut-être la figure féminine s'imposait-elle tout simplement pour mieux incarner la Russie en tant que monstrueuse Mère-Patrie.

L'emploi de créatures parasites est dans tous les cas lié à la question de l'exploitation économique, sociale, voire écologique, dans le cas du *Livre Sacré*. Ainsi, de nombreuses créatures du corpus peuvent être interprétées comme des incarnations gothiques d'angoisses liées au règne du néolibéralisme. Tatarski scanné et numérisé, réduit à la spectralité par le culte d'Ishtar, déesse de l'or ; les loups-garous du FSB poussés à hurler à la lune pour faire jaillir toujours plus de pétrole ; les vampires accros au « bablos », et même les clones du *Lard Bleu*, monstrueusement cultivés en laboratoire pour produire une ressource miraculeuse : tous peuvent être vus comme les créations monstrueuses du néolibéralisme implanté brutalement dans les années 1990.

Si les vampires désignent dans notre corpus une représentation de l'élite, ils s'opposent à un autre type de mort-vivant : le zombie, situé à l'autre bout de la hiérarchie économique. Qu'ils symbolisent les travailleurs abrutis par un travail absurde, voire dégradant<sup>621</sup>, ou les citoyens lambda lénifiés par la société de consommation, ces mangeurs de l'extrême s'inscrivent également dans le cadre de la satire du monde néolibéral.

## 1. Zombieland et la société de consommation

### *Le zombie, métaphore du consommateur sans conscience*

Le parallèle entre le zombie et le consommateur est particulièrement troublant. Tout comme le zombie est un dévoreur effréné et sans conscience, le consommateur dévore les objets, les vêtements, les séries, souvent sans réfléchir aux conséquences de ses actes. Il n'est pas innocent que, dans nombre de films de zombies, le supermarché ou le centre commercial aient une importance primordiale : le premier réflexe des survivants est d'entasser de la nourriture. Dans *Zone One*, les zombies sont également une métaphore du consommateur privé de cerveau par l'acte de consommation, qu'il s'agisse de chair fraîche ou d'items plus classiques :

Le lécheur de vitrine hypnotisé par la devanture murée d'un grand magasin, qui contemplait un étalage sophistiqué de biens de consommation désormais invisible mais toujours présent derrière les planches. Dieu sait ce qui se passait dans leur esprit diminué, quels mirages ils voyaient du monde. (107-108)

The window-shopper bewitched before a boarded-up department-store window, taking in a long-removed display that nonetheless unfurled its exquisitely arranged

---

<sup>621</sup> D. P. RANDO, « George Saunders and the Postmodern Working Class », *Contemporary Literature*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 437-460. Dans cet article, Bernie est défini comme un « working-class zombie ».

baubles behind the plywood. Who knew what went on in what remained of their minds,  
what mirages they made of the world. (77-78)

Dans cet extrait, Mark Spitz voit dans le traînard l'image d'un consommateur abruti, indéfiniment bloqué devant les produits de consommation. Qu'importe la fin du monde, le traînard est pour toujours fixé sur le même point. L'absurdité de la vision est renforcée par le fait que le zombie ne peut même pas voir ce qu'il regarde, puisque les étals sont dissimulés derrière des planches (sans doute placées au début de la pandémie pour interdire l'accès aux pillards). La « devanture murée » souligne tout particulièrement l'impasse de la société de consommation, autant que la défaite intellectuelle du traînard. Aveugle et sourd au reste du monde, le traînard devient le symbole vivant de la démission de l'humanité, trop bornée pour appréhender le monde pour ce qu'il est vraiment.

Mark Spitz s'assimile lui-même aux traînards à de nombreuses reprises, tout comme lorsqu'il se rappelle sa passion coupable pour les sitcoms dans le monde d'avant. Pour lui, le phénomène des séries éternellement rediffusées, symboles d'une production télévisuelle de masse (le modèle visé est bien celui des séries grand public et des sitcoms) comme une « contamination » :

La contamination par les rediffs. [...] Pour être franc, Mark Spitz lui-même avait été hypnotisé par la série [...]. Les consommateurs, les accros de la carte de crédit, les malléables. Les soumis. On avait une révélation mineure en fin d'épisode, et la semaine d'après on l'avait oubliée. (84)

Infected by reruns. [...] To be honest Mark Spitz had been hypnotized by the show himself [...]. The acquisitive debit-card swipers and the easily swayed. The obedient. Endure a minor epiphany by show's end and forget it by next week. (59)

Le spectateur est ici “zombifié” par une série aussi captivante que lénifiante. L'inutilité du visionnage se traduit par son obsolescence presque immédiate : « On avait une révélation mineure en fin d'épisode, et la semaine d'après on l'avait oubliée ». Mark Spitz relie les êtres captivés par l'écran aux « consommateurs », parmi lesquels il se classe également. La gradation qui fait passer de « consommateurs » à « malléables » puis à « soumis » montre bien la zombification, entendue au sens d'une perte de volonté, d'une perte d'agentivité, entraînée par le processus de consommation. Le zombie est en effet un pur corps, non doté de réflexion ni d'émotions, tout comme les consommateurs de sitcoms et les accros de la carte de crédit qui, dans cet extrait, ne sont plus des agents actifs de leur vie mais des victimes passives. La « malléabilité » qui consiste à accepter de regarder une série que l'on oublie d'une semaine sur l'autre et d'utiliser sa carte de crédit plus que

nécessaire est la même. Le consommateur-spectateur comme le zombie sont unis dans une même absence de réflexivité sur leurs actes.

Enfin, Colson Whitehead s'attaque à une incarnation de notre frénésie de consommation : le tourisme. Depuis l'hélicoptère des forces armées, Mark Spitz voit des traînards pour la première fois :

[...] ils avançaient dans l'herbe et les allées sans but ni propos, ils partaient par ici puis bifurquaient lentement puis, sans rien pour attirer leur attention, reprenaient subitement leur cap. C'était son premier aperçu de Manhattan depuis l'avènement du fléau et Mark Spitz se dit : Mon Dieu, les touristes ont pris le pouvoir. (103)

[...] they ranged on the grass and walkways without purpose or sense, moving first this way and then strolling in another direction until, distracted by nothing in particular, they readjusted their idiot course. It was Mark Spitz's first glimpse of Manhattan since the coming of the plague, and he thought to himself, My God, it's been taken over by tourists. (74)

La vision surplombante permet de prendre du recul sur le phénomène aussi bien physiquement que spirituellement. Au-delà de la blague, la narration établit un nouveau rapprochement entre les zombies et la société de consommation, par l'entremise de la figure du touriste. Contrairement au simple promeneur livré à une flânerie sans but mais néanmoins personnelle et solitaire, le touriste est ici le membre d'une collectivité uniforme, dans laquelle l'individualité disparaît. Tous arpentent les mêmes rues, s'arrêtent aux mêmes endroits, suivent les mêmes guides touristiques qui ne les amènent qu'à voir toujours la même chose : cette perte d'individualité et d'initiative personnelle est parfaitement incarnée par le troupeau des traînards. Ici, le touriste (le traînard) incarne la démission intellectuelle de l'Homme, endormi dans un rituel répétitif de consommation.

### *L'Oranus, allégorie de la société de consommation*

Chez Pélévine, la société de consommation est également dépeinte sous les traits d'un monstre dévorateur qui « zombifie » les êtres humains : l'Oranus. L'Oranus est une sorte de créature organique qui représente la société dans son ensemble ; les individus (les « *Homo Zapiens* ») constituent les molécules de cette créature. Non sans malice, Pélévine charge Che Guevara de décrire le fonctionnement de l'Oranus à son héros, au chapitre six, intitulé « *Homo Zapiens* ». Dans ce passage, qui parodie par ailleurs la rhétorique léniniste, le Che explique à Tatarski comment fonctionne la société dans laquelle il se trouve, d'un point de vue économique : « Du point de vue

de cette discipline [l'économie], chaque homme représente une cellule de l'organisme que les économistes de l'Antiquité appelaient « Mammon ». Dans les brochures du Front de libération totale et définitive, on l'appelle tout simplement ORANUS [...] » (109). L'Oranus est un conglomérat économique, une créature sans cerveau véritable, mais dotée d'un centre nerveux : les médias. Le but principal de la télévision et de l'empire médiatique en général est de diffuser de la publicité et de faire de l'audimat, c'est-à-dire de faire circuler le plus d'argent possible : c'est pourquoi l'Oranus est assimilé à la divinité de l'Ancien Testament Mammon.

Or, l'Oranus, est, comme son nom l'indique, avant tout un tube digestif, dont les principales fonctions sont l'ingestion (« *rot* », la bouche) et l'excrétion (« *zhopa* », le cul) des flux monétaires. Le guide cubain explique que, lorsqu'un homme regarde la télévision, il est soumis à la puissance d'un organisme parasite et virtuel, appelé « oranus », ou « bouche-cul » si l'on traduit plus littéralement le russe. C'est alors qu'il devient un « Homo Zapiens », c'est-à-dire une cellule de l'Oranus, dont le seul but devient alors de consommer. Le monstre géant envoie (par le biais des images publicitaires) des stimulations orales et anales qui font de l'homme un être consommateur : « Chacune de ses cellules, c'est-à-dire l'homme dans sa qualité économique, possède une membrane socialo-psychique qui permet de faire passer l'argent (qui joue dans l'organisme d'Oranus le rôle du sang ou de la lymphe) à l'intérieur et à l'extérieur [...] » (109). Au passage, le lecteur reconnaît ici la parodie stylistique du discours économique marxiste-léniniste. Des expressions comme « l'homme dans sa qualité économique », mais aussi la fusion archétypale de deux adjectifs comme « socialo-psychique », sont une référence sans équivoque à ce type de langage.

L'acte de consommation au sens économique est assimilé à un processus littéral d'ingestion et de digestion<sup>622</sup>. L'*homo sapiens*, dès lors qu'il regarde la télévision, passe à l'état « d'Homo Zapiens », c'est-à-dire de cellule active de l'Oranus, qui participe au mouvement des flux monétaires. Le « Z » de « Zapiens » ne renvoie pas seulement au fait de zapper, mais aussi, nous semble-t-il, à la « zombification » des personnages, qui abdiquent leur libre-arbitre face à l'écran. À l'instar des zombies, les « Homo Zapiens » sont de purs corps, qui dévorent sans discriminer les images télévisuelles et les produits de consommation. L'insistance sur le caractère organique de l'Oranus (le sang, la lymphe, la membrane, la cellule) fait écho à la corporéité des zombies-consommateurs, privés de pensée par la télévision. Sofya Khagi souligne la pertinence de la

---

<sup>622</sup> Cette représentation de la société évoque l'avenir de l'Humanité tel qu'il est vu par les artistes conceptuels, amis d'Amanda Payne, dans *Le Dernier Homme*. À cause du manque d'oxygène, les hommes vont tous finir dans des tuyaux, et ils seront tirés au sort numériquement pour se manger les uns les autres car il n'y aura plus d'autres ressources. « Le système, autonome et perpétuel, représenterait la juste punition de tout un chacun. » (310)

métaphore de la consommation alimentaire pour critiquer la société de consommation, et les conséquences du néolibéralisme qui entraîne la désagrégation du corps social :

Pour souligner la dégradation des rapports entre l'individu et le collectif, le paradigme de la consommation est présenté à la fois sous sa version financière civilisée, et sous sa version biologique d'état de nature, avec des organismes consommant littéralement d'autres organismes. La biopolitique de Victor Pélévine s'exprime à travers une série stable d'associations d'idées : humains, animaux, biomasse, source d'énergie (sang ou pétrole), argent<sup>623</sup>.

Dans le corpus américain, le zombie joue le même rôle que l'oranus pélevinien, en actualisant une métaphore de la dévoration pour critiquer la société de consommation. Comme l'oranus, le zombie est avant tout un tube digestif, qui dévore tout ce qui passe à sa portée, sans discernement. Comme l'oranus, il n'a ni conscience, ni cerveau, et agit de façon purement instinctive. Pélévine, Max Brooks et Whitehead, nous présentent la société de consommation comme une boucle de dévoration dans laquelle l'homme perd son statut d'être civilisé revenant paradoxalement à l'état de nature, mangeur ou mangé.

### *Le Néo-darwinisme pélevinien : la société comme chaîne de mangeurs et de mangés*

En fait, cette vision de la société informe toute l'œuvre de Pélévine. La société est fréquemment représentée, comme une incarnation littérale du darwinisme social, comme une chaîne de mangeurs et de mangés, ainsi que le remarque Sofya Khagi<sup>624</sup>. Dans le court récit *L'Ermite et Six-Doigts*, toute la société soviétique est représentée par un élevage industriel de poulets, dans lequel les plus favorisés sont les plus proches de la mangeoire. Les « cinq proches » (sous-entendu, « proches du pouvoir ») sont les poulets les plus gros, qui gardent jalousement leur accès à la nourriture. Mais tous les poulets ignorent que leur sort est de toute façon de passer prochainement à la casserole... Dans *La Vie des Insectes*, la chaîne du vivant est matérialisée par les télescopages qui font passer le lecteur d'un chapitre à l'autre et d'un personnage-insecte à un autre. Ainsi, Natacha la mouche et Sam le moustique fument un pétard dans lequel vivent les deux punaises Maxime et Nikita, qui meurent étouffés par la fumée. Marina la fourmi écrase de son talon aiguille le papa bousier, présenté par Pélévine au chapitre précédent. Dans *Empire V*, les vampires ne consomment plus directement du sang humain pour se nourrir, mais ils se servent de l'humanité comme d'un

---

<sup>623</sup> S. KHAGI, « The Monstrous Aggregate of the Social: Toward Biopolitics in Victor Pelevin's Work », *The Slavic and East European Journal*, vol. 55, n° 3, septembre 2011, p. 439-459, 369. Je traduis.

<sup>624</sup> *Id.*

troupeau (« milk animal »), dont ils boivent le « lait », c'est-à-dire le « bablos », le produit engendré par l'homme dans sa course à l'enrichissement. Dans tous les exemples précédents, la société est une faune dans lequel survit le plus fort : l'état social ne s'oppose pas, comme chez Hobbes, à l'état de nature. Au contraire, l'état social est un concentré de l'état de nature, dans lequel les plus forts consomment les plus faibles.

Or, la société néolibérale est également présentée sous des traits organiques dans *2017*. Tamara explique à Krylov le fonctionnement de la société russe contemporaine, dominée par une certaine « molécule universelle », qui ne va pas sans évoquer l'Oranus pélevinien :

[...] aujourd'hui, chacun appartient à quelqu'un ou à quelque chose. Et vous, vous faites des pieds et des mains pour n'appartenir à personne. Le monde des affaires s'est aggloméré en une seule molécule universelle. Beaucoup plus simple que l'individu le plus primitif. [...] Et à l'intérieur de cette molécule, les couches supérieures sont encore plus primitives que les couches inférieures. (194-195)

[...] СЕГОДНЯ КАЖДЫЙ ЧЕЛОВЕК – ЧЕЙ-ТО. А ВЫ СТРЕМИТЕСЬ БЫТЬ НИЧЬИМИ. ВСЕ ЛЮДИ, ВСЕ БИЗНЕСЫ ОБЪЕДИНЕНЫ В ОДНУ МИРОВУЮ МОЛЕКУЛУ. ЭТА МОЛЕКУЛА НАМНОГО ПРОЩЕ, ЧЕМ САМАЯ ПРИМИТИВНАЯ ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ. [...] И ВНУТРИ МОЛЕКУЛЫ ВЕРХНИЕ УРОВНИ НАМНОГО ПРИМИТИВНЕЕ НИЖНИХ. (230)

On retrouve le caractère instinctif de l'Oranus, et sa simplicité primordiale : à la « cellule » répond la « molécule ». Les deux organismes sont également une représentation de l'informe, un agglomérat de choses, ce que Sofya Khagi appelle « l'agrégat monstrueux du social<sup>625</sup> ». L'informe rend compte de la déshumanisation, et du retour à un stade antérieur à celui de l'humain, comme si la société pouvait être dépeinte sous les traits d'un organisme unicellulaire. Cette simplicité primitive est aussi une image particulièrement parlante de l'uniformité autoritaire de ce modèle économique, qui tend à absorber (à ingérer) tous les éléments extérieurs, sans distinction. C'est pourquoi Tamara pense que l'activité des chercheurs de pierre et des cristalliers comme Krylov est comptée, car la « molécule » cherche à tout prix à les assimiler : « chacun appartient à quelqu'un ou à quelque chose ». Ceux qui sortent du jeu sont menacés d'extinction, ce qui tend à se vérifier dans le roman : Krylov est suivi par un espion, sans doute mandaté par une bande mafieuse, qui désire savoir où est le filon du chercheur de pierre Anfilogov. La profession de cristallier est en sursis.

---

<sup>625</sup> *Id.*

Les zombies servent également la critique du capitalisme dans *World War Z*. Comme dans *Zone One*, le capitalisme n'a pas été rayé de la carte, malgré l'effondrement généralisé. Ainsi, Max Brooks montre bien que la crise favorise, dans un premier temps, les plus riches : ceux qui ont de l'argent à donner aux passeurs pour traverser les frontières alors qu'elles sont fermées par exemple... À l'inverse, l'épidémie est particulièrement monstrueuse dans les bidonvilles, où la promiscuité et le manque de moyens accélèrent la diffusion du virus. Pourtant, Max Brooks donne également des contre-exemples, en présentant bien des moments où la richesse ne permet pas d'éliminer les zombies. Le narrateur rencontre à Bridgetown un mercenaire, qui lui raconte qu'il a été embauché, au début de la crise, par une riche célébrité qui avait transformé sa villa en « fantasme survivaliste » (153). De nombreuses célébrités se sont réfugiées là, mais, au lieu de regarder tranquillement le monde sombrer dans le chaos, la jet-set ne veut pas renoncer à sa couverture médiatique et se fait filmer dans une sorte de télé-réalité (153). Bien sûr, les premiers à venir tenter de chercher refuge dans la villa forteresse ne sont pas les zombies, mais les américains terrorisés qui tentent d'échapper à leur sort. Le mercenaire conte alors une scène allégorique de la lutte des classes : les « pauvres » s'élancent à l'assaut de la forteresse des riches, qui refusent d'ouvrir leurs portes. Mais les mercenaires, payés pour protéger la jet-set des zombies et non de leurs concitoyens, n'ont pas le cœur de tirer sur des femmes et des enfants aux abois, et laissent tomber leurs patrons. Le rapprochement avec la révolution russe est implicitement fait par un des mercenaires, un Russe, qui compare la jet-set à la famille impériale russe des Romanov : « Quand la caméra a capté la réaction de nos « *beautiful people* », il a grommelé un truc en russe. Le seul mot que j'ai capté, c'était « *romanovs* » [...] » (15). Le surgissement des zombies provoque ainsi un bouleversement des conditions sociales pré-existantes, en mêlant des populations qui, auparavant, ne se croisaient pas, en mettant riches et pauvres face au même danger. L'on pourrait donc penser, comme dans *Zone One*, que l'apocalypse donnerait lieu à une redistribution des rôles sociaux, et, pourquoi pas, à une réduction des fractures sociales, tous finissant par être logés à la même enseigne. Même si c'est en partie ce qui se produit, le texte est particulièrement nuancé quant aux conséquences réelles de la fin du monde sur le système socio-économique. Comme dans *Zone One*, l'apocalypse permet de rebattre les cartes du jeu ; mais le lecteur ne peut s'empêcher de se demander combien de temps cela peut durer.



## 2. Décomposition et fragmentation : les revenants de l'injustice sociale

Zombies of the world, unite!

Tim Cavanaugh<sup>626</sup>.

### *Ce que le capitalisme fait au corps : Zombifications, mutations et corps grotesques*

Les figures de revenants et autres morts-vivants abondent dans les nouvelles de George Saunders, où ils n'ont pas toujours la même signification. Dans « Brad Carrigan, American », la cour du jardin des Carrigan se déforme et laisse régulièrement apparaître des cadavres de la Guerre de Sécession. La solution de la femme de Brad, Doris, est de faire comme si de rien n'était, jusqu'à ce que les cadavres disparaissent. Mais Brad est incapable de garder une telle indifférence, et, lorsqu'il pleut, il rentre les cadavres au garage (ceux-ci ne supportent pas la pluie), ce qui enrage sa femme. Tout comme d'autres personnages annexes de la série, les soldats de la Guerre de Sécession sont une manifestation de la mauvaise conscience des Carrigan, ou, pour le dire autrement, de tous les éléments discordants qui indiquent que la vie parfaite des Carrigan n'est pas si parfaite. Il est facile de voir de quel côté se situe le narrateur. D'un côté, Doris, qui refuse systématiquement d'aider autrui, qu'il s'agisse des cadavres du jardin ou des enfants éthiopiens qui se présentent à sa porte, apparaît manipulatrice et superficielle ; de l'autre, Brad, bon et empathique, ne peut pas s'empêcher de se sentir coupable, et se montre incapable d'ignorer les cadavres du jardin. Chez Saunders, les revenants sont de manière générale la métaphore d'une injustice qui demande à être réparée.

La nouvelle la plus révélatrice de cette tendance est sans aucun doute « Sea Oak », issue du recueil *Pastoralia*. Le lecteur est plongé dans le quotidien d'une famille plutôt décomposée que recomposée : le narrateur, Jade, sa sœur, Min, sa cousine, leurs bébés respectifs, et la tante Bernie. Pour gagner sa vie et payer les études de Jade et Min, qui restent toute la journée à la maison pour s'occuper des bébés, le narrateur joue le rôle de serveur-strip-teaser pour clientes semi-aisées. La tante Bernie travaille quant à elle dans un supermarché. Un soir, Bernie, en l'absence de ses neveux,

---

<sup>626</sup> T. CAVANAUGH, « Zombies of the world, Unite! », *Reason*, janvier 2005 (en ligne : <https://reason.com/2005/07/01/zombies-of-the-world-unite/>). Consulté le 01.10.2022.

L'expression revient sous la plume du chercheur John Lutz : J. LUTZ, « Zombies of the world, unite: class struggle and alienation in the land of the dead », dans *The Philosophy of Horror*, University Press of Kentucky, Lexington, 2010, p. 121-136

meurt de frayeur à la suite de l'intrusion de voleurs dans la maison. Le narrateur, Jade et Min s'endettent sur plusieurs années pour pouvoir enterrer leur tante. Peu de temps après, le prêtre les appelle, alarmé, pour les prévenir que la tombe de Bernie a été profanée : le cercueil a été ouvert, la tante n'est plus à l'intérieur... Mais c'est Bernie elle-même qui est revenue à la vie, et qui attend ses neveux au milieu du salon, avec la ferme intention de mettre un terme à leur existence indigne, et de leur ouvrir la voie du succès. Bernie, vieille fille complaisante et timorée de son vivant, s'est transformée en une véritable furie. La mort l'a dotée de super-pouvoirs, ce qui ne l'empêche pas de tomber peu à peu en morceaux. Dans cette fable cruelle, Saunders montre ce que l'exploitation capitaliste fait au corps des travailleurs, au travers de la figure du zombie Bernie, qui tombe littéralement en morceaux, mais aussi au travers de la personne du narrateur. Celui-ci utilise son corps pour gagner de l'argent, et Bernie lui suggère de l'utiliser toujours plus pour avoir les moyens de sortir du trou à rats dans lequel vit la famille (s'il montre son sexe, il peut gagner plus d'argent). David Rando, à qui nous reprenons l'expression de « working-class zombie » pour caractériser Bernie<sup>627</sup>, suggère que le travail du narrateur est particulièrement castrateur : muni d'un « penile simulator » il doit se plier aux demandes des femmes qu'il a face à lui (sous peine d'être qualifié « Stinker », et licencié), sans jamais pouvoir faire usage de son pénis véritable. Paradoxalement, la grosseur du faux pénis avec lequel les clientes peuvent jouer comme avec un animal de foire n'augmente pas la virilité du narrateur, mais, au contraire, constitue pour lui une émascation totale. En témoigne une scène très humiliante, au cours de laquelle le jeune homme, après l'enterrement de sa tante, se sent soudain incapable de montrer ses fesses à une femme qui lui demande de se baisser pour ramasser un dollar (110), ce qui lui vaudra de recevoir la notation « Puant » (« Stinker »)<sup>628</sup>. Obligé de vendre des parties de lui-même qu'il doit apprendre à dissocier de son moi pour ne pas trop ressentir la brûlure de l'humiliation, le narrateur ressent l'angoisse du démembrement : privé d'action corporelle libre mais doté d'un pénis automatisé, part étrangère de lui-même.

McNally rappelle que pour Marx, le capitalisme « fragmente » corporellement les travailleurs, en les transformant en automates : « [...] afin de dépeindre la fragmentation des corps prolétaires, Marx a mis en scène le conflit social en termes de fragmentation corporelle<sup>629</sup> » (142).

---

<sup>627</sup> D. P. RANDO, « George Saunders and the Postmodern Working Class », *op. cit.*

<sup>628</sup> Cette scène fait écho à une autre scène similaire dans « Bountyland » : « Le soir, Connie chantait pour m'endormir et me disait de ne pas m'en faire parce que mon véritable moi, profondément enfoui, était à l'abri. Je l'aime très sincèrement mais, après coup, je me rends compte qu'elle ne savait pas de quoi elle parlait. Mon véritable moi était bien là, affublé d'un collant, exécutant des pas de danse grotesques pour une bande de vacanciers bourrés. Mon véritable moi soupirait après ma mère pendant que j'exposais mon infirmité pour un malheureux dollar » (124). Dans les deux cas, le travail est une humiliation qui brise l'identité de l'individu.

<sup>629</sup> D. MCNALLY, *Monsters of the market*, *op. cit.*, 142. Je traduis.

Il note également que Marx décrit le Capital comme un « monstre mécanique dont le corps remplit des usines entières », ce qui transforme les travailleurs en « organes conscients de l'automate<sup>630</sup>. » Reprenant ces remarques de McNally, David Punter les relie au zombie : pour lui, les travailleurs mécanisés peuvent également être représentés comme les membres d'une horde zombie, en particulier dans le cadre d'un « corps » du marché toujours plus zombifié. La détérioration physique des corps des travailleurs, qui contribuent à façonner le corps gigantesque du marché, finit par mener à leur éjection du système.<sup>631</sup> Freya Verlander remarque le même mécanisme chez George Saunders, lorsqu'elle se penche sur le traitement des employés comme des déchets humains dans « Pastoralia »<sup>632</sup>. Elle fait le constat que la « Rubbish Theory » de Michael Thompson (1979) s'applique parfaitement à la manière dont sont traités les personnages de Saunders. Ce que David Punter appelle « l'éjection » (« *removal* ») du travailleur devient chez elle « mise en conserve » (« *canning* »). Le paradoxe est que, plus le travailleur s'abîme pour rester compétitif, plus il s'épuise et se zombifie, jusqu'au moment où il est mis au rebut. Les corps des travailleurs, semblables aux machines et outils de travail, sont utilisés jusqu'à ce que, cassés ou défailants, l'on s'en débarrasse. Par conséquent, l'ensemble de ces corps décomposés par l'exploitation capitaliste justifie une représentation de l'économie de marché comme un gigantesque corps-zombie. Toutes les nouvelles de Saunders illustrent comment les corps abîmés par le travail finissent par être éjectés du système ; il ne faut bien sûr pas oublier que le modèle de référence de Saunders est les celui des États-Unis, où les régimes de retraite et de sécurité sociale sont extrêmement faibles. Dans « Sea Oak », le narrateur sait bien qu'il ne pourra pas faire ce métier éternellement : il sait que l'entreprise qui l'emploie le licenciera sans merci lorsqu'il sera devenu trop vieux, moins attractif physiquement.

Ainsi, l'automatisation du travailleur le rapproche du zombie, pur corps sans conscience, à la manière de l'ouvrier privé de pensée et physiquement contraint par un métier abrutissant. La réappropriation culturelle du zombie haïtien par les États-Unis a d'ailleurs établi une parenté entre les esclaves noirs privés d'existence véritable par une vie harassante dans les champs, et les travailleurs blancs paupérisés de la Grande Dépression. Dans tous les cas, la transformation en zombie est le résultat d'un travail dégradant qui abîme le corps, détruit la pensée à force de fatigue et de répétition. Ainsi, *l'homo laborans* marxiste au service du Grand Capital est semblable à l'esclave au service d'un maître. Privés de vie propre par un travail absurde et dégradant, l'esclave comme

---

<sup>630</sup> K. MARX, *Capital: a critique of political economy*. Vol. 2 [1859], Repr, London, Penguin Books in association with New Left Review, 1985, vol. 2, 142. Je traduis.

<sup>631</sup> D. PUNTER (éd.), *A New Companion to the Gothic: Punter/ A New Companion to the Gothic*, Chichester, UK, John Wiley & Sons, Ltd, 2012, 210.

<sup>632</sup> F. VERLANDER, « “Let the Freaking Canning Begin”: Human Waste in the Workplaces of George Saunders's Pastoralia (2000) », Monash University, 2018, p. 224719 Bytes

L'ouvrier paupérisé s'incarne dans une créature à la fois morte et vivante, le zombie. Vivants pour travailler, à l'usine ou dans les champs, mais aussi morts car privés de temps personnel, amputés de la possibilité de permettre à la conscience individuelle de se développer<sup>633</sup>. Dans les deux cas, le zombie figure l'homme asservi, aliéné de lui-même par un travail particulièrement harassant.

Le caractère « inconscient » du zombie rend compte de la puissance de l'aliénation, car le travailleur ou l'esclave réduits à la subsistance quotidienne perdent de leur capacité à s'abstraire de sa condition, voire, dans le cas de Bernie, à prendre conscience de celle-ci. Ainsi la tante Bernie, toujours préoccupée des fins de mois, ne songe jamais à se révolter de son vivant. Cette impuissance est d'autant plus vraie que, dans un système purement productiviste, tel que celui dépeint dans les nouvelles de Saunders, l'employé ne peut se révolter, ni même prendre le temps de réfléchir : toujours menacé de perdre son emploi par manque de productivité, il est contraint d'augmenter la cadence pour assurer la subsistance quotidienne. C'est cette temporalité-catastrophe qui mène les personnages, dépassés par les événements, à prendre les mauvaises décisions : ainsi le héros dans « Pastoralia », poussé à bout par ses supérieurs, finit par dénoncer sa compagne. Celle-ci est remplacée par une compagne plus zélée, dont on devine qu'elle pourrait bien le dénoncer un jour. La vie de l'ouvrier en système productiviste (capitaliste) se présente donc comme une course effrénée, ce qui est bien rendu dans les nouvelles de Saunders par une esthétique de la fragmentation. Plusieurs nouvelles mettent en scène des personnages entraînés malgré eux dans une course contre la montre qui est aussi une course à l'argent, et qui les mène à leur perte : « CivilWarLand in Bad Decline », « Le transfert de Mrs Schwartz », « Commcomm » (pour « *Community Communications* ») et « Pastoralia ». La forme de la nouvelle, tendue vers sa chute, accentue dans ce cas précis la chute du personnage, lancé dans une mécanique infernale qu'il ne peut arrêter.

Gary, « *working-class zombie*<sup>634</sup> »

Le parallèle entre le travailleur exploité par le système capitaliste et le zombie est également présent dans *Zone One*. Les deux coéquipiers de Mark Spitz, réunis par les circonstances de la pandémie, ne se seraient jamais croisés dans la vie normale. Gary, issu d'une famille de garagistes de pères en fils, est le représentant d'une classe défavorisée, que personne ne considère. Face à lui, Kaytlin, incarnation du « Middle West sanctifié » (68) et de la bourgeoisie américaine qui n'aime

---

<sup>633</sup> C. M. MOREMAN et C. RUSHTON (éd.), *Race, oppression and the zombie: essays on cross-cultural appropriations of the Caribbean tradition*, Jefferson, N.C, McFarland, 2011, p.4

<sup>634</sup> Nous reprenons cette expression à David Rando, qui l'applique pour sa part à Bernie dans « Sea Oak ». D. P. RANDO, « George Saunders and the Postmodern Working Class », *op. cit.*

pas les vagabonds et considère que si l'on veut réussir, on le peut. Alors qu'ils sont alliés pour tuer les zombies, il ne fait pas de doute que, si la vie reprenait son cours d'avant, les protagonistes ne prendraient pas le temps de se dire au revoir. Mark Spitz, figure de la norme située entre les deux personnages, est étonné de constater à quel point l'un comme l'autre semblent plutôt à l'aise dans le désastre. Gary est tellement en phase avec les zombies qu'il leur ressemble :

Chaque matin au réveil, Mark Spitz redécouvrait avec un inlassable étonnement que son camarade n'avait pas meilleure mine que les créatures qu'ils étaient chargés d'anéantir. [...] Gary avait un teint de granit, une peau grise et grêlée. Mark Spitz ne pouvait s'empêcher de penser qu'un mal couvait au plus profond de ses os, un mal non recensé, impossible à diagnostiquer. Ses orbites étaient perpétuellement noires comme de la suie, ses joues creusées. Sa démarche favorite était une titubation traînante mais contrôlée : il traversait les pièces et abordait les virages comme s'il était le dernier junkie sur terre. (37)

Each morning when they woke, Mark Spitz marveled anew at how his comrade was scarcely in better shape than the creatures they were sent to eradicate. [...] Gary had a granite complexion, gray and pitted skin. Mark Spitz couldn't help but think that something bad roosted deep in his bones, uncatalogued and undiagnosable. His eye sockets were permanently sooted, his cheeks scooped out. His preferred gait was a controlled slouch, with which he slunk around corners and across rooms, the world's last junkie. (22)

La troublante ressemblance entre l'homme et le monstre est emblématique de l'état d'esprit de Mark Spitz, qui lutte régulièrement contre l'empathie qu'il peut ressentir à l'égard des « traînards », ces zombies inoffensifs, bloqués pour toujours dans une action répétitive. Ce retournement est classique des textes gothiques, dans lesquels la monstruosité ne se révèle pas toujours là où on l'attend. Le « teint de granit » évoque évidemment la pierre tombale, tout comme la « peau grise et grêlée », irrégulière comme une pierre. La mention des os, des « orbites noires », des « joues creusées », contribue à dépeindre Gary en cadavre. Le « mal non recensé » qui couve au fond de lui évoque une maladie rare, un virus inconnu comme celui des zombies. Enfin, sa démarche même évoque celle de ses alter-egos monstrueux : la « titubation traînante mais contrôlée » rappelle aussi bien l'ivrogne que le mangeur d'êtres humains. Ranimant le topos apocalyptique du *Dernier Homme* sur terre, Mark Spitz voit dans son compagnon le « dernier junkie », spécimen à la fois unique et étrangement familier.

Or, cet aspect cadavérique de Gary ne lui vient pas uniquement, comme on pourrait le supposer, des événements terribles auxquels il a dû faire face pendant l'apocalypse. En fait, Gary avait déjà l'air de sortir d'une tombe dans le monde d'avant : « Que la maladie fût biologique ou métaphysique, elle lui suintait des mains, plus exactement des ongles, qui paraissaient constitués de

crasse. À croire qu'il s'était échappé d'un cercueil à coups de griffes » (38). Peut-être la maladie de Gary vient-elle de ses mains incrustées de crasse, métonymies de sa profession et de sa classe sociale. Les griffes de Gary montrent aussi qu'il vivait sous terre, et le « cercueil » dont il s'est échappé est celui de son ancienne condition. Cette interprétation est confirmée par l'allusion au déterminisme familial pesant sur Gary :

Avant que le monde s'écroule, il avait arrêté l'école pour serrer des boulons à plein temps dans le garage paternel, comme ses frères, et il s'en tenait à cette version pour justifier son allure [...] Mark Spitz en déduisait qu'on avait affaire à la crasse *originelle*, celle de Gary adolescent, préservée comme un souvenir de famille. C'était tout ce qu'il avait réussi à gratter et à thésauriser du passé. (38)

Before the world broke, he'd dropped out of school to crank bolts full-time in his father's garage with his brothers, and he stood by this explanation for his appearance [...]. Which left Mark Spitz to opine that what they were seeing was the original grime, the very grime of Gary's youth preserved as a token of home. It was what he'd scraped off the past and carried with him. (23)

Marqueur de classe, la saleté de Gary le rapproche ironiquement des créatures qu'il pourchasse : il est sale comme un zombie couvert de terre. Le verbe « gratter » évoque les griffes des morts-vivants. Enfin, le personnage est, comme les zombies, parfaitement à l'aise dans le monde post-apocalyptique car il ne se trouve plus personne pour juger son apparence. Le déterminisme social et familial semble à ce point ancré qu'il est devenu une caractéristique biologique, comme si Gary ne pouvait tout simplement plus se défaire de sa crasse. L'adjectif « originelle », mis en exergue par l'italique, renvoie à la fatalité familiale, comme si Gary était destiné à être marqué dès sa naissance, par sa naissance, du sceau de sa condition : la pauvreté. La comparaison de la crasse avec un « souvenir de famille », profondément ironique, est tempérée par l'empathie de la dernière phrase, où le zombie devient plutôt une créature apeurée et touchante, utilisant ses pattes griffues pour conserver un héritage immatériel chargé d'émotions.

Pour Gary, le monde d'après est une libération : ainsi se prend-il régulièrement à espérer ce qu'il n'aurait jamais pu songer obtenir dans le monde d'avant. Plus tard, rêve-t-il, le gouvernement donnera aux héros comme lui de l'argent ou une maison en échange de leur aide lors de la débâcle. Mark Spitz l'écoute en silence, tout en songeant que le gouvernement va plutôt s'empresse de réserver l'argent et les maisons aux bureaucrates de Buffalo.

« Sea Oak » est une nouvelle particulièrement intéressante de ce point de vue dans la mesure où elle représente un double démembrement, une double fragmentation corporelle : celle du narrateur, et celle de Bernie. La brave tante, qui toute sa vie a travaillé dans un supermarché, revient pour faire ce qu'elle n'a pas pu faire de son vivant<sup>635</sup> : reprendre en main la vie de la famille. Mais Bernie, quoique dotée de superpouvoirs par la mort, tombe peu à peu en morceaux, et s'émiette lors de scènes particulièrement burlesques :

-Voyez comme je suis forte ! hurle Bernie vers minuit, et on entend un craquement.

Et quand je sors, la porte du micro-ondes a été arrachée, mais Bernie, elle, n'a pas bougé de son fauteuil. (121)

“See how strong I am!” she shouts around midnight, and there’s a cracking sound, and when I go out the door’s been torn off the microwave but she’s still sitting in the chair. (114)

L'esthétique gothique de la vieille sorcière s'éveillant à minuit pour pratiquer des actes magiques est ici détournée comiquement au profit de la satire sociale. La puissance burlesque de la tante-zombie souligne paradoxalement son impuissance à l'époque où elle était en vie : lorsqu'elle s'exclame « Je suis sacrément forte maintenant. J'ai des pouvoirs ! » (121), l'une de ses dents tombe. Ce n'est pas le grand capital que Bernie réussit à détruire, mais l'électroménager : d'abord le micro-ondes, puis la télévision et le réfrigérateur, symboles de la fausse aisance matérielle de ce foyer américain paupérisé : « La télé est cassée, le réfrigérateur a basculé et les bouts de Bernie sont éparpillés dans tout le séjour, comme si un canon lui avait tiré dessus. » (129). Mais ce super-pouvoir se double d'une impuissance comique et pathétique à la fois : la tante peut détruire la porte du micro-ondes, mais elle ne peut pas se lever : « Elle a essayé de se lever, me dit Jade. » (129). Cette impuissance comique est pourtant le reflet de l'incapacité de Bernie à agir lorsqu'elle était en vie, tout comme son démembrement n'est pas seulement une décomposition naturelle mais aussi le reflet des violences subies par son corps tout au long de son existence. L'une de ces violences est peut-être, paradoxalement, le fait que Bernie soit restée vierge toute sa vie, d'abord parce qu'elle ne s'est pas mariée pour s'occuper de son père, malade, puis pour s'occuper de ses neveux. Ce sacrifice imposé en partie par la condition de pauvreté de la famille revient sous la forme d'un retour du

---

<sup>635</sup> Cela ne va pas sans évoquer la nouvelle de Gogol, *Le Manteau* (1843), dans laquelle le personnage principal, Akaki Akakiévitch, victime toute sa vie des humiliations de sa position sociale, revient sous forme de fantôme hanter ses persécuteurs.

refoulé corporel dans une scène à la fois drolatique et pathétique, celle de la seconde mort de Bernie. Bernie, à présent totalement démembrée, sur le point de disparaître, fait une étrange demande à son neveu :

« -Viens par ici, me dit la tête, et je m'accroupis. Au temps pour moi. Je me suis bien fait avoir. Comme d'habitude. Toujours la demoiselle d'honneur, jamais la mariée. Quand j'y pense, d'ailleurs, je n'ai même pas été fichue d'être la demoiselle d'honneur. Ecoute, montre ta bite. C'est le chemin le plus court entre deux points. [...] Ah, Seigneur ! Au moins, achetez-moi une pierre tombale.

Je lui masse l'épaule. Elle est à côté de son pied.

On t'aime, Tatie, dis-je.

Pourquoi certains ont tout alors que moi je n'ai rien ? demande-t-elle. Pourquoi ? Hein, pourquoi ?

Je ne sais pas, réponds-je.

Montre ta bite, m'exhorte-t-elle, avant de mourir de nouveau.

On est là, debout, à regarder l'amoncellement de morceaux. Mac s'en approche en rampant, mais du bout du pied, Min lui fait rebrousser chemin. (129)

“Come here”, the head says to me, and I squat down. “That’s it for me. I’m fucked. As per usual. Always the bridesmaid, never the bride. Although come to think of it I was never even the freaking bridesmaid. Look, show your cock. It’s the shortest line between two points. [...] Ah Christ. At least buy me a stone.”

I rub her shoulder, which is next to her foot.

“We loved you”, I say.

“Why do some people get everything and I got nothing?” she says. “Why? Why was that?”

“I don’t know”, I say.

“Show your cock”, she says, and dies again.

We stand there looking down at the pile of parts. Mac crawls toward it and Min moves him back with her foot.” (121-122)

Ironie du sort, le narrateur, qui devait montrer son pénis à des clientes aisées pour gagner sa vie, doit maintenant le montrer à sa tante qui quant à elle n'a jamais eu l'occasion d'en voir un seul. La métaphore de la demoiselle d'honneur exemplifie le fait que Bernie a raté sa vie (« je n'ai même pas été fichue d'être la demoiselle d'honneur »). On peut remarquer au passage que la traduction française aplanit beaucoup la vulgarité du texte original, ce qui nous semble plutôt dommage, car le personnage de Bernie réside justement dans le contraste entre son existence d'acceptation béate avant sa mort, puis son retour en tant que personnage *badass*. Ainsi, plutôt que de traduire « I'm fucked » par « Je me suis bien fait avoir », on pourrait privilégier « Je me suis fait baiser », ce qui est, en contexte, assez ironique. Le pénis (métonymie de l'acte sexuel que Bernie n'a



pas connu) est défini comme « ligne la plus courte entre deux points », entre la vie et la mort. Bernie revient après la mort parce qu'il lui a manqué l'essentiel, parce que sa vie, écrasée par une lutte quotidienne pour la survie, n'a pas pu se déployer normalement. Nous sommes ici dans une scène grotesque au sens où l'entend Philip Thomson, c'est-à-dire que le grotesque naît de la « présence simultanée de ce qui fait rire et de ce qui est incompatible avec le rire »<sup>636</sup>. La dislocation comique du corps de Bernie présente une image allégorique de sa vie misérable, privée de l'usage naturel de son corps, exclusivement mis à disposition du travail : « Je lui masse l'épaule. Elle est à côté de son pied. » Nous avons déjà dit que les revenants chez Saunders étaient liés à une injustice demandant réparation. Dans le cas de Bernie, l'injustice est formulée dans les termes les plus larges possibles pour poser la question fondamentale de la pauvreté et des inégalités sociales : « Pourquoi certains ont tout alors que moi je n'ai rien ? ». La naïveté du discours renforce à nouveau le sentiment d'impuissance qui se dégage de la tête privée de corps au milieu du salon. Fort heureusement, Saunders évite le pathos en réitérant la demande burlesque « Montre ta bite », dernières paroles de la mourante. L'image des bébés qui rampent vers le cadavre est à la fois terrible et comique, et signale que la vie absurde de la maisonnée reprend son cours comme avant, malgré l'intervention désespérée de la tante. Le fait que Min ne prenne pas la peine de se pencher pour ramasser le bébé mais se contente de le pousser du pied ajoute à l'humour noir de la scène, tendue entre la quête pathétique de justice de la tante Bernie et le burlesque de sa requête à son neveu. L'art consommé de Saunders pour la réunion des contraires provoquant un effet de discordance entre le comique et la gravité de la situation est ici à son sommet<sup>637</sup>.

« Working-class zombie », Bernie n'est qu'un mort-vivant parmi tant d'autres, fantôme désireux de réclamer l'injustice qu'a été sa vie, comme les parents du narrateur, assassinés par des voleurs, dans « CommComm », et incapables d'accepter qu'ils sont morts. La fin de la nouvelle laisse supposer que chaque foyer pauvre comporte sa Bernie, revenue sur terre pour se venger d'une existence misérable : « Peut-être que ça arrive tout le temps. Peut-être qu'il y a des morts en colère partout autour, cachés dans les chambres, recouverts par des couvertures, donnant des ordres à des proches effrayés et embarrassés<sup>638</sup>. »

---

<sup>636</sup> P. THOMSON, *The Grotesque* [1972], London, Routledge, 2017

<sup>637</sup> G. SAUNDERS et M. DERBY, « Between the Poles of Biting & Earnest: an interview with George Saunders. », *Columbia: A Journal of Literature and Art*, n° 35, 2001, p. 87-99. Le titre de cette interview vient de l'une des questions posées par le journaliste à Saunders, qui demande à l'écrivain comment il fait pour maintenir l'équilibre souvent fragile entre satire et sincérité.

<sup>638</sup> G. SAUNDERS, *The brief and frightening reign of Phil and in persuasion nation*, *op. cit.*, «CommComm», 123-124. Je traduis.

Dans un article intitulé “A job to do”, Kasia Boddy remarque que George Saunders, sur son site internet, ne se présente pas seulement comme un écrivain, mais aussi comme un homme qui a exercé de multiples métiers : un portier, un couvreur, et un employé des abattoirs, pour n’en citer que quelques-uns<sup>639</sup>. Or, Saunders ne fournit pas par hasard un tel curriculum, dans la mesure où la réflexion sur la condition des travailleurs est un des points névralgiques de sa prose. Selon lui, toutes ses expériences du monde du travail ont contribué à forger sa compréhension du capitalisme : « Parce que, continue-t-il, ces emplois ont fait de lui le type d’écrivain qu’il est, ou, plus spécifiquement, « tout ceci a contribué à ma compréhension du capitalisme en tant que truc apparemment bénin qui, comme le dit Terry Eagleton, « vole la sensualité du corps<sup>640</sup> ». Comme nous avons déjà pu le constater, cette violence exercée sur le corps par le capitalisme s’exprime dans l’ensemble des nouvelles de Saunders. Nous souhaiterions montrer qu’elle s’incarne plus spécifiquement dans la question de la mutation, et dans les divers corps grotesques et monstrueux qui parsèment le monde du travail apocalyptique qu’il décrit. En d’autres termes, Saunders incarne et radicalise les dommages que l’exploitation capitaliste produit sur le corps à travers ses personnages mutants. Dans « Brad Carrigan, American », le couple voisin des Carrigan fait des opérations de chirurgie esthétique pour garder le droit de rester dans une émission de télé-réalité. Les Winston acceptent sans broncher la monstruosité physique pour continuer d’être « filmables », et ainsi garder leur emploi :

Au moins, Brad pense que ce sont bien les Winston. Mais Mr Winston a un bras qui sort de son front, ainsi qu’une poitrine impressionnante, et un vagin a été implanté sur sa tête. On dirait également qu’il lui a poussé une jambe supplémentaire. Mrs Winston, jambe en moins, également dotée d’une poitrine impressionnante, a un pénis qui lui pousse de l’épaule et une bouche de brillantes dents blanches qui semble totalement refaite.

« - May ? Jon ? dit Brad. Qu’est-ce qui vous est arrivé ?

- Chirurgie plastique, fait Mrs Winston.

- Non que ce soit un désagrément, explique M. Winston, laconique. On est juste contents d’être, comment dire, intéressants. » (Je traduis).

---

<sup>639</sup> K. BODDY, « “A Job to Do”\*: George Saunders on, and at, Work. », dans P. Coleman et S. Gronert Ellerhoff (éd.), *George Saunders: Critical Essays*, 1st ed. 2017, Cham, Springer International Publishing: Imprint: Palgrave Macmillan, 2017, p. 1-22, 1.

<sup>640</sup> *Id.*, 1.

At least Brad thinks it's the Winston's. But Mr Winston has an arm coming out of his forehead, and impressive breasts, a vagina has been implanted in his forehead, and also he seems to have grown an additional leg. Mrs. Winston, short a leg, also with impressive breasts, has a penis growing out of her shoulder and what looks like a totally redone mouth of shining white teeth.

“May? John?” Brad says. “What happened to you?”

“Extreme Surgery”, says Mrs. Winston. [...]

“Not that we mind”, says Mrs. Winston tersely. “We’re just happy to be, you know, interesting”. (264-265)

L'inversion des caractères sexuels (Mr Winston a un vagin, Mrs Winston un pénis) ne fait qu'ajouter à l'étrangeté de la distribution des organes. La gémellité des personnages est également suggérée par le fait que Mr Winston a une jambe en plus, tandis que Mrs Winston a une jambe en moins. Elle laisse aussi supposer que le pénis qui pousse sur l'épaule de Mrs Winston puisse être celui de Monsieur, tandis que le vagin planté dans le front de l'époux pourrait être celui de sa femme. Ce mélange physique grotesque se double d'un cliché des images publicitaires : une bouche refaite remplie de dents blanches étincelantes. Pour faire monter l'audimat et demeurer compétitifs dans le monde de l'image, les voisins des Carrigan se sont transformés en mutants. Mais Mrs Winston considère que c'est un « petit sacrifice » si cela leur permet de garder leur emploi. Dans un euphémisme typique de la « pensée positive » du management, elle ne dit pas que la chirurgie est nécessaire pour leur travail, mais se contente d'affirmer qu'elle les rend « intéressants ».

« Bountyland » présente les figures de mutants les plus poussées et les plus intéressantes. Dans cette nouvelle, les mutations sont le signe d'une double ségrégation, raciale et sociale. Les États-Unis sont divisés en « Normaux » et « Spéciaux », les uns étant considérés comme supérieurs aux autres sur tous les points. Pour « préserver la pureté du patrimoine génétique américain », les uns et les autres n'ont pas le droit de se reproduire. Les Spéciaux sont réduits en esclavage à travers le pays, ils sont régulièrement lynchés par des extrémistes :

Les nouvelles transmises par la radio ne sont guère réjouissantes : « les nouvelles : émeutes électorales à Cleveland et trois Mutants lynchés dans la banlieue de Topeka. Les premiers résultats sont décourageants. Le vote de l'Ouest fera la différence. Là-bas, on apprécie au plus haut point la pureté génétique et les Tarés sont généralement considérés comme de lamentables sous-hommes [...]. (116)

Finally he gives in and turns on the news: Poll riots in Cleveland and three Flawed lynched outside Topeka. The early returns are discouraging. The Western vote will decide it. Out there genetic purity is highly valued and Flaweds are generally considered subhuman trash [...]. (80)

La situation des Mutants rappelle évidemment l'Histoire des Noirs Américains aux États-Unis, et les pires périodes de l'Esclavage, légalisé par la Constitution (« l'Edit d'Esclavage est entré en vigueur », page 154), puis de la Ségrégation, et des « Jim Crow Laws ». La mutation, perçue comme une « Tare », est la métaphore d'un rejet fondé sur la « race ». Par ailleurs, les Mutants doivent porter un bracelet qui signale qu'ils ont une Tare (car toutes ne sont pas immédiatement visibles ; ainsi le narrateur est parfaitement normal, si l'on excepte les griffes qui ornent ses pieds), ce qui ne va pas sans évoquer une certaine étoile jaune.

Mais la Tare signifie aussi, indépendamment de la question physique, une marginalisation sociale des travailleurs pauvres. Indépendamment de la race, les mutants sont aussi les esclaves modernes du capitalisme, réduits en esclavage par le travail dégradant qu'ils sont forcés d'effectuer. Dans le parc d'attraction où travaille le narrateur, les Mutants ne sont pas des esclaves, et sont en théorie libres de leurs mouvements, libres, s'ils le veulent, de quitter l'endroit. Mais ils sont maintenus dans l'exploitation par le chantage (dehors, ils se feraient lyncher), le manque de ressources, un relatif confort matériel, et la cocaïne que l'administration leur distribue généreusement. Un prêtre leur délivre même des sermons qui les poussent à accepter leur sort.

Les Mutants sont donc une figure syncrétique de la marginalisation raciale, porteurs de l'Histoire des Noirs Américains aux États-Unis, et de la marginalisation sociale des travailleurs pauvres, maintenus dans l'esclavage non pas par un maître mais par un grand patron d'une entreprise capitaliste (Bountyland évoque bien évidemment la franchise Disneyland), qui s'attache leur fidélité par divers moyens, allant de la religion aux drogues. Le fait que Bountyland soit une entreprise placée sous le signe de la productivité à tout prix est rendu évident par les techniques de management en vigueur : les employés sont soumis à diverses évaluations de la part des clients (comme la fameuse « *Client vignette evaluation* » dans « Pastoralia »), qui peuvent les faire rétrograder. Fusion de l'esclave ancien et moderne, de l'homme rejeté pour sa race et de l'employé modèle écrasé par son travail, le mutant n'a presque aucune chance de s'en sortir. Le parc d'attraction est aussi une référence au *freak show*, où les Mutants sont forcés de mettre en scène leur monstruosité, d'une façon tout-à-fait absurde, comme dans la scène suivante : « Venaient ensuite les monstres, c'est-à-dire Brian Rumbley et moi. Brian avait un œil derrière la tête et lisait Chaucer dans un livre que je tenais dans son dos. En réalité, son troisième œil était une masse gélatineuse parfaitement inutile et il avait mémorisé le passage » (124). Saunders montre bien que la monstruosité est aussi celle que l'on fabrique à des fins commerciales ou politiques, qu'elle est peut-être autant une construction sociale (la monstruosité est aussi dans l'œil de celui qui regarde) qu'une caractéristique physique. Dans « Bountyland », la monstruosité est le principal prétexte à la création d'une main-d'œuvre corvéable à merci.

La dénonciation des transformations que le capitalisme impose au corps passe aussi par d'autres métaphores que celles de la mutation ou de la zombification. Dans « Le Transfert de Mrs Schwartz », le narrateur vend par petits bouts la mémoire de la vieille dame à une école de surdoués (ce qui permet de créer une sorte de cours d'Histoire interactif) pour lui payer une aide à domicile. Mais la machine infernale du besoin d'argent s'emballa, et la nouvelle s'arrête lorsque le narrateur lui-même s'apprête à vendre ses derniers souvenirs. Dans « Brad Carrigan, American », Brad, éjecté de l'émission, perd lui aussi le souvenir de ce qu'il était, et comprend qu'il est « effacé » pour les besoins du script. L'exploitation capitaliste est donc non seulement liée à une déformation du corps, mais aussi, en fin de compte, à une perte complète du moi, une déshumanisation (passant par la perte de la mémoire et de l'identité) engendrée par la nécessité toujours plus grande de gagner de l'argent, qu'il s'agisse de Mrs Schwartz ou des Américains moyens comme Brad.

### *Big Pharma is Watching You*

Depuis la fin des années 1990, le développement des biotechnologies (biologie moléculaire, génomique, nanobiotechnologies, Organismes génétiquement modifiés) est devenu un symbole croissant de l'économie néolibérale mondialisée. La naissance puis la prolifération d'entreprises spécialisées, comme Amgen, Genentech ou Transgene, révèle l'importance des biotechnologies pour la science et l'économie mondiales. La crise du Covid-19 a rendu plus visible encore la puissance des entreprises biogénétiques et des laboratoires pharmaceutiques. Or, la représentation des biotechnologies, qui soulèvent la question des frontières de l'humain et de la création de corps liminaires, se prête parfaitement au développement d'un imaginaire gothique, comme nous l'avons déjà vu. La trilogie atwoodienne du *Dernier Homme*, aussi bien que *World War Z*, mobilisent des tropes gothiques pour critiquer l'univers de la « pharmacologie mondialisée » (« *global pharmacology* ») terme qui désigne le pouvoir croissant des laboratoires pharmaceutiques et des corporations dans les domaines de la santé et des cosmétiques :

La mondialisation pharmaceutique en est venue, depuis les trente dernières années, à la fois à incarner et à mettre en branle l'agenda capitaliste néolibéral. Un nombre très restreint d'entreprises dominant la recherche, le développement et la distribution des produits pharmaceutiques dans le monde. Et cela donne aux corporations le pouvoir d'assimiler n'importe quelle institution, y compris celle des gouvernements élus, qui pourraient se mettre en travers de leurs profits<sup>641</sup>.

---

<sup>641</sup> L. BLAKE et A. S. MONNET (éd.), *Neoliberal gothic, op. cit.*, 23. Je traduis.

L'accroissement du pouvoir des corporations, surtout dans des domaines comme la santé publique, se fait aux dépens du pouvoir des États-Nations. Ce phénomène est extrêmement visible dans les dystopies contemporaines, où la représentation du totalitarisme à la 1984 n'est plus uniquement incarnée par une puissance étatique, mais, de plus en plus, par une puissance économique<sup>642</sup>. Le modèle de l'État-providence, mis à mal par la montée en puissance du dictat économique, devient peu à peu obsolète. Ce constat est l'une des sources majeures de la satire atwoodienne dans *Le Dernier Homme*, qui dépeint un monde dans lequel les corporations pharmaceutiques ont la main-mise sur la recherche, et possèdent leurs propres mercenaires (les CSC, services de sécurité qui constituent en fait une véritable armée), qui font régner l'ordre en lieu et place des États. Toutes les manipulations de l'humain sont permises, du moment que l'on possède assez d'argent pour se les permettre : les plus riches peuvent ainsi choisir d'acheter un bébé qui soit génétiquement concocté pour correspondre à leurs critères de sélection (« PerfectoBébé »).

La marchandisation du corps est régulièrement traitée sur le mode gothique par Atwood ; en témoigne l'histoire de Toby, objet du deuxième volume de la trilogie. Toby est devenue stérile après avoir vendu ses ovules au marché noir, pour gagner un peu d'argent ; à cause d'une seringue contaminée, elle a perdu la capacité de faire des enfants. Chez Atwood, la « pharmacologie mondialisée », qu'elle passe par le marché noir où par les cabinets médicaux officiels, est liée à la mort. Ainsi la fin du monde orchestrée par Crake est-elle présentée comme une solution pharmaceutique aux maux contemporains : pour régler les problèmes de surpopulation, Crake, avec le soutien des *compounds*, commercialise la « *BlyssPlus Pill* » (en français « pilule JouissPlus »). D'une part, la pilule miracle permet d'atteindre à coup sûr l'extase amoureuse. D'autre part, elle sert de contraception, ce qui semble particulièrement utile dans un monde où la majeure partie de la population n'a pas les moyens de vivre correctement. Or, cette solution inventée par Crake avec le soutien de Big Pharma recèle en fait un virus mortel qui cause l'anéantissement de la majeure partie de l'humanité. Chez Atwood, la fin du monde prend le visage d'une inoffensive petite pilule... Quant à Toby, elle échappe à la mort justement parce que, parmi les Jardiniers, son amie Pilar, experte en plantes (représentante d'une technique de soins naturelle, par opposition à la pharmacologie néolibérale), lui avait fait promettre de ne jamais accepter une seule pilule des corporations (156). « Les pilules des Corporations sont la provende des Morts, ma chère. Et je ne parle pas de nos morts, mais des mauvais morts. Des morts-vivants. » (157) : après la fin du monde orchestrée par Crake, ces paroles de Pilar paraissent littéralement prophétiques. Mais il ne faut pas attendre l'apocalypse pour que l'affirmation se vérifie. La *global pharmacology* crée des « morts-

---

<sup>642</sup> On pourra consulter sur ce sujet le chapitre de la thèse de Mattias Agren consacré à l'évolution des modèles dystopiques contemporains. M. ÅGREN, *Phantoms of a future past, op. cit.*

vivants » car elle développe à dessein des maladies qui nécessitent l'achat d'autres médicaments<sup>643</sup> ; c'est ce qui arrive à la mère de Toby, qui tient une boutique SentéGénic, dont elle reçoit les produits gratuitement (156). Par la suite, Toby comprend que sa mère a servi de cobaye. Les « médicaments » des corporations créent donc des morts-vivants dans la mesure où ils distillent, petit à petit, la mort dans des corps bien-portants, à seule fin de pousser à consommer toujours plus de drogues. Le cercle vicieux des médicaments destinés à rendre malades incarne parfaitement la logique mortifère du néolibéralisme sans frein imaginé par Atwood dans la trilogie. Or, Atwood se défend de toute imagination, et argue qu'elle ne fait que décrire ce qui existe déjà.<sup>644</sup>

Dans *World War Z*, les morts-vivants ont également partie liée avec la *global pharmacology*. Le narrateur interviewe un homme qui, lors de la crise, a commercialisé le phalanx, un soi-disant vaccin contre la rage zombie. Dans ce cas précis, le néolibéralisme pharmaceutique et l'État américain fonctionnent main dans la main, car l'État voit dans ce vaccin-placebo un moyen d'empêcher la panique... Mais la décision de soutenir sa commercialisation reste hautement discutable, dans la mesure où tous les gens qui se croient vaccinés contre la pandémie sont des proies plus vulnérables. Alors que la mauvaise gestion de la crise par le gouvernement américain est régulièrement pointée du doigt par la narration, l'homme qui a répandu le phalanx est présenté comme un parfait cynique. Personnage caricatural, il se vante d'avoir su exploiter la peur pour se faire de l'argent : « c'est la peur la plus précieuse matière première de l'univers » (99) ; « la peur fait vendre » (100). Bien que le narrateur se garde de tout jugement, la critique de la collusion entre néolibéralisme et pharmacologie ne fait à ce moment aucun doute. L'inertie, voire la complaisance des États à l'égard de ce phénomène, est également pointée du doigt. Le phalanx, invention du grand capital pharmaceutique, n'a pas fait que retarder la panique, il a également facilité la multiplication des zombies.

Ainsi, l'esthétique gothique et apocalyptique déployée dans *Le Dernier Homme* et *World War Z* permet de mettre en forme les angoisses liées aux biotechnologies néolibérales. Dans *Le Dernier Homme*, le néolibéralisme technoscientifique mène à la création de corps gothiques menaçants, et cause la fin du monde. Dans *World War Z*, l'apocalypse zombie est accélérée par la malhonnêteté de Big Pharma.

---

<sup>643</sup> L. BLAKE et A. S. MONNET (éd.), *Neoliberal gothic, op. cit.*, 23.

<sup>644</sup> Ainsi peut-on lire dans les remerciements de *MaddAddam* : « Bien que MaddAddam soit une œuvre de fiction, le roman n'inclut aucune technologie ou bioforme qui n'existe pas déjà, ou qui ne soit pas en construction, ou qui ne soit pas possible en théorie. » (563) Cette assertion fait écho à ce qu'Atwood avait déjà dit dans les remerciements du précédent volume : « Ce livre est une œuvre de fiction, mais les éléments qu'il décrit sont hélas proches de la réalité » (*Le Temps du Déluge*, 603).

L'étude du gothique néolibéral nous a permis de voir à quel point la critique de certains usages de la technoscience joue un rôle important dans la dénonciation des dérives du néolibéralisme. La « pharmacologie mondialisée », les modifications génétiques chez Atwood, la chirurgie plastique radicale du couple Winston chez Saunders, les technologies télévisuelles chez Pélévine, sont toutes des incarnations de progrès technoscientifiques mis au service du Grand Capital. Les « modèles 3D » de Pélévine sont destinées à augmenter le temps d'antenne, donc à placer toujours plus de publicités ; la chirurgie esthétique monstrueuse dans « Brad Carrigan, American », n'a pas d'autre vocation. Chez Atwood, tous les progrès de la biogénétique sont destinés à produire de l'argent, et n'ont pas de véritable utilité pour l'humanité. Pire, ils sont souvent nuisibles. Ainsi les animaux génétiquement modifiés comme les « louchiens » ou les « malchatons » s'avèrent dangereux, une fois lâchés dans la nature. La recherche technoscientifique appartient aux corporations, et Atwood montre bien le dilemme moral de certains scientifiques, face aux injonctions du Capital. Nous voudrions à présent montrer comme la critique du néolibéralisme s'accompagne aussi de la représentation d'un gothique technoscientifique, que nous pourrions appeler également « gothique high-tech », pour reprendre le titre d'un recueil de nouvelles de l'écrivain américain Bruce Sterling<sup>645</sup>.

### 3. Les spectres de la technoscience

*Introduction : L'Héritage de Frankenstein, ou les misères de l'apprenti sorcier*

This is the whole point of technology. It creates an appetite for immortality on the one hand. It threatens universal extinction on the other. Technology is lust removed from nature.

Don DeLillo, *White Noise*, 285.

DeLillo capture ici le paradoxe de notre rapport à la technologie. D'une part, la technoscience semble offrir quantité de promesses au genre humain, laissant miroiter la possibilité de repousser sans cesse les limites du corps humain. D'autre part, derrière la promesse alléchante d'un progrès presque infini, se déploie de plus en plus la conscience que la technoscience peut avoir

---

<sup>645</sup> B. STERLING, *Gothic high-tech*, Burton, MI, Subterranean, 2011



un coût irréparable. Face au spectre des morts de masse du XX<sup>e</sup> siècle et de la destruction écologique en cours, un nombre croissant de voix s'élève contre l'idéologie du progrès technoscientifique. La technologie aurait permis à notre désir et à notre convoitise (« *lust* ») de s'affranchir du règne naturel. Dès lors, l'homme peut ressentir ce que le philosophe Günter Anders appelait la « honte du Prométhée moderne » : l'homme, face aux progrès technoscientifiques, se sent dépassé par les forces qu'il a mises en branle. Victime du syndrome de l'apprenti-sorcier, il peut ressentir de la honte à ne plus se sentir maître d'une technologie qui lui échappe<sup>646</sup>.

Le fait que l'arrivée de nouvelles technologies s'accompagne d'inquiétudes nouvelles est une constante de la littérature gothique, comme le remarque David Punter. Il existe depuis longtemps « un courant du gothique dans lequel la technologie génère des spectres et des monstres qui incluent, par exemple, la biotechnologie du Docteur Frankenstein, la chimie transformatrice du Docteur Jekyll et les expérimentations médicales grotesques du Docteur Moreau<sup>647</sup>. »

Dans la trilogie du *Dernier Homme*, Margaret Atwood nous présente le Victor Frankenstein d'aujourd'hui en la personne du geek surdoué Crake. Ses créatures sont évidemment plus belles que l'original, mais elles sont tout aussi gothiques. L'inquiétante étrangeté des Crakers ne tient pas au fait qu'ils soient faits de morceaux de cadavres (bien que l'on se demande si Crake n'a pas utilisé des cobayes humains pour parvenir au résultat souhaité), mais au fait qu'ils sont, comme la créature de Mary Shelley, à la fois humains et hors de l'humanité. Atwood imagine des créatures d'autant plus effrayantes qu'elles ne sont pas monstrueuses par leur laideur, mais monstrueuses par leur absolue perfection.

Dans le monde décrit par Atwood, Crake n'est pas le seul à jouer les apprentis-sorciers ; tous les scientifiques se livrent au contraire à des expérimentations biotechnologiques ou biochimiques qui mènent à la création de corps gothiques. Qu'il s'agisse des cochons génétiquement modifiés pour produire des organes humains, les « porcons » (aussi appelés « frankenbacon » par le groupe *Madaddam*), ou encore des « microbes mangeurs d'asphalte » concoctés par les scientifiques anti-système de *Madaddam*, les manipulations du vivant n'ont plus de limites. Or ces créatures, créées à l'origine pour servir les fins humaines, ont en commun de représenter une menace potentielle pour l'humanité, à l'instar de la créature de Shelley. Ainsi, les « porcons » ont une intelligence supérieure qui effraie le survivant Jimmy. De même, les « louchiens » et les « malchatons », expérimentations qui ont mal tourné, peuplent le paysage

---

<sup>646</sup> G. ANDERS, *L'Obsolescence de l'homme: sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* [1956], Paris: Éd. de l'Encyclopédie des nuisances, 2002

<sup>647</sup> D. PUNTER (éd.), *A New Companion to the Gothic*, op. cit., 5. Je traduis.

apocalyptique du *Dernier Homme* d'une menace supplémentaire. Les avancées biotechnologiques engendrent bel et bien de nouvelles anxiétés, auxquelles l'esthétique gothique donne corps dans les textes.

Cette préoccupation est également sensible dans les livres de Sorokine, quoiqu'abordée sous un angle différent. Tout comme la référence à Frankenstein est essentielle chez Atwood, la référence au Charikov de Boulgakov, le Frankenstein russe, joue également un rôle de premier plan chez Sorokine et Pélévine. Chez Sorokine, l'homme-chien des années 1920 trouve un prolongement direct dans les cynocéphales de *Telluria*, qui discutent ironiquement sur la partition de l'âme et du corps (voir le chapitre « dialogue de cynocéphales »). Dans le *Livre Sacré*, Charikov est présenté comme un prédécesseur essentiel du super loup-garou Alexandre au FSB. Chez Sorokine, les « cynocéphales » sortent d'un laboratoire de biogénétique, tandis que la transformation d'Alexandre semble due plutôt à l'accomplissement d'une prophétie (ou à la réalisation d'un conte). Toutefois, le FSB donne un mélange de kétamine et d'autres drogues à son acolyte loup pour accélérer la transformation, augmentée par des moyens artificiels. « Le corps et le cerveau sont manipulés par de nouvelles technologies afin d'engendrer des créations de type Frankenstein qui redessinent les conditions humaines et non-humaines<sup>648</sup>. » Le corpus russe comme le corpus américain ne font pas exception à la règle.

Notre corpus se fait-il l'écho d'une critique de l'idéologie du progrès technoscientifique, qui serait à l'origine des fictions d'apocalypse selon Jean-Paul Engélibert<sup>649</sup> ? Pourquoi les avancées technoscientifiques de notre corpus sont-elles attachées à une esthétique gothique ? Peut-on considérer ces représentations gothiques comme un cas particulier du gothique néolibéral ? Quel lien notre corpus dessine-t-il entre apocalypse et progrès technoscientifique ?

### *La peur du désincarné dans White Noise et Zero K : fantômes de l'âge digital*

Si l'émergence du gothique est liée à la Révolution industrielle, et notamment à la redéfinition de l'humain introduite par la mécanisation du travail<sup>650</sup>, l'ère post-industrielle a su produire son propre imaginaire gothique. Justin Edwards rappelle que Derrida, dans *Spectres de*

---

<sup>648</sup> *Id.*, 5.

<sup>649</sup> J.-P. ENGELIBERT, *Fabuler la fin du monde*, *op. cit.*

<sup>650</sup> Frankenstein, considéré comme l'un des textes fondateurs du gothique, est aussi l'un des textes qui met en scène la peur de l'automatisation et de la déshumanisation de l'homme engendrées par l'ère industrielle : ainsi le monstre est-il une sorte d'automate, assemblage artificiel de morceaux de corps humains.

*Marx*, montre bien que les avancées technologiques ne font pas disparaître les fantômes, mais produisent au contraire des formes nouvelles de spectralité :

Fantômes et spectres sont parfois associés à un passé pré-moderne et pré-industriel, relégué à des cultures « sous-développées » qui reposent sur la superstition plutôt que sur la rationalité associée à la science, la technologie et la modernité. Cette distinction est remise en question par Jacques Derrida, qui suggère que les avancées technologiques produisent des fantômes : les daguerréotypes et les photographies produisent des images éthérées et liminaires des personnes, semblables à des figures spectrales. Les enregistrements audios et les téléphones désincarnent les voix humaines, et le cinéma présente l'action de personnes qui pourraient être mortes (*the walking dead*)<sup>651</sup>.

*White Noise*, *Zero K* ou encore *Homo Zapiens* illustrent à la perfection le caractère gothique des avancées technoscientifiques de l'ère post-industrielle. Dans *Homo Zapiens*, Tatarski devient, au terme d'un processus d'ascension labyrinthique, le double de lui-même, une sorte de fantôme digital : sa propre image scannée puis numérisée. Dans *Zero K*, la cryogénisation permet de figer les hommes dans un état liminaire inédit : suspendus entre la vie et la mort, les hommes cryogénisés ont un statut ontologique spécial, celui « d'icônes dénudées » (« naked icons »). Ces corps en suspension sont les spectres non pas du passé mais de l'avenir, d'une époque où ils seront ramenés à la vie, transplantés artificiellement d'un monde à un autre. Jeffrey ne cesse de penser à Ross et Artis, et se dit « hanté » par la manière qu'ils ont choisie de quitter ce monde, en se faisant cryogéniser : « [...] ce qui me hante, ce n'est pas leur vie flamboyante mais leur façon de mourir » (289). Or, ce progrès technoscientifique est une incarnation du pouvoir de l'argent, car seuls les milliardaires comme Ross peuvent s'offrir une telle mort.

Dans *White Noise*, Jack Gladney s'étonne d'être réduit, face à un ordinateur qui semble lire au-dedans de lui-même, à « la somme totale de ses données » (« Vous êtes la somme totale de vos données », 164). Voyant Babette à la télé, « Babette [...] d'électrons et de photons » (125), Jack se sent soudain saisi d'effroi, car il a l'impression qu'elle est morte. La télévision produit un double à la fois étranger et familier (« *uncanny* ») de Babette, une présence-absence fantomatique, semblable à celle de Tatarski à la fin d'*Homo Zapiens* :

C'est Babette qui est sur l'écran. [...] Nos visages prennent un air ahuri, craintif et étonné. Qu'est-ce que cela signifie ? [...] Est-elle morte, disparue, désincarnée ? Est-ce ici son esprit, sa personne secrète qui, grâce à la puissante technologie, a pris la décision d'apparaître en deux dimensions [...] ?

---

<sup>651</sup> J. EDWARDS, « Contemporary Gothic », dans J. A. Weinstock (éd.), *The Cambridge Companion to American Gothic*, Cambridge, United Kingdom ; New York, NY, Cambridge University Press, 2018, 5. Je traduis.

Un sentiment d'étrangeté s'empare de moi, je me sens brusquement déboussolé. [...] Je l'ai vue il y a une heure à peine, en train de manger des œufs, mais son apparition sur l'écran me donne l'impression qu'elle surgit du passé, qu'elle est une de mes anciennes épouses, une mère absente, une rôdeuse dans les brouillards de la mort. (124-125)

The face on the screen was Babette's. [...] Confusion, fear, astonishment spilled from our faces. What did it mean? [...] Was she dead, missing, disembodied? Was this her spirit, her secret self, some two-dimensional facsimile released by the power of technology [...]

A strangeness gripped me, a sense of psychic disorientation. [...] I'd seen her just an hour ago, eating eggs, but her appearance on the screen made me think of her as some distant figure from the past, some ex-wife and absentee mother, a walker in the mist of the dead. (104)

Pour les Gladney, l'écran de télévision est associé principalement à deux choses : les publicités, et surtout les nouvelles catastrophiques du monde extérieur à la bulle familiale. La famille est à ce point conditionnée par le visionnage des catastrophes qu'en voyant Babette à la télévision, elle imagine immédiatement le pire. La dissociation cognitive est d'autant plus forte que, d'ordinaire, le visionnage des nouvelles, toutes plus désastreuses les unes que les autres, est un des grands plaisirs de la famille Gladney. Un plaisir, car Jack est absolument persuadé qu'il ne peut rien arriver à une famille d'Américains de la classe moyenne supérieure comme la sienne. La vue de Babette provoque non seulement de la peur, mais aussi un sentiment mystique proche du sacré, comme si le pouvoir de la technologie mettait la famille en présence d'une révélation sur la nature véritable de Babette (« sa personne secrète »). Le sentiment d'étrangeté et de dissonance cognitive ressenti par Jack tient à la difficulté d'associer la femme réelle, mangeant des œufs, et l'apparition à l'écran, qui la projette, instantanément, dans le passé. À l'écran, Babette n'est plus la femme de Jack et la mère de ses enfants, mais son ex-femme, et une mère envolée ou défunte, comme si la distance de l'écran la reléguait nécessairement hors de ce monde, et de la vie des Gladney. La dernière périphrase, « a walker in the midst of the dead » fait de Babette un zombie, un spectre. Le pouvoir surnaturel des « ondes et radiations », leitmotiv déployé tout au long du roman, se manifeste une fois de plus, comme si, à l'ère du capitalisme post-industriel, le mystère sacré de l'existence n'appartenait plus à Dieu, mais à la technoscience.

Le passage à l'écran occasionne donc une transgression ontologique fondamentale, source du sentiment « d'étrangeté » ressenti par Jack. Cette transgression gothique des catégories apparaît également dans *Le Dernier Homme*. Dans le chapitre intitulé « En roue libre », les services de sécurité rendent visite à Jimmy pour tenter de savoir s'il est impliqué dans les activités criminelles de sa

mère. Ils lui montrent alors une vidéo de l'exécution de sa mère. Celle-ci regarde Jimmy à travers la caméra, et s'adresse directement à lui. Le fait que la mère de Jimmy lui parle alors qu'elle est déjà morte correspond parfaitement à ce que dit Derrida des spectres engendrés par les nouvelles technologies ; la mère de Jimmy fait partie, comme tous les hommes dont il a vu l'exécution, des « *walking dead* », des personnes déjà mortes dont la voix résonne encore et peut être indéfiniment réécoutée.

Tout se passe comme si la médiatisation (par la caméra, l'enregistrement) amplifiait la force suggestive du spectre, qui se manifeste à la fois par son extrême présence (le spectre demande à être entendu, vu, pris en compte), et l'anormalité de cette présence. La mort de Stak, celle de la mère de Jimmy, celle, allégorique, de Babette, reléguées par les écrans, provoquent chez les personnages principaux la même prise de conscience de la finitude humaine, en proie au désastre de la destruction. Ces morts individuelles renvoient toutes à l'apocalypse : celle de l'empoisonnement du monde par la technoscience (les ondes et radiations, le nuage toxique) dans *White Noise*, celle du cataclysme écologique et social en cours chez Atwood, celle de la fin du monde tels que l'auront connu les cryogénisés, dans *Zero K*.

### *Spectres technologiques, et momies futuristes : Zero K*

Dans *Zero K*, la digitalisation inhérente à la vie contemporaine conduit à un processus de spectralisation. Alors qu'il se trouve dans le jardin d'Eden artificiel de la Convergence, Jeffrey est interrogé par un homme mystérieux, figure prophétique, qui lui demande à mots couverts s'il ne sent pas venir l'Apocalypse, même si la technologie place le monde derrière un faux écran de protection. « Toutes les commandes vocales et les hyper-connexions qui vous permettent de vous dématérialiser » (139) : la technologie quotidienne désincarne<sup>652</sup> ceux qui l'utilisent. Les *Stenmark Brothers*, artisan du décor pour le moins gothique de la Convergence, font d'ailleurs le même constat. S'adressant aux futurs cryogénisés et aux visiteurs, ils soulignent le sentiment de « virtualisation » que l'on peut parfois ressentir au contact de la technologie quotidienne :

N'avez-vous pas ressenti cela ? La perte d'autonomie. L'impression d'être rendus virtuels. Les instruments dont vous vous servez, ceux que vous emportez partout avec vous, de pièce en pièce, minute après minute, inéluctablement. Ne vous arrive-t-il pas de vous sentir désincarnés ? Toutes ces impulsions codées dont vous dépendez pour vous orienter. Tous ces capteurs, dans les pièces, qui vous observent, vous écoutent, surveillent vos habitudes, évaluent votre potentiel. Toutes ces données connectées destinées à vous incorporer dans les mégadonnées. [...] Pensez-vous aux technovirus, à

---

<sup>652</sup> Le texte anglais utilise le terme « disembody » : « [...] that allow you to become disembodied » (127).

la panne générale des systèmes, à l'implosion mondiale ? [...] Vous sentez-vous précipités dans une atroce panique numérique qui est partout et nulle part ? (260)

Haven't you felt it? The loss of autonomy. The sense of being virtualized. The devices you use, the ones you carry everywhere, room to room, minute to minute, inescapably. Do you ever feel unfleshed? All the coded impulses you depend on to guide you. All the sensors in the room that are watching you, listening to you, tracking your habits, measuring your capabilities. All the linked data designed to incorporate you into the megadata. [...] Do you think about the technovirus, all systems down, global implosion? [...] Do you feel steeped in some horrific digital panic that's everywhere and nowhere? (239)

Après ce constat, le fait de s'enfermer dans une capsule cryogénique afin d'espérer la renaissance ne paraît plus aussi absurde. S'agit-il vraiment de quitter la vie naturelle pour une vie artificielle si le quotidien même de l'homme dépend à ce point de la technoscience qu'il ne reste en lui plus grand-chose de naturel ? Les *Stenmark Brothers* suggèrent ici que les appareils du quotidien nous privent d'autonomie, et, pire encore, de libre-arbitre, en accumulant sans cesse des données sur nos comportements. Big Brother se réincarne donc en appareils technoscientifiques qui concourent tous à nous inscrire dans le « *megadata* », gigantesque organisme digital dont nous dépendons (ce qui ne va pas sans évoquer « l'Oranus » de Victor Pélévine). Le fait que Jack Gladney soit instantanément scanné et disséqué par l'ordinateur de la Croix Rouge provoque en Jack la révélation désagréable de son impuissance totale, opposée à la toute-puissance de la machine, capable de retrouver ses données à tel point qu'il a le sentiment qu'elle est maîtresse de son destin : « C'est lorsqu'elle est mise en graphique, projetée sur un écran, que la mort vous donne une impression bizarre, une espèce de détachement entre votre condition et vous-même. [...] une technologie complète et effrayante, arrachée aux dieux » (165).

La Convergence est une manifestation de ce que l'on peut appeler, à la suite de Justin Edwards, le « high-tech gothic<sup>653</sup> », c'est-à-dire la peinture d'un univers dans lequel la technoscience hante les hommes. La cryogénisation reprend le trope gothique de la manipulation de l'humain par la science. Les corps cryogénisés sont des corps liminaires, en suspens entre la vie et la mort, entre ce qui est encore humain et ce qui est déjà quelque chose d'autre : « Vous aurez une vie fantôme à l'intérieur de votre boîte crânienne. Une pensée flottante. Une espèce de compréhension mentale passive. [...] Comme une machine nouvellement née » (258). Cet état de suspens, qui transgresse les catégories, comme les créatures gothiques, pousse l'homme à s'interroger sur son humanité. Ni vivants ni morts, les corps en attente de résurrection sont le lieu par excellence de l'inquiétante

---

<sup>653</sup> J. EDWARDS, « Contemporary Gothic », *op. cit.*

étrangeté<sup>654</sup>, ce que d'autres commentateurs ont bien remarqué. Le lieu même de la Convergence, labyrinthique et anonyme, jouant sans cesse sur l'ambiguïté de l'animé et de l'inanimé (les couloirs sont parsemés de mannequins et d'étranges silhouettes dont on se demande de loin, s'il s'agit de personnes réelles ou artificielles) rappelle le dédale des châteaux gothiques, aux innombrables portes recelant de noirs secrets, aux majordomes glaçants dont on se demande s'ils sont en vie ou non. Pensant aux frères Stenmark, le narrateur commente le décor dans lequel il évolue à la Convergence :

Tous les éléments que j'avais trouvés si inquiétants et désincarnés relevaient de leur esthétique de la réclusion et du camouflage. Les couloirs vides, l'arrangement des couleurs, les portes de bureaux qui donnaient ou non sur des bureaux. Les moments labyrinthiques, le temps suspendu, les contenus cachés, l'absence d'explication. Je pensai aux écrans vidéo qui apparaissaient et disparaissaient, aux films muets, au mannequin sans visage. Je pensai à ma chambre, à sa sinistre austérité, à l'impression de nulle part voulue et conçue comme telle, et aux chambres à son image, cinq cents ou mille peut-être, et cette idée me fit sentir à nouveau que je me diluais dans l'indifférenciation. (82-83)

This was their aesthetic of seclusion and concealment, all the elements that I found so eerie and disembodied. The empty halls, the color patterns, the office doors that did or did not open into an office. The mazelike moments, time suspended, content blunted, the lack of explanation. I thought of the movie screens that appeared and vanished, the silent films, the mannequin with no face. I thought of my room, the *uncanny* plainness of it, its nowhere-ness, conceived and designed as such, and the rooms like it, maybe five hundred or a thousand, and the idea made me feel again that I was dwindling in indistinctness. (74)

L'isolement (« seclusion ») et la dissimulation (« concealment ») des lieux contribuent fortement à l'imaginaire gothique de l'ensemble. Le lieu est construit pour provoquer une forte défamiliarisation, et pour empêcher ceux qui s'y trouvent de se repérer ; ce qui renforce l'impression que ceux qui se rendent en ces lieux entendent se défaire des attaches du monde terrestre, ce qui explique également pourquoi l'on y trouve un moine. L'indistinction (« the *uncanny* plainness of it ») doit amener ceux qui parcourent ces lieux à renoncer plus facilement à la vie ; il n'est pas étonnant que le self-made man Ross soit venu se « défaire » de sa richesse et de sa personne en ces lieux. L'immensité et l'anonymat de l'endroit ont de quoi donner le vertige : la chambre de Jeffrey, semblable à toutes les autres chambres, évoque une cellule monacale, et paraît destinée à détruire toute individualité. Jeffrey ressent d'ailleurs le besoin de répéter le nom des objets qui l'entourent dans sa chambre, comme pour leur donner un poids, une matérialité. De la même façon, il ressent

---

<sup>654</sup> Ø. VÅGNES, « What Does It Mean To Be Human? Speculative Ekphrasis and Anthropocene Trauma in Don DeLillo's *Zero K* », dans *Terrorizing Images*, Boston, De Gruyter, 2020, p. 29-46

le besoin de nommer tous les gens qu'ils croisent, un nom inventé valant mieux que l'absence de nom : « J'étais là, dans un compartiment scellé, à inventer des noms, relever des accents, improviser des histoires et des nationalités. C'étaient des réactions superficielles à un environnement qui exigeait d'abandonner ce genre de distinctions » (81). Le monde désincarné (« unfleshed »), virtuel associé par les frères Stenmark à la technoscience s'applique donc parfaitement à la Convergence, qui en est un exemple radical. Le « mannequin sans visage » renvoie l'image d'une humanité privée d'individualité, réduite à l'essentiel, à la manière des chambres, dépouillées de tout attribut superflu. La Convergence fonctionne comme un monastère, dans lequel visiteurs et résidents perpétuels seraient dépossédés de leur identité profane, ramenés à leur essence sacrée : celle de l'homme devant Dieu, ou, dans le cas de la Convergence, devant le mystère de la mort. Mais la Convergence est bel et bien une utopie séculaire : tout en fournissant son soutien aux candidats à l'au-delà, le moine avoue à Jeffrey qu'il ne croit pas dans le projet technoscientifique mis en œuvre. Toujours est-il que l'ambiance monacale, le caractère labyrinthique (« mazelike moments »), l'inquiétante étrangeté de ce lieu anonyme (« *uncanny plainness* ») concourent à en faire un endroit hautement gothique. L'on aurait tort d'oublier que la Convergence est avant tout un tombeau géant, dans lequel on garde des hommes congelés dans une nécropole souterraine. La cryogénéisation n'est-elle pas l'équivalent contemporain d'un rituel mortuaire sacré pour les plus puissants ? Le parallèle est par ailleurs explicité par le passage du « caveau » : alors que Jeffrey se trouve dans le jardin artificiel, il tombe sur une crypte, emplie de mannequins semblables à des corps morts, avec des momies cachées dans des niches. Les traits des mannequins ont été érodés : « Ces mannequins avaient des traits affaissés, érodés, des yeux, des nez, des bouches, des faces dévastés, d'un gris cendré, des mains racornies, pas vraiment intactes. » (145) Jeffrey comprend alors qu'il se promène dans la reconstitution d'une catacombe :

These figures, these desert saints, mummified, dessicated in their underground burial chamber, the claustrophobic power of the scene, the faint stink of rot. [...] Could I avoid interpreting the figures as an ancestral version of the upright men and women in their cryonic capsules, actual humans on the verge of immortality? (133)

Ces silhouettes, ces saints du désert, momifiées, desséchées dans leur chambre mortuaire souterraine, la claustrophobie induite par le décor, la vague odeur de décomposition. [...] Pouvais-je interpréter ces silhouettes autrement que comme une version ancestrale d'hommes et de femmes droits dans leurs capsules cryoniques, de véritables humains au seuil de l'immortalité ? (146)

La Convergence est donc la version sécularisée, technoscientifique, d'un espoir humain vieux de plusieurs siècles : celui de la résurrection dans le monde de l'au-delà. DeLillo nous présente la vision troublante du caveau gothique de notre temps : non plus une crypte emplie de corps



momifiés, mais un endroit souterrain high-tech avec des corps alignés dans des capsules cryogéniques. Le décor a changé, mais la sensation d'anonymat demeure : les hommes de la crypte ont été privés de leur individualité dans la mort : « c'était un entremêlement [...] d'humains neutralisés, d'hommes et de femmes dépourvus d'identité [...] » (147). De la même façon, les corps cryogénisés, dénudés, se ressemblent, et évoquent pour le narrateur des mannequins anonymes, ceux-là même que l'on peut croiser à la Convergence, au détour d'un couloir.

Or, la Convergence est aussi un temple de l'argent, dans lequel les ultra-riches peuvent assouvir leur rêve d'immortalité. Les Frères Stenmark (le double est encore une figure gothique), artisans de l'architecture des lieux, soulignent avec cynisme le lien entre l'argent, et la vie après la mort. S'adressant aux riches clients de la Convergence, ils les singularisent par une fortune qui les propulse presque au rang de divinités : « N'est-ce pas ce que vous souhaitiez ? Une manière de revendiquer le mythe pour vous-mêmes. La vie éternelle appartient à ceux qui roulent sur l'or. [...] Rois, reines, empereurs, pharaons. » (85) Ainsi, *Zero K* revisite des modèles gothiques anciens (le caveau, le labyrinthe), à l'aide d'un gothique ultra-technologique, en montrant la continuité : ainsi les figures cryogénisés alignées dans les capsules, ni mortes ni vivantes, font écho aux momies des anciens tombeaux. Or, ce n'est plus la grâce divine qui détermine l'élection des uns et des autres et leur accession à la vie après la mort : c'est l'argent. Ainsi, l'esthétique gothique attachée à la Convergence porte en germe une critique du culte technoscientifique mis au service d'une poignée de milliardaires.

### *Conclusion : Les fictions d'apocalypse, une critique du progrès technoscientifique ?*

Dans l'introduction de cette partie, nous nous demandons si les fictions d'apocalypse du corpus étaient bel et bien, suivant l'hypothèse de Jean-Paul Engélibert, une critique du progrès technoscientifique. Si cette hypothèse se vérifie pour le corpus américain, le corpus russe en est assez loin. D'une part, l'obsession technoscientifique est plus présente dans le corpus américain, où elle occupe une place centrale. La technologie est tout aussi présente chez Pélévine ou Sorokine par exemple, mais elle joue un rôle beaucoup plus secondaire sur le plan des idées, et n'est souvent mobilisée qu'au titre d'élément d'un décor futuriste.

Dans *Zero K* se déploie une critique implicite de la technoscience à travers la cryogénéisation transhumaniste : le personnage principal et narrateur, relais du lecteur tout au long du roman, suit le processus de cryogénéisation paternelle avec une grande distance. Pendant tout ce temps, des images de l'Apocalypse en cours sont projetées dans le hall de la Convergence, ce qui pousse le

lecteur à se demander quels peuvent être le sens et la justice de cette fin congelée pour les ultra-riches. Dans *White Noise*, la critique de la technoscience est omniprésente et parodique, car elle s'intègre dans la satire d'une famille d'américains aux prises avec le spectre d'une catastrophe technoscientifique. Depuis le titre de l'ouvrage jusqu'au titres de section, en passant par le leitmotiv des « ondes et radiations », la fin du monde a toujours une cause technoscientifique. *World War Z* exprime également une critique à travers l'inutilité des progrès technoscientifiques face à l'apocalypse zombie. Plusieurs passages détaillent la vanité des armes de guerre américaines ultrasophistiquées face à la masse inconsciente des morts-vivants : « Land Warrior, high-tech, hyperguerre, netrocentrique, mes couilles, le Land Warrior. Déjà que le spectacle n'était pas beau à voir, mais avec en plus toutes ces images qui nous montraient tous ces zombies... » (176). Le « Land Warrior », cet équipement de guerre ultra-technologique, projette en grand les images des ennemis à l'intérieur des casques des soldats ; or, ces images n'ont pas pour effet de faciliter l'abattage de l'ennemi, comme prévu. Au contraire, elles provoquent avant tout la panique des hommes confrontés à la proximité des monstres, aux images agrandies de dévoration et d'horreur. À l'inverse, les armes les plus efficaces sont les plus élémentaires, et les châteaux-forts redeviennent un lieu de défense stratégique (chapitre « Province de Bohême, Union Européenne »).

Mais c'est sans nul doute dans la trilogie atwoodienne du *Dernier Homme* que la critique de la technoscience est la plus virulente : partout, dans le monde imaginé par l'autrice, des avancées technoscientifiques et biogénétiques guidées par le seul profit capitaliste accélèrent la fin du monde. Les violences exercées sur la planète par la collusion de la technoscience et du capital chez Atwood, justifient d'envisager la trilogie comme une œuvre représentative du « Capitalocène ». La notion de Capitalocène, issue du concept d'Anthropocène, implique que le principal responsable des dérèglements environnementaux serait le capitalisme, qui débute avec l'ère industrielle (donc en lien avec des progrès technoscientifiques majeurs comme l'invention de la machine à vapeur)<sup>655</sup>.

Pourtant, c'est un scientifique qui trouve une solution (certes drastique) au problème, en imaginant une pilule qui procure à la fois mort et jouissance, et en recréant la race humaine (les Crakers). La science retrouve donc l'ambiguïté fondamentale exprimée par DeLillo dans la trilogie du *Dernier Homme*, puisqu'elle est à la fois mal et remède (comme le *pharmakon* grec). La satire de la technoscience comme mal et remède, voire remède qui amplifie le mal, est également au cœur de la nouvelle de Saunders, « Le Transfert de Mrs Schwartz », qui montre comment la technologie de « mind uploading » permet de vider les souvenirs de la tête d'une vieille dame afin de trouver

---

<sup>655</sup> Le concept a été proposé par le chercheur en écologie humaine Andreas Malm dans sa thèse de doctorat. Celle-ci a ensuite été publiée. A. MALM, *Fossil capital: the rise of steam-power and the roots of global warming*, London ; New York, Verso, 2016

l'argent nécessaire aux soins indispensables qu'elle requiert. En creux, Saunders soulève un paradoxe : une société suffisamment évoluée pour permettre le transfert de souvenirs ne l'est cependant pas suffisamment pour assurer la subsistance des personnes âgées.

Dans le corpus russe, la critique du progrès technoscientifique est quasiment absente. La critique d'avancées technoscientifiques mortifères n'apparaît véritablement que chez Gloukhovsky, où une double apocalypse nucléaire encadre le début et la fin du roman. Chez Pélévine et Sorokine, la technoscience est pourtant bien présente, mais elle relève surtout des codes de la science-fiction, avec lesquels les auteurs jouent. Les « post-humains » de Sorokine n'ont pas la même charge critique que ceux d'Atwood et de Saunders. Certes, « l'Explosion » du Slynx fait référence à l'explosion de la centrale de Tchernobyl, mais il s'agit plutôt de la situation initiale de ce conte étrange que du support d'une véritable satire du progrès technologique. La satire de Tolstaïa porte sur le rapport de l'homme au progrès, non pas sur le progrès lui-même. La même emphase sur la bêtise et les préjugés humains est portée par Gloukhovsky. Le court récit pélevinien *Omon Râ* satirise non pas le progrès technoscientifique, mais l'artificialité des progrès technoscientifiques soviétiques : dans cette fable cruelle, Pélévine imagine que le voyage sur la lune n'a jamais eu lieu, et que la fabuleuse mécanisation des fusées soviétiques repose en fait sur une série de sacrifices humains. Mais derrière, ce n'est pas la technoscience qui est visée ; c'est, bien plutôt, le rapport mythique que l'Union Soviétique entretenait avec la science, rapport dévoyé par la course contre les États-Unis dans le cadre de la Guerre Froide.

Ainsi, les fictions d'apocalypse s'avèrent bel et bien, dans le corpus américain, une critique du progrès technoscientifique, à l'exception peut-être de *La Route* (même si certains ont voulu voir dans *La Route* la description d'un hiver nucléaire, rien ne permet de dire que la catastrophe ayant causé la fin du monde soit un événement d'origine technologique). En dehors du récit de McCarthy, dans lequel l'origine même de l'apocalypse n'a pas d'importance, et de *La Servante Écarlate*, qui n'entre pas dans la catégorie apocalyptique, les romans américains du corpus portent tous une critique du progrès technoscientifique plus ou moins direct.

Au contraire, la représentation de l'apocalypse dans les romans russes n'est pas directement liée à une critique de la technoscience, à l'exception peut-être du *Lard Bleu*, qui traite explicitement de clonage, et dans lequel le lard, injecté dans le cerveau stalinien, mène à une explosion (arme nucléaire ?). Toutefois, Sorokine fait des clones de grands écrivains non pas la source d'un débat classique entre science et éthique (comme les porcons d'Atwood), mais se sert plutôt de ceux-ci comme d'une métaphore pour souligner des amours dangereuses entre culture et politique. Le progrès technoscientifique, central dans la plupart des romans américains du corpus, n'est qu'un

élément anecdotique dans les romans russes du corpus. Cela tient peut-être au fait que le progrès n'est pas envisagé sous cet angle dans les dystopies russes, où il connote avant tout le progrès au sens soviétique : un progrès de l'humanité en route vers un monde meilleur, ce qui peut passer par la technoscience, mais pas nécessairement. Les dystopies russes montrent bien comment ce progrès soviétique vers l'Avenir Radieux est une mystification. Les deux corpus se rejoignent donc dans la critique d'un certain type de progrès, même si le progrès ne signifie pas la même chose chez les Russes, et chez les Américains. En-dehors de la satire de la rhétorique soviétique vantant le culte du progrès, notamment au travers de la course aux étoiles (*Omon Ra*), le progrès est inexistant dans les fictions d'apocalypse russes.

Si le corpus russe regorgeait d'exemples abondant dans le sens d'un gothique historique et politique, le gothique néolibéral et technoscientifique est plus massif dans le corpus nord-américain. En simplifiant à outrance, on pourrait dire que les dystopies russes continuent d'être hantées par le passé, tandis que les dystopies nord-américaines sont plus préoccupées par des enjeux d'avenir, ou contemporains. Mais la spécificité historique et nationale des dystopies russes ne signifie pas que des enjeux ayant trait à l'avenir de la planète en soient absents.



## Chapitre 10. Radiations, pétrole et Anthropocène : l'éco-gothique

Ce chapitre est consacré à l'étude des représentations des dommages écologiques dans le corpus, du désastre climatique à l'empoisonnement des sols ou de l'air. L'introduction traitera de l'influence de Tchernobyl sur la littérature dystopique, en lien avec une redéfinition des peurs liées au nucléaire dans un monde post guerre froide.

Un premier temps nous permettra d'explorer les concepts de pastorale et d'Anthropocène, et de voir dans quelle mesure ils peuvent être reliés dans les œuvres. Le modèle pastoral est à la fois illustré et perverti par les auteurs américains, dans un monde où son cadre idyllique est mobilisé pour mieux faire apparaître des éléments dysphoriques (Saunders, Atwood). « L'Anthropocène », ou l'ère de l'Humain, désigne généralement cette période à partir de laquelle l'influence de l'homme sur les écosystèmes est jugée prépondérante. Dans quelle mesure les romans de DeLillo illustrent-ils cette modification en profondeur de l'environnement par l'être humain, et montrent-ils ses répercussions ? Enfin, nous verrons en quoi la trilogie atwoodienne du *Dernier Homme* peut être qualifiée d'éco-dystopie.

Un deuxième temps sera consacré à l'exploration des thématiques écologiques en lien avec la figure du zombie, à partir des romans de Max Brooks et Colson Whitehead. Chez les deux auteurs, la pandémie zombie sert d'allégorie à la catastrophe climatique, et permet de poser la question de la responsabilité collective et individuelle face au désastre. En quoi l'apocalypse zombie peut-elle servir de modélisation au désastre climatique en cours ?

La problématique écologique, quoique plus en retrait dans le corpus russe que dans le corpus américain, transparait néanmoins dans plusieurs œuvres post-soviétiques. Elle se manifeste alors sous un prisme particulier, celui de l'exploitation des ressources. Si le pétrole tient une place prépondérante, d'autres ressources posent la même question de l'épuisement des sols et de la pollution de l'environnement. Peut-on trouver un équivalent du zombie, en tant que monstre écologique, dans le corpus russe ? Nous verrons que les figures monstrueuses ou spectrales peuvent également être reliées à un imaginaire écologique dans le cadre post-soviétique.

## Introduction. La multiplication des scénarios-catastrophe, une aubaine pour la dystopie ?

Quand on songe à la catastrophe, c'est peut-être, d'abord et avant tout, une image de la catastrophe climatique qui vient à l'esprit aujourd'hui. L'importance grandissante du discours écologique, qui ne cesse de se développer depuis les années 1970 en Occident, laisse son empreinte sur la dystopie, de la même manière que divers scénarios-catastrophes réels ou anticipés. Notre corpus s'inscrit dans cette veine : ainsi Max Brooks montre comment la pandémie décrite par *World War Z* est accélérée par la globalisation qui réduit drastiquement l'espace-temps en mettant en contact des peuples radicalement éloignés, pour le meilleur mais aussi pour le pire (trafic d'organes, etc.). Même la dystopie la plus éloignée d'une apocalypse planétaire, *La Servante Écarlate*, suggère que le régime dictatorial s'est développé en lien avec des problématiques environnementales : suite à une pollution trop forte de l'environnement, le taux de natalité a drastiquement chuté, ce qui a suscité la mise en place d'une politique nataliste forcée. La « Servante » sert les intérêts de la nation en mettant à disposition de l'État sa force « écarlate », le sang qui, chaque mois, prouve qu'elle peut encore enfanter. Cette partie est consacrée à l'influence des dommages environnementaux et de la catastrophe climatique en cours sur les dystopies contemporaines. Dans notre corpus, les dégâts environnementaux sont notamment représentés au moyen d'une esthétique gothique, qui utilise les créatures monstrueuses, les spectres et le morbide pour rendre compte des violences infligées par l'homme au monde naturel. Nous verrons à quel point la notion d'éco-gothique peut être pertinente pour caractériser notre corpus.

Dans le corpus russe, l'empreinte écologique passe bien sûr par la référence à l'une des plus grandes catastrophes écologiques de la période soviétique : l'accident de la centrale nucléaire de Tchernobyl. Dans le corpus américain, l'accent est surtout mis sur la question du réchauffement climatique, même si la crainte du nucléaire est également présente, comme nous allons le voir. Dans cette partie, nous aimerions montrer en quoi de nombreux ouvrages de notre double corpus peuvent être considérés comme des « éco-dystopies », et dessiner ensuite quelques différences entre les dystopies écologiques russes et américaines. Le terme « d'éco-dystopie » semble aller de soi pour le corpus américain, où les représentations du réchauffement climatique, de pollutions diverses et variées, de l'extinction des espèces, et de l'Anthropocène en général, sont particulièrement nombreuses. Ces préoccupations écologiques sont beaucoup moins évidentes dans le corpus russe. Nous aimerions cependant montrer qu'elles n'en sont pas absentes, et se manifestent notamment à partir du souvenir de Tchernobyl, et de la question des ressources naturelles.

## *Tchernobyl et la littérature russe*

Quel a pu être l'impact de Tchernobyl sur la littérature russe ? Il semble impossible à quantifier, même s'il est clair que l'événement a durablement marqué l'imaginaire dystopique, en Russie comme ailleurs<sup>656</sup>. Symboliquement, Tchernobyl entérine le passage de la crainte de la guerre atomique, récemment ressuscitée par la guerre en Ukraine, à la crainte de « l'atome pacifique », ou l'utilisation du nucléaire comme énergie. Or, diverses représentations (métaphoriques ou littérales) de l'énergie (nucléaire, pétrole, ou gaz) sont présentes dans le corpus russe, que l'on songe au lard bleu, au bablos, ou tout simplement au pétrole du *Livre Sacré*. Avec la perestroïka et la fin de la guerre froide, la peur d'une guerre nucléaire mondiale, qui avait nourri l'imaginaire apocalyptique pendant plusieurs années (surtout aux États-Unis, où il n'y avait pas de censure sur la question), s'efface. L'accident du réacteur 4 de Tchernobyl réactive les craintes liées au nucléaire « civil ». On trouve étonnamment peu d'études sur l'impact de Tchernobyl sur l'imaginaire apocalyptique et dystopique dans la fiction littéraire, les études existantes s'étant concentrées sur le cinéma et la télévision<sup>657</sup>. Comme dans le cas du 11 septembre<sup>658</sup>, l'événement a amené à une relecture *a posteriori* de certains films, comme le fameux « Stalker » de Tarkovsky, adaptation à l'écran d'un roman de science-fiction des Frères Strougatski, mis à l'écran en 1979, c'est-à-dire bien avant l'accident nucléaire. Pourtant, la « zone » décrite dans Stalker a été immanquablement lue comme une description de la « zone » d'exclusion à Tchernobyl. Ce film culte a également donné lieu à une adaptation en jeu vidéo en 2007 : « S.T.A.L.K.E.R.<sup>659</sup> : Shadow of Chernobyl », augmenté par une extension « *S.T.A.L.K.E.R. : Call of Pripjat* », en 2009. Le joueur est un « ego-shooter », c'est-à-dire un tireur solitaire, qui rencontre des survivants, des braconniers, mais aussi des mutants repoussés par l'armée. La sortie de « S.T.A.L.K.E.R 2 » a eu lieu en 2021, ce qui prouve que le succès du jeu vidéo ne se dément pas.

### *La figure du stalker et la zone*

---

<sup>656</sup> E. BORENSTEIN, « Dystopias and catastrophe tales after Chernobyl », *op. cit.*

<sup>657</sup> Voir par exemple J. LINDBLADH, « Representations of the Chernobyl catastrophe in Soviet and post-Soviet cinema: the narratives of apocalypse », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 10, n° 3, 2 septembre 2019, p. 240-256

<sup>658</sup> E. SICHER et N. SKRADOL, « À World Neither Brave Nor New: Reading Dystopian Fiction after 9/11 », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 4, n° 1, 2006, p. 151-179

<sup>659</sup> Acronyme de « Scavengers, Trespassers, Adventurers, Loners, Killers, Explorers and Robbers », selon l'éditeur du jeu. On peut se rendre sur le site officiel du jeu : <https://www.stalker-game.com/>



Dans *Métro 2033*, la figure mythique du stalker a une place essentielle, et désigne les aventuriers suffisamment durs à cuire pour oser quitter le refuge souterrain du métro et explorer la surface, elle-même radioactive et envahie de monstres. Dans le scénario apocalyptique de Gloukhovsky, la « Zone » contaminée n'est pas restreinte mais englobe semble-t-il toute la surface terrestre. Le jeune héros admire les stalkers et finit par devenir l'un d'entre eux :

Des stalkers... [...] il y avait, chez tous ceux qu'on désignait ainsi, un point commun : ils exerçaient une activité dangereuse qui les menait au contact de l'inconnu, de l'incompréhensible, du mystérieux, du lugubre, de l' inexplicable... Qui sait ce qui se passait sur les polygones abandonnés, où la terre radioactive, labourée par des milliers d'explosions, sillonnée de tranchées, creusée de catacombes, engendrait des abominations ? (64)

Сталкерами... [...] Но было у всех этих значений что-то общее — всегда это была крайне опасная профессия, всегда — столкновение с неизведанным, с непонятым, загадочным, зловещим, необъяснимым... Кто знает, что происходило на покинутых полигонах, где исковерканная тысячами взрывов, перепаханная траншеями и изрытая катакомбами радиоактивная земля давала чудовищные всходы...<sup>660</sup>

On voit apparaître ici la même poétique de la zone que dans le film de Tarkovsky : la zone devient un lieu magique, qui échappe parfaitement aux lois ordinaires de la biologie, voire de la physique. La série d'adjectifs mobilisés par Gloukhovsky définit la zone comme un lieu gothique et *uncanny*, marqué par l'imprédictibilité, terrain de jeu pour aventuriers sans peur. Les tranchées, catacombes et explosions évoquent un champ de bataille dévasté par la guerre, qui demeure dangereux (miné) des années après la fin des combats. Le monde décrit s'apparente à un labyrinthe, trope gothique s'il en est, dans lequel il faut s'orienter aussi bien horizontalement que verticalement, car les bombes ont creusé la terre de façon aléatoire. Les « polygones » renforcent cette impression labyrinthique et suggèrent des attaques et des cachettes, des guet-apens et des refuges, des recoins sombres cachant l'innommable autant qu'une salvation providentielle. Ce paysage est parfaitement conforme au terrain interactif des jeux vidéo, qui multiplie les obstacles, les points d'ancrage et d'achoppement, pour le joueur-explorateur. La zone est également un lieu éco-gothique par excellence, celui où une nature vengeresse, ou simplement livrée à une sauvagerie hors de contrôle, devient une sorte de monstre, créatrice « d'abominations ». En ce sens, *Métro 2033* s'inscrit dans une série de fictions narratives et cinématographiques sur la zone, lieu de tous les possibles qui se prête particulièrement aux romans d'horreur ou d'aventures.

---

<sup>660</sup> Cité d'après le site officiel de Dmitri Gloukhovsky : <http://www.m-e-t-r-o.ru/Metro-02.htm>

Mais la fiction post-Tchernobyl se réduit-elle à une littérature de la zone, à un imaginaire du stalker, qui sont les allusions les plus directes à l'accident nucléaire ? Eliot Borenstein se penche sur la question dans « Dystopias and Catastrophe tales after Chernobyl », et affirme que le modèle de la catastrophe nucléaire influence grandement à la fois la fiction spéculative post-apocalyptique, et certaines visions de l'avenir dans l'imaginaire littéraire russe<sup>661</sup>. Il faut également noter que le « modèle Tchernobyl » transcende les frontières du genre. Ainsi les exemples majeurs de Borenstein appartiennent, pour l'un, à la grande littérature (*Le Shynx*), et, pour l'autre, à la littérature de genre (*Métro 2033*). L'accident nucléaire, tout comme le 11 septembre 2001, sont des événements qui ont été incorporés à la fois par la littérature de genre et la littérature académiquement reconnue, preuve peut-être de leur impact sur la conscience nationale. En Russie, cette manne post-apocalyptique n'est pas près de s'épuiser, comme le remarque Sharae Deckard, qui relève le lancement d'une série à succès nommée « Apocalypse Russe » par le géant de l'édition Eksmo<sup>662</sup>. Plusieurs romans présentent des mondes dévastés par une guerre atomique, parmi lesquels Sharae Deckard cite de nombreux best-sellers, presque tous publiés conjointement : *La Cité de la Mort* de Victor Glumov (2012), *Le Renégat* d'Artyom Mitchurin (2012), *Automne Atomique* de Viatcheslav Khvatov (2012), et *Le Crépuscule russe* d'Oleg Kulagin (2011). L'impact de Tchernobyl demande donc à être compris non seulement en termes de résonance culturelle, mais aussi de stratégies commerciales dans un marché du livre où la fin du monde fait recette. Enfin, comme ces ouvrages sont rarement neutres idéologiquement, il serait également intéressant de consacrer une étude sur la récupération d'un discours politique en phase avec le gouvernement poutinien dans la littérature de genre<sup>663</sup>. La fin du monde ne signe pas la fin de l'idéologie, bien au contraire.

Mais la question qui nous intéresse dans cette partie est un peu différente. Nous voudrions suggérer qu'au-delà des références directes à Tchernobyl dans la littérature de genre et les jeux vidéos, il existe un impact plus caché, mais peut-être pas moins essentiel, sur l'esthétique de la littérature post-soviétique. Nous pensons que Tchernobyl n'est pas pour rien dans l'apparition du « nouveau gothique », ou de la littérature « de l'horreur et du miracle », pour reprendre les mots de la critique Olga Lebedushkina<sup>664</sup>. Dans un numéro spécial des *Russian Studies in Literature* coordonné par John Givens, professeur en études slaves de l'Université de Washington, intitulé « The New

---

<sup>661</sup> E. BORENSTEIN, « Dystopias and catastrophe tales after Chernobyl », *op. cit.*

<sup>662</sup> S. DECKARD, « "The Future Is Behind Them!": Post-Apocalypse and the Enduring Nuclear in Post-Soviet Russian Fiction », *op. cit.*, 1.

<sup>663</sup> C'est ce que fait déjà Oleksandr Zaborko, O. ZABIRKO, « The Magic Spell of Revanchism: Geopolitical Visions in Post-Soviet Speculative Fiction (Fantastika) », *op. cit.*

<sup>664</sup> J. GIVENS, « The New Gothic, Mythic Prose, and the Post-Soviet Novel », *op. cit.*

Gothic, Mythic prose, and the Post-Soviet novel », la critique russe Olga Lebedushkina définit ce qu'elle appelle le « nouveau gothique » de la prose russe contemporaine. Selon elle, tout un pan de la littérature russe contemporaine, caractérisé par un retour de créatures folkloriques monstrueuses et la mise en scène d'une « horreur surnaturelle » forme un courant littéraire spécifique, le nouveau gothique. Les éditeurs du numéro placent ce nouveau gothique aux côtés de l'histoire alternative, de l'historisme magique d'Etkind et de la « prose mythique », pour montrer que ces formes littéraires sont toutes issues plus ou moins directement de la chute de l'URSS. Pour Lipovetsky et Etkind, la résurgence des monstres en littérature est l'émanation d'une « culture post-catastrophique<sup>665</sup> », mais ils n'envisagent pas que cette catastrophe puisse être écologique. Bien que nous souscrivions absolument à leur analyse, il nous semble que tous ces critiques oublient que la catastrophe mise au jour par la chute de l'union n'est pas uniquement historique et sociale, mais aussi écologique. En effet, nous supposons que les dommages écologiques causés par l'exploitation soviétique des ressources naturelles, les essais nucléaires, la conquête spatiale, ressurgissent également à l'occasion de la désagrégation de l'Empire. Dans cette partie, nous aimerions montrer que la résurgence de l'esthétique gothique dans la littérature russe contemporaine s'explique également par la mise en scène de diverses catastrophes écologiques. En-dehors du champ littéraire, nombre de critiques ont par ailleurs fait le lien entre l'accident de la centrale de Tchernobyl et la chute de l'Union, certains allant jusqu'à voir dans l'accident l'une des lointaines causes de la chute<sup>666</sup>.

### *Tchernobyl et le nouveau gothique : un nouveau rapport entre fiction et réalité ?*

Après Tchernobyl, la mythologie de Tchernobyl est restée... Les journaux et les magazines se sont lancés dans une compétition pour écrire les choses les plus horribles. [...] Tout le monde a lu des articles sur des champignons grands comme des têtes humaines, mais personne n'en a trouvé. [...] C'est pourquoi il ne faut pas écrire, mais prendre des notes. Il n'y a pas de roman de science-fiction sur Tchernobyl. La réalité est encore plus fantastique !

Svetlana Alexievitch, *La Supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse*, 130<sup>667</sup>.

---

<sup>665</sup> M. LIPOVETSKY et A. ETKIND, « The Salamander's Return », *op. cit.*

<sup>666</sup> O. SOLOHUBENKO, « How Chernobyl shook the USSR », *BBC news (online)*, 26 avril 2016 (en ligne : <https://www.bbc.com/news/world-europe-36139863>). Consulté le 01.10.2022.

<sup>667</sup> S. ALEXIEVITCH, *La supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse* [1997], Paris, J.-C. Lattès, 1999

Il existe toute une légende autour de Tchernobyl, qui a donné lieu à des récits farfelus aussi bien que véridiques sur les radiations, les mutations, les habitants de la zone, etc. À ce titre, le témoin du désastre interrogé par Svetlana Alexievitch dans *La Supplication*<sup>668</sup> (1997), et cité en épigraphe, souligne une sorte de renversement des rapports entre fiction et réalité. Après plusieurs décennies de catastrophes nucléaires envisagées par les romans de la guerre froide, la catastrophe frappe soudain, au moment où l'on s'y attendait le moins, produisant une impression contradictoire d'inédit mais aussi de déjà vu (déjà envisagé, dans la fiction, dans les esprits). Avec Tchernobyl, il semble soudain que la fiction rejoigne la réalité. Toutefois il est intéressant de voir que la traduction française souligne particulièrement ce fait, alors que l'original est moins explicite. « Her ero! И не будет !<sup>669</sup> », qui signifie littéralement « Il n'y en a pas ! Et il n'y en aura pas [de roman sur Tchernobyl] » a été grandement explicité dans le sens d'une comparaison avec le réel : « La réalité est encore plus fantastique ! » Faut-il supposer chez le traducteur français un biais de lecture dû à la « mythologie de Tchernobyl » dont parle le texte, qui le pousse à souligner l'étrange résonance entre la réalité et la (science-) fiction ? Il faut noter que le terme « фантастический » ne renvoie pas seulement à ce que nous appelons la littérature fantastique, mais aussi à la science-fiction, *научная фантастика*. À ce titre, l'on peut considérer que les traducteurs sont restés relativement fidèles non pas à la lettre mais à l'esprit des propos : il n'y aura pas de roman de science-fiction sur Tchernobyl car la réalité de l'événement est déjà fantastique.

Ainsi, nous supposons que, dans l'imaginaire post-soviétique, le rapport entre fiction et réalité ait pu être modifié du fait de l'accident, perçu comme un fait « impossible » et néanmoins réel, comme l'entrée dans une réalité nouvelle et extraordinaire, déjà préfigurée par la science-fiction. Aujourd'hui encore, la « mythologie de Tchernobyl » n'a pas disparu, comme en témoigne le succès du « *dark tourism* », pratique qui consiste à explorer illégalement de la zone irradiée à des fins touristiques. Si l'on ne trouve pas de champignons « grands comme des têtes humaines » dans *La Supplication*, on trouve néanmoins des créatures atrophiées qui semblent sorties, soit d'une histoire d'horreur, soit d'une œuvre de science-fiction. Ainsi s'exprime une femme irradiée : « Ma fillette... [...] À la naissance, ce n'était pas un bébé, mais un sac fermé de tous les côtés, sans aucune fente. Les yeux seuls étaient ouverts. » (89) De la même façon, les mutations animales semblent sorties des pires scénarios-catastrophe : « Dans les lacs et les rivières, on pêche des brochets sans tête ni nageoires. Des estomacs qui nagent... Quelque chose de semblable va bientôt arriver aux humains. Les Biélorusses vont se transformer en humanoïdes. » (134) Soudainement, avec

---

<sup>668</sup> Le titre russe signifie littéralement « La prière de Tchernobyl. Chronique du futur » : *Чернобыльская молитва. Хроника будущего*. Il est intéressant de voir que la traduction française a choisi de faire apparaître le terme « apocalypse », qui n'était pas dans le titre original.

<sup>669</sup> Cité d'après la version électronique disponible sur le site : <https://azbyka.ru>

Tchernobyl, le vocabulaire de la science-fiction intègre la réalité. Cette inversion troublante entre le monde fictionnel et le monde réel donne même l'impression que cet événement trouve son précédent non pas dans la réalité, mais dans la littérature :

Pourquoi voyons-nous se développer un tel intérêt pour la science-fiction ? L'homme se détache de la Terre... [...] L'apocalypse... L'hiver nucléaire... Tout cela a été écrit par la littérature occidentale comme une répétition avant le spectacle du futur. [...] La version profane de la « fin du monde » est implantée dans les consciences depuis la Révolution industrielle du XIX<sup>e</sup> siècle. (180)

Почему сегодня такой интерес к иной реальности? К новым знаниям... Человек отрывается от земли... [...] Апокалипсис... Ядерная зима... В западном искусстве все это уже описали... Нарисовали... Сняли... Они готовились к будущему... [...] Эту мирскую версию о “конце света” внедряют со времен промышленной революции восемнадцатого века. (114)

Ainsi s'exprime un historien interrogé par Svetlana Alexievitch. L'idée que la littérature ait pu servir de répétition à la réalité fait curieusement écho à une idée développée à propos du 11 septembre 2001<sup>670</sup>. Il est tentant de lire les œuvres-catastrophe *a posteriori*, une fois qu'une catastrophe véritable a eu lieu, comme une prémonition de la vérité ; ainsi le film *Stalker* a été très rapidement associé à Tchernobyl. Sans tomber dans une vision fataliste de la littérature et du réel, on peut remarquer que Tchernobyl s'inscrit ici dans le temps long des catastrophes techno-scientifiques, qui ont pu voir le jour dès l'ère industrielle. La version profane de la fin du monde n'est plus une apocalypse divine mais une apocalypse déclenchée par l'homme au moyen de la science, lorsque celle-ci rencontre la nature. En ce sens, la crainte que réalise Tchernobyl existait bien avant l'événement, tout comme certains ont parlé de sentiment de déjà-vu avec le 11 septembre, car la menace terroriste existait depuis de nombreuses années déjà.

Un événement comme Tchernobyl bouleverse la perception habituelle des choses : ce qui semblait de l'ordre du surnaturel (les brochets sans tête) devient réel, ce que la science-fiction avait imaginé (divers scénarios-catastrophe) se produit. Cette proximité du réel et de la science-fiction est soulignée par une autre interviewée, professeur de français qui remarque que les élèves ont un regain d'intérêt pour la science-fiction depuis Tchernobyl : « Ils n'aiment plus les œuvres classiques : je leur récite du Pouchkine et ils me regardent avec des yeux froids, détachés... Un autre monde les entoure... Ils lisent de la science-fiction. Cela les entraîne dans un monde différent, où l'homme se détache de la terre, manipule le temps... » (123) Tchernobyl aurait donc, pour ceux qui l'ont vécu, pu rapprocher la science-fiction du monde réel. Faut-il supposer que les enfants lisent de la

---

<sup>670</sup> A.-K. SCHNEIDER, « 9/11 and The Dystopian Imaginary », *Transylvanian review*, n° 26, décembre 2017, p. 227-236

science-fiction car ils sont plus conscients que les autres du pouvoir de la science, y compris de son pouvoir destructeur lorsqu'elle échappe à l'être humain ? Ou faut-il supposer au contraire que la science-fiction présente un monde dans lequel les lois de la physique ne s'appliquent plus, un monde dans lequel ils pourraient faire machine arrière, et remonter le temps, avant l'explosion ?

Bien qu'il soit impossible de répondre avec certitude, cette citation fait écho au fait que Tchernobyl a pu contribuer à remettre au goût du jour l'imaginaire apocalyptique. Nous pensons que les formes *uncanny* et l'esthétique gothique des romans de notre corpus doit également quelque chose à l'accident, qui, pour la première fois, a plongé l'homme dans une réalité perçue comme fantastique. La filiation des romans de notre corpus et de la catastrophe nucléaire est particulière visible dans *Le Slynx* (l'Explosion, les radiations), et *Métro 2033*, dont l'action se situe après une apocalypse nucléaire. Mais les mutants de Tolstaïa et ceux de Gloukhovsky ne sont peut-être pas la seule progéniture de Tchernobyl. Et si les créatures extraordinaires de Sorokine ou encore les esprits de l'Oural de Slavnikova devaient également quelque chose à l'imaginaire de la catastrophe ? Nous allons à présent montrer combien l'imaginaire de Tchernobyl en particulier, et celui de l'Anthropocène en général, ont influencé l'émergence du « nouveau gothique » russe. Nous pensons que ce phénomène peut être rapproché des « éco-dystopies », concept qui n'a pour le moment été développé que dans un cadre anglo-américain.

## 1. Tchernobyl, le nucléaire, et l'Anthropocène

This is the language of waves and radiations, or how the dead speak to the living.

Don DeLillo, *White Noise*, 324.

### *La peur du désastre nucléaire dans un monde post guerre-froide : l'exemple du corpus américain*

Tchernobyl, de même que les craintes liées aux technologies nucléaires, mobilise une certaine vision du désastre écologique : celle de l'empoisonnement de la terre sur le temps long. Dans *Métro 2033*, le paysage en surface est une terre désolée, apocalyptique, causée par un accident nucléaire. Certains ont vu dans les paysages vides et désolés de *La Route* la description d'un hiver nucléaire, d'autant plus que l'évocation extrêmement allusive de la catastrophe se prête à cette hypothèse : « Les pendules s'étaient arrêtées à 1 : 17. Une longue saignée de lumière puis une série

de chocs sourds. » (50) Bien que McCarthy ait expliqué qu'il songeait plutôt à une météorite, le topos du temps qui s'arrête peut-être relié à « l'horloge de l'apocalypse » (*doomsday clock*), imaginée en pleine guerre froide, alors que la perspective d'une guerre nucléaire totale semblait toujours plus probable<sup>671</sup>. La « saignée de lumière » et les chocs sourds évoquent de façon troublante l'explosion d'une bombe. Isabel Lane voit dans *Le Lard Bleu* (qu'elle compare à cette occasion à un roman de DeLillo, *Underworld*) un prototype de déchet nucléaire<sup>672</sup>. En effet le lard a la possibilité, comme les déchets nucléaires, de dilater ou compresser l'espace-temps, dans la mesure où les déchets survivent à des échelles presque inenvisageables pour l'être humain. Dans le roman de Sorokine, le lard est injecté directement dans le cerveau de Staline qui enflé jusqu'à faire exploser l'univers, à la manière d'une bombe atomique. Certes, les romans sur l'atome étaient plus présents aux États-Unis qu'en Russie à l'époque de la guerre froide, mais les deux pays partagent néanmoins cet imaginaire commun, exemplifié dans une image stéréotypée : celle du bouton rouge que l'on presse, en provoquant des dégâts irréparables<sup>673</sup>. La préoccupation pour le nucléaire, qu'il s'incarne dans les armes, ou dans les centrales et les déchets, revient plusieurs fois dans l'œuvre de DeLillo. « Si la mort de l'individu n'est plus inévitable, comment évoluera la nébuleuse idée de destruction nucléaire ? » (79), demande ainsi l'un des frères Stenmark dans *Zero K*. Dans *White Noise*, les « ondes et radiations » sont un leitmotiv récurrent du roman, et forment même le titre d'une partie. « L'événement toxique » au centre du roman est aussi dangereux et invisible que les radiations nucléaires : incolores, inodores, et pourtant mortelles. Dans *La Servante Écarlate*, publié un an à peine avant Tchernobyl, et 40 ans après Hiroshima, la référence aux mutations et aux radiations est explicite :

L'atmosphère est devenue trop saturée, un jour, de produits chimiques, rayons, radiations ; l'eau grouillait de molécules toxiques, tout cela prend des années à se purifier, et entre temps cela vous rampe dans le corps<sup>674</sup>, assaille vos cellules graisseuses. Qui sait, votre chair elle-même peut être polluée, sale comme une plage huileuse, mort

---

<sup>671</sup> « L'horloge de l'Apocalypse » est une notion inventée en 1947, au début de la Guerre Froide, pour tenter d'évaluer la possibilité d'une catastrophe globale causée par l'être humain. Elle apparaît dans le *Bulletin of Atomic Scientists* de l'université de Chicago. Sur cette horloge, minuit représente la fin du monde. L'horloge prend en compte la possibilité de menaces nucléaires, écologiques et technologiques. Originellement (en 1947), l'horloge avait été placée 7 minutes avant la fin du monde. Depuis janvier 2020, elle affiche minuit moins cent secondes, en raison de menaces imminentes liées au changement climatique et à la possibilité d'une guerre nucléaire.

<sup>672</sup> I. LANE, « Byproduct Temporalities: Nuclear Waste in Don DeLillo's *Underworld* and Vladimir Sorokin's *Blue Lard*. », *Russian Literature*, n° 114, 2020, p. 105-126

<sup>673</sup> L'on peut aussi songer à la fameuse « Machine du Jugement dernier » (« *Doomsday machine* ») dans *Docteur Folamour* de Kubrick (1964) : cette arme nucléaire symbolise par nature l'irréparable, car elle s'enclenche automatiquement, sans qu'il soit possible de faire machine arrière.

certaine pour les oiseaux du littoral et les bébés pas encore nés. Peut-être un vautour mourrait-il s'il vous mangeait ; peut-être êtes-vous lumineuse dans le noir, comme une horloge démodée. (205)

The air got too full, once, of chemicals, rays, radiation, the water swarmed with toxic molecules, all of that takes years to clean up, and meanwhile they creep into your body, camp out in your fatty cells. Who knows, your very flesh may be polluted, dirty as an oily beach, sure death to shore birds and unborn babies. Maybe a vulture would die of eating you. Maybe you light up in the dark, like an old-fashioned watch. Deathwatch. That's a kind of beetle, it buries carrion. (176)

L'image de la femme lumineuse (dont on retrouve quelque chose de cela dans la trilogie du *Dernier Homme*, avec les lapins fluorescents lâchés dans la nature suite aux expérimentations génétiques des génies des *compounds*) évoque bien sûr les radiations nucléaires, même si les pollutions ici envisagées sont de divers types. L'idée d'une mort rampante invisible mais inscrite dans le corps rejoint également les craintes du protagoniste principal de *White Noise*, Jack Gladney, qui est resté exposé sous le nuage toxique. Tandis que la plage huileuse, fatale aux oiseaux du littoral, évoque le désastre pétrolier et les marées noires, les produits chimiques et les rayons évoquent d'autres types de pollution, tous aussi dangereux mais plus invisibles. Or le désastre environnemental justifie l'instauration d'une politique nataliste digne des pires régimes totalitaires dans *La Servante Écarlate* : les femmes encore fertiles sont « nationalisées » et deviennent une propriété étatique, car il en va de la survie de l'humanité. La catastrophe écologique peut également mener, nous dit Atwood, à la dystopie totalitaire.

Un traitement particulier est réservé à la pollution nucléaire, dont s'occupent les « Antifemmes », déportées aux « colonies ». Le terme « colonies » n'est certes pas innocent et critique la politique impérialiste des États-Unis, prêts aussi bien à soutenir des régimes dictatoriaux pour user des ressources de pays extérieurs (intervention de la CIA dans l'instauration des dictatures sudaméricaines), qu'à évacuer les déchets dont ils ne veulent pas en terre étrangère : « Aux Colonies, on passe son temps à nettoyer. [...] Les autres Colonies sont pires, les décharges toxiques ou les déchets radioactifs. Ils ont calculé que, dans celles-là, il fallait trois ans au maximum avant d'avoir le nez qui tombe et la peau qui se décolle comme des gants en caoutchouc » (431) Il est troublant de penser que *La Servante Écarlate* a été publiée en 1985, un an avant la catastrophe de Tchernobyl, ce qui confirme que tout un imaginaire de la catastrophe nucléaire était déjà présent dans la fiction, avant que l'accident n'ait lieu. Bien sûr, Hiroshima et Nagasaki étaient encore présents dans les esprits. Pourtant, les symptômes évoqués par Atwood, déformation du visage et décollement de la peau, ressemblent à s'y méprendre aux brûlures radioactives des premiers pompiers envoyés à la centrale pour éteindre l'incendie.



## *Tchernobyl, événement symbolique de l'Anthropocène ?*

L'influence de Tchernobyl est également essentielle pour notre corpus dans la mesure où certains critiques y ont vu un événement caractéristique de l'Anthropocène, car les déchets et rejets nucléaires empoisonnent la terre et l'atmosphère sur le temps long. L'Anthropocène désigne l'impact grandissant de l'être humain sur les écosystèmes terrestres, à toutes les échelles possibles, y compris géologique. Pour Hannah Chuchvaha, l'accident survenu en 1986 est une « démonstration éloquente de l'Anthropocène<sup>675</sup> ». Tchernobyl renverrait, métonymiquement, à un impact plus global de l'homme sur les écosystèmes. Dans cette partie, nous aimerions montrer que la notion d'Anthropocène, forgée par le chimiste Paul Crutzen et le biologiste Eugène Stoermer en 2000, et dont l'usage s'est depuis répandu dans les sciences humaines, trouve une illustration flagrante dans notre corpus. Le point de départ de l'Anthropocène varie en fonction des approches disciplinaires et des spécialistes<sup>676</sup>. Quatre dates sont avancées : pour certains, l'Anthropocène commence avec l'avènement de l'agriculture, quelques 10 000 ans avant notre ère (William Ruddiman, E.O. Wilson), pour d'autres, elle commence avec « l'échange colombien » (Alfred Crosby) de biotopes, rats, maïs, vaches, maladies, êtres humains, lors des grandes découvertes. Deux dates plus récentes sont également invoquées : la révolution industrielle, liée notamment à l'invention de la machine à vapeur et à l'utilisation à grande échelle du charbon, relâchant dans l'atmosphère des quantités de CO<sub>2</sub>. D'autres privilégient enfin la « Grande Accélération » de l'après-guerre en Europe et aux États-Unis, qui a accentué et massifié les phénomènes commencés au XIX<sup>e</sup> siècle. Si l'origine du phénomène fait débat, le terme lui-même a été très rapidement accepté par la communauté scientifique. Ces différentes datations ont le mérite de révéler l'ampleur et la diversité de l'impact des activités humaines sur l'environnement, depuis l'invention de l'agriculture jusqu'au commerce international, en passant par l'invention du plastique et des technologies nucléaires, sans oublier bien sûr l'utilisation des énergies fossiles, principale source d'émissions de gaz à effet de serre. Tous ces éléments ont en commun d'avoir modifié la terre en profondeur, et de l'avoir modifiée sur un temps long : paradoxalement, les temporalités de l'Anthropocène dépassent de bien loin les temporalités de la vie humaine.

---

<sup>675</sup> H. CHUCHVAHA, « Memory, Trauma, and the Maternal: Post-Apocalyptic View of the Chernobyl/Chornobyl/ Charnobyl Nuclear Disaster », *Journal of Ukrainian Studies*, vol. 7, n° 2, 2020, p. 3-31, 1.

<sup>676</sup> A. BROOKES et E. FRATTO, « Towards a Russian Literature of the Anthropocene. Introduction », *Russian Literature*, vol. 114-115, juin 2020, p. 1-22

Notre corpus, aussi bien russe qu'américain, porte la trace de ces modifications profondes et de ces temporalités non maîtrisables par l'homme. De « l'événement toxique » de DeLillo à l'empoisonnement au cyanure des montagnes riphéennes chez Slavnikova, en passant par les organismes génétiquement modifiés chez Atwood et les clones de Sorokine, les représentations littéraires de l'Anthropocène sont nombreuses et variées.

### *Les temporalités du désastre : vers une poétique de l'Anthropocène ?*

En premier lieu, nous voudrions nous pencher sur la représentation des temporalités du désastre dans le corpus, qui nous semblent liées à l'un des paradoxes caractéristiques de l'Anthropocène : l'action humaine modifie les écosystèmes sur des échelles de temps qui dépassent de très loin l'expérience d'une vie humaine, qui pourraient même dépasser l'échelle de l'humanité dans son ensemble. Suite à l'explosion de la centrale de Tchernobyl, les retombées d'éléments comme le césium 137, concentrés notamment dans les champignons et les baies sauvages, ont été retrouvées dans le lait maternel de femmes biélorusses. La durée de vie des déchets nucléaires, qui dépasse de très loin les échelles de vie humaine, est un argument régulièrement mis en avant par les militants anti-nucléaires. Nous faisons l'hypothèse que certaines temporalités bousculées mises en scène par les romans du corpus peuvent également être interprétées selon ce prisme des temporalités de l'Anthropocène. Ainsi, *Le Lard Bleu*, identifié par Isabel Lane à un résidu nucléaire, voyage dans le temps, et passe de la Russie de 2068, au début du roman, à l'URSS de 1954. Par ailleurs, les clones eux-mêmes, êtres humains monstrueusement déformés, dont le corps produit une couleur parfaitement non-naturelle, le bleu, peuvent évoquer les victimes de radiations nucléaires. Ce lard « bleu » trouve aussi un écho chez les lapins fluorescents d'Atwood (« léporidés fluorescents », *Le Dernier Homme*, 210) qui, justement parce qu'ils ont été créés en laboratoire, convoquent la mythologie associée aux accidents nucléaires. Ces couleurs parfaitement incongrues pour des êtres vivants renvoient aussi bien à l'artificialité des créatures qu'à un imaginaire de la radioactivité.

Dans *Le Shynx*, les radiations dues à « l'Explosion » ont rendu les Anciens « immortels », autre exemple de temporalité bousculée par le nucléaire. L'Explosion semble avoir dérégulé l'ensemble du cadre temporel, créant un palimpseste dans lequel les terems médiévaux côtoient les réalia soviétiques (« l'Isba Cantine »), et une réalité préhistorique : les hommes ne maîtrisent pas le feu. Dans les tunnels de *Métro 2033* court la légende d'un train fantôme, une rame de métro pleine de voyageurs bien vivants (161). Cette vision défie bien sûr les limites du possible car tous les trains sont censés ne plus pouvoir fonctionner depuis bien longtemps. Le roman ne dit pas si ce wagon

qui traverse les âges est le fruit de l'imagination d'explorateurs rendus fous par la vie dans le métro, ou l'improbable résultat des radiations. Chez DeLillo, le nyodène D, substance toxique et invisible (ainsi que les radiations et les retombées nucléaires comme le césium) relâchée lors de « l'événement toxique », provoque un sentiment de déjà-vu (111). L'ironie de DeLillo réside dans le fait que toute la famille éprouve le sentiment de déjà-vu, mais qu'il est impossible de savoir si c'est un réel symptôme du nyodène D, ou un effet placebo dû à ce que les uns et les autres ont entendu à la radio. Pourtant, selon Murray, le déjà-vu est réellement un signe surnaturel, qui renverse la flèche du temps. Le déjà-vu ne serait pas le souvenir d'un événement passé, mais la préfiguration d'un événement à venir : « Pourquoi pensons-nous que ces choses sont déjà arrivées ? C'est extrêmement simple. Ce sont des visions du futur que nous avons eues. [...] C'est essentiellement de l'ordre du surnaturel. Nous voyons le futur, mais nous ne connaissons pas la manière de le faire venir à la conscience » (175). Ainsi, peut-être la substance toxique n'est-elle pas uniquement la source de la paranoïa familiale. Peut-être a-t-elle à ce point altéré la réalité que celle-ci bascule dans le surnaturel, et suscite un dérèglement temporel. Le déjà-vu serait la marque d'un temps présent hanté par l'avenir, placé dans l'ombre de catastrophes qui n'ont pas encore eu lieu. Peut-être le déjà-vu est-il le véritable symptôme d'une réalité empoisonnée, à la manière des couchers de soleil rendus plus flamboyants par « l'événement toxique ». Cette temporalité de l'Anthropocène se manifeste également dans le constat que le nyodène D, qui a sans doute pénétré dans le corps de Jack au moment où il faisait le plein alors que le nuage toxique passait au-dessus de sa tête, a dans le corps humain une durée de vie de quarante ans. Jack, horrifié, fait alors le constat absurde que la substance toxique pourrait lui survivre, *à l'intérieur de lui-même*<sup>677</sup>. Face au volontaire de la Croix-Rouge qui lui fournit ces explications, Jack prend soudain conscience que la mort est entrée en lui, qu'il l'a assimilée comme on mangerait une pomme : « La mort est parvenue à s'introduire en moi, elle est maintenant à l'intérieur » (165). L'absorption de la substance toxique provoque un sentiment d'aliénation, de dissociation d'avec soi-même, comme si la temporalité du poison et celle de l'être humain qui l'abrite suivaient deux déroulements parfaitement distincts. Jack empoisonné prend conscience qu'il est déjà un mort-vivant, que la mort qu'il héberge se développe indépendamment de lui-même.

---

<sup>677</sup> L'idée d'une chose insidieuse et invisible qui s'insinue dans le corps apparaît également dans *La Supplication* : « Mais ce qui s'est passé ici n'entre pas dans ma conscience. [...] Je sens qu'une chose totalement inconnue de moi détruit tout mon monde antérieur, rampe, se glisse à l'intérieur de moi-même. J'ai discuté avec un scientifique : « Il y en a pour des milliers d'années, m'expliquait-il. La désintégration de l'uranium, il y en a pour un milliard d'années. Et pour le thorium, quatorze milliards. » Cinquante, cent, deux cents ans... Mais plus loin ? Plus loin, ma conscience ne saisit pas. Je ne comprends plus ce qu'est le temps. Et moi, dans tout ça ? » S. ALEXIEVITCH, *La supplication, op. cit.*, 130.

Mais c'est dans 2017 que la temporalité *uncanny* du nucléaire se manifeste de la façon la plus flagrante. Pour pallier à la série de pénuries auxquelles le pays fait face, l'État ressort « de vieilles réserves de guerre soviétiques » (324). Ces réserves sont composées d'un stock de conserves diverses, étrangement préservées depuis toutes ces années :

Parmi les conserves prédominait la viande de renne, tendre, cuite dans son jus, avec une feuille de laurier dans chaque boîte. Krylov se souvenait vaguement d'une histoire d'essais nucléaires dans la péninsule de Taïmyr qui remontait, sauf erreur, aux années cinquante. Les rennes qui se nourrissaient de lichens radioactifs avaient été abattus par troupeaux entiers et congelés comme des mammouths dans des glaciers, en attendant la désagrégation du strontium et autres saloperies nocives. La viande venait probablement de là, son exotisme offrait presque une illusion de luxe, qui s'accordait paradoxalement au métal épais et au carton nu des emballages. (324)

Среди мясных консервов преобладала тушенка из оленины, нежная, в кровянистом бульоне, с жирным лавровым листом в каждой промасленной банке. Крылову смутно помнилась история про ядерные испытания на Таймыре, проводившиеся, кажется, в пятидесятых. Оленей, щипавших радиоактивный ягель, тогда забивали стадами и замораживали, будто мамонтов, в вечной мерзлоте, чтобы извлечь, когда распадется стронций и иная опасная дрянь. По всей вероятности, это и было то самое мясо; экзотичность его создавала иллюзию богатого выбора и даже роскоши, парадоксально сочетавшуюся с толстой жестью и голым картоном упаковок. (422-423)

Plusieurs éléments tendent à souligner l'inquiétante étrangeté des boîtes de conserve. Leur caractère particulièrement impersonnel (métal épais, carton nu), renforce l'impression de mystère qui leur est associé. Ce mélange de dépouillement caractéristique des temps de guerre, et de « l'illusion de luxe » (chaque boîte possède tout de même sa feuille de laurier) peut en soi susciter la méfiance. Au vu de l'usage premier des conserves, le détail de la feuille de laurier semble absurde. La congélation des rennes, et la comparaison à des « mammouths », convoque une temporalité préhistorique brusquement ramenée dans le temps présent, comme si une Histoire que l'on pensait enterrée ressurgissait des années plus tard. Dès lors le lecteur s'interroge : si de vieilles conserves ont pu traverser tant d'années, et des mammouths survivre aux outrages du temps dans leur gangue de glace, qu'en est-il du strontium ? Il est intéressant de voir que le garde-manger étatique fait ressurgir le souvenir de deux catastrophes : d'une part celui de la « Grande Guerre Patriotique », d'autre part celui d'une catastrophe écologique. Ces souvenirs s'incarnent dans la temporalité *uncanny* de la congélation ou de la mise en conserve : ce que l'on pensait disparu depuis des années refait soudain surface, témoin à la fois mort et vivant des catastrophes passées.

Malgré les exhortations de son fils à jeter les boîtes, la mère du héros les entasse dans un coin de son appartement :

La mère de Krylov n'arrêtait pas de trébucher dessus et hésitait à les consommer, non par peur des radiations, mais parce que leur seul aspect la rassurait sur l'avenir, garanti par un État soucieux du bien-être de ses citoyens. Chaque boîte contenait, en cas de guerre, une portion de vie ou peut-être de mort, ce qui revenait pratiquement au même dans l'optique de la mentalité soviétique, remontée soudain des stocks souterrains vers la surface. (325)

Мать, натаскавшая вопреки протестам Крылова целый угол килограммовых банок с оленьей тушенкой, даже дома более всего напоминавших противопехотные мины, теперь спотыкалась о них и не решалась есть – не потому, что боялась радиации, а потому, что самый вид их создавал ощущение надежности будущего, обеспеченного Родиной. Казалось, что в каждой жестянке на случай войны содержится жизнь – а может быть, смерть, что было практически одним и тем же в стилистике советского государства, вдруг вышедшего из подземных складов на житейскую поверхность. (423)

Les boîtes ne sont pas seulement un témoin du temps passé, mais aussi une garantie pour l'avenir. Les conserves ne ramènent pas seulement les radiations à la surface, mais aussi une survivance psychologique, celle de la mentalité soviétique, incarnée par la mère de Krylov. L'entassement des boîtes, la constitution de réserves, constitue presque un atavisme des temps de guerre, que la mère de Krylov a pu connaître dans son enfance ou sa jeunesse. En plus d'avoir conservé une viande empoisonnée, les conserves ont artificiellement prolongé la psychologie soviétique : une fois encore, survivance écologique et survivance historique se rejoignent. L'ironie de Slavnikova souligne toute l'absurdité d'un tel atavisme, car l'État-providence sauve ces citoyens aussi bien en les nourrissant qu'en accélérant leur mort par empoisonnement. Une fois de plus, l'Union Soviétique n'est pas si enterrée qu'on le croit, et son fantôme peut prendre la forme la plus inattendue : celle d'une conserve de renne par exemple.

## 2. De la pastorale à l'Anthropocène : parcours de l'éco-dystopie américaine

### *American Pastoral : de la pastorale comme concept éco-critique*

Lors de l'étude éco-critique du corpus américain, un autre concept s'est imposé : celui de la pastorale, qui apparaît comme modèle ou contre-modèle dans *La Route*, la trilogie du *Dernier Homme*, chez George Saunders (« Pastoralia » en tête), et même dans *White Noise*. Le spécialiste Terry Gifford, auteur d'un ouvrage de référence sur la pastorale<sup>678</sup>, rappelle les origines antiques du genre, en mentionnant deux textes fondateurs : les *Idylles* de Théocrite (environ -316/ -260 avant Jésus-Christ), puis les *Eglogues* (42, -37 avant Jésus-Christ) de Virgile, qui ont donné le jour à la fameuse « Arcadie ». Les *Idylles* ont pour objet les concours de chants entre bergers siciliens, et mettent en scène une version idéalisée et nostalgique de la vie rurale pour un public de cour. Dans les *Eglogues*, Virgile évoque un âge d'or situé dans le passé, mobilisé contre l'instabilité du présent. L'Arcadie, dont Terry Gifford précise bien qu'il ne s'agit pas seulement d'un lieu mais aussi d'une construction littéraire, devient l'endroit par excellence de la retraite pastorale<sup>679</sup>. Dans notre corpus, les bergers jouent un rôle important dans la trilogie atwoodienne du *Dernier Homme*, ou des moutons transgéniques, les « Toison d'Or », sont gardés par les survivants Jardiniers dans le dernier opus de la trilogie. La référence est également présente chez George Saunders : dans « Pastoralia », l'une des attractions du parc s'appelle « Sheep May Safely Graze » (41). Dans « Bountyland », le héros travaille un temps comme berger dans un ranch au doux nom d'Arcadia.

Loin de déplorer la disparition de la pastorale comme genre, Terry Gifford souligne plutôt son extrême productivité en tant que concept, réintégré dans les études environnementales et écocritiques. Il rappelle l'existence d'une tradition pastorale américaine distincte de ses modèles européens de la Renaissance et des modèles antiques. Pour lui, la « pastorale américaine » n'est plus un genre, mais un « équipement culturel<sup>680</sup> » : en d'autres termes, la pastorale ferait partie intégrante du bagage culturel des États-Unis, notamment depuis les transcendentalistes. Le texte fondateur de cette pastorale à l'américaine, fondée sur un voyage initiatique et une retraite hors de la civilisation, au sein de la nature sauvage, est le célèbre récit de Henry David Thoreau, *Walden ou la Vie dans les bois* (1854). Au fondement de cette conception se trouve un élargissement de la conception de

---

<sup>678</sup> T. GIFFORD, *Pastoral* [1999], Second edition, London; New York, Routledge, 2020

<sup>679</sup> T. GIFFORD, « Pastoral, Anti-Pastoral, and Post-Pastoral », dans L. Westling (éd.), *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 17-30, 3.

<sup>680</sup> *Id.*, 2.

« pastorale », qui en vient à désigner, dès la Renaissance et le théâtre shakespearien, tout type de littérature mettant en contraste la campagne ou la vie rurale contre la vie de cour ou la vie de la ville.

Reprenant l'argument de Terry Gifford selon lequel la pastorale doit aujourd'hui être considérée comme une « fonction culturelle », un « type de discours sur la nature »<sup>681</sup>, plutôt qu'un genre, nous voudrions montrer comment notre corpus s'appuie sur cette notion pour mettre en scène de nouvelles représentations entre l'homme et le monde naturel, qui ne relèvent ni d'une peinture idyllique, ni d'un rejet systématique de l'union homme / nature (anti-pastorale). À l'inverse, les textes que nous étudions présentent plutôt une troisième voie, qui correspond à ce que Gifford appelle la « post-pastorale ». Il précise que le préfixe « post » n'a pas la même signification que dans « postmodernisme », « postcolonial » ou « post-humanisme ». Il ne signifie pas ce qui vient après, mais plutôt « ce qui va au-delà de » (« reaching beyond »), sous-entendu ce qui dépasse les limites de la pastorale traditionnelle. Comme le préfixe n'est pas temporel mais conceptuel, il peut s'appliquer à tout type d'œuvres, quelle que soit l'époque. Ainsi, une même œuvre peut mobiliser les trois modes de la pastorale, de l'anti-pastorale et de la post-pastorale.<sup>682</sup> La définition qu'il donne de la post-pastorale est d'un intérêt tout particulier pour notre corpus, car elle se manifeste spécifiquement chez Atwood : la post-pastorale est utilisée pour « décrire des œuvres qui suggèrent [...] un effondrement de la division homme/nature, tout en ayant conscience des problématiques que cela soulève<sup>683</sup>. » En d'autres termes, la post-pastorale mobilise le modèle pastoral non pas comme une peinture utopique, ni comme l'envers mensonger de la réalité (anti-pastorale), mais pour inciter à repenser les relations homme/nature/société, en évitant la naïveté, l'idéalisation et une excessive nostalgie. Ainsi, la post-pastorale échappe à certaines connotations conservatrices voire réactionnaires liées au mythe de l'Âge d'or (idée que le type de vie idéal est situé dans le passé et ne saurait être reproduit).

Dans cette partie, nous aimerions montrer comment le corpus mobilise des modèles pastoraux, anti-pastoraux et post-pastoraux pour incarner des problématiques écologiques. Nous allons à présent montrer comment se déploient les problématiques écologiques dans le corpus américain, de la pastorale à l'Anthropocène.

---

<sup>681</sup> *Id.*, 11.

<sup>682</sup> *Id.*, 11.

<sup>683</sup> *Id.*, 12.

*La Route, terre gaste<sup>684</sup> allégorique, envers de la pastorale américaine*

Son of man,  
You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images, where the sun beats,  
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,  
And the dry stone no sound of water.

T.S. Eliot, *The Waste Land*, 1922.

*La Route* s'apparente à la description d'une terre apocalyptique après un désastre écologique de grande ampleur. Annihilation de la nature, de la faune et de la flore, ruines de la civilisation aussi bien que du monde naturel. Le « verger » que rencontrent l'homme et son fils, lieu édénique par excellence, allie le gris de la terre au noir des troncs calcinés. Contrairement au *Dernier Homme*, où l'on voit qu'une nature sauvage et luxuriante reprend ses droits après l'apocalypse orchestrée par Crake, la fin du monde semble bel et bien avoir réduit à néant toute la variété végétale dans *La Route*. Ceci dessine d'ailleurs une ligne de partage au sein du corpus, entre les romans optimistes, qui envisagent une potentielle renaissance après la fin du monde, et les romans pessimistes. La seule forme végétale vivante présentée par McCarthy apparaît comme un miracle aux yeux du père et du fils : ce sont des champignons, forme rudimentaire de vie naturelle (40). Malgré eux, les protagonistes reviennent au statut de chasseurs-cueilleurs, dans un monde où, contrairement à l'âge préhistorique que cette condition évoque, la nature épuisée n'a presque plus rien à offrir. C'est presque une dé-création que nous offre ici *La Route*, l'envers de l'Éden primitif, l'image d'un monde agonisant : « L'accablant contre-spectacle des choses en train de cesser d'être » (234).

Pour cette raison peut-être, le chercheur Tim Edwards y voit un miroir de la tradition pastorale américaine, depuis les transcendantalistes<sup>685</sup>. Nous pensons qu'il s'agit plutôt d'une anti-pastorale, car, bien que l'apocalypse ait entraîné un nouveau rapport de l'homme à la nature, plus proche de ce qu'il était en des temps pastoraux (l'homme ne dompte plus la nature, il ne l'abîme plus, mais s'en sert humblement comme d'un support pour sa survie), l'abondance a bel et bien disparu. Le monde décrit est celui du manque, de la rareté ; ses tonalités grises n'évoquent que des images mortifères, en lieu et place de la prolifération vitale de la pastorale. Les « vastes pans de ruines taillés à même le paysage » (234) rappellent les descriptions des Riphées par Slavnikova,

---

<sup>684</sup> Nous reprenons le titre d'un récit inachevé de Chrétien de Troyes, mettant en jeu Gauvain et Perceval. Une terre gaste signifiait une terre stérile, désolée.

<sup>685</sup> T. EDWARDS, « The End of the Road: Pastoralism and the Post-Apocalyptic Waste Land of Cormac McCarthy's *The Road* », *op. cit.*



montagnes rongées par le vide. La nature n'en finit pas de mourir : les arbres s'effondrent, ou brûlent. Une nuit qu'ils sont endormis dans une forêt de pins, le père et le fils sont réveillés par un grand fracas. D'abord déboussolé, le père met quelques instants à comprendre que ce bruit est celui des arbres qui tombent, les uns après les autres : « Le fracas des arbres dans leur chute et de lourds paquets de neige explosant au sol faisaient trembler le bois. » (87) Le lecteur comprend alors que la fin du monde n'est pas absolument finie, et que le désastre se poursuit, inexorablement. Une couche de cendres, la grisaille ou la brume, recouvrent le monde comme d'un linceul. La vie animale semble avoir complètement disparu, et la vie végétale est à l'agonie : « Dans les ravins la fumée sortant du sol pareille à de la brume et les minces arbres noirs se consumant sur les pentes pareils à des bosquets de cierges païens. » (47) Les « minces arbres noirs » évoquent les cyprès, arbres mortuaires, et l'image des « cierges » donne le sentiment d'assister à une veillée funéraire, celle de la nature perpétuellement endeillée, privée de toute couleur. Par moments, c'est la possibilité même de la vision qui semble disparaître, car le monde s'assombrit jour après jour, dès l'incipit : « Les nuits obscures au-delà de l'obscur et les jours chaque jour plus gris que celui d'avant. Comme l'assaut d'on ne sait quel glaucome froid assombrissant le monde sous sa taie. » (9) La disparition progressive de la vue représente sans doute le stade ultime de la destruction, car nul œil ne pourra demeurer pour témoigner du monde mort. La disparition des couleurs renvoie à cet effacement progressif du monde, qui sombre dans l'oubli sous les yeux des personnages.

On ne sait pas dans le texte ce qui a causé la fin du monde, sans doute pour laisser au texte la portée la plus allégorique qui soit. Il est vrai que le monde décrit évoque celui d'un « hiver nucléaire », et que les cendres omniprésentes dans le paysage convoquent la métaphore du feu, qui se pare de connotations bibliques (Sodome et Gomorrhe). La terre est meurtrie comme la peau d'un grand brûlé : « Ils mirent des jours à traverser ce terrain cautérisé ». (18) D'autres modèles apocalyptiques sont indirectement convoqués par certaines images, comme la catastrophe naturelle de Pompéi, immortalisée par les corps à jamais emprisonnés dans leur gangue de lave : « Un kilomètre plus loin ils commencèrent à rencontrer les morts. Des créatures à moitié enlisées dans le bitume, s'agrippant à leur propre corps, la bouche hurlante. » (165) L'enlèvement dans le béton, les sculptures humaines presque minéralisées et les postures significatrices d'une souffrance intolérable rappellent les corps emportés par l'Etna. Le monde est une nécropole à ciel ouvert, et sur la route, les personnages cheminent entre les morts parcheminés comme des momies, des statuettes vaudou : « Ils se frayèrent un chemin entre les créatures momifiées. La peau noire tendue sur les os et les visages fendus et rétrécis sur leurs crânes. » (165) Réifiés par la mort, les derniers témoins de l'humanité sont à l'instar du paysage lui-même : brûlés, et figés semble-t-il pour toujours dans l'état où la catastrophe les a laissés.

Mais qu'importe en un sens la véritable cause du désastre, car McCarthy nous donne à voir le spectacle de la régression absolue, l'image d'un retour à l'âge de pierre. Cette image peut être vue comme une allégorie écocritique<sup>686</sup>, même si nous pensons que McCarthy a surtout voulu dessiner une allégorie de la condition humaine. Plutôt que de s'appesantir sur les causes de la perte, ce récit dépouillé nous offre une pure élégie du monde naturel perdu, particulièrement sensible dans les deux passages de la truite et du verger détruit. Ainsi peut-on lire dans le dernier paragraphe :

Autrefois il y avait des truites de torrent dans les montagnes. On pouvait les voir immobiles dressées dans le courant couleur d'ambre où les bordures blanches de leurs nageoires ondulaient doucement au fil de l'eau. Elles avaient un parfum de mousse quand on les prenait dans la main. Lisses et musclées et élastiques. Sur leur dos il y avait des dessins en pointillé qui étaient des cartes du monde en son devenir. Des cartes et des labyrinthes. D'une chose qu'on ne pourrait pas refaire. Ni réparer. Dans les vals profonds qu'elles habitaient toutes les choses étaient plus anciennes que l'homme et leur murmure était de mystère. (244-245)

Once there were brook trout in the streams in the mountains. You could see them standing in the amber current where the white edges of their fins wimpled softly in the flow. They smelled of moss in your hand. Polished and muscular and torsional. On their backs were vermiculate patterns that were maps of the world in its becoming. Maps and mazes. Of a thing which could not be put back. Not be made right again. In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery. (286-287).

Les truites de montagne incarnent ici une vie sauvage à jamais perdue. L'immobilité et l'ondulation concomitante des truites donne l'impression d'une image suspendue, arrêtée dans le temps. Ce passage insiste sur les sens : la vue de la truite « blanche » dans le courant « ambré », le toucher « lisse et élastique » de l'animal, son odeur de mousse, le « murmure » des choses anciennes. Un monde végétal et animal d'une infinie richesse revit ici dans la description des sensations. Les truites se font microcosmes, en portant sur elles l'image d'un monde aussi infiniment varié et complexe que la variation des dessins sur leurs dos. L'élégie se clôt sur l'image d'une ancienneté immémoriale aujourd'hui disparue. L'homme a survécu au mystère de ces « vals profonds », et peut-être entraîné la destruction d'un monde bien plus vieux que lui. McCarthy rend ainsi compte des temporalités paradoxales associées à l'Anthropocène : en quelques minutes, la catastrophe a anéanti des êtres millénaires.

---

<sup>686</sup> L. WRIGHT, « Vegans, Zombies, and Eco-Apocalypse: McCarthy's *The Road* and Atwood's *Year of the Flood* », *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 22, n° 3, septembre 2015, p. 507-524

*L'Anthropocène, objet véritable de White Noise et Zero K ?*

The greater the scientific advance, the more primitive the fear.

Don DeLillo, *White Noise*, 161.

La question du désastre écologique est prégnante dans *White Noise* et *Zero K*, même si elle est mobilisée sous l'angle de l'Anthropocène plutôt que de l'anti-pastorale<sup>687</sup>. La partie centrale de *White Noise* est consacrée à « l'événement toxique » (« airborne toxic event »), un nuage de pollution chimique qui s'étend au-dessus de la ville des protagonistes, convoquant l'image de la catastrophe écologique (empoisonnement des hommes et des sols) causée par l'industrie technoscientifique. Comme dans le cas des allusions à Tchernobyl dans le corpus russe, on peut y voir un événement métonymique de l'Anthropocène. Les « hommes en combinaison de mylex » sont un leitmotiv récurrent du roman, introduisant la toxicité et la décontamination dans le quotidien. Ce motif est d'ailleurs une source d'ironie renouvelée car Jack s'étonne naïvement de voir des hommes en combinaison dans l'école évacuée de sa fille, alors que ni parents ni enfants n'ont reçu aucune protection.

D'autre part, Jack Gladney est fasciné par les déchets, « la face cachée de l'esprit du consommateur » (293) selon lui. Cette fascination, envers de la société de consommation, est associée dans l'esprit du lecteur à la prédilection de la famille Gladney pour les supermarchés aussi bien que pour les récits-catastrophe de la télévision. DeLillo prend un malin plaisir à exhiber ce qui est ordinairement caché, les déchets ménagers<sup>688</sup>, et indique discrètement que la consommation effrénée des Gladney, dont le sport favori est de remplir des caddies entiers, est la source d'une pollution certes plus discrète, mais peut-être non moins dangereuse que celle de « l'événement toxique<sup>689</sup> ». Afin de contrer sa peur de la mort, Jack est parfois pris d'une frénésie de rangement et entreprend de jeter une partie des objets inutiles sous lesquels sa maison croule :

Je fouille le grenier pour trouver de vieux meubles, des abat-jours déformés, [...] des tringles à rideaux tordues. Plus je jette de choses, plus il y en a à jeter. La maison est

---

<sup>687</sup> Il est cependant notable de constater que *White Noise* a été qualifié de « pastorale postmoderne » par Dana Philips dans M. P. BRANCH et ASSOCIATION FOR THE STUDY OF LITERATURE AND ENVIRONMENT (éd.), *Reading the earth: new directions in the study of literature and environment*, Moscow, Idaho, University of Idaho Press, 1998

<sup>688</sup> Chose qu'il fait également avec les déchets nucléaires dans *Underworld* selon Isabel Lane : I. LANE, « Byproduct Temporalities: Nuclear Waste in Don DeLillo's *Underworld* and Vladimir Sorokin's *Blue Lard*. », *op. cit.*

<sup>689</sup> «The airborne toxic event», nom de la partie centrale du livre, traduit par « Le nuage en suspens » en français.

une resserre de vieilleries, avec une nuance sépia. Il y a des choses en quantité incroyable, c'est un fardeau, c'est un complot, c'est la mort. (296)

I ransacked the attic for old furniture, discarded lampshades, [...], bent curtain rods. [...] The more things I threw away, the more I found. The house was a sepia maze of old and tired things. There was an immensity of things, an overburdening weight, a connection, a mortality. (262)

Alors que Jack est profondément rassuré chaque fois qu'il se rend au supermarché pour y faire des courses, l'accumulation d'objets inutiles, corollaire de la frénésie de consommation, est liée à la mort. Pour se défaire de son angoisse de la mort, Jack se distrait par la consommation, ce qui explique que les objets inusités, abandonnés, jetés, reviennent comme des spectres. Errant dans un « labyrinthe sépia », lieu hanté par le passé comme de vieilles photographies que l'on conserve sans les regarder, Jack est confronté dans le grenier à la vacuité de sa fuite hors de la condition humaine. Pesant sur la maison comme des poids morts à éliminer (« an overburdening weight »), les objets forment cette « face cachée de l'esprit du consommateur », vestiges du drame intérieur de l'angoisse de la mort qui taraude Jack et Babette. On peut également considérer la frénésie de rangement de Jack comme le symptôme de son ennui, ennui que l'aisance matérielle contribue à renforcer : pour Nicholas Manning, cet ennui peut aussi renvoyer à la façon dont les personnages prennent en compte des « intensités inassimilables<sup>690</sup> ». Dans l'exemple cité ci-dessus, une telle intensité, presque intolérable, pourrait être provoquée par la conscience de la finitude. La surabondance matérielle est à la fois une manière de conjurer l'angoisse de la finitude (chaque fois qu'il se rend au supermarché, Jack Gladney se sent heureux), et un rappel malheureux de cette angoisse, une fois que les choses mêmes affichent leur date de péremption, et s'entassent au grenier.

Dans *Zero K* le rapport à l'Anthropocène est explicité par les projections dans le Hall de la Convergence. Celles-ci mêlent tous types de catastrophes, du tremblement de terre à l'immolation par le feu de moines tibétains en signe de protestation. Øyvind Vagnes parle de « traumatisme de l'Anthropocène » lié à ce qu'il appelle une « ekphrasis spéculative<sup>691</sup> » : sans reprendre à notre compte ce terme qui nous semble inutilement technique, nous soulignons comme le chercheur le lien entre les images, et l'Anthropocène. À la Convergence, l'homme est spectateur de la fin qu'il contribue lui-même à orchestrer. Par cette subtile mise en abyme, le roman place ainsi le lecteur face à une contradiction qu'il peut constater au quotidien : l'humanité est à la fois la cause et la victime de la destruction du monde. Parmi ces images d'un monde en perte, certaines évoquent distinctement des problématiques du dérèglement planétaire. Ironiquement, ces désastres projetés

---

<sup>690</sup> N. MANNING, « 'The uses of boredom': affect, attention, and absorption in the fiction of Don DeLillo », *Textual Practice*, vol. 33, n° 1, 2 janvier 2019, p. 155-173

<sup>691</sup> Ø. VÅGNES, « What Does It Mean To Be Human? », *op. cit.*

dans le temple de la vie future donnent l'impression au narrateur qu'ils sont là pour pousser les plus riches à quitter avant qu'il ne soit trop tard un monde en pleine déliquescence. Cet égoïsme des *happy few* qui peuvent contempler la fin du monde dans un coffre-fort aseptisé comme la Convergence trouve un écho frappant dans la description de Ross, au tout début du livre : « C'était un homme façonné par l'argent. Il s'était fait très tôt une réputation dans l'analyse des retombées économiques des catastrophes naturelles » (21) Les ressources financières fabuleuses de Ross, qui lui permettent d'être le mécène d'un centre de cryogénéisation, lui viennent donc en partie de son analyse des catastrophes naturelles. Avec un clin d'œil cynique, DeLillo présente Ross comme un individu qui pourrait faire l'objet de sa propre analyse, puisque lui aussi s'enrichit grâce aux désastres, en étudiant les retombées économiques de ceux-ci. Pourtant, les images-catastrophes projetées dans le hall peuvent avoir, sur le spectateur, un autre effet que celui escompté par la Convergence. Le lecteur est ainsi amené à se demander quel est le bien-fondé d'une utopie réservée aux plus riches. À quoi bon conserver quelques individus si le monde entier brûle à cause de l'exploitation humaine des ressources planétaires ?

### *La trilogie du Dernier Homme : une double éco-apocalypse*

De nombreux critiques se sont penchés sur la portée environnementale de la trilogie atwoodienne, certains allant jusqu'à parler « d'éco-apocalypse<sup>692</sup> ». Les références à des dégradations climatiques abondent dans la description du monde d'avant l'apocalypse : l'un des premiers flashbacks de Jimmy est un souvenir d'enfance qui soulève la question écologique (chapitre deux). Jimmy se souvient d'avoir assisté, enfant, à une catastrophe sanitaire : une pile d'animaux empilés avait brûlé sous ses yeux, suite à la découverte d'une contamination des troupeaux. La narration suggère de plus qu'à l'origine de cette contamination se trouvait peut-être un acte de malfaisance, d'origine humaine. D'autres passages suggèrent encore plus nettement l'urgence écologique : dans *MaddAddam*, Atwood rapporte qu'un des quartiers de Santa Monica est à présent appelé le « Monde Flottant », et que certains quartiers de New York sont en partie immergés (image qui rappelle les dernières pages de *Zone One*, quand le flot des zombies déferle sur la ville) : « L'ensemble du quartier

---

<sup>692</sup> Voir par exemple les concepts d'éco-dystopie et d'éco-apocalypse dans les articles suivants :

R. A. NORTHOVER, « Ecological Apocalypse in Margaret Atwood's *MaddAddam* Trilogy », *Studia Neophilologica*, vol. 88, n° sup1, 31 mars 2016, p. 81-95

A. DUNLAP, « Eco-dystopia: Reproduction and destruction in Margaret Atwood's *Oryx and Crake*. », *Journal of Ecocriticism*, vol. 5, n° 1, 2012, p. 1-15

D. M. MOHR, « Eco-Dystopia and Biotechnology: Margaret Atwood, *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009), and *MaddAddam* (2013). », *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse: Classics, New Tendencies and Model Interpretations*, 2015, p. 283-302

était connu sous le nom de Monde Flottant, et il flottait réellement la plupart du temps, surtout quand la pleine lune provoquait une forte marée. » (249) Mais l'apocalypse climatique, alors qu'elle semble déjà en cours dans le monde d'avant (ce qui fait que les Jardiniers prévoient un « déluge des airs » après le « déluge des eaux » de la Genèse) est rattrapée par une autre apocalypse, orchestrée par Crake, qui entraîne la destruction presque totale de l'humanité. Comme dans *Zone One*, où le désastre en cours, celui du réchauffement climatique, est finalement rattrapé par un désastre plus pressant, celui des zombies, le monde du *Dernier Homme* fait passer d'un désastre à l'autre.

### 3. Zombies et écologie : *World War Z* et *Zone One*

#### *Pandémie zombie et catastrophe climatique (World War Z)*

Vous imaginez ce que seraient devenus les États-Unis si on avait paniqué chaque fois qu'un taré hurlait au loup, au réchauffement climatique ou au mort-vivant ?

Max Brooks, *World War Z*, 108.

Les fictions zombies entretiennent un lien particulier avec la question écologique. Comme le remarquent de récentes études, la figure du zombie est également de plus en plus utilisée pour désigner les flux migratoires<sup>693</sup>. Le film hollywoodien tiré de *World War Z* a notamment été lu comme une représentation de la peur de « l'invasion » des pays occidentaux par les réfugiés du tiers-monde<sup>694</sup>. L'empilement des zombies contre le mur de Jérusalem, image de marketing que l'on voit sur une des affiches du film, évoque de façon troublante d'autres murs destinés à bloquer les migrations, celui qui sépare les États-Unis du Mexique en premier lieu. Les auteurs de l'étude précisent bien néanmoins que le livre n'a pas les mêmes connotations idéologiques. Dans le best-seller de Max Brooks, les réfugiés sont plutôt les hommes qui fuient les zombies en se rendant vers

---

<sup>693</sup> J. STRATTON, « Zombie trouble: Zombie texts, bare life and displaced people », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 14, n° 3, juin 2011, p. 265-281

<sup>694</sup> P. CROFTS et A. VOGL, « Dehumanized and demonized refugees, zombies and *World War Z* », *Law and Humanities*, vol. 13, n° 1, 2 janvier 2019, p. 29-51

le nord, le plus au nord possible, car les zombies gèlent. Cette course vers des terres auparavant inhospitalières ne va pas sans évoquer la perspective de réfugiés climatiques remontant du Sud vers le Nord. Bien sûr, cette course a en partie déjà lieu du fait de l'inégale répartition des richesses sur le globe.

Mais cette métaphore est effacée au profit de la question climatique, du fait du récit d'une des « rescapées » américaines. Celle-ci raconte comment elle a fui, avec toute sa famille, vers le Canada, pour aller le plus au nord possible. Mais cette idée n'avait pas que des aspects positifs, car les réfugiés, partis en catastrophe, n'ont pas tardé à se faire prendre eux-mêmes par la dureté de l'hiver. « C'était le premier Hiver Gris, quand la pollution planétaire a changé le climat. On dit qu'une partie de cette pollution provient des cendres humaines. Je ne sais pas dans quelle proportion. » (225) Les « cendres humaines » sont liées au fait que les cadavres zombies et humains sont brûlés dès que possible, pour limiter au maximum la dispersion de la maladie. Ce procédé, qui rappelle les bûchers légendaires des temps de peste, est également mentionné dans *Zone One*, et explique peut-être les cendres que le narrateur voit en permanence voler devant lui. La pollution est si forte que même l'hiver ne parvient pas à recouvrir la grisaille d'un manteau de neige. Mais il est intéressant de remarquer que la pollution occasionnée par la pandémie n'est qu'un élément parmi d'autres, impossible à quantifier. Le titre du projet auquel participe la jeune femme est également révélateur, puisqu'il s'agit du « Wilderness Restoration project », qui sonne comme le titre d'un programme de sauvegarde environnementale. En fait il ne s'agit pas de préserver des espèces en voie de disparition mais plutôt de détruire les zombies gelés (qui menacent de dégeler) dans la plaine subarctique. Le réchauffement de l'atmosphère a ici pour conséquence d'empirer la pandémie zombie.

### *Zombies, spectres et cimetières de l'extinction massive (World War Z, La Route)*

La guerre contre les zombies accélère également le désastre planétaire, non seulement en ajoutant de la pollution atmosphérique, mais aussi en accélérant la disparition de certaines espèces. Dans la dernière partie du roman, qui fait le décompte de ce qui a été gagné et perdu au cours de la guerre, un des interrogés, amer, déplore la disparition des baleines. Comme avec la truite de *La Route*, la disparition des baleines pose la question de la « sixième extinction massive », accélérée par les zombies, qui à bien des égards amplifient des processus déjà en cours dans le monde présent, qu'il s'agisse des inégalités sociales ou de la pollution : « Vous voulez savoir qui a perdu la Guerre des Zombies ? Qui l'a vraiment perdue, je veux dire ? Les baleines. » (566)

La contemplation du désastre depuis l'espace ressemble à la contemplation de l'Anthropocène, comme le rapporte un homme qui se trouvait dans une station spatiale américaine, à l'époque où le mal s'est déclaré. La terre infestée de zombies devient alors l'image de l'extinction massive des espèces :

Un simple coup d'œil sur notre biosphère, là, en bas... Assister en direct à un tel désastre... On comprend mieux pourquoi les mouvements écologistes ont vraiment démarré avec le programme spatial américain. [...] On aurait dit que la planète entière brûlait, jour et nuit. La quantité de cendres était incalculable. On n'avait aucun moyen de l'estimer, bien sûr, mais disons qu'on la comparait au résultat d'une guerre nucléaire modérée entre les États-Unis et l'ex-Union soviétique. [...] L'automne nucléaire s'installait progressivement. Le voile brun-gris s'épaississait chaque jour.

On avait l'impression de contempler une autre planète, ou bien la Terre, mais celle d'un passé lointain, pendant la dernière grande extinction. (431-432)

To just look through the view port down on our fragile little biosphere. To see the massive ecological devastation makes one understand how the modern environmental movement began with the American space program. [...] Every day, every night, it seemed like the whole planet was burning. We couldn't even begin to calculate the ash count but we guesstimated it was equivalent to a low-grade nuclear exchange between the United States and former Soviet Union [...]. Nuclear autumn was already beginning to set in, the gray-brown shroud thickening each day.

It was like looking down on an alien planet, or on Earth during the last great mass extinction<sup>695</sup>. (321)

Ainsi, la guerre des zombies fonctionne, entre autres, comme une métaphore de l'Anthropocène. Le fléau zombie est mis en parallèle avec diverses catastrophes causées par l'homme, comme le réchauffement climatique (on voit mieux que la terre brûle depuis le ciel), ou l'image de la guerre nucléaire, qui ranime les craintes de la guerre froide. Le monde qui se couvre de cendres jusqu'à devenir gris rappelle bien sûr le paysage de *La Route*, dans lequel l'atmosphère s'épaissit à tel point que l'homme a parfois l'impression que le jour de ne se lèvera plus jamais. L'Armageddon vu du ciel convoque des images propres aux pronostics écologiques les plus sombres. En creux, derrière la gestion désastreuse de la crise sanitaire par les élites, se lit une autre culpabilité : celle de l'inertie des gouvernements face au réchauffement climatique.

Les représentations de l'extinction de masse sont également présentes dans *La Route*, ou elles se manifestent par des présences spectrales. Un jour, l'homme et son fils tombent sur une ferme, dans laquelle ils sentent une odeur fantôme : « Il y avait une odeur persistante de vaches

---

<sup>695</sup> Cité d'après internet archive.org : [https://archive.org/details/isbn\\_9780770437404\\_0/mode/2up?q=alien+planet](https://archive.org/details/isbn_9780770437404_0/mode/2up?q=alien+planet)



dans l'étable et il resta un moment à penser aux vaches puis il se rendit compte que l'espèce était éteinte. » (106) L'odeur ranime, pour un court instant, le monde d'avant. Le fait que le personnage mette une fraction de seconde à se souvenir que les vaches n'existent plus souligne le caractère inconcevable de l'extinction, qui se manifeste par la présence *uncanny* d'une odeur qui a survécu aux êtres qui l'ont produite. Arrivés au bord de la mer, l'enfant constate que les oiseaux dont lui avait parlé son père existent « seulement dans les livres » (137). Tandis que l'homme confronte ses souvenirs au monde réel, l'enfant confronte les récits paternels à ce qu'il voit : la mer n'est pas bleue comme elle devait l'être, mais « grise, de plomb » (137). Ce gris, ainsi la plage recouverte d'ossements, fait de la mer un cimetière naturel : « Les os d'oiseaux de mer. Sur la ligne de laisse un matelas d'herbes marines enchevêtrées et le long du rivage aussi loin que portait le regard les squelettes de poissons par millions comme une isocline de mort. Un seul vaste sépulcre de sel. Insensé. Insensé. » (192) Là encore, le caractère inconcevable de la vision, presque absurde, s'impose, renforcé par le double adjectif final qui rend soudain compte de la subjectivité du personnage. L'aridité de la vision est renforcée par la brièveté des phrases nominales et lapidaires. La laisse, cette partie du rivage que la mer laisse à découvert à marée basse, révèle au grand jour ce que la mer cachait en son sein : des millions de squelettes. Le terme « isocline », qui peut surprendre ici car il appartient au vocabulaire mathématique, souligne la parfaite régularité de la courbe laissée par les squelettes, et renforce l'austère impression de cimetière. Dans ce monde dominant les couleurs grises et blanches : la mer, les squelettes de poissons, les os des oiseaux, le sel. La vastitude monotone de la vision transmet une image de mort universelle.

*Marée noire, cendres et poussière toxiques : l'apocalypse zombie, allégorie de la catastrophe environnementale*

Si l'on a vu que dans *World War Z* la guerre des zombies entretenait un rapport particulier à la catastrophe climatique, qu'en est-il de *Zone One* ? L'apocalypse dentue sert-elle également de métaphore écologique ? Comme dans *World War Z*, *La Route* ou encore *La Servante Écarlate*, le monde est empli de pollutions diverses :

Mark Spitz sentait la pluie sur son visage. On n'avait pas très envie qu'elle soit en contact avec la peau, quand on voyait le résidu qu'elle laissait une fois séchée. Ça lui rappelait une visite chez des cousins de Floride : en sortant de l'eau, il avait des globules de pétrole brun sur le torse et les jambes. Bien après la marée noire, cette saloperie continuait de dériver vers les côtes. (90)

Mark Spitz felt the rain on his face. This was not stuff you wanted on your skin, to see the residue from the rain when it dried. It reminded Mark Spitz of when he visited

his cousins in Florida and he emerged from the ocean with brown globs of oil on his chest and legs, the stuff still drifting ashore so long after the big spill. (63)

À priori, le résidu laissé par les pluies vient des cendres des cadavres de zombies qui brûlent en permanence depuis que les hommes ont commencé à reprendre le dessus. Mais ces cendres sont rapprochées des déchets gluants laissés par le pétrole d'une marée noire, symbole de catastrophe écologique s'il en est. Dans un cas comme dans l'autre, la pollution ne s'efface pas dès que l'épisode de pollution même est terminé, et survit dans l'air et dans l'eau, s'accrochant au corps. Dans ce passage, Mark Spitz apparaît recouvert de pétrole comme un oiseau marin pris au piège. La poussière que Mark Spitz reçoit sur sa peau depuis l'apparition des zombies l'obsède et dégoûte, car il est persuadé qu'il s'agit de la « poussière des morts ». À la pollution des cendres s'ajoute la menace de la pollution toxique et nucléaire : en raison de l'abandon brusque des centrales, certaines ont explosé, ce qui explique, comme dans *White Noise*, la présence d'un nuage toxique : « La menace nucléaire plane encore ; maintenant que le monde a cédé, certaines centrales sont livrées à elles-mêmes, ce qui explique, selon le Général, la « brume toxique qui flotte au-dessus du Pacifique. Comme une neige invisible. » (208) La mort est là, non seulement sous la forme bien reconnaissable, bruyante et monstrueuse du zombie, mais aussi sous la forme discrète, presque invisible, de la toxicité de la technoscience à présent hors de contrôle. Le danger ne vient pas seulement des zombies, mais aussi de tous les dangers de l'activité humaine jusqu'alors contenus, à présent impossibles à contenir.

Ainsi, la pandémie zombie joue le rôle de révélateur de catastrophes en cours, dont la plus évidente est sans doute le réchauffement climatique :

L'autre désastre, plus progressif, moins flamboyant, qui altérerait le climat de la planète était en cours depuis plus de cent ans, et pressait sur le Nord-Est des hivers plus doux. Les gens s'y habituèrent, [...] les images de la vénérable banquise fondue dans les mers glaciales ne s'inséraient aux infos que s'il n'y avait pas de scandale plus pressant ou de star décédée. Le premier hiver de la peste constitua un retour des catastrophes à l'ancienne : précoces, sans pitié et sans fin. (256)

That other, less flamboyant, more deliberate ruination altering the planet's climate had been under way for more than a hundred years, squeezing milder winters into the Northeast. People got used to it, [...], the nightly news footage of the venerable ice shelf splashing into the frigid seas, squeezed in if there were no more pressing outrages, or a celebrity death. The first winter of the plague was a throwback to how they used to do it in the good old days: early, unmerciful, endless. (193-194)

Colson Whitehead oppose ici deux types de catastrophes. Il y a d'abord celles qui, comme le réchauffement climatique, s'inscrivent dans le temps long et dont les conséquences, quoique bien

visibles, ne sont pas brutales, surtout pour les habitants des pays riches. À ce modèle s'oppose celui des « catastrophes à l'ancienne » (comme la peste, le tremblement de terre de Lisbonne), qui tuent brutalement et auxquelles il semble ne pas y avoir d'issue. En un sens, l'apocalypse zombie ramène les hommes à la réalité, en les forçant à prendre en compte le pouvoir dévastateur des catastrophes, ce qu'ils avaient pu oublier dans le cas de la catastrophe écologique. D'un désastre à l'autre il n'y a qu'un pas, que franchit ici le narrateur.

Enfin, c'est dans les dernières pages du livre que la peste zombie apparaît le plus visiblement comme une allégorie de la catastrophe climatique, lorsque Mark Spitz assiste impuissant au déferlement des zombies dans la rue, après que le mur a cédé, comme sous la pression d'un raz-de-marée :

L'océan avait envahi les rues, comme si les simulations du réchauffement climatique montrées aux infos étaient enfin devenues réalité, et que les flots houleux des images numériques enflaient pour engloutir la glorieuse métropole. Sauf que ce n'était pas l'eau qui inondait le réseau urbain, mais les morts. (319)

The ocean had overtaken the streets, as if the news programs' global warming simulations had finally come to pass and the computer-generated swells mounted to drown the great metropolis. Except it was not water that flooded the grid but the dead. (243)

Les zombies incarnent ici le flot inarrêtable de la montée des eaux, une catastrophe naturelle engendrée par l'activité humaine (ce qui est aussi le cas, peut-être, du surgissement de la peste, comme le suggère plusieurs fois le narrateur), un phénomène incommensurable. Colson Whitehead inverse ironiquement fiction et réalité, en incarnant les « simulations » de la montée des eaux dans la montée « réelle » du flot des zombies. En creux, le lecteur peut être amené à se représenter l'inverse. L'image percutante du flot des zombies qui envahissent les rues de New York nous permet de projeter celle d'un désastre plus probable : la montée des eaux dans la ville, submergée à cause du réchauffement climatique. Ainsi, les fictions zombies de Max Brooks et de Colson Whitehead montrent à quel point des scénarios-catastrophe fictifs peuvent nous aider à appréhender des catastrophes réelles. Ces catastrophes peuvent être situées aussi bien dans le passé (comme la chute de l'URSS ou Tchernobyl pour le corpus russe) que dans l'avenir (la fin du monde climatique envisagée dans les fictions zombies).

La thématique écologique est ainsi au cœur du corpus américain, parcouru d'allusions au désastres climatiques en cours, mais aussi à d'autres types de dommages environnementaux. La pandémie zombie sert fréquemment de métaphore pour décrire la catastrophe écologique. Qu'en est-il dans le corpus russe ? Trouve-t-on des créatures qui puissent incarner des préoccupations écologiques ? On songe immédiatement aux mutants, en partie inspirés du désastre

environnemental et humain que fut Tchernobyl. Mais Tchernobyl est-elle la seule référence par laquelle notre corpus russe pourrait être rattaché à l'éco-dystopie ?

#### 4. La dystopie russe et l'exploitation des ressources

Comment se manifeste la question écologique dans le corpus russe ? Si elle est évidente dans tout le corpus américain, on ne peut pas en dire autant des auteurs russes. Sans doute cette absence relative de l'écologie dans les dystopies russes s'explique-t-elle par le fait que ces problématiques étaient relativement secondaires en URSS<sup>696</sup>, et restent bien loin de la Russie de Poutine. Mais peut-être faut-il aussi expliquer cela par la prégnance d'autres modèles de fin du monde pour la sphère russe. Peut-être la chute de l'Union Soviétique a-t-elle à ce point occupé l'imaginaire de la fin qu'elle a occulté celui de l'Armageddon climatique. Pourtant, 1991 a également permis d'opérer un retour réflexif nouveau sur les désastres écologiques perpétrés pendant la période soviétique.

*L'État, l'Église, le pétrole : l'oligarchie pétrolière chez Victor Pélévine, Margaret Atwood, Olga Slavnikova*

I'm an oilman, ladies and gentlemen. I have numerous concerns spread across this state. I have many wells flowing at many thousand barrels per day. I like to think of myself as an oilman.

Plainview, *There will be blood*, 2007.

*Loups-garous et vampires péleviniens : une image allégorique des oligarques ?*

La question écologique n'est pas totalement absente du corpus, où elle se présente par le détour de la satire du régime poutinien et par la question de l'extraction des ressources pétrolières, gazières et minières de la Russie. Tandis qu'*Empire V*, et surtout *Le Livre Sacré du Loup-Garou*, se

---

<sup>696</sup> Mais pas totalement absentes cependant. Les préoccupations écologiques étaient notamment au centre de la « prose villageoise » chez certains auteurs des années 1970-1980. Pour ces auteurs, la nature devait être préservée car elle était associée à une nostalgie nationaliste pour la Russie des campagnes, gardienne de valeurs authentiques par opposition à la perversion des villes. N. M. DRONIN et J. M. FRANCIS, « Econationalism in Soviet literature », *The Soviet and Post-Soviet Review*, vol. 45, n° 1, 14 décembre 2018, p. 51-72

concentrent sur l'exploitation pétrolière, 2017 convoque la question de l'extraction de gisements miniers dans l'Oural. Dans *Le Livre Sacré du Loup-Garou*, Victor Pélévine met au jour la collusion du gouvernement russe et des oligarques, à travers l'image des loups-garous du FSB. Le loup connote bien sûr la cruauté, mais il a aussi un rôle plus concret dans la fable pélevinienne, car son but est aussi d'aller « chasser » le pétrole sur les terres du grand Nord. Les membres des services de sécurité russes se confondent donc avec l'image des oligarques, ce qui correspond exactement à la description des élites poutiniennes, selon Alexandre Etkind :

Ce mécanisme de dissociation de l'État et du peuple est la vérité essentielle du Poutinisme. En 2012, parmi les huit hommes (tous des hommes) les plus puissants du pays, que de récents analystes ont surnommé « Le Politburo Poutinien », cinq avaient fait leur carrière dans l'exploitation du gaz et du pétrole, et trois dans le domaine de la sécurité<sup>697</sup>.

Etkind suggère l'utilisation du terme « oiligarchs » pour parler de cette nouvelle nomenclatura poutinienne. Les liens qui unissent le pouvoir, les services de sécurité et le pétrole trouve une expression allégorique dans *Empire V* et *Le Livre Sacré du Loup-Garou*. Dans *Empire V*, la caste dirigeante est formée de vampires qui sucent le sang de la terre, le pétrole ou « liquide noir » comme il est appelé dans le roman. Lorsque Rama doit se battre en duel avec le champion des « Chaldéens », ces intermédiaires entre les hommes et les vampires, il fait face à une assemblée d'espions et de magnats du pétrole (268). Notre héros entend alors fréquemment les mots « liquide noir », leitmotiv du roman. Alors qu'il se rend dans un restaurant choisi par Héra, sa compagne, il lui demande qui fréquente ce genre d'endroits. Héra lui répond que « le Yeltsine Ivre », qui réunit comiquement Rimbaud et le premier président de la Fédération de Russie est le lieu privilégié des élites russes : « Ils sucent le liquide noir » (285, je traduis).

L'inventivité langagière de Pélévine fait fréquemment référence à l'activité pétrolière du pays. De nombreux jeux de mots scellent humoristiquement la relation entre pétrole et pouvoir. Après avoir ingéré plusieurs échantillons sanguins de la Bibliothèque des vampires au début du roman, le jeune protagoniste est soumis à des associations d'idées à première vue incongrues, mais qui révèlent en fait la véritable nature des choses à un héros qui commence à peine son initiation. Au-delà du simple jeu postmoderne, la satire de ce qu'Etkind appelle le « PétroÉtat » (« petronation ») poutinien se poursuit avec un autre jeu de mots :

Mais la plus radicale de mes visions était la suivante : j'interprétais « Pétro- » non pas en lien avec la ville et les palais fondés par Pierre le Grand, mais en lien avec l'industrie du pétrole. Suivant cette interprétation, « Petrodvorets », ne signifiait plus le

---

<sup>697</sup> A. ETKIND, « Post-Soviet Russia », *op. cit.*, 163. Je traduis.

grand palais de Peterhof sur les rives du Golfe de Finlande, mais les bureaux somptueux d'une compagnie de pétrole [...]. (58, je traduis).

Но самое глубокое из моих про-зрений было следующим - я истолковал «Петро-» не как имя Петра Первого, а как указание на связь с неф-тяным бизнесом, от слова petrol. По этой трактовке слово «петродворец» подходило к любому шикавному нефтяному офису [...]<sup>698</sup>.

Le fait de relier le palais (« *dvorets* », en russe) de Pierre le Grand avec les bureaux d'une compagnie pétrolière indique une filiation entre, d'un côté, l'empire tsariste, et, de l'autre, l'empire pétrolier de la Russie contemporaine. Le centre du pouvoir russe aujourd'hui, son incarnation suprême, n'est plus un palais sur la Baltique, mais les bureaux luxueux des exploitants pétroliers. D'un empire à l'autre, Pélévine montre comment se relocalise le centre de la puissance russe, fondée sur l'alliance de l'État (les vampires), l'Église orthodoxe (le patriarche) et les compagnies de pétrole.

*Tradition, religion, pétrole (Madaddam, Empire V, 2017)*

L'initiation à la vie de vampire passe par la compréhension véritable d'un certain nombre de vocables, comme le mot « patriarche », qui apparaît à Roman après qu'il a eu accès à la Bibliothèque des vampires. Le mot « patriarche » ne renvoie pas uniquement à un chef de l'Église ; c'est aussi et surtout un « oligarque patriote ». Derrière le jeu de mots plaisant se cache la satire de la collusion de l'Église orthodoxe et de l'État pétrolier. Cette collusion est également soulignée dans 2017 :

Le retour aux sources est observable partout. De jeunes prêtres à la barbe soigneusement peignée parcourent la ville dans de lourdes Volga noires d'aspect officiel, fort défraîchies il est vrai ; les bulbes des églises restituées évoquent un rassemblement de montgolfières, les publicités en moins ; aux heures prévues, les cloches vrombissent, et répandent dans les airs une fine coulée de pétrole sonore [...]. (38)

Всюду наблюдалось возвращение к истокам. Молодые батюшки с мягкими бородами, чинно разложенными на грудях, ездили по городу в тяжелых черных «Волгах» обкомовского вида – сильно, правда, потрепанных; храмы, переданные по принадлежности (имущество выселенных музеев сырело и пухло в случайных подвалах), напоминали витыми куполами парад монгольфьеров, правда без рекламы; в положенное время над городом гудели, растекаясь в воздухе тончайшей пленкой нефтяного звука, их колокола [...]<sup>699</sup>.

---

<sup>698</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-empire/5.html>

<sup>699</sup> Il manque, dans l'édition russe publiée par ACT, tout le chapitre 2 de la première partie. Il est très surprenant de constater que, dans l'extrait officiel de cette édition disponible en ligne sous format pdf, ce passage apparaît, page 40. Nous citons donc, pour cette citation uniquement, d'après l'extrait téléchargeable sur internet :

Le son des cloches d'Église comme « coulée de pétrole sonore » syncrétise le lien entre l'Église orthodoxe et l'industrie pétrolière. Le pouvoir encourage le retour aux traditions, tout en s'appuyant sur l'Église orthodoxe : les jeunes prêtres se déplacent en voitures officielles. Les cadres du parti ont été remplacés par les barbes religieuses, tandis que l'État réconcilie dans une forme syncrétique le folklore populaire et l'héritage soviétique. Le « régionalisme » encouragé, qui est une des formes du réalisme, est particulièrement inoffensif : le retour aux motifs anciens permet de représenter le réel toujours à l'identique, comme si rien ne changeait jamais, comme si, des pionniers communistes au jeune homme en chemise russe traditionnelle, il ne s'était rien produit. Cette vision faussement éternelle des choses, entérinée par le retour aux traditions, neutralise bien sûr toute velléité de révolte et pousse à l'inertie : pourquoi se mobiliser, si tout est comme avant ? L'Église et les traditions fournissent donc des « formes toutes prêtes », formes dans lesquelles peut se reconnaître le peuple docile, et auxquelles il peut se conformer. Dans ce contexte, l'apparition d'événements surnaturels dans la vie des chercheurs de pierre fait office de transgression, et renvoie à ce qui demeure sous la surface, aux apparitions fantastiques de la montagne que seuls les chercheurs de pierre sont capables de voir. Tamara prévient d'ailleurs Krylov que le mode de vie des cristalliers, et la relation privilégiée qu'ils entretiennent avec la montagne, est voué à disparaître.

Les jeux de mots sur le pétrole sont également nombreux dans le dernier volet de la trilogie atwoodienne. *Madaddam* est en partie centré sur l'histoire personnelle de Zeb, le fils d'un Révérend sans scrupules, membre d'une Église prônant que le pétrole est divin. Pour justifier le juteux commerce, l'homme d'Église s'appuie sur le texte biblique : « Naturellement, il avait trouvé un fondement dans les Écritures. Matthieu, chapitre XVI, verset 18 : Tu es Pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église. » (165) L'homophonie entre l'apôtre Pierre en latin, et la racine « petrus » de pétrole permet au Révérend de justifier le goût du lucre de son Église. Sur la question du pétrole, le père de Zeb se montre particulièrement prolix :

« Pas besoin d'être un génie, disait le Révérend, pour savoir que pierre se dit Petrus en latin, et par conséquent, c'était véritablement une référence au pétrole, *petroleum*, c'est-à-dire l'huile qui vient de la pierre. Ainsi donc, mes amis, ce verset ne parle pas simplement de Saint Pierre : c'est une prophétie, une vision de l'âge du Pétrole, et la preuve, mes amis, la preuve est sous vos yeux, car regardez ! qu'y a-t-il de plus précieux pour nous aujourd'hui que le pétrole ? » (165)

It didn't take a rocket-science genius, the Rev would say, to figure out that Peter is the Latin word for rock, and therefore the real, true meaning of 'Peter' refers to petroleum, or oil that comes from rock. "So this verse, dear friends, is not only about

Saint Peter: it is a prophecy, a vision of the Age of Oil, and the proof, dear friends, is right before your eyes, because look! What is more valued by us today than oil?" (112)

Comme dans le *Livre Sacré*, le jeu de mots révèle la place que joue le pétrole dans nos sociétés contemporaines. Là encore, il sert également à satiriser l'alliance de l'Église, des compagnies pétrolières, et de forces politiques (ouvertement conservatrices dans la trilogie atwoodienne)

*La « malédiction pétrolière » : les vampires et le sang de la terre*

Le discours prononcé par Rama au terme de son initiation, alors qu'il est devenu en quelque sorte le chef des vampires en épousant la déesse chauve-souris, est également révélateur : « Je peux sentir avec tout mon cœur les tours toutes-puissantes, qui sucent le liquide noir des artères de la planète [...] » (385, je traduis) Ainsi, les vampires ne boivent plus directement le sang du peuple, mais le bablos, distillé à partir du sang de la terre. En épuisant la terre russe, les vampires empêchent le développement d'une économie qui serait véritablement profitable au peuple, et se réservent tout le profit (le mot « bablos » évoque aussi le mot d'argot russe « babki » pour désigner l'argent) issu du précieux liquide. Rama est à présent un vrai vampire car il est capable de sentir dans son cœur le sang que l'on pompe des veines terrestres : en véritable parasite, il vit de ce sang dérobé aux « artères de la planète ». Ainsi, les processus d'extraction pétrolière décrits dans *Empire V* et le *Livre Sacré* transposent métaphoriquement ce qu'Etkind et d'autres chercheurs appellent la « malédiction pétrolière » (« oil curse ») :

L'abondance de ressources naturelles ne détermine pas le développement social et culturel d'un pays mais donne aux élites dirigeantes de ce pays des opportunités spécifiques d'user et d'abuser des revenus du commerce. Ces opportunités n'existent tout simplement pas dans d'autres pays qui doivent compter à la place sur leur population<sup>700</sup>.

Etkind explique que les pays dont l'économie repose principalement sur l'exploitation des ressources naturelles, et en premier lieu du pétrole, prennent le risque de se couper de la population, car une telle exploitation ne réclame pas beaucoup de main-d'œuvre. L'exploitation pétrolière en Russie ne voit pas de problème à faire intervenir une main-d'œuvre étrangère hautement qualifiée. Ainsi, à la différence de l'exploitation minière, qui réclamait de faire appel à la force du peuple pour extraire la ressource, le pétrole coupe le peuple russe de sa principale recette économique. Alors que les mineurs pouvaient avoir un pouvoir paradoxal en mettant en avant la menace de la grève,

---

<sup>700</sup> A. ETKIND, « Post-Soviet Russia », *op. cit.*, 160. Je traduis.



les Russes d'aujourd'hui, coupés des principales ressources économiques du pays (gaz et pétrole), n'ont plus la même possibilité de faire pression sur l'État russe, qui peut s'attribuer librement la plus grande partie des profits. Nous pensons que la « malédiction pétrolière » décrite par Alexandre Etkind, qui forme un élément essentiel du système poutinien, trouve une représentation allégorique d'une grande justesse dans les vampires d'*Empire V*.

La « malédiction pétrolière » se justifie aussi par le fait que le pétrole n'est pas éternel, et qu'une économie fondée exclusivement sur l'exploitation de ressources limitées peut s'effondrer du jour au lendemain. C'est ce qu'imagine Dmitri Bykov dans *ZhD*, roman qui aurait tout-à-fait pu figurer dans notre corpus, dans lequel l'écrivain imagine que l'économie russe est entrée dans une récession sans précédent, qui a entraîné une guerre civile. Les « Natifs », plongés dans la pauvreté, sont obligés de manger des produits dérivés de pétrole. Le pétrole en question ne sert plus à rien, depuis que l'Europe a découvert une autre énergie miracle, ce qui a précipité la Russie dans la guerre civile. Dans *Empire V*, le spectre de la pénurie d'énergie est également souligné dans le discours final de Rama :

Mais l'ordre des choses doit être fermement maintenu, car des jours difficiles nous attendent. Dans ce monde qui est le nôtre, il n'y a pas assez de liquide rouge ou noir pour tous. Ce qui signifie que bientôt nous recevrons la visite d'autres vampires pour retourner le cerveau « B » de nos Ivans, plissant les yeux d'un air sournois, à la recherche d'un moyen pour sucer tout notre bablos. Alors chaque cœur et chaque foyer sera de nouveau traversé par la ligne de front. (385, je traduis).

Только строй держать надо будет крепко: впереди у нас непростые дни. Потому что ни красной, ни черной жидкости в мире не хватит на всех. И значит, скоро к нам в гости придут другие вампиры - пудрить нашему Ваньке ум «Б», кося хитрым глазом и соображая, как бы половчее отсосать наш баблос. И тогда линия фронта вновь пройдет через каждый двор и каждое сердце<sup>701</sup>.

Les «Ivans» sont ici l'image d'une population russe naïve (les « Natifs » chez Bykov) à qui l'on vole les ressources pétrolières. Les « autres vampires » font référence aux élites économiques concurrentes qui pourraient s'emparer du trésor de la terre russe. La « ligne de front » peut ici évoquer aussi bien une nouvelle guerre froide, qu'une guerre civile (scénario réalisé par Bykov dans *ZhD*), qui diviserait chaque foyer. Rama est devenu un brave soldat de l'empire pétrolier russe actuel (comme Alexandre le loup-garou !), et sa première préoccupation est de s'assurer que l'exploitation des Ivans et de la terre russe demeure aux mains des Russes, et non pas de vampires étrangers. Comme toujours, c'est le peuple, représenté métonymiquement par les « Ivans », qui ferait les frais de cette guerre pour le sang de la terre.

---

<sup>701</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-empire/24.html>

*La vache de Khavrochka, visage allégorique de l'épuisement des ressources*

Dans *Le Livre Sacré du Loup-Garou*, Pélévine représente non plus le processus d'exploitation pétrolière comme dans *Empire V*, mais l'épuisement des gisements russes. Alexandre, devenu l'amant de A. Huli, emmène la renarde dans un voyage vers le Grand Nord. Ils se rendent alors dans la ville de Neftepergonievsk (littéralement, la ville où l'on chasse le pétrole), ville où A. Huli s'étonne de voir des boutiques de luxe perdues au milieu du désert nordique, même si la présence de celles-ci s'explique par la proximité de la manne financière. Là, la meute des loups du FSB hurle devant un crâne de vache perché au bout d'un bâton, représentation symbolique du puits de forage pétrolier qui plonge dans la terre russe. Dans ce passage, le crâne de vache allégorise la terre-Mère nourricière, comme le montre le conte qu'Alexandre rapporte à sa compagne pour qu'elle comprenne de quoi il retourne.

Alexandre rapporte ainsi à A. Huli le conte populaire de Khavrochka, équivalent russe de Cendrillon. Dans ce conte, seule une vache fait montre de compassion pour la petite fille, tyrannisée par sa méchante marâtre et ses belles-sœurs. La vache du conte se sacrifie pour que la jeune puisse s'en sortir ; un jour la marâtre la fait tuer, mais sur ses os pousse un pommier donnant des pommes d'or, que seule la jeune fille peut ramasser. Allégorie de la bonne Mère-Russie, la vache morte continue de pourvoir les Russes de ressources miraculeuses. Mais dans la Russie de Victor Pélévine, la vache n'est plus qu'un crâne au bout d'un puits de forage pétrolier, et les pommes d'or sont l'or noir qui jaillit du sol. Pour le faire jaillir, les loups doivent « hurler » en suppliant le crâne de donner jusqu'à sa dernière goutte. Or, celui-ci surgit de plus en plus difficilement, et les officiers sont inquiets de voir que le pétrole ne jaillit pas : « -Les mecs, il faut trouver une solution, dit l'officier, préoccupé. Presque tous les puits en sont au quatrième cycle. Si nous ne parvenons pas au cinquième, l'OTAN nous coupera en trois au bout de deux ans. » (272) Le pétrole est donc une ressource politique majeure, l'instrument principal de l'État russe pour se maintenir dans la cour des Grands. Alexandre opère alors sa transformation en « bête noble et terrifiante » et se met à hurler. Lui aussi cherche à émouvoir la vache pour qu'elle pleure. Sa façon de s'adresser à la terre russe, curieusement lyrique, change du style habituel de Victor Pélévine, ironique et distancié. Ici, le jeu postmoderniste cède la place à une véritable déploration du sort de la terre russe :

Je sais bien qui tu es. Tu es tous ceux qui ont vécu ici avant nous. Parents, grands-parents, arrière-grands-parents et tous ceux qui les ont précédés... Tu es l'âme de tous ceux qui sont morts avec la foi dans le bonheur pour l'avenir. Et voici que cet avenir est arrivé. Cet avenir dans lequel les gens vivent non pas au nom de quelque-chose, mais

pour eux-mêmes. Mais sais-tu à quel point c'est dur pour nous d'avaler des sashimis qui sentent le pétrole tout en faisant semblant de ne pas remarquer que les dernières banquises fondent sous nos pieds ? De comprendre quel est le point de destination vers lequel le peuple a marché mille ans durant, ce peuple qui se termine avec nous ? Il se trouve que tu es la seule à avoir vécu, vache tachetée. Tu avais pour qui vivre et nous n'avons personne... Mais, aujourd'hui, tu es aussi malheureuse que nous, car tu ne peux te transformer en pommier pour ta Khavrochka. Tu ne peux que donner du pétrole aux loups ignominieux [...].

J'eus l'impression que la vache me regardait de ses orbites vides. Et puis je vis, dans ses jumelles, une larme apparaître et se mettre à gonfler. Elle dévala le crâne pour tomber dans la neige, laissant la place à une deuxième, puis à une troisième... (274-275)

Мне ведь известно, кто ты такая. Ты – это все, кто жил здесь до нас. Родители, деды, прадеды, и раньше, раньше... Ты – душа всех тех, кто умер с верой в счастье, которое наступит в будущем. И вот оно пришло. Будущее, в котором люди живут не ради чего-то, а ради самих себя. И знаешь, каково нам глотать пахнущее нефтью сашими и делать вид, что мы не замечаем, как тают под ногами последние льдины? Притворяться, что в этот пункт назначения тысячу лет шел народ, кончающийся нами? Получается, на самом деле жила только ты, пестрая корова. У тебя было ради кого жить, а у нас нет... У тебя были мы, а у нас нет никого, кроме самих себя. Но сейчас тебе так же плохо, как и нам, потому что ты больше не можешь прорасти для своей Хаврошечки яблоней. Ты можешь только дать позорным волкам нефти [...].

Мне показалось, что корова смотрит на меня своими пустыми глазницами. А потом я увидела в свой бинокль, как на краю этой глазницы появилась и набухла слеза. Она пробежала по черепу и сорвалась в снег, а следом появилась вторая, потом третья...<sup>702</sup>

Alexandre, s'adressant au crâne, redonne à la ressource magique, le pétrole, une identité, et un poids éthique. Le pétrole ne jaillit pas sans aucune aide, mais grâce à la présence des âmes des ancêtres. « Ceux qui avaient la foi dans le bonheur pour l'avenir » sont, entre autres, les citoyens soviétiques, qui pensaient travailler pour l'établissement d'un monde meilleur. Pélévine met ensuite le doigt sur un paradoxe central de la vie post-soviétique, également relevé par Svetlana Alexievitch dans *La Fin de l'Homme rouge*. Pour tous ceux qui sont parvenus à s'enrichir dans le sillage du passage au marché libre, une époque meilleure est effectivement advenue. Mais la perte des valeurs anciennes, et du grand but qui fédérait l'Union Soviétique (au moins dans les discours) a été vécue pour certains sur le mode de la catastrophe. Quel est donc cet « avenir meilleur », enfin réalisé selon Pélévine ? Il est maintenant possible de vivre pour soi, c'est-à-dire d'avoir une vision individualiste de sa propre vie, loin des grands objectifs auparavant assignés par l'État. Pourtant, cette liberté qui se confond avec le libéralisme économique (il est maintenant possible de s'acheter des sushis), c'est-

---

<sup>702</sup> Cité d'après le site officiel de Victor Pélévine : <http://pelevin.nov.ru/romans/pe-SKO/index.html>

à-dire avec une liberté de consommation, semble vide et dénuée de sens. L'époque où les gens « vivaient au nom de quelque chose » (l'Union Soviétique) a donc laissé la place à une époque où ils peuvent vivre « pour eux-mêmes » (le monde post-soviétique). Pourtant il est difficile, même à l'époque des sushis, de faire abstraction des considérations éthiques, et de ne pas sentir la vanité du passage du grand métarécit soviétique (si mensonger soit-il) à la conscience que certains seulement peuvent profiter de la richesse pétrolière, au mépris des considérations sociales et écologiques. Le loup exprime ici un regret d'exploiter les ressources de la terre russe non pas pour un grand but mais pour une raison purement économique, à ses yeux beaucoup plus difficile à justifier que les sacrifices demandés à l'époque soviétique.

On peut ici remarquer que la question écologique jaillit au détour d'une phrase, à travers l'image de la banquise qui fond. Ce phénomène est symptomatique de ce que l'on remarque dans le corpus russe, où les préoccupations écologiques ne sont pas directement exprimées comme dans le corpus américain, mais indirectement, car elles sont liées à une déploration sur le sort du pays lui-même, aussi bien chez Pélévine que chez Slavnikova. L'écologie n'est pas traitée comme un problème global, contrairement à ce que l'on voit dans les fictions zombies américaines, mais sous l'angle bien spécifique de la terre russe. La préoccupation pour les dommages environnementaux passe ainsi par différentes allégories de la terre-mère, qu'il s'agisse de la vache dans cet extrait, ou alors des esprits des montagnes de l'Oural chez Slavnikova. Ce rapport à la terre est également souligné dans *Le Lard Bleu*, où le lard est volé par les « baiseurs de terre », secte qui vénère la terre russe en accomplissant avec elle des rituels de fécondation. On peut ainsi souligner une lointaine filiation entre ces textes et le traitement des problématiques écologiques chez les auteurs de la « prose villageoise » des années 1970-1980, que les chercheurs Dronin et Francis qualifient « d'éconationalisme<sup>703</sup> ». Si l'écologie peut être un appel à dépasser les frontières dans le corpus américain (la guerre des zombies est planétaire, et suscite une union des pays du monde entier), elle renvoie, dans notre corpus russe, à des questions spécifiquement nationales.

Le hurlement du loup s'apparente à une prière adressée à la Terre-Mère pour qu'elle donne ses trésors à l'élite russe. Dans *Madaddam*, le pétrole est également associé à une forme de prière, non pas païenne comme celle des loups du FSB, mais bien chrétienne. Les fidèles de l'Église de PétrOleum, les « PétrOlistes », doivent prier pour que jaillisse le précieux liquide. Ainsi, le père de Zeb se distingue par ses homélies pétrophiles : « Élevons nos voix et chantons, et que l'Oleum se déverse en flots toujours plus puissants et bénis ! » (166) Le chant des fidèles, comme le chant des loups, s'adresse à une puissance transcendante (Dieu ou l'incarnation de la Mère Patrie) pour

---

<sup>703</sup> N. M. DRONIN et J. M. FRANCIS, « Econationalism in Soviet literature », *op. cit.* Les auteurs citent, entre autres, Leonid Leonov, Victor Astafiev, Alexeï Mozhaev.

la prier de donner aux hommes la précieuse substance. « On priait pour avoir du pétrole. Ah, et aussi du gaz naturel- le Révérend l'avait inclus dans sa liste des cadeaux divins réservés aux élus. » (166) Dans les deux cas, cette ressource n'est pas destinée à profiter à tous, mais un petit groupe d'élus. Les élus atwoodiens sont les fidèles (parmi eux, tous ont suffisamment d'argent pour alimenter les caisses gourmandes du Révérend) ; les élus Russes sont les membres de l'élite politique et économique.

Tout comme les sushis russes sentent le pétrole, les repas du Révérend sont associés à l'or noir : dans la famille du Révérend, on remercie le Seigneur à l'heure du bénédicité pour le pétrole qu'il a donné, et qui permet d'avoir une table abondante. Zeb commente : « C'est comme si nous mangions et buvions du pétrole – ce qui était vrai en un sens-, alors à genoux et priez ! » (166-167) Les sushis péleviniens trouvent un écho dans la nourriture de la famille de Zeb, enrichie par l'exploitation pétrolière. On peut également se rappeler que dans *ZhD*, Bykov va plus loin que Pélévine et Atwood, imaginant une ingestion non pas indirecte mais directe du pétrole : suite à la découverte d'une nouvelle énergie-miracle qui a supplanté le pétrole, les Russes sont contraints de manger leur ancienne source de revenus. L'on peut aussi voir dans *Le Lard Bleu* un avatar de cette consommation littérale de pétrole : super-énergie, ressource ultra-précieuse que s'arrache l'élite russe, le lard désigne, par son nom même, une denrée alimentaire, taillée à même le gras de clones humains. Chez Atwood, le jeu de mots du Révérend sur l'huile de Dieu (« oleum », « oil », page 165), évoque aussi l'huile en tant que produit de consommation courante, base de l'alimentation. En mobilisant des images littérales d'incorporation du pétrole, Atwood, Pélévine, Sorokine ou Bykov mettent en scène quelle part essentielle il joue dans les sociétés russes et américaines, alors que le discours sur l'épuisement des ressources et des énergies soulève la possibilité de pénuries et de famines dans des pays jusqu'alors épargnés. À chaque fois, le pétrole est également une part intégrante de l'identité russe ou américaine : chez Atwood comme chez Pélévine, il est lié à un discours nationaliste qui associe la nation à l'or noir. Nous avons déjà vu que *Le Lard Bleu*, produit par la quintessence de la culture russe, était assimilé à une ressource nationale.

Selon Peter Hitchcock, le pétrole fait partie intégrante des représentations culturelles de l'identité américaine<sup>704</sup>. Dans un article influent de 1992, Amitav Ghosh forge le terme de « pétrofiction » pour désigner les films et romans qui parlent de l'industrie du pétrole<sup>705</sup>. Parmi les représentatifs, Ghosh cite le quintette d'Abdelrahman Munif, *Cities of salt, Oil!* d'Upton Sinclair, ou encore le film de Paul Thomas Anderson tiré de ce roman, *There will be blood* (2007). Mais le chercheur estime qu'en regard de l'importance du pétrole pour la nation américaine, surtout depuis

---

<sup>704</sup> P. HITCHCOCK, « Oil in an American Imaginary », *New Formations*, vol. 69, n° 69, 26 juillet 2010, p. 81-97

<sup>705</sup> A. GHOSH, « Petrofiction », *New Republic*, vol. 206, n° 9, 1992, p. 29-34

les guerres du Golf, ces « pétrofictions » sont relativement peu nombreuses. Pour cette raison, il définit le lien entre la littérature américaine et l'exploitation pétrolière comme une « rencontre manquée » (« *missed encounter* »). Il serait intéressant de dresser aujourd'hui un état des lieux des pétrofictions américaines, mais aussi russes, et d'en faire ressortir les différences. Il nous semble que pour l'heure, les dystopies nord-américaines contemporaines ont été peu étudiées sous l'angle de l'exploitation des ressources, notamment du gaz et du pétrole, alors que la question de la souveraineté énergétique devient de plus en plus prégnante. Peut-être une étude plus systématique de cette question dans les dystopies contemporaines permettrait de déterminer si le constat de la « rencontre manquée » est toujours valable. Amitav Ghosh soulignait l'importance du thème pétrolier pour mettre en valeur les rapports de pouvoir entre les pays de l'extraction et ceux de la consommation (le tiers-monde et le premier monde). La question de l'exploitation des ressources fait ainsi idéalement le lien entre études postcoloniales et écocritique. De ce point de vue, la Russie occupe une place particulièrement intéressante, dans la mesure où elle n'appartient en propre ni au premier ni au tiers-monde, et se situe à cheval entre les pays de l'extraction et ceux de la consommation. L'analyse du corpus russe montre également que la représentation de l'exploitation des ressources comme le gaz le pétrole, ou les métaux rares, mobilise un imaginaire identitaire dans la mesure où ces ressources sont issues de la terre<sup>706</sup>.

La conscience écologique dans le *Livre Sacré* se manifeste de façon indirecte, par l'entremise de la question plus vaste de la perte de valeurs dans la Russie post-soviétique. Le loup déplore ensuite l'individualisme des Russes contemporains qu'il incarne, qui ne vivent plus que pour eux-mêmes, contrairement à la vache qui, dans le conte, se sacrifie pour une enfant maltraitée. La vache, incarnation de la terre-mère russe, continue d'aider ses enfants, avec les « pommes d'or » du monde contemporain, le pétrole. Toutefois ce n'est plus à la petite fille du conte que va l'argent, mais à une élite profiteuse ici représentée par les loups du FSB. Pélévine dresse ici une allégorie puissante du détournement des ressources du pays par l'élite russe. Les « larmes » sacrificielles de la vache ne viennent plus de la compassion pour la petite fille, mais de la tristesse provoquée par le destin manqué du peuple russe.

Le caractère criminel de la surexploitation (ou de l'exploitation dans des conditions écologiquement désastreuses) apparaît dans une autre discussion entre le loup et la renarde. Le loup explique à sa compagne que, pour mieux faire hurler Mikhalytch, son second loup-garou, on lui passe un courant électrique à travers le crâne après lui avoir injecté les drogues habituelles. Lorsque A. Huli souligne que ce traitement risque de tuer Mikhalytch, Alexandre répond que ce n'est pas

---

<sup>706</sup> Pour une étude des mythes et des représentations culturelles attachées à la terre russe, voir M. ERLEY, *On Russian soil: myth and materiality*, Ithaca, Northern Illinois University Press an imprint of Cornell University Press, 2021

pour lui qu'il faut s'inquiéter, mais pour le crâne de vache : « -Non, Mikhalytch se fiche de leurs traitements. C'est le crâne qu'ils vont détruire. À cause des larmes, il est déjà tout fendillé... Mais qui s'en soucie ? Le pétrole monte, l'argent tombe du ciel, tout va bien. [...] Personne ne veut penser à demain. » (355) La violence ici évoquée ne touche plus les serviteurs de l'État comme Mikhalytch, depuis longtemps habitués aux conditions inhumaines, mais se reporte sur la terre russe elle-même. Les « larmes » de la terre ne sont peut-être pas seulement des larmes de tristesse mais aussi de douleur, provoquées par les techniques d'extraction du pétrole. Les hommes du sommet pourtant continuent à dissocier l'argent (« tombé du ciel ») de la terre russe exténuée, qui laisse voir le spectre de l'épuisement écologique. Le caractère « présentiste » de cette exploitation, qui refuse de penser à demain, rejoint le constat d'Alexandre Etkind sur la malédiction pétrolière évoquée plus haut : la non-diversification de l'économie russe est criminelle, car elle expose le pays à une reconversion difficile, le jour où le pétrole sera devenu obsolète.

### *Lard bleu, bablos ou tellure : l'économie russe et l'extraction des ressources*

On le voit, la question des ressources est centrale pour le corpus russe. Vladimir Sorokine la mobilise dans *Le Lard Bleu*, ou, plus récemment, dans *Telluria*. Dans ces deux cas, le titre renvoie à une matière mystérieuse, qui peut être interprétée comme une ressource essentielle. Sans savoir au juste quelles sont les propriétés du lard bleu, le lecteur comprend rapidement qu'il s'agit de la matière la plus précieuse de la Russie sorokinienne. Il s'agit d'une ressource nationale, rare, et jalousement gardée dans un complexe militaro-scientifique. À ce titre, cette ressource artificielle évoque le pétrole, objet de la convoitise des élites russe, d'autant plus qu'elle doit entrer dans la composition d'un réacteur pyramidal qui sera posé sur la lune et qui permettra normalement de « résoudre en plus-direct le problème de l'énergie éternelle » (148). De plus, cette matière miraculeuse est également liée au voyage dans le temps, passant de l'an 2068 à l'an 1954.

*Le Lard Bleu*, le bablos et le tellure sont des substances-ressources qui concentrent la richesse, donc le pouvoir russe, ce qui explique qu'elles soient aussi convoitées. Staline et Hitler se disputent *Le Lard Bleu*. Les vampires souhaitent jalousement garder leur bablos. Le tellure a fondé la puissance mondiale de la République de Tellurie : le président, Jean-François Trocard, plante des petits clous de tellure sur un globe, dressant chaque jour la carte du monde impérialiste des nouveaux pays acquis à la cause tellurienne (175). Qui possède lard bleu, bablos ou tellure, possède le pouvoir. Dans *Telluria*, les réserves de gaz et de pétrole sont épuisées. Le tellure est présenté comme un « métal rare », que l'on trouve dans des gisements ; il s'agit donc d'une ressource naturelle. Il fait l'objet d'un féroce trafic (comme on le voit au chapitre 18, que l'on pourrait intituler

« meurtres sur un parking », et qui présente un règlement de compte mafieux à l'occasion d'un échange de tellure), et peut procurer une immense richesse à celui qui en fait le commerce : autant de caractéristiques propres au pétrole russe. Dans cette sous-partie, nous entendons montrer que l'insistance des romans russes (*ZhD*, *Telluria*, *Le Lard Bleu*, *Empire V*, etc...), sur les substances-miraculeuses s'explique par la symbolisation d'une économie russe fondée principalement sur l'extraction de ressources, pouvant procurer à une élite proche du pouvoir une richesse fabuleuse.

## 5. Fantômes des désastres écologiques : 2017, *La Route*, *White Noise*

Sharae Deckard voit dans les formes spectrales du roman l'expression d'une critique de l'exploitation des ressources naturelles, et des désastres écologiques perpétrés pendant l'époque soviétique et en cours aujourd'hui :

La lecture que fait Etkind des résurrections littéraires d'histoires mortes est intégrée à sa propre excavation de l'histoire écologique de la Russie comme régime fondé sur l'exploitation des ressources énergétiques. Mais la peur des mutations génétiques, des irradiations toxiques, des crises pétrolières, de l'épuisement des énergies qui prolifèrent dans la fiction post-soviétique peuvent être comprises comme une visualisation des conséquences socio-écologiques de l'impérialisme écologique et de l'écocide pratiqués pendant la période de la guerre froide, en lien avec le pétro-impérialisme et la dépendance aux énergies fossiles de la Russie contemporaine<sup>707</sup>.

Suivant son interprétation, les formes « gothiques » de la littérature russe contemporaine peuvent être lues suivant un filtre éco-critique, ce qui est plutôt novateur parmi la critique russe. Nous pensons que son analyse est particulièrement juste pour le roman d'Olga Slavnikova, *2017*, dans lequel les esprits de la montagne peuvent difficilement être reliés à des questions historiques, à l'instar des spectres qui apparaissent à l'occasion des commémorations pour le centenaire de la Révolution. À partir d'exemples choisis, nous allons à présent montrer que les dérèglements naturels décrits par Slavnikova peuvent être décrits à l'aide d'un vocabulaire gothique, comme des phénomènes de possession et de spectralisation.

---

<sup>707</sup> S. DECKARD, « Fox Spirits and Stone Maidens: Post-Soviet Ecogothic and Ecological Imperialism », *op. cit.*, 8. Je traduis.



### *Les esprits des montagnes Riphéennes, spectres de l'exploitation industrielle*

Sur la quatrième de couverture de l'édition française, Tamara est désignée comme une « oligarque », alors qu'il n'est pas fait mention de son implication dans un quelconque commerce pétrolier dans le roman. « Oligarque » semble simplement signifier, dans le langage des éditeurs, femme d'affaires, comme si la clé du succès dans les affaires russes ne pouvait passer que par le pétrole. En fait, Tamara dirige une entreprise de pompes funèbres, mais elle a aussi, dans les années 1990, dirigé une compagnie d'extraction minière, au cœur d'opérations financières particulièrement opaques.

Le roman oppose, avec le personnage de Tamara et le groupe des cristalliers, deux types d'exploitation des montagnes riphéennes (transposition de l'Oural). Il s'agit, d'une part, de l'exploitation des « chercheurs de pierre », comme le professeur Anfilogov et son aide Kolia, qui parcourent les montagnes à la recherche de filons. À leur exploitation artisanale, anachronique selon Tamara, s'oppose l'exploitation industrielle des montagnes par les grandes entreprises, comme celle de Tamara dans les années 1990. Les « esprits de la montagne » qui se montrent aux chercheurs de pierre semblent signifier, dans le folklore ouralien, que seuls certains sont « élus » par les esprits (et, entre tous, par la « fille de pierre »), et peuvent trouver les plus beaux gisements.

Les « spectres » qui apparaissent aux cristalliers trouvent alors deux explications, l'une magique, l'autre rationnelle. D'une part, on peut supposer que la montagne ne « parle » qu'à ceux qui sont capables de la respecter, tout comme elle ne montre ses vrais trésors (comme le gisement de rubis sur lequel tombe le chercheur de pierres Anfilogov) qu'à ceux qui ont appris à vivre avec elle. Mais le lecteur se demande également si les chercheurs de pierre ne sont pas tout simplement victimes d'hallucinations, causées par leur contact avec les substances empoisonnées que recèle le monde naturel. À cette vision païenne et folklorique de l'exploitation de la nature s'oppose l'exploitation industrielle, qui déterre les métaux précieux non suite à une quête patiente et attentive à la nature, mais au moyen d'un empoisonnement chimique de l'environnement. Ainsi, le scandale sanitaire auquel est associée Tamara révèle qu'un procédé de cyanuration mal encadré, utilisé dans les années 1990 pour exploiter une mine d'or, a empoisonné rivières et forêts pendant près de vingt ans (357).

Or, tout au long du roman, les cristalliers remarquent que des phénomènes de plus en plus inexplicables se multiplient dans la nature, comme si celle-ci était sous le coup d'un sort, ou d'une possession :

Il semblait se passer des choses dans le monde des esprits : depuis plusieurs années, ils s'agitaient, effrayant les cristalliers en créant des feux froids où la nourriture qui venait de bouillir refroidissait soudain et se couvrait de graisse friable ; d'étranges lueurs nocturnes filtraient parfois à travers les replis du terrain, à croire que quelqu'un lisait un livre immense sous la couverture terrestre. (116)

Возможно, что-то происходило в мире горных духов: вот уже несколько лет они проявляли беспокойство, пугая хитников холодными кострами, на которых моментально стыла и покрывалась ломким жиром только что кипевшая еда, реже – странным свечением, пробивавшимся из ночных укромных складок местности, будто под землей, как под одеялом, кто-то тайно читал огромную книгу. (133)

L'agitation des esprits signale peut-être leur mécontentement face à l'exploitation des sols, comme s'ils se rebellaient contre l'être humain en cherchant à le chasser du domaine de la montagne. Ce passage évoque les contes, volontiers effrayants, au cours desquels la nature est souvent douée d'une vie propre, où la forêt peut sembler dotée d'une volonté maléfique. La nourriture qui bouillit et se fige, discret clin d'œil aux récits ogresques, met en scène la présence d'une force capable d'actions maléfiques, de métamorphoses contradictoires du réel. Quant aux lueurs nocturnes, elles suggèrent la présence d'un être géant, susceptible de lire un « livre immense » ; mais au-delà de ce gigantisme de conte se cache l'imaginaire de l'irradiation nucléaire, derrière les lueurs inexplicables qui semblent venir de sous la surface terrestre. L'empoisonnement est, en effet, souterrain, comme nous l'apprenons par la suite du roman, en découvrant avec Anfilogov et Kolia que les rivières souterraines charrient du cyanure.

Parfois, le dérèglement du monde naturel se signale par une étrange présence-absence, celle-là même qui est le propre des êtres fantomatiques :

Et des carcasses rouillées de véhicules abandonnés disparaissaient soudain (pour réapparaître au bout de quelques heures). À leur place se produisaient des visions éphémères : clairières inviolées ou poussaient des pulmonaires langoureuses, comme gorgées de somnifère [...], marécages dorés, troncs rapaces en pattes de poule. (117-118)

Внезапно куда-то исчезали (возвращаясь, впрочем, через несколько часов) ржавые остовы брошенной техники. На месте их недолгое время держались видения: нетронутые низинки с томной, будто сонным зельем опоенной

медуницей, таинственные лесные прогалы, позолоченные болотца, замшелые, похожие цепкими корнями на куриные ноги древесные стволы. (135)

Là encore, les motifs du conte, comme la cabane mobile dotée de pattes de poule de la sorcière Baba Yaga, sont mêlés à un univers fantastique, celui de l'inquiétante étrangeté freudienne. Les « pulmonaires langoureuses, comme gorgées de somnifères », ne sont pas à proprement parler miraculeuses, mais leur présence, sans être parfaitement impossible, semble incongrue, étrange. Il est toujours possible que les visions soient causées par la fatigue des cristalliers, qui ont un métier particulièrement harassant, et doivent marcher pendant des heures dans des conditions souvent difficiles à la recherche de gisements. Les « marécages dorés » prennent alors le sens d'un mirage. Pourtant, la végétation luxuriante évoque une beauté à la fois sensuelle (« pulmonaires langoureuses », endormies comme des femmes s'offrant au regard du voyageur, « inviolées » comme des vierges) et mortifère. Cette beauté, si attirante soit-elle, semble également trompeuse, comme le signalent les « marécages dorés », dans lesquels un voyageur égaré pourrait se noyer. Le nom même de « pulmonaire » renvoie à la maladie, ainsi que les somnifères ; en russe, le nom « Медуница » a également des consonances médicales. Enfin, il est intéressant de constater que ce sont des carcasses de véhicules qui disparaissent, pour laisser place à d'extravagantes visions végétales. En effet, les véhicules abandonnés renvoient à la maltraitance du monde naturel, à l'envahissement de ce monde par les ruines et déchets de la civilisation humaine. Pour un bref instant, la nature semble reprendre ses droits et revenir à l'état d'avant l'exploitation, avant la pollution humaine : ainsi, des « clairières inviolées » apparaissent pour un temps bref. Étonnamment, cette image de nature vierge et sauvage semble être une anomalie. Cette nature miraculeuse peut également nous rappeler le mirage meurtrier dans lequel le héros de *La Justification* finit sa vie, le champ de fleurs soudain transformé, sous ses pas, en marécage.

Dans *La Route*, la destruction du monde produit également des spectres, qui peuvent exprimer l'épuisement des ressources du monde naturel. Contrairement à ce qui se passe chez Slavnikova, les créatures et les fantômes de McCarthy ne se manifestent pas en plein jour, mais dans les rêves de l'homme :

Il avait rêvé qu'il marchait dans un bois en fleurs où des oiseaux s'envolaient devant eux, l'enfant et lui, et où le ciel était d'un bleu à faire mal mais il apprenait à se réveiller de ces univers trop sereins. Allongé là dans l'obscurité tandis que s'évaporait dans sa bouche l'insolite saveur d'une pêche d'un verger fantôme. Il se disait que s'il vivait assez longtemps le monde aurait à la fin tout-à-fait disparu. Comme le monde mourant qu'habite l'aveugle quand il vient de perdre la vue, quand toute chose de ce monde s'efface lentement de sa mémoire. (22)

He dreamt of walking in a flowering wood where birds flew before them he and the child and the sky was aching blue but he was learning how to wake himself from just such siren worlds. Lying there in the dark with the *uncanny* taste of a peach from some phantom orchard fading in his mouth. He thought if he lived long enough the world at last would all be lost. Like the dying world the newly blind inhabit, all of it slowly fading from memory. (18)

Le souvenir du monde d'avant, peuplé d'oiseaux et de fleurs, semble douloureux même en rêve, comme si l'homme se doutait, du fond de son rêve, que ce qu'il voit n'est pas réel. Le bleu du ciel fait mal car il n'existe plus, il a l'insoutenable beauté des choses mortes, de celles que l'on voit pour la dernière fois. Le contraste entre le bleu du rêve et l'obscurité du monde dans lequel il se réveille est renforcé par le goût d'une chose absente : une pêche fraîche, que le personnage n'aura plus jamais l'occasion de manger à nouveau. La spectralisation du verger se transmet à quatre des cinq sens : la vue (le bleu du ciel), le son (les oiseaux s'envolent juste devant eux), l'odorat (les fleurs), le goût (la pêche). Comme un amputé qui parfois croit encore sentir le membre fantôme, l'homme est hanté par la présence sensorielle fantomatique du monde disparu. Mais ces fantômes du temps passé sont encore souhaitables, car ils sont la seule chose qui témoignent du monde ancien. À mesure que s'érouille la mémoire de l'homme, le monde d'avant meurt une seconde fois, car la tête de l'homme était son dernier refuge. Les spectres sont aussi l'incarnation de cette mémoire (avant tout sensorielle) rongée par l'oubli, de cette reconstitution toujours plus fine, au bord de l'évanouissement, du monde d'avant. Cette mémoire est d'autant plus condamnée à la perte que, pour l'enfant, né après l'apocalypse, les souvenirs de l'homme n'ont aucun sens, car ils renvoient à un univers qu'il n'a jamais connu. Ainsi le monde d'avant ne peut-il survivre à la mémoire des derniers hommes, qui l'enterreront avec eux.

*Une beauté insoutenable : les dommages environnementaux et l'expérience du sublime (2017, White Noise)*

L'empoisonnement se manifeste aussi par la beauté surnaturelle de la nature environnante. Cette beauté mortifère, associée à l'agonie du monde naturel, est doublée par l'apparition des esprits, et notamment de la « fille de pierre », qui montre à Anfilogov où se trouve un formidable gisement de rubis. À posteriori, le lecteur peut interpréter cette apparition de façon rationnelle, comme une hallucination engendrée par l'épuisement des chercheurs de pierre, mais aussi par les substances toxiques qu'ils côtoient depuis plusieurs jours en excavant la terre. Cette beauté surnaturelle du monde naturel n'est pas nouvelle, et rappelle l'inquiétante étrangeté de *Stalker*, ainsi que d'autres films sur la « Zone » de Tchernobyl, où la beauté est le signe infaillible d'un danger

mortel pour l'homme. Anfilogov, parti à la recherche de gisements avec Kolia dans la montagne, trouve cette beauté irritante, presque insoutenable... « l'imperturbable Anfilogov se sentait au bord de la dépression. La beauté irradiante l'assailait de tous côtés. » (123) Le terme « irradiant » ne peut pas ne pas évoquer l'imaginaire des zones irradiées ; comme dans les zones frappées de désastre nucléaire, la nature ne laisse pas immédiatement voir le dommage. Ce danger mortel et pourtant invisible plane comme une menace suspendue au-dessus des chercheurs de pierre, qui semblent évoluer dans un environnement irréel.

Cette beauté irritante, presque « insoutenable », est aussi celle des couchers de soleil surnaturels de *White Noise*. Comme chez Slavnikova, la beauté de la nature est si extraordinaire qu'elle semble indiquer un danger, une zone mortifère : « Depuis le passage du nuage de haute toxicité, les couchers de soleil sont devenus d'une beauté presque insupportable. Si quelque chose relie ces deux phénomènes, personne en tous cas n'est parvenu à le prouver » (195). L'ironie de DeLillo ne peut que nous inciter à lire ce constat comme une antiphrase, et à supposer un lien entre les couchers de soleil et l'empoisonnement de l'air. Peut-être l'adverbe « unbearably » doit-il ici être compris littéralement, car ceux qui peuvent contempler l'incroyable spectacle sont directement exposés à la pollution de l'atmosphère. Le coucher de soleil, indicateur de la fin du jour, est également une représentation métonymique de la fin du monde<sup>708</sup>. Dès le début du roman, Jack se demande si le flamboiement de l'astre n'est pas lié aux déchets industriels. Constatant que son fils de quatorze ans affiche une calvitie précoce, Jack s'interroge :

Heinrich commence à se dégarnir. [...] L'ai-je élevé inconsidérément dans le voisinage d'une décharge de déchets chimiques, dans les courants d'air de retombées industrielles, tout aussi capables de produire de superbes couchers de soleil que de terribles calvities ? (Les gens du coin disent que les couchers de soleil, il y a trente ou quarante ans, étaient loin d'être aussi surprenants qu'aujourd'hui.) La culpabilité de l'homme, au cours de l'histoire et dans les remous mêmes de son propre sang, a gagné de la complexité grâce à la technologie. La mort sournoise suinte dans le quotidien. (32)

Heinrich's hairline is beginning to recede. [...] Have I raised him, unwittingly, in the vicinity of a chemical dump site, in the path of air currents that carry industrial wastes capable of producing scalp degeneration, glorious sunsets? (People say the sunsets around here were not nearly so stunning thirty or forty years ago.) Man's guilt in history and in the tides of his own blood has been complicated by technology, the daily seeping falsehearted death. (22)

---

<sup>708</sup> Dans *La Supplication*, Svetlana Alexievitch, qui a recueilli des témoignages de personnes ayant assisté à l'explosion de la centrale de Tchernobyl, rapporte que, dans les premières heures après l'accident, les habitants de la ville voisine de Prypiat se massaient sur les balcons et sortaient de chez eux pour contempler le spectacle.

La « décharge de produits chimiques » anticipe sur « l'événement toxique » qui surviendra plus tard dans le roman, de même que l'air chargé de déchets industriels. Tout comme le cyanure cause la maladie puis la mort de Kolia, tout en suscitant des phénomènes d'une beauté surnaturelle dans les montagnes, l'empoisonnement de l'environnement suscite ici calvitie et couchers de soleil incandescents. Tout comme Slavnikova oppose l'exploitation minière industrielle à une méthode artisanale beaucoup plus respectueuse de l'environnement, celle des chercheurs de pierre à la recherche de filons, DeLillo insiste sur les dommages causés par la technologie. L'exploitation technologique de la nature par l'homme est hypocrite (« falsehearted ») à la fois par son apparente invisibilité, et par ses intentions prétendument utiles au genre humain. La culpabilité historique de l'homme fait songer à la bombe atomique, et à toutes les fois où la technoscience a pu être mobilisée pour causer la mort, directement ou indirectement.

La contemplation insoutenable de la nature riphéenne, de même que l'ébahissement face aux couchers de soleil, évoque le sentiment du sublime burkien, un sentiment indémêlable d'effroi et d'admiration devant un phénomène qui dépasse l'entendement<sup>709</sup>. Le dernier chapitre de *White Noise* se clôt sur l'expression du sublime, face à la beauté des couchers de soleil toxiques. Les voisins des Gladney s'assemblent régulièrement pour les contempler, et l'impression qui les submerge alors est presque de l'ordre du sacré : « Il y a certainement un mélange de terreur et d'émerveillement, une terreur et un émerveillement qui vont bien au-delà de nos références habituelles » (366). L'oscillation entre la crainte et l'émerveillement caractérise l'ambivalence du sublime, comme si la nature transformée par la technologie prenait la place du divin : le texte anglais utilise le terme « awe » (324), qui renvoie précisément au sentiment sublime, c'est-à-dire à un mélange d'effroi et d'admiration. Ce même terme était déjà employé lors de l'événement toxique, lorsque la peur des habitants touche du doigt le religieux : « Notre crainte s'accompagne d'un sentiment d'émerveillement horrifié, presque religieux » (149). L'émerveillement horrifié, qui rend compte de l'expression « a sense of awe » (127) dans le texte anglais, exprime le même sentiment d'exaltation ambiguë propre à la contemplation du sublime. Dans l'apocalypse postmoderne imaginée par DeLillo, la technoscience a remplacé le divin, comme expression d'une puissance extraordinaire et incontrôlable, à la fois omniprésente et invisible, seule capable de susciter le sentiment du sublime. De la même façon, l'étonnement douloureux d'Anfilogov, l'homme au cœur de pierre, face à la beauté « irradiante » des Riphées, s'explique par ce même mélange d'admiration et d'effroi, causé par la cyanuration de la montagne.

---

<sup>709</sup> E. BURKE, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* [1757], Second edition, Oxford, United Kingdom, Oxford University Press, 2015

*Réalisme ou fantastique : la métaphore de la surface et de la profondeur chez Slavnikova*

Depuis qu'une grave crise écologique a frappé la réalité, il est devenu évident que la mentalité d'un Riphéen digne de ce nom se doit d'être fantastique.

Olga Slavnikova, 2017, 37.

Mais les Riphéens eux-mêmes semblent habitués aux phénomènes fantastiques, qui ne les tourmentent pas outre mesure ; comme si seule l'esthétique fantastique était la mieux à même d'exprimer le désastre en cours. Slavnikova semble, au détour d'une phrase, justifier sa propre esthétique, et son choix de recourir à des formes magiques pour parler de la Russie contemporaine, scindée entre, d'une part, la trinité « tradition, religion, pétrole » des élites, et, d'autre part, une population qui échappe encore à ce moule : celle des chercheurs de pierre et des lapidaires, qui forment un monde à part dans le roman. Les phénomènes spectraux qui parcourent le roman s'expliquent alors non seulement par un recours au folklore populaire, ou par le retour d'un « refoulé historique » (Etkind), mais aussi comme la manifestation d'un désastre écologique souterrain, en cours depuis plusieurs années. Dans le roman, Slavnikova ne cesse d'opposer l'essence à l'apparence, la profondeur à la surface : ainsi, tous les gisements sont épuisés en surface dans les Riphées, mais elles possèdent encore des trésors cachés. L'univers politique, officiel, est toujours rapporté à la surface, c'est-à-dire à l'apparence et l'artificialité ; à l'inverse, le monde des chercheurs de pierre, peuplé de créatures magiques, est associé à la profondeur. Les événements qui ont lieu dans le monde réel sont redoublés par ceux qui ont lieu dans le monde des créatures de la Montagne : si les premiers sont immédiatement visibles et réalistes, c'est parce qu'ils sont de surface. Les événements déterminants sont ceux qui ont lieu dans le monde des esprits : ainsi le personnage de Tania, en apparence sans intérêt particulier, ne prend tout son sens que lorsque le lecteur comprend qu'elle est associée à une divinité riphéenne, la « Fille de pierre ». La réalité véritable est la réalité magique, ou souterraine.

Le désastre souterrain de l'empoisonnement des sols, qui hante le paysage comme un fantôme, explique que la nature Riphéenne soit à plusieurs endroits gangrénée par le vide. Ainsi Slavnikova nous présente-t-elle le paysage des Riphées par la description d'une carrière :

À nouveau, le spectateur se retrouve face au vide : on dirait qu'une montagne a été retirée ; la paroi exposée au soleil avec ses détails lumineux semble éclairée par en bas à l'électricité, une veine de quartz y resplendit, d'un blanc de sucre.

Presque tout ce qu'il y avait à récolter en haut l'a déjà été ; les Riphées sont épuisées en surface. On peut en dire autant de leur beauté. Les logotypes naturels, qui composent si facilement sur toile un paysage reconnaissable, ont toujours inspiré les peintres amateurs plutôt que les professionnels. Dans les Riphées, le réalisme en tant que genre artistique, ou, plus largement, en tant que mode de pensée est le propre des personnes *superficielles* : dilettantes bien intentionnés qui considèrent le recours à des formes toutes prêtes – surabondantes dans la région – comme une preuve de patriotisme. (36)

Снова зритель остается наедине с поразительной пустотой, образовавшейся на месте вынутой горы, – и солнечная стена, удивительно яркая, мелко-подробная, кажется подсвеченной снизу сильным электричеством, сахарная жила на ней искрится.

Все, что могло быть взято сверху, уже практически взято; поверхность Рифейского хребта истощена. То же можно сказать о поверхности рифейской красоты. Природные логотипы, с помощью которых так легко komponуется на холстике узнаваемый пейзаж, всегда поощряли не профессиональных, но самодельных живописцев. Реализм, будь он метод искусства или – шире – способ мышления, был здесь свойством людей принципиально поверхностных: благонамеренных дилетантов, понимающих использование готовых форм как род патриотизма<sup>710</sup>.

Le lecteur est frappé par l'impression qu'on a retiré quelque chose au paysage, et que celui-ci a été reconstitué de façon artificielle. L'éclairage lumineux, qui confère à l'endroit quelque chose du décor de cinéma, met en valeur un élément naturel qui semble particulièrement faux : la « veine de quartz, d'un blanc de sucre ». La montagne, ainsi exposée, ne comporte plus aucun mystère et exhibe ses trésors intérieurs comme sous les feux des projecteurs. Pour trouver des trésors nouveaux, il faut à présent aller chercher plus profond : « Presque tout ce qu'il y avait à récolter en haut l'a déjà été ; les Riphées sont épuisées en surface ». (36)

Étonnamment, certains passages particulièrement funèbres sont revêtus d'une étrange beauté, qui ne va pas sans évoquer la splendeur mortifère de la nature riphéenne chez Slavnikova :

Dans ses rêves quand sa pâle fiancée venait vers lui elle sortait d'un dais de feuillage verdoyant. Ses mamelons frottés d'argile blanche et ses côtes peintes en blanc. Elle portait une robe de gaze et sa sombre chevelure était maintenue très haut par des

---

<sup>710</sup> Cet extrait fait partie du deuxième chapitre de la première partie, qui n'apparaît pas dans l'édition russe d'ACT. Nous citons de nouveau d'après le fragment du livre disponible en ligne, qui fait apparaître cet extrait, page 39 : <https://bookshake.net/b/2017-olga-aleksandrovna-slavnikova?ysclid=l8326ye89p712017020#download>. Consulté le 01.10.2022.



peignes d'ivoire, des peignes d'écaïlle. Son sourire, ses yeux baissés. Au matin il se remit à neiger. Des perles de petits glaçons gris suspendus le long de fils électriques. (21)

In dreams his pale bride came to him out of a green and leafy canopy. Her nipples pipeclayed and her rib bones painted white. She wore a dress of gauze and her dark hair was carried up in combs of ivory, combs of shell. Her smile, her downturned eyes. In the morning it was snowing again. Beads of small gray ice strung along the light-wires overhead. (18)

La figure de la femme aimée se marie ici au souvenir de la nature luxuriante d'avant la fin (le dais de feuillage verdoyant). La blancheur des mamelons frottés d'argile et de la peinture blanche, les peignes d'ivoire, évoquent une beauté nuptiale et virginale. Mais elle renvoie aussi à la mort : la terre recouvre les seins, la peinture blanche souligne le squelette. La splendeur de la fiancée est aussi celle d'un cadavre sorti de terre, et le dais de feuillage, tout en évoquant le voile nuptial, souligne que le corps de la femme, frotté de terre, peut servir d'engrais, de matière organique permettant la croissance de pousses nouvelles. L'ivoire et l'écaïlle, matières mortes issues d'animaux vivants, peuvent aussi faire songer aux ongles, aux os, aux dents, matières qui demeurent alors que se poursuit le pourrissement du corps. Le sourire et les yeux baissés, indices de pureté virginale, possèdent également la grâce des gisants, et ne permettent pas de voir si les yeux sont clos. Cet étrange portrait est complété par l'arrivée de la neige, qui prolonge la blancheur du rêve. Alors que l'hiver est annonciateur de mort pour les personnages, menacés de mourir de froid, le dénuement du paysage se dote d'une étrange beauté, et les « perles » des glaçons font écho au « peigne » de la fiancée. Ce rêve gothique trouvera un écho plus tard dans le roman, lorsqu'au cours d'un flashback, on comprend que cette femme, la mère de l'enfant, s'est suicidée peu de temps après la naissance de celui-ci.

### *Conclusion : Historisme magique ou écologisme magique ?*

Les créatures monstrueuses et les spectres évoqués dans cette dernière partie sont spécifiquement liés à des enjeux contemporains. L'hypothèse de départ, suivant laquelle le gothique émerge en réponse aux bouleversements d'une époque, parce qu'il permet d'incarner sous une forme esthétique les craintes engendrées par d'importants changements dans la société, se vérifie dans notre corpus. En effet, l'esthétique gothique permet de faire ressortir dans le corpus deux thématiques particulièrement actuelles : les méfaits du néolibéralisme, et les dommages environnementaux liés à l'Anthropocène et à la catastrophe climatique en cours. L'application de métaphores monstrueuses aux dérives du capitalisme financier, déjà présente chez Marx, est

réactualisée par les vampires de Pélévine. Si les vampires d'*Empire V* renvoient à une élite corporatiste, l'ouvrier paupérisé, à l'autre extrémité de la chaîne de production, est représenté par le zombie. Le zombie est en fait une métaphore polysémique, qui renvoie aussi bien à l'ouvrier qu'au consommateur (*Zone One*), ou encore aux victimes de l'injustice sociale (Saunders). Les derniers développements du néolibéralisme sont accélérés par les progrès technoscientifiques, ce qui justifiait de consacrer une sous-partie à cette question. Si on a pu voir dans *Frankenstein* l'incarnation des craintes émergeant face à l'automatisation croissante du travail au XIX<sup>e</sup> siècle, les avancées technoscientifiques produisent dans notre corpus des figures spectrales propres aux NTIC. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que toutes les figures monstrueuses de la partie consacrée au néolibéralisme sont des créatures à la fois mortes et vivantes : vampires, zombies, spectres. Nous postulons que leur caractère liminaire, à la frontière de la vie et de la mort, leur donne une puissance symbolique forte, à même d'incarner des angoisses plus ou moins consciemment formulées. Au-delà de cette puissance symbolique, ces morts-vivants renvoient aussi à la présence-absence que peuvent permettre les nouvelles technologies, si performantes qu'un système pourtant invisible peut sembler omnipotent, comme les mouvements monétaires invisibilisés par l'usage des cartes de crédit ou du paiement en ligne, ou le traitement des données informatiques.

Mais les morts-vivants ne sont pas l'apanage du néolibéralisme et de la technoscience. Les zombies se distinguent tout particulièrement par leur polyvalence sémantique, incarnant tour à tour des thématiques sociales et économiques (le consommateur sans conscience), mais aussi écologiques. Fléau mondial impossible à endiguer, les zombies déferlent comme un raz-de-marée, se répandent comme une pandémie, franchissent les murs comme un flot migratoire incontrôlable. Ces interprétations, loin d'être contradictoires dans les textes, se renforcent au contraire mutuellement. Dans le corpus russe, les problématiques écologiques sont particulièrement incarnées par des créatures issues du folklore populaire (loups-garous, folklore de l'Oural). Contrairement au corpus nord-américain, souvent très explicite sur l'expression des dommages environnementaux, le corpus russe en parle de façon détournée, notamment par le biais de l'exploitation des ressources. Dans le corpus nord-américain, l'écologie peut être un appel universel, qui transcende les frontières : dans les fictions zombies, les pays du monde entier s'allient contre le fléau. À l'inverse, elle renvoie dans le corpus post-soviétique à des questions spécifiquement nationales, qui mettent en jeu la souveraineté énergétique (on peut songer au bablos, que les vampires veulent garder pour eux), ou l'épuisement des ressources du sol russe.



# CONCLUSION : Quand la réalité rattrape la dystopie

Les métaphores de la fiction spéculative sont des métaphores politiques. Aux États-Unis, zombies, fans d'*Harry Potter* et servantes écarlates ont envahi les rues. Des hommes et femmes déguisés en zombies se sont rassemblés lors du mouvement *Occupy Wall Street* pour dénoncer les dérives croissantes du système financier<sup>711</sup>. Une photographie prise lors d'un rassemblement anti-vaccin organisé en 2020 a été rapidement comparée sur les réseaux sociaux à un cliché issu d'un film de zombie<sup>712</sup>, à tel point que l'auteur du cliché a ressenti le besoin de dire son malaise face à cette assimilation : « Ces gens ne sont pas des zombies. Ce sont des gens »<sup>713</sup>. Hermione, Harry et Dumbledore se sont réunis pour protester contre le droit au port d'armes, sous le cri de ralliement « *Expelliarmus* »<sup>714</sup>. Sur twitter, Donald Trump a été comparé à Voldemort<sup>715</sup>. Enfin, des milliers de femmes se sont déguisées en servantes écarlates pour dénoncer les restrictions au droit à l'avortement depuis l'arrivée de Donald Trump au pouvoir, comme par exemple en 2017, lors d'une manifestation dans l'Ohio.<sup>716</sup> Le roman de Margaret Atwood, inspiré par le contexte conservateur reaganien des années 1980, est revenu sur le devant de la scène sous Donald Trump : on pouvait voir des costumes de servantes dans la marche des femmes organisée dans Washington DC, en réponse à la passation de pouvoir qui venait d'avoir lieu à la Maison blanche.

Par un curieux phénomène de rétroaction, la fiction a semblé prolonger la réalité lorsque la marche féminine mise en scène dans le troisième épisode de la série adaptée du livre a fait écho aux mouvements de protestation féminins suite à l'élection de Trump. L'idée d'une proximité entre les univers dystopiques et le monde réel est régulièrement exprimée dans des articles de presse. Dans

---

<sup>711</sup> Anon., « #OccupyWallStreet: Zombie Protesters March Past New York Stock Exchange », *HuffPost US*, 4 octobre 2011 (en ligne : [https://www.huffpost.com/entry/occupywallstreet-zombie-p\\_n\\_994424](https://www.huffpost.com/entry/occupywallstreet-zombie-p_n_994424)). Consulté le 01.10.2022.

<sup>712</sup> E. MAZZA, « Trump Supporters Protest Shutdowns And People Say It Looks Like A Zombie Movie », *HuffPost US*, 16 avril 2020 (en ligne : [https://www.huffpost.com/entry/shutdown-protest-zombie-movie\\_n\\_5e97c9f6c5b6ead14007841e](https://www.huffpost.com/entry/shutdown-protest-zombie-movie_n_5e97c9f6c5b6ead14007841e)). Consulté le 01.10.2022.

<sup>713</sup> R. ONION, « "These People Aren't Zombies. They're People." », *Slate*, 16 avril 2020 (en ligne : <https://slate.com/human-interest/2020/04/ohio-protester-zombie-photo-coronavirus-interview.html>). Je traduis. Consulté le 01.10.2022.

<sup>714</sup> H. ANDERSON, « How Harry Potter became a rallying cry », *BBC culture (online)*, mars 2018 (en ligne : <https://www.bbc.com/culture/article/20180326-the-links-between-harry-potter-and-millennial-protest>). Consulté le 01.10.2022.

<sup>715</sup> *Id.* Je traduis.

<sup>716</sup> J. KEISHIN ARMSTRONG, « Why The Handmaid's Tale is so relevant today », (*online publication*), 25 avril 2018 (en ligne : <https://www.bbc.com/culture/article/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today>). Consulté le 01.10.2022.

un article de BBC culture, l'auteur de science-fiction Philip K. Dick est par exemple décrit comme un homme qui n'a pas imaginé notre avenir, qui n'a pas même pas anticipé celui-ci, mais qui en aurait été le témoin<sup>717</sup>.

Aujourd'hui, les symboles de la science-fiction ou de la *fantasy* sortent, par l'intermédiaire de fans politiquement engagés, du domaine de la littérature, pour devenir des symboles de résistance. Ce phénomène de récupération des métaphores de la science-fiction émane de toutes les tendances politiques, des plus progressistes au plus conservatrices. Dans le monde post-soviétique, des créatures comme les zombies ou des œuvres de *fantasy* comme *Le Seigneur des Anneaux* sont mobilisées à des fins politiques depuis l'annexion de la Crimée, aussi bien par le camp pro-russe que par le camp ukrainien. Russes et Russie sont parfois comparés aux Orques et au Mordor en Ukraine, aussi bien sur les réseaux sociaux et dans la presse, que dans le discours officiel d'hommes politiques, et Vladimir Poutine est assimilé à Sauron<sup>718</sup>.

Comme nous l'avons déjà vu, le terme « *zombirovaniye* », populaire en Russie, est utilisé pour désigner un lavage de cerveau médiatique<sup>719</sup>. Oleksandr Zabirko montre que la notion de la « zombification » a été utilisée dans le cadre de la guerre en Ukraine, aussi bien par le camp pro-russe que par le camp ukrainien, chacun renvoyant à l'autre en miroir l'accusation d'être « zombifié » par la propagande<sup>720</sup>. Le terme « *zombirovaniye* » est systématiquement employé pour décrédibiliser l'adversaire politique, qui n'aurait plus sa conscience propre, et ferait l'objet d'une complète manipulation mentale.

Le cas de la guerre en Ukraine est particulièrement intéressant pour les liens qui unissent fiction spéculative et monde réel. Dans un article de 2016, Konstantin Skorkin se penche sur le succès d'une science-fiction revanchiste et néo-impérialiste, qui a selon lui préparé idéologiquement l'agression de la Crimée puis l'invasion de l'Ukraine, entretenant un « culte de l'agression militaire » et une « réécriture de l'Histoire »<sup>721</sup>. Ces romans, qui font la part belle à l'histoire alternative et à la figure du « *popadanets* » (du verbe « *popadat'* », littéralement, celui qui est tombé quelque-part) ont

---

<sup>717</sup> A. SCOVELL, « Philip K Dick: the writer who witnessed the future », *BBC culture*, mars 2022 (en ligne : <https://www.bbc.com/culture/article/20220301-philip-k-dick-the-writer-who-witnessed-the-future>). Consulté le 01.10.2022.

<sup>718</sup> D. LELOUP, « Entre l'Ukraine et la Russie, la bataille pour l'héritage du « Seigneur des anneaux » », *Le Monde*, 14 avril 2022 (en ligne : [https://www.lemonde.fr/pixels/article/2022/04/14/entre-l-ukraine-et-la-russie-la-bataille-pour-l-heritage-du-seigneur-des-anneaux\\_6122172\\_4408996.html](https://www.lemonde.fr/pixels/article/2022/04/14/entre-l-ukraine-et-la-russie-la-bataille-pour-l-heritage-du-seigneur-des-anneaux_6122172_4408996.html)). Consulté le 01.10.2022.

<sup>719</sup> E. BORENSTEIN, « The Talking Dead: Articulating the 'Zombified' Subject Under Putin. », *op. cit.*

<sup>720</sup> O. ZABIRKO, « The Magic Spell of Revanchism: Geopolitical Visions in Post-Soviet Speculative Fiction (Fantastika) », *op. cit.*

<sup>721</sup> K. SKORKIN, « Post-Soviet Science-Fiction and the War in Ukraine », *Eurozine*, 22 février 2016 (en ligne : <https://www.eurozine.com/post-soviet-science-fiction-and-the-war-in-ukraine/>). Consulté le 01.10.2022.

été bien étudiés par Olexandr Zabirko. Pour lui, la science-fiction réactionnaire a servi de modèle pour les pro-russes de *NovoRossija*, région du Sud de l'Ukraine, proche de la mer Noire, en leur montrant des héros luttant pour la reformation d'une grande Russie impériale. En mettant en scène des personnages héroïques qui voyagent dans le temps pour sauver leur patrie en danger, réécrivent le cours de l'Histoire, et se battent courageusement pour assurer la survie de l'Empire, ces romans populaires de science-fiction auraient préparé les lecteurs à soutenir l'invasion de l'Ukraine, voire à s'engager aux côtés des pro-russes. Or, ces ouvrages n'ont pas une audience anecdotique, mais ont rencontré un réel succès auprès du public post-soviétique : en témoigne, en 2011, le lancement d'une série intitulée « science-fiction impériale » par le géant de l'édition Eksmo<sup>722</sup>. Secondant les livres par l'action, de nombreux écrivains pro-russes ont pris les armes pour aller combattre aux côtés des séparatistes pro-russes en Ukraine, dès 2014 : Igor Strelkov-Girkin, Gleb Bobrov, Fedor Berezin, et d'autres encore. Berezin est ministre de la défense du peuple de Donetsk, Igor Strelkov-Girkin est l'un des organisateurs de l'insurrection séparatiste à Slavyansk, et Gleb Bobrov travaille pour le bureau de la propagande de la République auto-proclamée de Lougansk<sup>723</sup>. Plusieurs écrivains célèbres de science-fiction, dont Sergueï Lukyanenko, l'auteur de la saga *Night Watch*, ont écrit une lettre ouverte pour soutenir l'intervention militaire en Ukraine<sup>724</sup>. Le phénomène est si marquant que Dmitry Bykov a rebaptisé la guerre en Ukraine la « guerre des écrivains », en expliquant que la guerre avait été préfigurée par les mots et la fiction, avant d'advenir réellement<sup>725</sup>.

L'idée d'une « guerre des écrivains » fait étrangement écho à plusieurs romans de notre corpus, pourtant écrits, pour la plupart, avant 2014. Dans *Le Bibliothécaire*, les sectaires gromovistes s'entretient pour les livres du Grand Maître Gromov, qui symbolisent, entre autres, la grandeur perdue de l'Union Soviétique, que tous les adeptes aspirent à retrouver. Dans *Le Slynx*, Bénédict « crochette » les mourzas qui osent posséder des livres chez eux : sa soif de lecture le transforme en monstre sanguinaire, le slynx. Dans *Manaraga*, les livres ne sont plus lus mais brûlés, utilisés pour faire cuire et dévorer la chair tendre d'une viande ou d'un poisson. Vladimir Sorokine parodie la

---

<sup>722</sup> Basée à Moscou depuis 1991, Eksmo est l'une des principales maisons d'édition russe. Elle publie notamment Tatiana Tolstaïa et Victor Pélévine parmi les auteurs de notre corpus. Eksmo et sa filiale AST publient à elles deux 30 pour cent des livres russes.

<sup>723</sup> K. SKORKIN, « Post-Soviet Science-Fiction and the War in Ukraine », *op. cit.*

<sup>724</sup> On trouve le texte original de l'appel ouvert sur la page « Etoiles sur le Donbass » de Vkontakte, le facebook russe : [https://vk.com/wall-204123332\\_317](https://vk.com/wall-204123332_317). Consulté le 01.10.2022.

On trouve une bonne traduction anglaise de la lettre sur ce site : M. GLYER, « Numerous Russian SFF Writers Support Ukraine Invasion in Open Letter », sur *File 770, Mike Glycer's news of SF fandom*, 1<sup>er</sup> mars 2022 (en ligne : <https://file770.com/numerous-russian-sff-writers-support-ukraine-invasion-in-open-letter/>). Consulté le 01.10.2022.

<sup>725</sup> D. ВУКОВ, « Война писателей », *Новая Газета*, juillet 2014 (en ligne : <http://svop.ru/news/11950/?ysclid=l14pb3odb3>). Je traduis.

science-fiction impérialiste dans *Journée d'un opritchnik*, de même que Victor Pélévine dans *Empire V*.

Dans notre corpus, le passé est aussi omniprésent que dans la science-fiction néo-impérialiste, mais il a un rôle bien différent : à rebours d'un usage revanchiste et utilitariste de l'Histoire, les romans du corpus qui mettent en scène des thématiques historiques et mémorielles n'utilisent pas le récit historique à des fins politiques. L'Histoire est chez nos auteurs une béance, une lacune qui interroge ; les personnages confrontés à son retour ne sont pas de vaillants héros, des *popadantsy* qui voyagent dans le temps pour sauver la Russie, mais des spectres (Slavnikova, Bykov), des zombies (Elizarov) ou d'ex-citoyens soviétiques ordinaires, pris au piège de leurs propres fantasmagories nostalgiques (Elizarov, Bykov, Slavnikova). Le rêve de la grandeur impériale n'est pas absent de notre corpus, mais il y est traité au second degré, entre ironie et désenchantement.

Les récupérations politiques des récits de fiction spéculative, aussi bien aux États-Unis qu'en Russie, montrent l'importance d'un genre souvent sous-estimé par les études littéraires. Elles confirment une fois de plus l'actualité du genre dystopique, qui a su se mettre en phase avec le monde dans lequel il évolue.

La multiplication de récits dystopiques et post-apocalyptiques, surtout depuis les années 2000, s'explique par la manière dont ils reflètent les préoccupations du monde contemporain. Face à un avenir incertain, les dystopies représentent des histoires dans lesquelles le lecteur peut se projeter, mais également des scénarios qui incarnent des peurs revenues sur le devant de la scène alors que l'avenir est vu sous un jour de plus en plus cataclysmique. Notre corpus a permis de montrer que ces peurs pouvaient être universelles (apocalypse écologique, inquiétude face aux dérives du néolibéralisme), ou dépendantes du contexte culturel dans lequel elles s'inscrivent (crainte d'un retour en arrière et de l'instauration d'une dictature pour la Russie). Après une brève accalmie suivant la fin de la guerre froide, les scénarios catastrophe, alimentés principalement par les craintes liées au changement climatique, se sont multipliés. Cette perspective de la fin du monde tel que nous l'avons connu est à la fois exorcisée et alimentée par des fictions dystopiques de toutes sortes.

En un sens, la Russie post-soviétique, confrontée à l'expérience d'un changement de système socio-politique radical (chute de l'URSS, implantation du néolibéralisme), a servi de laboratoire à la maturation de dystopies à la fois proches de leurs homologues occidentales (et inspirées par elles), et profondément originales. L'influence de la fiction spéculative anglo-américaine a joué un rôle déterminant dans le succès rencontré par les auteurs russes qui se sont

appropriés le genre, comme en témoignent par exemple les références à Matrix chez Victor Pélévine. Pourtant, l'étude des œuvres de notre corpus a prouvé que les dystopies russes, qui se distinguent par la variété des styles et des thématiques abordés, sont aujourd'hui très loin d'être un épiphénomène occidental. Pour le dire simplement, le boom dystopique russe n'est pas uniquement la manifestation d'un phénomène plus global, perceptible dans la culture anglo-américaine. En premier lieu parce que les questions qu'elles déploient, les univers qu'elles dépeignent, les personnages qu'elles mettent en scène, ne pourraient jamais être pris pour des questions, des univers, des personnages américains. Au-delà même de la thématique de la reconstruction de l'identité russe après la chute de l'Union Soviétique, les dystopies russes se signalent avant tout par leurs différences, portées par des écrivains à la voix singulière. Elles ne présentent ni le même rapport à l'Histoire et au temps, ni la même vision de la catastrophe et de la fin du monde, que les dystopies nord-américaines.

Sur deux points cependant, dystopies russes et nord-américaines présentent des similarités : une oscillation des modalités utopique et dystopique au sein des œuvres (qui n'a toutefois pas la même signification dans les deux corpus), et une surreprésentation des réalités virtuelles. On peut à ce titre penser que l'on a affaire à deux mutations globales de la dystopie contemporaine. Malgré ces rapprochements généraux, les dystopies russes et nord-américaines demeurent fondamentalement éloignées dans leurs tonalités : les dystopies américaines sont plutôt optimistes, à l'inverse des dystopies russes. Pour les Américains, la fin peut-être à l'origine d'une renaissance ; pour les Russes, elle n'est qu'une étape dans un cycle de répétitions.

De la même façon, les conclusions que l'on peut tirer de l'un ou l'autre corpus diffèrent même sur les sujets communs. Il en va ainsi par exemple pour la question de la représentation de l'animal dans les deux corpus : si le recours à des figures animales permet dans les deux cas de questionner les frontières de l'humain, la remise en question de l'anthropocentrisme qu'elle peut signifier dans le corpus nord-américain ne s'applique pas au corpus russe. La dimension critique de l'Anthropocène, très perceptible dans le corpus nord-américain, où l'on voit émerger l'idée que l'être humain pourrait être une espèce parmi d'autres (perspective anti-spéciste), est absente du corpus russe, où l'humanité demeure au sommet de l'échelle du vivant.

Le traitement du post-humanisme et du transhumanisme diffère également dans les deux corpus : dans le corpus américain, les figures post-humaines, comme les porcons d'Atwood, posent des questions de bioéthique. A l'inverse, la dimension bioéthique est quasiment absente du corpus russe, où les clones et les créatures génétiquement modifiées sont surtout utilisés comme des symboles politiques. Pour résumer, le post-humanisme et le transhumanisme se situent plutôt, chez



les Américains, dans le cadre d'une confrontation entre science et éthique, dans la lignée de *Frankenstein*. Chez les Russes, les questions soulevées sont de l'ordre du rapport entre l'individu et la collectivité (qu'on se souvienne du devenir-animal des figures sorokiniennes), ou encore entre l'homme et l'État (le lard bleu, injecté dans le cerveau de Staline), dans la lignée des problématiques attachées à l'homme nouveau. La perception de l'utopie transhumaniste est également différente : l'homme augmenté est affaire de choix individuel dans *Zero K*, tandis que la vision qui sous-tend la trilogie de *La Glace* est celle d'une utopie communautaire.

Enfin, dans le corpus russe, les récits post-apocalyptiques sont utilisés, entre autres, comme des métaphores du post-soviétique. Dans le corpus nord-américain, la problématique post-apocalyptique n'est pas envisagée sous l'angle national, mais plutôt sous un angle universel. Pour le dire en d'autres termes et en simplifiant, la fin du monde des romans russes est russe, car elle est avant tout politique et sociale ; à l'inverse, la fin du monde nord-américain est plus universelle, car elle est écologique<sup>726</sup>.

Dans la première partie de cette thèse, on s'est également demandé quel était l'impact d'événements-catastrophe tels que la chute de l'URSS, le 11 septembre ou encore Tchernobyl, sur des genres qui mettent en scène la catastrophe, comme les dystopies ou les fictions post-apocalyptiques. L'étude du corpus a montré que l'impact du 11 septembre sur la dystopie nord-américaine est bien plus limité que l'impact de la chute de l'URSS sur la dystopie russe, même s'il est présent en arrière-plan dans plusieurs romans, en particulier dans la trilogie du *Dernier Homme* et *Zero K*. Certains chercheurs ont souligné une recrudescence des fictions zombies après les attentats<sup>727</sup> : on pourrait donc être tenté de relier la multiplication des fictions zombies à l'effondrement des tours jumelles. Il est impossible de formuler une telle conclusion à partir de notre corpus, même si l'hypothèse est séduisante. Les fictions zombies renvoient bel et bien à des catastrophes réelles, mais il est plus facile, dans les deux cas que nous étudions, d'y retrouver la catastrophe climatique et une satire du néolibéralisme corporatiste, que les attentats terroristes.

L'influence de l'accident nucléaire de Tchernobyl, qui a été lu, *a posteriori*, comme un des accélérateurs de la chute, est perceptible dans plusieurs romans du corpus russe. Le motif de la mutation et des radiations, explicite chez Tolstaïa et Gloukhovsky, transparait également dans *2017*, et dans certains romans de Victor Pélévine et Vladimir Sorokine. Il faudrait mener une étude plus poussée pour savoir dans quelles proportions les mutations physiques et les hybridations qui se

---

<sup>726</sup> Saunders fournit cependant un contre-exemple dans l'ensemble du corpus nord-américain, les métaphores de la fin étant chez lui associées à une satire nationale.

<sup>727</sup> A. CANAVAN, « Colson Whitehead's Zone One as Post -9/11 Allegory. », *op. cit.*, 42

multiplient dans le corpus russe sont redevables à l'imaginaire de Tchernobyl. Il apparaît toutefois, à l'échelle de notre corpus, que les figures mutantes sont avant tout symboliques, et renvoient à un imaginaire social ; la crainte réelle d'un empoisonnement radioactif ne transparait pas plus dans le corpus russe (2017) que dans le corpus nord-américain (*White Noise*).

A l'échelle de ce corpus, il est bien sûr impossible de quantifier un impact général avec précision. Toutefois, on peut affirmer avec certitude que la chute de l'URSS a eu un retentissement énorme sur la littérature dystopique russe. En premier lieu, la fin de la censure a permis donner un nouvel élan à un genre littéraire comme la dystopie, bannie à partir de l'arrivée au pouvoir de Staline, ou publiée sous le manteau, car trop négative et critique<sup>728</sup>. En deuxième lieu, les discours sur la fin du monde se sont brutalement retrouvés, dans le sillage de l'effondrement du système politique, économique et social soviétique, dans l'air du temps. L'étude du corpus russe a permis de faire apparaître des références massives à la chute de l'Union Soviétique presque dans l'intégralité des œuvres, passant par un réseau de métaphores liées à la thématique du vide. Les textes insistent non seulement sur les mutations sociales et les bouleversements économiques entraînés par la fin de l'Union Soviétique, mais aussi sur les conséquences psychologiques de l'effondrement pour les anciens citoyens, propulsés du jour au lendemain dans un monde nouveau.

Les mutations sociales de l'*Homo Sovieticus* se traduisent parfois par des métamorphoses physiques dans le corpus, en particulier chez les hybrides de Victor Pélévine (hommes-insectes, hommes-loups ou vampires, homo zapiens). Mais, de l'homo zapiens de Victor Pélévine aux créatures ouraliennes de Slavikova dans *2017*, les métamorphoses de l'homme sensibles dans le corpus russe ont des interprétations multiples, qui ne peuvent toutes être ramenées à la représentation des conséquences de la chute de l'Union. Cette thèse nous permet, en conclusion, de différencier les représentations d'une humanité déviante, hybridée, voire monstrueuse, en quatre grands types.

La première catégorie ne vaut que pour le corpus russe, et répond à la question suivante : que deviennent les représentations de l'homme soviétique dans un cadre post-soviétique, alors que la rhétorique officielle disparaît ? La fabrique des héros soviétiques ressurgit dans notre corpus sous une forme parodique et déformée : ainsi, les sectaires de la trilogie de la glace évoquent les « hommes nouveaux » que le régime communiste voulait forger par le marteau et la faucille. Les fanatiques décrits par Elizarov dans *Le Bibliothécaire*, s'affichent comme la parodie de héros réalistes-

---

<sup>728</sup> Lors du Dégel néanmoins, l'on traduit un nombre impressionnant d'ouvrages de science-fiction américaine, y compris des ouvrages pessimistes que l'on pouvait qualifier de dystopies. Celles-ci accompagnent l'essor du roman d'avertissement soviétique (les frères Strougatski, Efrémov, Stanislaw Lem). Je remercie Léonid Heller de me l'avoir fait remarquer.

socialistes, prêts à mourir au combat dans un excès de bravoure sanguinaire et à sacrifier leur vie pour la patrie. Le mythe stalinien qui tend à justifier les arrestations arbitraires au nom du bien commun ressurgit dans la théorie de *La Justification*. *Omon Râ* est tout entier consacré à la démythification du processus de fabrication héroïque soviétique. Même *Empire V*, sous-titré « Histoire d'un surhomme véritable » en référence au célèbre roman de Boris Polevoï, renvoie parodiquement à la création fantasmée d'un homme nouveau. Derrière les loups-garous du *Livre Sacré* ou les cynocéphales de *Telluria*, on retrouve le modèle de Charikov, l'une des premières parodies de l'homme nouveau soviétique<sup>729</sup>. Dans ce cadre, la monstruosité des personnages d'Elizarov, de Sorokine ou de Pélévine, renvoie à l'impossibilité de la création d'un homme parfait, d'une créature supérieure ; cette vision entre en résonance avec les Crakers de Margaret Atwood. Alors que la Révolution avait entraîné de véritables tentatives pour forger l'homme nouveau, dont la littérature de l'époque se faisait l'écho plus ou moins critique (Zamiatine, Boulgakov), la chute de l'URSS montre, en littérature, le miroir inverse de ce processus de création et d'évolution. En effet, nombres de créatures mutantes du corpus se rapportent plutôt à une dévolution, une régression, en premier lieu les mutants du *Slynx* de Tolstaïa, mais aussi les êtres humains du *Métro*, et plusieurs hybrides sorokiniens. On pourrait rapprocher ces corps dérangeants des performances de l'artiste ukrainien Oleg Kulik, qui se met en scène, nu, avec différents animaux, et qui s'est fait connaître pour avoir littéralement incarné un chien lors d'une performance à Moscou. Il est tentant de voir dans les gestes et les tableaux de Kulik une régression symbolique de l'homme à l'animal, une volonté de renverser les discours sur « l'homme soviétique ordinaire » du réalisme socialiste, qui correspondait plutôt à un surhomme. L'artiste lui-même n'a jamais rien dit qui aille dans ce sens. Mais il est certain que ses performances, ainsi que nombre d'hybrides du corpus russe, réintroduisent une forme de sauvagerie dans un monde culturel. Chez Tolstaïa, l'ensauvagement de certains mutants, qui ont perdu la maîtrise du feu, renvoie clairement à une régression spirituelle. Elle est plus ambiguë chez Sorokine, où elle est avant tout provocatrice et anti-normative, c'est-à-dire, comme dans les performances de Kulik, libératrice.

Les représentations d'une humanité déviante dans le corpus ont également une autre vocation : une partie des mutations, hybridations et métamorphoses du corpus incarne les transformations sociales subies par les anciens citoyens soviétiques dans les années 1990. Le héros d'*Homo Zapiens*, qui finit scanné puis numérisé, en est un parfait exemple. Parfois, les mutations, comme chez Tolstaïa, soulignent un bouleversement intellectuel tel que, comme dans *Pères et Fils*

---

<sup>729</sup> L'on aurait pu commenter également la filiation du « metrostroevels », le constructeur du métro, figure majeure de l'Homme nouveau dans les années 20, dans *Métro 2033*. Je remercie Anastasia de la Fortelle de me l'avoir fait remarquer.

de Tourgueniev (1862), deux générations s'avèrent incapables de se comprendre. La métamorphose de Natacha dans *La Vie des Insectes* de Pélévine en est l'incarnation : fille d'une fourmi soviétique, pour qui le travail était la valeur cardinale, la jeune fille se transforme en mouche au sortir de l'adolescence, et ne rêve plus que de s'enfuir aux États-Unis, en séduisant un riche moustique américain. L'utilisation de mutations physiques pour métaphoriser des caractéristiques sociales se retrouve également dans le corpus américain. Les mutations physiques sont également utilisées pour incarner des problématiques sociales chez George Saunders, et, dans une moindre mesure, chez Colson Whitehead. Ainsi les hybridations physiques des mutants de « Bountyland », considérés comme des « Tarés », sont la métaphore d'une marginalité à la fois raciale et économique : les mutations assignent les personnages à une double exploitation.

Le troisième grand type de représentations de l'humain répond à la question suivante : que devient l'homme dans un monde changeant sur le plan global, alors que les progrès de la technoscience et le règne du « capitalisme tardif<sup>730</sup> » modifient de plus en plus nos modes de vie ? Que devient l'humanité face aux rêves technoscientifiques qui amenuisent la frontière homme/machine ? Telle est la question incarnée par les cyborgs sorokiniens et péleviniens, mais aussi par les deux romans de DeLillo et la trilogie atwoodienne du *Dernier Homme*. Les thématiques du post-humanisme, du transhumanisme, des biotechnologies, permettent de relier les deux corpus, quoique la perspective soit à chaque fois bien différente.

Nous pouvons conclure cette typologie générale des représentations d'une humanité hybride ou déviante avec une dernière grande catégorie, qui concerne encore une fois les deux corpus, et qui demanderait à être affinée. Cette catégorie pose la question du devenir de l'homme face à la catastrophe, voire à la fin du monde. Que reste-il de l'humanité après la fin, non seulement au sens physique (combien de survivants), mais surtout au sens moral et spirituel ? Cette question, au cœur de *La Route*, mais aussi de *Zone One* et *World War Z*, est également présente dans *Le Shynx* et *Métro 2033*. La question du devenir de l'Humanité face à la perspective d'une catastrophe globale, est illustrée par l'intégralité du corpus américain, à des degrés divers. Dans la mesure où la chute de l'URSS fut aussi vécue comme une catastrophe globale pour un grand nombre de citoyens soviétiques, la question se pose en arrière-plan dans tout le corpus russe, quoique de façon plus indirecte. Les cannibales de *La Route*, la proximité des survivants avec les zombies dans *Zone One*, incarnent la difficulté de garder son humanité dans un monde inhumain. Tous les romans cités ci-dessus soulignent la fragilité de l'humanité : dans ce contexte, les monstres sont une image de ce que nous pourrions devenir face à la catastrophe.

---

<sup>730</sup> F. JAMESON, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*, op. cit.

Toutes les représentations de l'humanité ont pour point commun de mettre en jeu une forme de monstruosité, que celle-ci soit littérale (hybridité homme-animal, homme-machine) ou métaphorique (retour à la sauvagerie, au cannibalisme). En introduction, nous nous étions demandé ce qui expliquait la multiplication des monstres au cinéma et en littérature depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Le phénomène constatable en Russie n'est-il qu'un épiphénomène de l'Ouest, c'est-à-dire un symptôme d'un phénomène plus global, que l'on peut repérer dans la fiction spéculative occidentale ?

La multiplication des monstres est sans nul doute multifactorielle, et dépend bien sûr d'un phénomène de mode, comme la dystopie. Toutefois, l'étude des monstres dans notre corpus a permis de faire émerger plusieurs types monstrueux, à partir d'une explication principale : tous sont l'expression d'une esthétique gothique, qui se manifeste lors d'époques de transition ou de bouleversements, et incarne sous une forme symbolique des angoisses propres aux changements de grande ampleur.

Corpus russe et américain partagent de ce point de vue des figures monstrueuses communes, métaphores de craintes associées au développement du néolibéralisme, aux progrès technoscientifiques, et à la catastrophe écologique en cours. Il ne faut pas s'étonner que la Russie, qui a vécu l'implantation du libéralisme en accéléré dans les années 1990, ait produit des figures monstrueuses propres à incarner la violence néolibérale, comme les vampires d'*Empire V* ou l'Oranus d'*Homo Zapiens*. Le lien avec les thématiques écologiques, moins évident au premier abord, devient limpide dès lors que la question du pétrole et des ressources naturelles se manifeste dans les textes. Le large panel de créatures monstrueuses représentées dans notre corpus compte plusieurs interprétations symboliques. Ainsi, les zombies soulèvent différents fléaux : celui de la catastrophe climatique, mais aussi celui du néolibéralisme et de l'injustice sociale. Les loups-garous renvoient aux services de sécurité de l'État, et à l'homme nouveau. Les spectres renvoient au souvenir des purges chez Bykov, aux progrès technoscientifiques chez DeLillo. Un même monstre peut donc incarner des peurs différentes, selon le contexte politico-culturel dans lequel il s'inscrit.

La production littéraire de monstres en Russie a deux spécificités par rapport au corpus américain. La majeure partie des créatures du corpus post-soviétique ne relève ni de l'éco-gothique, ni du gothique néolibéral. Les enjeux spécifiques des monstres russes sont liés à la représentation du pouvoir politique et de la mémoire historique. Dans le corpus américain, aucun monstre n'incarne directement de personnage politique. Dans le corpus russe, Ishtar et Gorne (qui possède, rappelons-le, le Livre du Pouvoir), mais aussi l'hydre des opritchniks, le monstre sous le Kremlin, le tyran du *Slynx*, et le « Slynx » lui-même figurent tous l'avidité d'un pouvoir destructeur, et, dans

le cadre d'*Empire V*, impérialiste. Le corpus russe se distingue également par la prégnance de thématiques mémorielles. *La Justification*, 2017, *Le Lard Bleu*, la trilogie de *La Glace* incarnent tout particulièrement cette tendance, comme si les écrivains russes n'en finissaient pas d'exorciser l'Histoire soviétique. Les fantômes de 2017 et de *La Justification*, le lard bleu (que Staline s'injecte dans le crâne), les « cadavres vivants » (23000, 228) de la secte de la Glace, et même les « zombies » d'Elizarov, incarnent un traumatisme lié à la période soviétique : les purges staliniennes (*La Justification*, *Le Lard Bleu*), la révolution et la guerre civile (2017), et enfin la chute de l'URSS (*Le Bibliothécaire*, *La Justification*). La trilogie de la Glace renvoie à toutes ces périodes à la fois, tout autant que *Le Slynx*.

Dans les dystopies russes, la catastrophe et la fin du monde sont, avant tout, politiques et historiques, ce qui explique que l'avenir ressemble étrangement au passé. Dans les dystopies américaines, la catastrophe est avant tout écologique et néolibérale. La trilogie du *Dernier Homme* est un exemple paradigmatique : le monde d'avant la fin est déjà un monde apocalyptique, dans lequel le règne des intérêts mercantiles des corporations écrase aussi bien les hommes qu'il détruit le monde naturel. Plusieurs œuvres du corpus russe mettent en scène des révolutions confisquées, des guerres civiles, l'avènement d'un tyran ou une autre catastrophe politique : la Russie de *Telluria* est éclatée en principautés concurrentes, celle du *Slynx* vit sous le joug de tyrans successifs, celle de 2017 sombre dans la guerre civile.

Comment caractériser les spécificités de la dystopie russe que le double corpus a permis de mettre au jour ? Faut-il parler d'un nouveau genre ? Le terme « d'historisme magique<sup>731</sup> », proposé par Alexandre Etkind, quoique particulièrement juste pour une partie des romans considérés, ne prend pas en compte la variété des monstres post-soviétiques. Que faire des créatures qui ne parlent pas d'Histoire, comme les clones d'*Homo Zapiens*, ou la « Fille de Pierre » et le « Grand Serpent », créatures folkloriques de 2017 ? Par ailleurs, il est également réducteur de ramener ce phénomène littéraire à la terminologie « réalisme magique », même si la comparaison avec un corpus sud-américain aurait sans doute été extrêmement productive. Ainsi, nous concluons comme Alexandre Etkind et Mark Lipovetsky que certaines créatures surnaturelles incarnent un « retour du refoulé historique » ; mais contrairement à eux, nous refusons de voir dans les créatures du « nouveau gothique » les uniques descendants de la salamandre de Soljenitsyne. De la même façon, l'explication de Dina Khapaeva, selon laquelle les créatures seraient l'expression d'une société gothique dans laquelle dominent des valeurs anti-humanistes et un culte du chef, est insatisfaisante

---

<sup>731</sup> A. ETKIND, « Post-Soviet Russia: The Land of the Oil Curse, Pussy Riot, and Magical Historicism », *op. cit.*

pour une partie du corpus : elle convient par exemple à *Empire V* (au second degré), mais pas à 2017.

Dans la mesure où la plus grande partie du corpus dystopique russe met en œuvre des figures monstrueuses, l'expression « nouveau gothique » s'avère être la plus satisfaisante. La diversité des créatures monstrueuses ne permet pas vraiment de préciser le terme : ainsi, le nouveau gothique russe n'est pas seulement un « historicisme magique » (les spectres de Bykov, de Slavnikova), mais aussi un « écologisme magique » (les loups chasseurs de pétrole, les créatures de l'Oural) ou encore l'incarnation d'un « gothique néolibéral » (Tatarski, l'homme-publicité ; Rama, le buveur de sang). Le recours à des formes gothiques et surnaturelles permet d'exprimer sous une forme allégorique ce qu'il est difficile de nommer, d'incarner une peur plus ou moins consciente ; or ces peurs sont multiples.

Les monstres russes incarnent divers innommables : celui du « refoulé historique » soviétique (*La Justification*, 2017, *Le Bibliothécaire*), celui des dommages écologiques (2017, *Le Livre Sacré du Loup-garou*), celui de la catastrophe sociale engendrée par l'implantation du néolibéralisme (*Homo Zapiens*, *Empire V*). Beaucoup témoignent d'un certain pessimisme, qui n'empêche pas l'humour, et posent indirectement la question de la responsabilité individuelle et collective face aux catastrophes. Le gentil Roman devient Rama le vampire (*Empire V*) ; Tatarski, qui voulait juste réussir dans la vie, se perd dans les substances psychotropes et la réalité virtuelle (*Homo Zapiens*) ; Alexei, qui prenait les gromovistes pour des fous sanguinaires, finit par devenir leur chef (*Le Bibliothécaire*) ; et Bénédict, qui avait si peur du slynx, se transforme insensiblement en créature à crocs. On le voit, le nouveau gothique russe témoigne d'un profond fatalisme politique : ainsi, diverses incarnations monstrueuses du pouvoir finissent par faire de nous (lecteur, citoyen) des monstres.

# BIBLIOGRAPHIE

## I. ŒUVRES ÉTUDIÉES

### Corpus russe

#### *En traduction*

- BYKOV Dmitri, *La Justification* [2001], Galia Ackerman et Paul Lequesne (trad.), Paris, Denoël, 2005.
- ELIZAROV Mikhaïl, *Le Bibliothécaire* [2007], Françoise Mancip-Renaudie (trad.), Paris, Calmann-Lévy, 2010.
- GLOUKHOVSKY Dmitry, *Métro 2033* [2005], Denis Savine (trad.), Paris, le Livre de poche, coll. « Le livre de poche », n° 34373, 2017.
- PELEVINE Victor, *Empire V: The Prince of Hamlet* [2006], London, UK, Victor Gollancz Trade (UK), 2017.
- PELEVINE Victor, *Homo sapiens* [1999], Galia Ackerman et Pierre Lorrain (trad.), Paris, Seuil, 2001.
- PELEVINE Victor, *La Flèche jaune* [1993], Galia Ackerman et Pierre Lorrain (trad.), Paris, Denoël, coll. « Et d'ailleurs », 2006.
- PELEVINE Victor, *La Mitrailleuse d'argile* [1996], Pierre Lorrain et Galia Ackerman (trad.), Paris, Seuil, 1997.
- PELEVINE Victor, *La Vie des Insectes* [1993], Galia Ackerman et Pierre Lorrain (trad.), Paris, Seuil, 2005.
- PELEVINE Victor, *Le Livre Sacré du Loup-garou* [2004], Galia Ackerman et Pierre Lorrain (trad.), Paris, Denoël, 2009.
- PELEVINE Victor, *L'Ermite et Sixdoigts* [1990], Christine Zeytounian-Beloüs (trad.), Rodez ; Paris, Rouergue ; J. Chambon, 2003.
- PELEVINE Victor, *Minotaure.com : le beaume d'honneur*, Galia Ackerman (trad.), Paris, Flammarion, 2005.
- PELEVINE Victor, *Omon Ra* [1991], Galia Ackerman et Pierre Lorrain (trad.), Paris, Mille et une nuits, coll. « La petite collection », n° 208, 1998.
- SLAVNIKOVA Olga, *2017* [2006], Christine Zeytounian-Beloüs (trad.), Paris, Gallimard, 2011.
- SOROKINE Vladimir, *Journée d'un opritchnik* [2006], Bernard Kreise (trad.), Paris, Points, 2010.
- SOROKINE Vladimir, *La Glace* [2002], Bernard Kreise (trad.), Paris, Points, n° P1844, 2007.
- SOROKINE Vladimir, *La Voie de Bro* [2004], Bernard Kreise (trad.), Paris, L'Olivier, 2010.



- SOROKINE Vladimir, *Le Kremlin en sucre* [2008], Bernard Kreise (trad.), Paris, L'Olivier, 2011.
- SOROKINE Vladimir, *Le Lard bleu* [1999], Bernard Kreise (trad.), Paris, L'Olivier, 2007.
- SOROKINE Vladimir, *Manaraga* [2017], Anne Coldefy-Faucard (trad.), Paris, Éditions l'Inventaire ; Éditions Nouveaux angles, 2019.
- SOROKINE Vladimir, *Soupe de cheval* [2000], Bernard Kreise (trad.), Paris, L'Olivier, 2015.
- SOROKINE Vladimir Gueorguievitch, *Telluria* [2013], Anne Coldefy-Faucard (trad.), Arles, Actes sud, 2017.
- SOROKINE Vladimir, *23 000* [2005], Bernard Kreise (trad.), Paris, L'Olivier, 2013.
- TOLSTAÏA Tatiana, *Le Slynx* [2001], Christophe Glogowski (trad.), Paris, Robert Laffont, 2002.

### ***En langue originale***

- БЫКОВ Дмитрий, *Оправдание* [2001], Редакция Елены Шубиной, Москва, АСТ, 2020.
- ЕЛИЗАРОВ Михаил, *Библиотекарь* [2007], Москва, Редакция Елены Шубиной : Издательство АСТ, 2021.
- ПЕЛЕВИН Виктор, *Generation " П "*  [1999], Санкт-Петербург, Азбука, coll. « колл. Азбука классика », 2015.
- ПЕЛЕВИН Виктор, *Жёлтая Стрела: повести, эссе и психические атаки* [1993], Санкт-Петербург, Азбука : Азбука-Аттикус, 2016.
- СЛАВНИКОВА Ольга, *2017* [2006], Редакция Елены Шубиной, Москва, АСТ, 2020.
- СОРОКИН Владимир, *День опричника* [2006], Москва, Захаров, 2009.
- СОРОКИН Владимир, *Сахарный Кремль* [2008], Москва, АСТ, 2019.
- СОРОКИН Владимир, *Манарага*, Москва, АСТ : CORPUS, 2017.
- СОРОКИН Владимир, *Теллурия* [2013], Москва, АСТ, 2017.
- ТОЛСТАЯ Татьяна, *Кысь* [2001], Москва, Подкова, 2003.

*Métro 2033* est cité d'après la version officielle en ligne : <http://www.m-e-t-r-o.ru/Metro-01.htm>

Les autres romans de Pélévine sont cités d'après le site officiel : <http://pelevin.nov.ru/?ysclid=l8pyyb4fgd421135622>

Les autres romans de Sorokine sont cités d'après le site officiel : <https://srkn.ru/>

## Corpus nord-américain

### *En traduction*

ATWOOD Margaret, *La Servante Écarlate* [1985], Sylviane Rué (trad.), Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons poche », 2019.

ATWOOD Margaret, *Le Dernier Homme* [2003], Michèle Albaret-Maatsch (trad.), Paris, 10-18, n° 4063, 2007.

ATWOOD Margaret, *Le Temps du Déluge* [2006], Jean-Daniel Brèque (trad.), Paris, 10-18, n° 4876, 2014.

ATWOOD Margaret, *Maddaddam* [2013], Patrick Dusoulier (trad.), Paris, 10-18, n° 4975, 2015.

BROOKS Max, *Intégrale Z* [2006], Paris, Le Livre de poche, 2014.

DELILLO Don, *Bruit de fond* [1985], Michel Courtois-Fourcy (trad.), Paris, Stock, coll. « Nouveau cabinet cosmopolite », 1986.

DELILLO Don, *Zero K* [2016], Francis Kerline (trad.), Arles, Actes sud, 2017.

MCCARTHY Cormac, *La Route* [2006], François Hirsch (trad.), Paris, L'Olivier, 2008.

SAUNDERS George, *Grandeur et décadence d'un parc d'attractions* [1996], Marie-Lise Marlière et Guillaume Marlière (trad.), Paris, Gallimard, coll. « La noire », 2000.

SAUNDERS George, *Pastoralia* [2000], Marie-Lise Marlière et Guillaume Marlière (trad.), Paris, Gallimard, coll. « La noire », 2004.

WHITEHEAD Colson, *Zone 1* [2011], Serge Chauvin (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2014.

### *En langue originale*

ATWOOD Margaret, *MaddAddam* [2013], First United States Edition, New York, Nan A. Talese/Doubleday, 2013.

ATWOOD Margaret, *Oryx and Crake* [2003], London, Bloomsbury, 2003.

ATWOOD Margaret, *The handmaid's tale* [1985], Boston, Houghton Mifflin, 1986.

BROOKS Max, *World War Z* [2006], New York, Random House US, 2013.

DELILLO Don, *White noise* [1985], London, Picador, 2011.

DELILLO Don, *Zero K* [2016], London, Picador, 2017.

MCCARTHY Cormac, *The road*, 1. Vintage International ed, New York, Vintage International, 2006.

- SAUNDERS George, *CivilWarLand in bad decline*, London, Vintage, coll. « Vintage Classics », 1996.
- SAUNDERS George, *Pastoralia* [2000], Paperback edition, London, Bloomsbury, 2017.
- SAUNDERS George, *The brief and frightening reign of Phil and in persuasion nation* [2006], Paperback edition, London, Bloomsbury, 2007.
- WHITEHEAD Colson, *Zone one*, 1. publ, London, Harvill Secker, 2011.

### Textes cités

- ALEXIEVITCH Svetlana, *La Fin de l'Homme rouge ou Le temps du désenchantement* [2013], Sophie Benech (trad.), Arles, Actes Sud, 2016.
- ALEXIEVITCH Svetlana, *La Supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'apocalypse* [1997], Paris, J.-C. Lattès, 1999.
- BOULGAKOV Mikhaïl, *Cœur de Chien* [1925], Jacqueline Lévy (trad.), Paris, Flammarion, 1998.
- DOSTOÏEVSKI Fyodor, *Les Frères Karamazov*, André Markowicz (trad.), Arles, Actes Sud, 2002.
- GRAHAME-SMITH Seth et Jane AUSTEN, *Pride and prejudice and zombies*, Philadelphia: San Francisco, Quirk Books; distributed in North America by Chronicle Books, coll. « Quirk classics », 2009.
- MAKANINE Vladimir, *Underground ou Un héros de notre temps* [1998], Christine Zeytounian-Beloüs (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 2002.
- ПЕЛЕВИН Виктор, « Зомбификация советского человека: Опыт сравнительной антропологии », *Новый журнал*, n° 197, 1990.
- STERLING Bruce, *Gothic high-tech*, Burton, MI, Subterranean, 2011.
- ZAMIATINE Eugène, *Nous Autres* [1920], B. Cauvet-Duhamel (trad.), Paris, Gallimard, coll. « Nrf », 1971.
- ZINOVIEV Alexandre, *Homo Sovieticus*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1982.

## II. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

### 2.1 Etude sur les œuvres et les auteurs.

#### *Corpus russe*

- ÅGREN Mattias, *Phantoms of a future past: a study of contemporary Russian anti-utopian novels*, Stockholm, Stockholm University, coll. « Stockholm studies in Russian literature », n° 43, 2014.
- BARRER Peter, « Consumerism, simulation, and the Post-Soviet Russian Identity in the Works of Viktor Pelevin », University of Canterbury, 2003.
- BERLINA Alexandra, « Russian Magical Realism and Pelevin as Its Exponent », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 11, n° 4, 1<sup>er</sup> décembre 2009 (DOI: 10.7771/1481-4374.1561 consulté le 3 mai 2020).
- DALTON-BROWN Sally, « Illusion — Money — Illusion: Viktor Pelevin and the “Closed Loop” of the Vampire Novel », *Slavonica*, vol. 17, n° 1, avril 2011, p. 30-44.
- DE GRAW Marikate, *Neomedievalism and Demodernization in contemporary Russia: Vladimir Sorokin's Day of the oprichnik*, University of Denver, 2012.
- DECKARD Sharae, « “The Future Is Behind Them!?”: Post-Apocalypse and the Enduring Nuclear in Post-Soviet Russian Fiction », dans *Toxic Immanence: Decolonizing Nuclear Legacies and Futures*, Montreal; Kingston, McGill-Queen's University Press, 2022.
- DECKARD Sharae, « Fox Spirits and Stone Maidens: Post-Soviet Ecogothic and Ecological Imperialism », dans *Global ecologies and the environmental humanities: postcolonial approaches*, Issued in paperback, New York, NY London, Routledge, coll. « Routledge interdisciplinary perspectives on literature », n° 31, 2016.
- DECKARD Sharae, « Ghost Mountains and Stone Maidens: Ecological Imperialism, Compound Catastrophe, and the Post-Soviet EcoGothic », dans *Global Ecologies and the Environmental Humanities: Postcolonial Approaches*, London, Routledge, 2015, p. 286-306.
- DESPRES Isabelle, « Loup-garou, Minotaure et vampires : Quelques représentations du pouvoir dans la prose de Viktor Pelevine », dans *Du Grand Inquisiteur à Big Brother : arts, science et politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 261-276.
- EMERY Jacob, « A clone playing Crap will never abolish chance: Randomness and Fatality in Vladimir Sorokin's Clone fictions », *Science fiction studies; SF-TH Inc.*, vol. 41, n° 2, juillet 2014, p. 410-435.
- FORTELLE Anastasia de La, « La quête bouddhiste et l'esthétique postmoderniste russe : le cas de Viktor Pelevin », *Études de lettres*, n° 2-3, 15 septembre 2014, p. 367-378.
- KALININ Ilya, « The Blue Lard of Language: Vladimir Sorokin's Metalingual Utopia », dans *Vladimir Sorokin's Languages*, Bergen, University of Bergen, 2013.

- KHAGI Sofya, « The Monstrous Aggregate of the Social: Toward Biopolitics in Victor Pelevin's Work », *The Slavic and East European Journal*, vol. 55, n° 3, septembre 2011, p. 439-459.
- KIRTCHANOFF Maxim, « “Shakespeare... was Russian writer probably because the name does not like Chinese”: two librotopias in post-Soviet literatures of Belarus and Russia », *Toronto Slavic Quarterly*, n° 60, Spring 2017 (en ligne : [http://sites.utoronto.ca/tsq/60/index\\_60.shtml](http://sites.utoronto.ca/tsq/60/index_60.shtml)).
- LANE Isabel, « Byproduct Temporalities: Nuclear Waste in Don DeLillo's Underworld and Vladimir Sorokin's Blue Lard. », *Russian Literature*, n° 114, 2020, p. 105-126.
- LIPOVETSKY Mark, « Fleshing/flashing the discourse: Sorokin's master trope », dans *Postmodern Crises: From Lolita to Pussy Riot*, Boston, USA, Academic Studies Press, 2019.
- LIVERS Keith, « From Fecal Briquettes to Candy Kremains: The Edible Ideal in Sorokin's Prose », *Gastronomica: The Journal of Critical Food Studies*, vol. 17, n° 4, 1<sup>er</sup> novembre 2017, p. 26-35.
- MOZUR Joseph, « Viktor Pelevin: Post-Sovism, Buddhism, & Pulp Fiction », *World Literature Today*, vol. 76, n° 2, 2002, p. 58.
- NELSON Victoria, « Children of the Light: Gnostic Fiction and Gnostic Practice in Vladimir Sorokin's Ice Trilogy », *Gnosis*, vol. 1, n° 1-2, 11 juillet 2016, p. 259-275.
- ORSON TROTMAN Theodore, *Mythopoetics of post-soviet literary fiction: Viktor Pelevin and Vladimir Sorokin*, Illinois, University of Chicago, 2017.
- OUSHAKINE Sergueï, « The Sacred Book of the Werewolf by Victor Pelevin », *Wiley*, vol. 25, n° 2, mai 2010, p. 383-385.
- PAVLENKO Alexei, « Sorokin's Soteriology », *The Slavic and East European Journal*, vol. 53, n° 2, 2009, p. 261-277.
- ROESEN Tine, Dirk UFFELMANN et Katharina KÜHN (éd.), *Vladimir Sorokin's languages*, Bergen, Dept. of Foreign Languages, University of Bergen, coll. « Slavica Bergensia », n° 11, 2013.
- RUTTEN Ellen, « Art as Therapy. Sorokin's Strife with the Soviet Trauma Across Media », *Russian Literature*, vol. 65, n° 4, mai 2009, p. 539-559.
- SALIMOVA Zarina, « Дмитрий Быков: «Роман Оправдание был попыткой борьбы с имперским комплексом», *Nasha Gazeta*, 25 septembre 2019 (en ligne : <https://nashagazeta.ch/news/les-gens-de-nous/dmitriy-bykov-roman-opravdanie-byl-popytkoy-borby-s-imperskim-kompleksom?ysclid=l3fy9h4g4w>).
- SKAKOV Nariman, « Word/Discourse in “Roman” », dans *Vladimir Sorokin's languages*, Bergen, Dept. of Foreign Languages, University of Bergen, coll. « Slavica Bergensia », n° 11, 2013.
- СОРОКИН Владимир et Татьяна РАСКАЗОВА, « Текст как наркотик, интервью », dans *Сборник рассказов*, Москва, 1992, p. 119-126.
- STAKUN Rebecca, *Terror and Transcendence in the Void: Viktor Pelevin's Philosophy of Emptiness.*, University of Kansas, 2017.

TAPLIN Phoebe, « The Librarian, philosophical parable or fascist nostalgia? », *Russia Beyond (online)*, 22 avril 2015 (en ligne : <https://www.rbth.com/literature/2015/04/22/the-librarian-philosophical-parable-or-fascist-nostalgia-45435.html>).

UFFELMANN Dirk, « Manaraga and Reactionary Anti-Globalism », dans *Vladimir Sorokin's Discourses*, Boston, Academic Studies Press, 2020, p. 165-178.

UFFELMANN Dirk, « Sorokin's New Media Strategies and Civic Position in Post-Soviet Russia », dans *Vladimir Sorokin's Discourses*, Boston, Academic Studies Press, 2020, p. 86-97.

### ***Corpus Nord-Américain***

ATWOOD Margaret, « The Handmaid's Tale and Oryx and Crake In Context. », *PMLA*, vol. 119, n° 3, 2004, p. 513-517.

BODDY Kasia, « "A Job to Do"\* : George Saunders on, and at, Work. », dans Philip Coleman et Steve Gronert Ellerhoff (éd.), *George Saunders: Critical Essays*, 1st ed. 2017, Cham, Springer International Publishing : Imprint: Palgrave Macmillan, coll. « American Literature Readings in the 21st Century », 2017, p. 1-22.

CANAVAN Anne, « Colson Whitehead's Zone One as Post -9/11 Allegory. », dans *Representing 9/11: Trauma, Ideology, and Nationalism in Literature, Film, and Television*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2015, p. 41.

CANAVAN Gerry, « Hope, But Not for Us: Ecological Science Fiction and the End of the World in Margaret Atwood's Oryx and Crake and The Year of the Flood », *Lit: Literature Interpretation Theory*, vol. 23, n° 2, Routledge, 1<sup>er</sup> avril 2012, p. 138-159.

CROFTS Penny et Anthea VOGL, « Dehumanized and demonized refugees, zombies and *World War Z* », *Law and Humanities*, vol. 13, n° 1, 2 janvier 2019, p. 29-51.

DUNLAP Allison, « Eco-dystopia: Reproduction and destruction in Margaret Atwood's oryx and crake. », *Journal of Ecocriticism*, vol. 5, n° 1, 2012, p. 1-15.

EDWARDS Tim, « The End of the Road: Pastoralism and the Post-Apocalyptic Waste Land of Cormac McCarthy's The Road », *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 6, 2008, p. 55-61.

GAUTHIER Tim S., « Zombies, the Uncanny, and the City. Colson Whitehead's Zone One. », dans *The City Since 9/11: Literature, Film, Television*, Lanham, Maryland, Fairleigh Dickinson University Press; Copublished by The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc., 2016, p. 109.

GROOTVELD Thijs, *Thomas Pynchon's Bleeding Edge and Cormac McCarthy's The Road As Dystopian 9/11 Fiction*, Leiden, Leiden University, 2019.

JADWIN Lisa, « Margaret Atwood's The Handmaid's Tale (1985): Cultural and Historical Context. », *The Handmaid's Tale: Critical Insights*, 2010, p. 21-41.

- JENNINGS Hope, « Jennings, Hope. “The Comic Apocalypse of The year of the flood.” Margaret Atwood Studies », *Margaret Atwood studies*, vol. 3, n° 2, 2010, p. 11-18.
- LIÉNARD-YETERIAN Marie, « Gothic Trouble: CormacMcCarthy’s The Road and the Globalized Order », *Text Matters*, vol. 6, n° 6, 2016 (DOI: 10.1515/textmat-2016-0009).
- MANNING Nicholas, « ‘The uses of boredom’: affect, attention, and absorption in the fiction of Don DeLillo », *Textual Practice*, vol. 33, n° 1, 2 janvier 2019, p. 155-173.
- MOHR Dunja M., « Eco-Dystopia and Biotechnology: Margaret Atwood, *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009), and *MaddAddam* (2013). », *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse: Classics, New Tendencies and Model Interpretations*, 2015, p. 283-302.
- NORTHOVER Richard Alan, « Ecological Apocalypse in Margaret Atwood’s *MaddAddam* Trilogy », *Studia Neophilologica*, vol. 88, n° sup1, 31 mars 2016, p. 81-95.
- PARRY Jovian, « *Oryx and Crake* and the New Nostalgia for Meat », *Society & Animals*, vol. 17, n° 3, 2009, p. 241-256.
- POGELL Sarah, « “The Verisimilitude Inspector”: George Saunders as the New Baudrillard? », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 52, n° 4, 25 août 2011, p. 460-478.
- RANDO David P., « George Saunders and the Postmodern Working Class », *Contemporary Literature*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 437-460.
- SAUNDERS Geroge et Matthew DERBY, « Between the Poles of Biting & Earnest: an interview with George Saunders. », *Columbia: A Journal of Literature and Art*, n° 35, 2001, p. 87-99.
- SØFTING Inger-Anne, « Between Dystopia and Utopia: The Post-Apocalyptic Discourse of Cormac McCarthy’s *The Road* », *English Studies*, vol. 94, n° 6, octobre 2013, p. 704-713.
- SOLLAZZO Erica, « “The Dead City”: Corporate Anxiety and the Post-Apocalyptic Vision in Colson Whitehead’s *Zone One* », *Law & Literature*, vol. 29, n° 3, 2 septembre 2017, p. 457-483.
- SPEIGEL Michael, « Character in a Post-national World: Neomedievalism in Atwood’s " *Oryx and Crake*". », *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 2010, p. 119-134.
- SUTHERLAND Sharon et Sarah SWAN, « Margaret Atwood’s *Oryx and Crake*: Canadian Post-9/11 Worries. », dans *From solidarity to schisms: 9/11 and after in fiction and film from outside the US*, Rodopi, Amsterdam; New York, 2009, p. 219-235.
- VÅGNES Øyvind, « What Does It Mean To Be Human? Speculative Ekphrasis and Anthropocene Trauma in Don DeLillo’s *Zero K* », dans *Terrorizing Images*, Boston, De Gruyter, 2020, p. 29-46.
- VERLANDER Freya, « “Let the Freaking Canning Begin”: Human Waste in the Workplaces of George Saunders’s *Pastoralia* (2000) », Monash University, 2018, p. 224719 Bytes.
- WALSH Chris, « The Post-Southern Sense of Place in *The Road* », *The Cormac McCarthy Journal*, vol. 6, 2008, p. 48-54.

WRIGHT Laura, « Vegans, Zombies, and Eco-Apocalypse: McCarthy's *The Road* and Atwood's *Year of the Flood* », *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, vol. 22, n° 3, septembre 2015, p. 507-524.

## 2.2 Littérature et culture

### Identité russe, soviétique et post-soviétique dans la littérature et la culture russes

BASSIN Mark et Catriona KELLY (éd.), *Soviet and Post-Soviet Identities*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

BERDIAEV Nikolai, *Le nouveau Moyen-Âge* [1924 ; 1933], L'Âge d'Homme, Lausanne, 1990.

ERLEY Mieka, *On Russian soil: myth and materiality*, Ithaca, Northern Illinois University Press an imprint of Cornell University Press, coll. « NIU series in Slavic, East European, and Eurasian studies », 2021.

ETKIND Alexander et Mikhail MINAKOV, « Post-Soviet Transit and Demodernization », *Foundation for Good Politics*, n° 1, 2018 (en ligne : <https://www.ideopol.org/wp-content/uploads/2018/11/2018%201.%200.%20ENG.%20Entire%20issue%20.pdf>).

ГУЛЫГА Арсений, *Русская идея и ее творцы*, Соратник, Москва, 1995.

GRIGOROVA Darina, « The Russian Nation Between The Soviet Past and the Eurasian Future. Seeking Post-Soviet Identity. », *Via Evrasia (online)*, avril 2014.

HELLER Mikhail, *La machine et les rouages : la formation de l'homme soviétique*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Collection "Liberté de l'esprit" », 1985.

HELLER Mikhail et A. M. NEKRICH, *L'utopie au pouvoir : histoire de l'U.R.S.S. de 1917 à nos jours*, Paris, Calmann-Lévy, 1982.

IGROUNOVA Natalia, « « Le socialisme a disparu, mais nous sommes toujours là », conversation avec Svetlana Alexievitch », *Le Grand Continent*, 12 septembre 2020 (en ligne : <https://legrandcontinent.eu/fr/2020/09/12/svetlana-alexievitch/>).

KABANOVA Daria, *Sites of memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*, Urbana, Illinois, University of Illinois, 2011.

KASTLER Ludmila et Svetlana KRYLOSOVA, « Réflexions terminologiques », *Revue Russe*, vol. 39, n° 1, 2012, p. 13-26.

KELLY Catriona et David SHEPHERD (éd.), *Russian cultural studies: an introduction*, Oxford; New York, Oxford University Press, 1998.



- KIRTCCHANOFF Maxim, « Dystopian discourse and national identity in Russian prose of the 2010's », sans date.
- KOSSOV Valéry, « Etude sémantique du discours poutinien », dans *Russie. Regards de l'Observatoire franco-russe*, hal-01995633, 2018.
- LARUELLE Marlène, « Le néo-eurasisme russe. L'empire après l'empire ? », *Cahiers du monde russe*, vol. 42, n° 42/1, 1<sup>er</sup> janvier 2001, p. 71-94.
- LARUELLE Marlène, « Simon Franklin, Emma Widdis, eds., National identity in Russian culture », *Cahiers du monde russe*, vol. 45, 45/3-4, 1<sup>er</sup> juillet 2004, p. 734-736.
- LEVADA Youri, *L'homme soviétique ordinaire : entre le passé et l'avenir enquête*, Paris, Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, 1993.
- LIPOVETSKY Mark, « New Russians as a Cultural Myth », *The Russian Review*, vol. 62, n° 1, janvier 2003, p. 54-71.
- MARSH Rosalind J., *Literature, history and identity in post-Soviet Russia, 1991-2006*, Oxford; New York, Peter Lang, 2007.
- MOORE David Chioni, « Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 116, n° 1, janvier 2001, p. 111-128.
- NOORDENBOS Boris, *Post-Soviet Literature and the Search for a Russian Identity*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016.
- NOORDENBOS Boris, « Empire of Empty Signs: Russia's Unsettling Imitations of "The West" », dans Boris Noordenbos, *Post-Soviet Literature and the Search for a Russian Identity*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016, p. 85-107.
- O'DELL Jesse, *Searching for Identity: The Russian Idea in the Soviet and Postsoviet Fantastika Film Adaptation*, Los Angeles, University of California, 2019.
- RABKIN Yakov M. et Mikhail MINAKOV (éd.), *Demodernization: a future in the past*, Stuttgart, Ibidem Verlag, 2018.
- SOLOVIEV Vladimir, *L'idée russe*, Perrin et Cie, Paris, 1888.
- TCHAADAÏEV Pyotr, *Lettres Philosophiques adressées à une Dame* [première lettre : 1836], Bibliothèque russe et slave, édition électronique, coll. « Littérature russe », 2019.
- TLOSTANOVA M. V., *What does it mean to be post-Soviet? decolonial art from the ruins of the Soviet empire*, Durham, Duke University Press, coll. « On decoloniality », 2018.
- VAISSIE Cécile, *La fabrique de l'homme nouveau après Staline : les arts et la culture dans le projet soviétique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- WAKAMIYA Lisa Ryoko, « Post-Soviet Contexts and Trauma Studies », *Slavonica*, vol. 17, n° 2, novembre 2011, p. 134-144.

YURCHAK Alexei, *Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation*, Princeton, NJ, Princeton University Press, coll. « In-formation series », 2006.

YURCHAK Alexei, « Soviet Hegemony of Form: Everything Was Forever, Until It Was No More », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 45, n° 03, juillet 2003 (DOI: 10.1017/S0010417503000239, consulté le 30 avril 2020).

ZABIRKO Oleksandr, « The Magic Spell of Revanchism: Geopolitical Visions in Post-Soviet Speculative Fiction (Fantastika) », *The Foundation for Good Politics*, n° 1, 2018.

## Histoire et mémoire historique en Russie

AMACHER Korine, « La guerre des manuels en Russie », *La Vie des Idées*, 13 juillet 2021 (en ligne : <https://laviedesidees.fr/La-guerre-des-manuels-en-Russie.html>).

AMACHER Korine, « L'embarrassante mémoire de la Révolution russe », *La Vie des Idées (online)*, 14 avril 2017 (en ligne : <https://laviedesidees.fr/La-memoire-encombrante-de-la-Revolution-russe.html>).

AMACHER Korine et Wladimir BERELOWITCH (éd.), *Histoire et mémoire dans l'espace postsoviétique : le passé qui encombre*, Louvain-La-Neuve, Academia-L'Harmattan, coll. « Publications de l'Institut européen de l'Université de Genève », no 12, 2013.

BOYM Svetlana, *The future of nostalgia*, New York, Basic books, 2001.

BOYM Svetlana, « From the Russian Soul to Post-Communist Nostalgia », *Representations*, n° 49, janvier 1995, p. 133-166.

DOBRENKO Evgeny et Andrey SHCHERBENOK, « Introduction Between History and the Past: The Soviet Legacy as a Traumatic Object of Contemporary Russian Culture », *Slavonica*, vol. 17, n° 2, novembre 2011, p. 77-84.

ETKIND Alexander, *Internal colonization: Russia's imperial experience*, Reprinted, Cambridge, Polity Press, 2011.

ETKIND Alexander, « Post-Soviet Hauntology: Cultural Memory of the Soviet Terror », *Constellations*, vol. 16, n° 1, mars 2009, p. 182-200.

HIRSCH Marianne, « Postmémoire », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 118, 2014, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 15 janvier 2023.  
<https://doi.org/10.4000/temoigner.1274>

KHAPAEVA Dina, « History without memory: Gothic morality in post-Soviet society », *Eurozine*, 2 février 2009 (en ligne : <https://www.eurozine.com/history-without-memory/>).

KHAPAEVA Dina, « Historical Memory in Post-Soviet Gothic Society », *The John Hopkins University Press*, vol. 16, n° 1, spring 2009, p. 359-394.

LACAPRA Dominick, *Writing history, writing trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, coll. « Parallax », 2001.

MORRISON Alexander, *The Russian conquest of Central Asia: a study in imperial expansion, 1814-1914*, Cambridge New York Port Melbourne New Delhi Singapore, Cambridge University Press, 2021.

NOORDENBOS Boris, « The Black Holes of History: Narratives of Cultural Trauma », dans Boris Noordenbos, *Post-Soviet Literature and the Search for a Russian Identity*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016, p. 29-58.

## Littérature et culture nord-américaines

AUSTIN MURPHY Paul, « Jean Baudrillard's Smug Simulacrum of America », *Common sense, online review*, 22 mai 2020 (en ligne : <https://medium.com/common-sense-now/jean-baudrillards-smug-simulacrum-of-america-fe4182a7a00>).

BAUDRILLARD Jean, « America After Utopia », *New Perspectives Quarterly*, vol. 26, n° 4, septembre 2009, p. 96-99.

FRAGOPOULOS George et Liliana M. NAYDAN (éd.), *Terror in Global Narrative: Representations of 9/11 in the Age of Late-Late Capitalism*, 1st ed. 2016, Cham, Springer International Publishing : Imprint: Palgrave Macmillan, 2016.

GAMAL Ahmed, « “Encounters with Strangeness” in the Post- 9/11 Novel », *Interdisciplinary Literary Studies*, vol. 14, n° 1, 2012 (DOI: 10.5325/intelitestud.14.1.0095, consulté le 15 octobre 2020).

GHOSH Amitav, « Petrofiction », *New Republic*, vol. 206, n° 9, 1992, p. 29-34.

HITCHCOCK Peter, « Oil in an American Imaginary », *New Formations*, vol. 69, n° 69, 26 juillet 2010, p. 81-97.

JAMESON Fredric, *An American utopia: dual power and the universal army*, London; New York, Verso, 2016.

JENNINGS Chris, « Welcome to the Utopian States of America », *What it means to be American (online)*, 25 février 2016 (en ligne : <https://www.whatitmeanstobeamerican.org/ideas/welcome-to-the-utopian-states-of-america/>).

JENNINGS Chris, *Paradise now: the story of American Utopianism*, First edition, New York, Random House, 2016.

MILLER Timothy, *The 60s communes: hippies and beyond*, 1st ed, Syracuse, NY, Syracuse University Press, 1999.

MILLER Timothy, *The quest for utopia in twentieth-century America*, 1st ed, Syracuse, N.Y, Syracuse University Press, 1998.

REECE Erik, *Utopia drive: a road trip through America's most radical idea*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2016.

SCHNEIDER Ana-Karina, « 9/11 and The Dystopian Imaginary », *Transylvanian review*, n° 26, décembre 2017, p. 227-236.

SICHER Efraim et Natalia SKRADOL, « A World Neither Brave Nor New: Reading Dystopian Fiction after 9/11 », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 4, n° 1, 2006, p. 151-179.

ŽIŽEK Slavoj, *Welcome to the desert of the real: five essays on September 11 and related dates* [2002], London, Verso, coll. « Radical thinkers », 2012.

## Postmodernisme et postmodernité

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, coll. « Débats », 1981.

DEBORD Guy, *La Société du spectacle* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n° 2788, 1996.

DESPRES Isabelle, « Le conceptualisme moscovite : art progressiste ou dissidence idéologique ? », *ILCEA*, n° 16, 15 juillet 2012 (DOI : 10.4000/ilcea.1351, consulté le 3 novembre 2019).

DESPRES Isabelle, « Quelques aspects de la critique littéraire en Russie à l'époque postmoderne », *Revue Russe*, vol. 26, n° 1, 2005, p. 53-67.

EPSTEIN Mikhail, *After the future: the paradoxes of postmodernism and contemporary Russian culture*, Amherst, University of Massachusetts Press, coll. « Critical perspectives on modern culture », 1995.

EPSTEIN Mikhail, *The Origins and the meaning of Russian Postmodernism*, Emory University, 1993.

EPSTEIN Mikhail, « A Draft Essay on Russian and Western Postmodernism », *Postmodern Culture*, vol. 3, n° 2, 1993 (DOI : 10.1353/pmc.1993.0006 consulté le 27 janvier 2022).

FUKUYAMA Francis, *The end of history and the last man*, New York: Toronto: New York, Free Press; Maxwell Macmillan Canada; Maxwell Macmillan International, 1992.

JAMESON Fredric, *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism* [1995], Durham, NC, Duke Univ. Press, coll. « Post-contemporary interventions », 2005.

ЛИПОВЕЦКИЙ Марк, *Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000-х годов*, Москва, Новое литературное обозрение, 2008.

LYOTARD Jean-François, *Le différend*, Paris, Editions de Minuit, coll. « Collection "Critique" », 1983.

LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Collection Critique », 1979.

NOORDENBOS Boris, « Ironic imperialism: how Russian patriots are reclaiming postmodernism », *Studies in East European Thought*, vol. 63, n° 2, mai 2011, p. 147-158.

RUDOVA Larissa, « Paradigms of Postmodernism: Conceptualism and Sots-Art in Contemporary Russian Literature », *Pacific Coast Philology*, vol. 35, n° 1, 2000, p. 61.

WILLETTE Jeanne, « Frederic Jameson and Postmodernity, Part One », *Art History Unstuffed*, 15 août 2014 (en ligne : <https://arthistoryunstuffed.com/frederic-jameson-postmodernity-part-one/>).

## Utopies, Dystopies, Fiction spéculative

ÅGREN Mattias, « In Pursuit of Neo: *The Matrix* in Contemporary Russian Novels », *Canadian Slavonic Papers*, vol. 52, n° 3-4, septembre 2010, p. 249-271.

BACCOLINI Raffaella et Tom MOYLAN (éd.), *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*, New York, Routledge, 2003.

BLOCH Ernst, *Le principe espérance* [3 volumes : 1938-1947], Paris, Gallimard, 1976.

BORENSTEIN Eliot, « Dystopias and catastrophe tales after Chernobyl », dans Evgeny Dobrenko et Mark Lipovetsky (éd.), *Russian Literature Since 1991*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 86-103.

BRAGA Corin, « From Eden to Utopia. A Morphology of the Utopian Genre », *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, vol. 15, 44, summer 2016, p. 3-32.

BRAGA Corin, *Les Antiutopies classiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 2012.

BRAGA Corin, *Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie*, Metabasis (online), septembre 2006, numéro 2.

BROOKES Alec et Elena FRATTO, « Towards a Russian Literature of the Anthropocene. Introduction », *Russian Literature*, vol. 114-115, juin 2020, p. 1-22.

BUCK-MORSS Susan, *Dreamworld and catastrophe: the passing of mass utopia in East and West*, 1. MIT Press paperback ed, Cambridge, Mass., MIT Press, 2002

CHANTSEV Alexander, « The Antiutopia Factory. The Dystopian Discourse in Russian Literature of the Mid-2000s », *Russian Studies in Literature*, vol. 45, n° 2, 2009, p. 6-41.

CLAEYS Gregory, *Dystopia: A Natural History*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

ENGELIBERT Jean-Paul et Raphaëlle GUIDÉE (éd.), *Utopie et catastrophe : revers et renaissances de l'utopie (XVI<sup>e</sup> - XXI<sup>e</sup> siècles)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », n° 114, 2015.

FIALKIEWICZ-SAIGNES Anna, *La pensée politique de l'anti-utopie*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Histoire culturelle de l'Europe », n° 15, 2021.

GILL Stephen, « A Dialectic of Utopia/Dystopia in the Public Imagination of the 21st Century », *Global dynamics (UC Santa Barbara)*, vol. 10, n° 27, 20 avril 2017 (en ligne : <https://www.21global.ucsb.edu/global-e/april-2017/dialectic-utopiadystopia-public-imagination-21st-century>).

HELLER Leonid, « Que reste-t-il de l'utopie dans le monde post-soviétique ? », *ILCEA*, n° 30, 22 janvier 2018 (DOI : 10.4000/ilcea.4575, consulté le 3 novembre 2019).

- HELLER Leonid, *La Science-fiction soviétique : anthologie*, Paris, Presses pocket, coll. « Presses pocket », n° 5174, 1984.
- HELLER Leonid et Michel NIQUEUX, *Histoire de l'utopie en Russie*, 1. éd, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ecriture », 1995.
- HVIID JACOBSEN Michael, « From Solid Modern Utopia to Liquid Modern Anti-Utopia? Tracing the Utopian Strand in the Sociology of Zygmunt Bauman », *Penn State University Press, Utopian studies*, vol. 15, n° 1, 2004, p. 63-87.
- JACOBY Russell, *The end of utopia: politics and culture in the age of apathy*, Paperback Ed, New York, Basic Books, 1999.
- MANUEL Frank Edward et Fritzie Prigohzy MANUEL, *Utopian thought in the Western World*, Cambridge, Mass, Belknap Press, 1979.
- MOHR Dunja, « Transgressive Utopian Dystopias: The Postmodern Reappearance of Utopia in the Disguise of Dystopia », vol. 55, 1<sup>er</sup> janvier 2007, p. 5-24.
- MOYLAN Tom, *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*, Boulder, Colo, Westview Press, coll. « Cultural studies series », 2000.
- MOYLAN Tom, « The Dystopian Turn », dans *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*, Boulder, Colo., New York, New York, Westview Press, Routledge, 2018.
- OZIEWICZ Marek, « Speculative Fiction », dans Marek Oziewicz, *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, Oxford, Oxford University Press, 2017.
- PAIK Peter Yoonsuk, *From utopia to apocalypse: science fiction and the politics of catastrophe*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010.
- SAIGNES Anna et Agathe SALHA, *Du Grand Inquisiteur à Big Brother : Arts, science et politique*, Paris, Classiques Garnier, 2013.
- SAIGNES Anna, « Que reste-t-il de l'anti-utopie ? Sur la Petite Apocalypse (Tadeusz Konwicki), les Particules Élémentaires (Michel Houellebecq) et le Slynx (Tatiana Tolstoï) », dans *Littérature comparée et politique.*, Paris, Didier Érudition, 2009.
- SEYFERTH Peter, « A Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century: The Utopian Dimension of Critical Dystopias », *ILCEA*, n° 30, 22 janvier 2018 (DOI: 10.4000/ilcea.4454, consulté le 14 juin 2021).
- SUVIN Darko, *Pour une poétique de la science-fiction*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 1977.
- SUVIN Darko, « Theses on dystopia 2001 », dans *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York, Routledge, 2003.
- TOWER SARGENT Lyman, « Do Dystopias matter? » dans *Dystopia(n) Matters : On the page, On screen, On stage*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2013, 10.
- TOWER SARGENT Lyman, *Utopianism: A very short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

TOWER SARGENT Lyman, *Utopian Literature in English: An Annotated Bibliography from 1516 to the Present*, University Park, PA: Penn State Libraries Open Publishing, 2016. doi:10.18113/P8WC77

TOYMENTSEV Sergey, « Retro-Future in Post-Soviet Dystopia », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 21, n° 4, 1<sup>er</sup> juillet 2019 (DOI: 10.7771/1481-4374.3179, consulté le 28 septembre 2022).

TROUSSON Raymond, *D'Utopie et d'Utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998.

## Fictions post-apocalyptiques

BERGER James, *After the end: representations of post-apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999.

BETHEA David M., *The Shape of Apocalypse in Modern Russian Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

CURTIS Claire P., *Postapocalyptic fiction and the social contract: « we'll not go home again »*, First paperback edition, Lanham Boulder New York Toronto Plymouth, UK, Lexington Books, 2012.

ENGELIBERT Jean-Paul, *Apocalypses sans royaume : politique des fictions de la fin du monde, XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique », n° 7, 2013.

ENGELIBERT Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde : la puissance critique des fictions d'apocalypse*, Paris, La Découverte, coll. « L'horizon des possibles », 2019.

HILL Tessa, « Post-Apocalyptic Literature: Humanity's Survival Tool », dans *Proceedings of The National Conference on Undergraduate Research (NCUR)*, University of Central Oklahoma, 2018.

KERMODE Frank, *The sense of an ending: studies in the theory of fiction: with a new epilogue*, New ed., Oxford; New York, Oxford University Press, 2000.

MOON Hyong-Joon, *The post-apocalyptic turn: a study of contemporary apocalyptic and post-apocalyptic narrative*, The University of Wisconsin-Milwaukee, 2014.

SCHMID Ulrich, « Post-Apocalypse, Intermediality and Social Distrust in Russian Pop culture », *Forschungsstelle Osteuropa*, n° 126, 10 avril 2013, p. 2-5.

## Homme-machines, homme-animal, et post-humanisme

ANDERS Günther, *L'Obsolescence de l'homme : sur l'âme à l'époque de la deuxième révolution industrielle* [1956], Paris : Éd. de l'Encyclopédie des nuisances, 2002.

ANDERSSON CEDERHOLM Erika, Amelie BJÖRCK, Kristina JENNERG et Ann-Sofie LÖNNGREN, *Exploring the animal turn: Human-animal relations in science, society and culture.*, Pufendorf Institute for Advanced Scholars, Lund University, 2014.

- BERNSTEIN Anya, « Freeze, die, come to life: The many paths to immortality in post-Soviet Russia: Freeze, die, come to life », *American Ethnologist*, vol. 42, n° 4, novembre 2015, p. 766-781.
- COSTLOW Jane T. et Amy NELSON (éd.), *Other animals: beyond the human in Russian culture and history*, Pittsburgh, Pa, University of Pittsburgh Press, coll. « Pitt series in Russian and East European studies », 2010.
- DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, coll. « Collection "Critique" », t. 2, 1980.
- DERRIDA Jacques, *Séminaire La bête et le souverain*, Paris, Galilée, coll. « Collection La philosophie en effet », 2008.
- DEVEDEC Nicolas Le, « La dystopie de l'homme adapté : le transhumanisme et la dépolitisation des possibles », *Possibles*, 40, 2, 313-327, Automne 2016.
- FORD Eric, *Revolving Beast: Identifying the Animal in post-Revolutionary Russian Literature*, University of Michigan, 2016.
- HAYLES Katharine, « Posthumanisme critique et Transhumanisme : Vers un changement de paradigme du posthumain ? », 11<sup>e</sup> Colloque international « Beyond Humanism Conference », Université Catholique de Lille, 9 juillet 2019 (en ligne : [www.beyondhumanism.org](http://www.beyondhumanism.org)).
- HELLER Leonid, « Проза с протезами », *Qaestio Rossica*, vol. 7, n° 1, 2019, p. 171-186.
- HOQUET Thierry, « « Cyborg, Mutant, Robot, etc. Essai de typologie des presque-humains » », dans *Posthumains. Frontières, évolutions, hybridités*, PUR, Rennes, 2014, p. 99-118.
- KHAGI Sofya, « Humans, animals, machines: Scenarios of Raschelovechivanie in Gray Goo and Matisse », dans *The human reimagined: posthumanism in Russia*, Boston, Academic Studies Press, coll. « Cultural revolutions: Russia in the twentieth and twenty-first centuries », 2018, p. 69-98.
- TAYLOR Nik et Tania SIGNAL (éd.), *Theorizing animals: re-thinking humanimal relations*, Leiden; Boston, Brill, coll. « Human-animal studies », v. 11, 2011.
- VIENNET Denis, « Animal, animalité, devenir-animal Mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique », *Le Portique, revue de philosophie et de sciences humaines*, vol. 23-24, 2009 (en ligne : <http://leportique.revues.org/2454>).
- WILSON Trevor, « Nothing But Mammals: Post-Soviet Sexuality after the End of History. », dans *The Human Reimagined*, Boston, Academic Studies Press, 2018, p. 197-217.

## Gothique et monstres

- ARENDRT Ariadne, *Werewolves of the Revolution: Human-animal Metamorphosis in Russia at the Rise and Fall of Communism.*, London, London Consortium, 2012.
- BISHOP Kyle William, « The New American Zombie Gothic: Road Trips, Globalisation, and the War on Terror », *Gothic Studies*, vol. 17, n° 2, novembre 2015, p. 42-56.



- BLAKE Linnie et Agnieszka Soltysik MONNET (éd.), *Neoliberal gothic: international gothic in the neoliberal age*, Manchester, Manchester University Press, coll. « International Gothic », 2017.
- BLAKE Linnie et Agnieszka SOLTYSIK MONNET, « Introduction », dans Linnie Blake et Agnieszka Soltysik Monnet (éd.), *Neoliberal Gothic*, Manchester, Manchester University Press, 2017.
- BORENSTEIN Eliot, « The Talking Dead: Articulating the ‘Zombified’ Subject Under Putin. », 2019.
- BRIDE Amy E., *Zombies, Spectres, and a ‘Great Vampire Squid’: Monstrous Capitalism and Financial Fear in American Gothic Fiction.*, University of Manchester, 2019.
- CARTWRIGHT Amy, *The future is Gothic: elements of Gothic in dystopian novels.*, Glasgow, University of Glasgow, 2005.
- COHEN Jeffrey Jerome (éd.), *Monster theory: reading culture*, Minneapolis, Minn, University of Minnesota Press, 1996.
- CROW Charles L. (éd.), *A Companion to American Gothic*, 1<sup>re</sup> éd., sans lieu, Wiley, 2013.
- DECKARD Sharae, « Ecogothic », dans Sharae Deckard, *Twenty-First-Century Gothic*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019, p. 174-188.
- DE LA FORTELLE Anastasia, *Призраки, монстры и другие инакие существа. Метаморфозы фантастики в славянских литературах*, Moscou, OGI, coll. « « Studia Slavica Lausannensia » », 2018.
- DENDLE Peter, « The zombie as barometer of cultural anxiety. », dans *Monsters and the Monstrous*, Brill, Boston, 2007, p. 45.
- EDWARDS Justin, « Contemporary Gothic », dans Jeffrey Andrew Weinstock (éd.), *The Cambridge Companion to American Gothic*, Cambridge, United Kingdom; New York, NY, Cambridge University Press, 2018.
- ETKIND Alexander, *Warped mourning: stories of the undead in the land of the unburied*, Stanford, California, Stanford University Press, coll. « Cultural memory in the present », 2013.
- ETKIND Alexander, « Stories of the Undead in the Land of the Unburied », *Cambridge University Press*, vol. 68, n° 3, Fall 2009, p. 631-658.
- GIVENS John, « The New Gothic, Mythic Prose, and the Post-Soviet Novel: Editor’s Introduction », *Russian Studies in Literature*, vol. 46, n° 4, septembre 2010, p. 3-5.
- HELLER Leonid, « Монстры и мифы », dans *Призраки, монстры и другие инакие существа. Метаморфозы фантастики в славянских литературах*, OGI, Moscou, 2018, p. 20-64.
- HELLER Leonid, « О зверях и о раях », *Sinii Divan*, special issue, 2007.
- HELLER Leonid, « Werewolf: from the national myths. », *Slavic Almanac: The South African Journal for Slavic, Central and Eastern European Studies*, vol. 12, n° 2, 2006, p. 134-146.
- КНАРАЕВА Dina, « Eaten in Jurassic World: Antihumanism and Popular Culture », dans Dina Kharaeva (éd.), *Man-Eating Monsters*, Bingley, UK, Emerald Publishing Limited, 2019, p. 15-34.

- КНАРАЕВА Dina, « Neomedievalism As a Future Society: The Case of Russia », *The Year's Work in Medievalism*, vol. 32, 2017.
- КНАРАЕВА Dina, « The Gothic Future of Eurasia », *Russian Literature*, vol. 106, mai 2019, p. 79-108.
- КНАРАЕВА Dina, « The International Vampire Boom and Post-Soviet Gothic Aesthetics », dans *Gothic Topographies: Language, Nation, Building and « Race »*, P.H. Mehtonen, London, Routledge, 2013, p. 119-137.
- LEBEDUSHKINA Oľga, « Our New Gothic: The Miracles and Horrors of Contemporary Prose », *Russian Studies in Literature*, vol. 46, n° 4, septembre 2010, p. 81-100.
- LIPOVETSKY Mark et Alexander ETKIND, « The Salamander's Return: The Soviet Catastrophe and the Post-Soviet Novel » [2008], *Russian Studies in Literature*, vol. 46, n° 4, septembre 2010, p. 6-48.
- ЛИПОВЕЦКИЙ Марк et Александр ЭТКИНД, « Возвращение тритона: Советская катастрофа и постсоветский роман », *НЛО*, n° 6, 2008 (en ligne : <https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/mark-lipoveckij-8212-aleksandr-etkind-vozvrashhenie-tritona-sovetskaya-katastrofa-i-postsovetskij-roman.html?ysclid=1580xbyws597665082>).
- LUTZ John, « Zombies of the world, unite: class struggle and alienation in the land of the dead », dans *The Philosophy of Horror*, University Press of Kentucky, Lexington, coll. « The Philosophy of Popular Culture », 2010, p. 121-136.
- MCNALLY David, *Monsters of the market: zombies, vampires, and global capitalism*, Chicago, Ill, Haymarket Books, coll. « Historical materialism book series », 2012.
- MORARD Annick, *Ourod: autopsie culturelle des monstres en Russie*, Chêne-Bourg, La Baconnière, 2020.
- MOREMAN Christopher M. et Cory RUSHTON (éd.), *Race, oppression and the zombie: essays on cross-cultural appropriations of the Caribbean tradition*, Jefferson, N.C, McFarland, 2011.
- NAIMAN Eric, « Behind the Red Door: An Introduction to NEP Gothic », dans *Sex in Public*, Princeton, Princeton University Press, 2019, p. 148-180.
- NOORDENBOS Boris, « The Return of the Dead: Haunting Traumas and Nostalgic Dreams », dans Boris Noordenbos, *Post-Soviet Literature and the Search for a Russian Identity*, New York, Palgrave Macmillan US, 2016, p. 145-172.
- PLATT Kevin M.F., Caryl EMERSON et Dina КНАРАЕВА, « Introduction: The Russian Gothic », *Russian Literature*, vol. 106, mai 2019, p. 1-9.
- POOLE W. Scott, *Monsters in America: our historical obsession with the hideous and the haunting*, Waco, Tex., Baylor University Press, 2011.
- PUNTER David (éd.), *A companion to the Gothic*, Nachdr., Oxford, Blackwell, coll. « Blackwell companions to literature and culture », 2008.
- PUNTER David (éd.), *A New Companion to the Gothic*, Chichester, UK, John Wiley & Sons, Ltd, 2012.

PUNTER David et Glennis BYRON, *The Gothic*, Malden, MA, Blackwell Pub, coll. « Blackwell guides to literature », 2004.

ROMANETS Maryna, « Postcoloniality and neo-Gothic fictions in the post-Soviet space », *Canadian Slavonic Papers*, vol. 61, n° 4, 2 octobre 2019, p. 373-385.

SPOONER Catherine (éd.), *Contemporary Gothic*, London, Reaktion Books, coll. « Focus on contemporary issues », 2006.

STRATTON Jon, « Zombie trouble: Zombie texts, bare life and displaced people », *European Journal of Cultural Studies*, vol. 14, n° 3, juin 2011, p. 265-281.

WISKER Gina, « Postcolonial Gothic », dans Anna Powell et Andrew Smith (éd.), *Teaching the Gothic*, London, Palgrave Macmillan UK, 2006, p. 168-181.

## Éco-critique

BRANCH Michael P. et ASSOCIATION FOR THE STUDY OF LITERATURE AND ENVIRONMENT (éd.), *Reading the earth: new directions in the study of literature and environment*, Moscow, Idaho, University of Idaho Press, 1998.

CHUCHVAHA Hanna, « Memory, Trauma, and the Maternal: Post-Apocalyptic View of the Chernobyl/Chornobyl/ Charnobyl Nuclear Disaster », *Journal of Ukrainian Studies*, vol. 7, n° 2, 2020, p. 3-31.

DRONIN N.M. et J.M. FRANCIS, « Econationalism in Soviet literature », *The Soviet and Post-Soviet Review*, vol. 45, n° 1, 14 décembre 2018, p. 51-72.

ETKIND A., « Post-Soviet Russia: The Land of the Oil Curse, Pussy Riot, and Magical Historicism », *boundary 2*, vol. 41, n° 1, 1<sup>er</sup> mars 2014, p. 153-170.

GIFFORD Terry, *Pastoral* [1999], Second edition, London; New York, Routledge, coll. « The new critical idiom », 2020.

GIFFORD Terry, « Pastoral, Anti-Pastoral, and Post-Pastoral », dans Louise Westling (éd.), *The Cambridge Companion to Literature and the Environment*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 17-30.

KALININ Ilya, « Petropoetics », dans Evgeny Dobrenko et Mark Lipovetsky (éd.), *Russian Literature Since 1991*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 120-144.

LINDBLADH Johanna, « Representations of the Chernobyl catastrophe in Soviet and post-Soviet cinema: the narratives of apocalypse », *Studies in Eastern European Cinema*, vol. 10, n° 3, 2 septembre 2019, p. 240-256.

MALM Andreas, *Fossil capital: the rise of steam-power and the roots of global warming*, London; New York, Verso, 2016.

MILNER Andrew, Simon SELLARS et Verity BURGMANN, *Changing the climate: utopia, dystopia and catastrophe*, North Carlton, Vic., Arena Publications, 2011.

TOYMENTSEV Sergey, « Anthropocene fictions: the novel in a time of climate change », *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol. 21, n° 4, 1<sup>er</sup> juillet 2019 (DOI: 10.7771/1481-4374.3179, consulté le 30 novembre 2020).

## **Théorie littéraire, ouvrages de sciences humaines**

AGGER Ben, *Cultural studies as critical theory*, London; Washington, DC, Falmer Press, 1992.

AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer* [1995], Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1997.

ANDERSON Benedict R. O'G, *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism* [1983], Rev. and extended ed., 13. impression, London, Verso, 2003.

ARNSPERGER Christian, « Critique existentielle de la croissance économique. Eléments pour une « transition anthropologique » », *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, vol. 77, n° 2, 2016, p. 73.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], Paris, Gallimard, coll. « Collection tel », n° 70, 2008.

BURKE Edmund, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* [1757], Second edition, Oxford, United Kingdom, Oxford University Press, coll. « Oxford world's classics », 2015.

CONDEE Nancy, « Drowning or Waving? Some Remarks on Russian Cultural Studies », *The Slavic and East European Journal*, vol. 50, n° 1, 1<sup>er</sup> avril 2006, p. 197.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais* [1919], Paris, Gallimard, 2020.

FREUD Sigmund, *Deuil et mélancolie* [1916], Paris, In press, coll. « Freud à la lettre », 2016.

GRAEBER David, *Bullshit jobs: a theory* [2018], London, Penguin Books, 2019.

CARUTH Cathy (éd.), *Trauma: explorations in memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

HUNTINGTON Samuel P., *The clash of civilizations and the remaking of world order* [1993], Simon & Schuster paperback ed, New York, Simon & Schuster, coll. « The New York Times Bestseller », 2003.

КАСАТКИНА Т., « Литература после конца времён », *Новый Мир*, n° 6, 2000

KANTOROWICZ Ernst Hartwig, *Les deux corps du roi : essai sur la théologie politique au Moyen âge* [1957], Paris, Gallimard, 2019.

MARX Karl, *Capital: a critique of political economy. Vol. 2* [1859], Repr, London, Penguin Books in association with New Left Review, coll. « The Pelican Marx library », 1985, vol. 2.

PAVLOVA Aleksandra, « Modern Russian Literature: Between the Assessments of the Experts and the Requests of the Audience. », Chelyabinsk, KnE social sciences, 2020, p. 120-126.

THOMSON Philip, *The Grotesque* [1972], London, Routledge, 2017.

TROTSKY Leon, *Littérature et révolution* [1923], Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2010.

### III. ARTICLES DE PRESSE

ANDERSON Hephzibah, « How Harry Potter became a rallying cry », *BBC culture (online)*, mars 2018 (en ligne : <https://www.bbc.com/culture/article/20180326-the-links-between-harry-potter-and-millennial-protest>).

Anonyme, « La Nouvelle Guerre Froide », *Le Monde Diplomatique*, n° 159, juillet 2018.

Anonyme, « Putin: Soviet collapse a “genuine tragedy” », *NBC News*, 25 avril 2005 (en ligne : <https://www.nbcnews.com/id/wbna7632057>).

Anonyme, « #OccupyWallStreet: Zombie Protesters March Past New York Stock Exchange », *HuffPost US*, 4 octobre 2011 (en ligne : [https://www.huffpost.com/entry/occupywallstreet-zombie-p\\_n\\_994424](https://www.huffpost.com/entry/occupywallstreet-zombie-p_n_994424)).

ВУКОВ Дмитрій, « Война писателей », *Новая Газета*, juillet 2014 (en ligne : <http://svop.ru/news/11950/?ysclid=114pb3odb3>).

CAVANAUGH Tim, « Zombies of the world, Unite! », *Reason*, janvier 2005 (en ligne : <https://reason.com/2005/07/01/zombies-of-the-world-unite/>).

DOERRY Martin et Matthias SCHEPP, « Russia Is Slipping Back into an Authoritarian Empire », *Spiegel International*, 2 février 2007 (en ligne : <https://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-author-vladimir-sorokin-russia-is-slipping-back-into-an-authoritarian-empire-a-463860.html>).

GLYER Mike, « Numerous Russian SFF Writers Support Ukraine Invasion in Open Letter », sur *File 770, Mike Glycer's news of SF fandom*, 1<sup>er</sup> mars 2022 (en ligne : <https://file770.com/numerous-russian-sff-writers-support-ukraine-invasion-in-open-letter/>).

IGROUNOVA Natalia, « «Le socialisme a disparu, mais nous sommes toujours là», conversation avec Svetlana Alexievitch », *Le Grand Continent*, 12 septembre 2020 (en ligne : <https://legrandcontinent.eu/fr/2020/09/12/svetlana-alexievitch/>).

KAPUR Akash, « The Return of the Utopians », *The New Yorker (online publication)*, 26 septembre 2016 (en ligne : <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/03/the-return-of-the-utopians>).

KEISHIN ARMSTRONG Jennifer, « Why The Handmaid's Tale is so relevant today », (*online publication*), 25 avril 2018 (en ligne : <https://www.bbc.com/culture/article/20180425-why-the-handmaids-tale-is-so-relevant-today>).

LELOUP Damien, « Entre l'Ukraine et la Russie, la bataille pour l'héritage du « Seigneur des anneaux » », *Le Monde*, 14 avril 2022 (en ligne : [https://www.lemonde.fr/pixels/article/2022/04/14/entre-l-ukraine-et-la-russie-la-bataille-pour-l-heritage-du-seigneur-des-anneaux\\_6122172\\_4408996.html](https://www.lemonde.fr/pixels/article/2022/04/14/entre-l-ukraine-et-la-russie-la-bataille-pour-l-heritage-du-seigneur-des-anneaux_6122172_4408996.html)).

- MAZZA Ed, « Trump Supporters Protest Shutdowns And People Say It Looks Like A Zombie Movie », *HuffPost US*, 16 avril 2020 (en ligne : [https://www.huffpost.com/entry/shutdown-protest-zombie-movie\\_n\\_5e97c9f6c5b6ead14007841e](https://www.huffpost.com/entry/shutdown-protest-zombie-movie_n_5e97c9f6c5b6ead14007841e)).
- NISBET Robert, « America as utopia », *Reason*, mars 1987 (en ligne : <https://reason.com/1987/03/01/america-as-utopia/>).
- ONION Rebecca, « “These People Aren’t Zombies. They’re People.” », *Slate*, 16 avril 2020 (en ligne : <https://slate.com/human-interest/2020/04/ohio-protester-zombie-photo-coronavirus-interview.html>).
- PAIN Stephanie, « Blasts from the past: the soviet ape-man scandal », *New Scientist*, 20 août 2008 (en ligne : <https://www.newscientist.com/article/mg19926701-000-blasts-from-the-past-the-soviet-ape-man-scandal/>).
- PARFENOV Michel, « Presque tous les écrivains russes interrogent le passé », *Le Monde*, mars 2005 (en ligne : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/03/17/presque-tous-les-ecrivains-russes-interrogent-le-passe\\_401984\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/03/17/presque-tous-les-ecrivains-russes-interrogent-le-passe_401984_3260.html)).
- SCOVELL Adam, « Philip K Dick: the writer who witnessed the future », *BBC culture*, mars 2022 (en ligne : <https://www.bbc.com/culture/article/20220301-philip-k-dick-the-writer-who-witnessed-the-future>).
- SKORKIN Konstantin, « Post-Soviet Science-Fiction and the War in Ukraine », *Eurozine*, 22 février 2016 (en ligne : <https://www.eurozine.com/post-soviet-science-fiction-and-the-war-in-ukraine/>).
- SOLOHUBENKO Olexiy, « How Chernobyl shook the USSR », *BBC news (online)*, 26 avril 2016 (en ligne : <https://www.bbc.com/news/world-europe-36139863>).
- WURM Barbara, « A Past without a Present: Utopia and the Post-Communist-Hype », *Artmargins (online)*, février 2007 (en ligne : <https://artmargins.com/a-past-without-a-present-utopia-and-the-post-communist-hype/>).



## INDEX DES AUTEURS

- Atwood, 32, 35, 36, 38, 68, 69, 70, 121, 126, 127, 131, 132, 133, 137, 138, 139, 155, 158, 163, 176, 177, 178, 179, 181, 182, 184, 189, 200, 202, 215, 217, 219, 225, 231, 233, 234, 237, 242, 244, 255, 257, 258, 263, 264, 266, 268, 269, 270, 271, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 290, 299, 321, 322, 327, 329, 332, 414, 444, 445, 446, 447, 448, 451, 456, 457, 460, 470, 472, 477, 480, 483, 490, 499, 514, 518, 521, 528, 532, 533
- Brooks, 32, 74, 75, 79, 80, 148, 149, 150, 153, 262, 264, 283, 284, 428, 430, 460, 461, 484, 489, 528
- Bykov, 19, 95, 117, 140, 141, 142, 271, 274, 362, 364, 370, 392, 393, 394, 396, 399, 410, 411, 495, 499, 516, 517, 523, 525, 526, 547
- DeLillo, 9, 31, 32, 35, 36, 66, 76, 102, 103, 104, 106, 114, 149, 153, 161, 172, 198, 215, 225, 226, 227, 236, 237, 240, 241, 244, 254, 257, 277, 279, 284, 336, 337, 414, 446, 454, 456, 460, 468, 469, 472, 473, 481, 483, 507, 508, 522, 523
- Elizarov, 19, 32, 35, 46, 61, 64, 87, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 129, 140, 184, 195, 199, 289, 335, 341, 350, 353, 370, 375, 393, 394, 396, 402, 403, 406, 410, 411, 517, 520, 524, 526
- Gloukhovsky, 32, 76, 77, 80, 121, 122, 155, 216, 254, 255, 268, 271, 273, 284, 285, 359, 457, 463, 468, 519
- McCarthy, 32, 68, 70, 71, 149, 257, 258, 259, 285, 370, 385, 389, 457, 469, 478, 480, 505, 528, 532, 533
- Pélévine, 8, 15, 19, 20, 23, 24, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 44, 45, 46, 48, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 64, 70, 82, 83, 84, 85, 86, 95, 98, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 116, 130, 141, 154, 166, 167, 168, 200, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 225, 226, 231, 242, 243, 245, 248, 249, 251, 272, 286, 289, 290, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 301, 304, 305, 306, 307, 309, 316, 317, 318, 322, 327, 329, 331, 334, 342, 343, 344, 346, 347, 349, 350, 353, 356, 357, 366, 367, 368, 370, 375, 377, 378, 379, 411, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 426, 428, 446, 448, 452, 455, 457, 490, 491, 492, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 512, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 526, 527
- Saunders, 8, 9, 32, 33, 34, 35, 39, 72, 81, 87, 91, 92, 101, 104, 106, 107, 108, 114, 152, 153, 158, 168, 169, 170, 172, 174, 210, 211, 215, 220, 225, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 237, 242, 243, 244, 285, 291, 299, 311, 321, 327, 328, 329, 330, 331, 371, 403, 407, 409, 414, 424, 431, 432, 433, 434, 439, 440, 442, 446, 456, 457, 460, 476, 512, 519, 522, 528, 529, 532, 533
- Slavnikova, 32, 38, 117, 119, 140, 154, 155, 219, 220, 227, 271, 274, 284, 334, 346, 347, 348, 350, 362, 370, 382, 394, 396, 399, 400, 403, 404, 406, 410, 411, 468, 472, 475, 478, 490, 498, 502, 505, 507, 508, 509, 510, 517, 521, 525, 526
- Sorokine, 8, 19, 23, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 44, 62, 64, 70, 98, 100, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 131, 132, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 143, 144, 146, 147, 148, 153, 154, 155, 158, 163, 164, 165, 172, 177, 179, 180, 181, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 206, 215, 216, 217, 219, 225, 238, 244, 247, 251, 257, 261, 262, 263, 267, 271, 273, 274, 276, 285, 287, 289, 290, 293, 299, 301, 302, 307, 314, 315, 316, 319, 320, 322, 325, 328, 329, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 340,



344, 357, 361, 364, 370, 373, 374, 384,  
385, 386, 387, 410, 411, 448, 455, 457,  
468, 469, 472, 499, 501, 516, 519, 521,  
526, 527, 550

Tolstaïa, 16, 17, 20, 23, 32, 33, 58, 59, 63, 64,  
77, 106, 109, 120, 121, 122, 123, 124, 126,  
140, 142, 154, 155, 194, 197, 198, 254,

255, 256, 266, 267, 268, 271, 272, 273,  
284, 285, 289, 290, 294, 307, 308, 312,  
313, 314, 323, 332, 333, 350, 352, 357,  
366, 410, 468, 516, 519, 521, 527

Whitehead, 32, 34, 65, 66, 67, 78, 148, 257,  
285, 340, 347, 365, 426, 428, 460, 488,  
489, 522, 528, 529, 532, 533

# TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE.....	4
INTRODUCTION .....	10
Partie I. Crises d'identité, crises historiques au miroir de la dystopie.....	52
Chapitre 1. Mutations sociales, crises de valeur, discours identitaires.....	54
1. Quelques représentations de la catastrophe en dystopie : chute de l'URSS, 11 septembre 2001 .....	55
2. La vie après l'utopie : crise des valeurs et crise du sens .....	81
3. Fantaisies identitaires.....	97
Chapitre 2. L'Histoire et la mémoire historique au prisme de la dystopie.....	114
Introduction. Le difficile rapport à l'Histoire de la Russie post-soviétique.....	115
1. Régression, Néo-médiévalisme : (D)évolution de la Russie contemporaine ?.....	121
2. Néo-médiévalisme, néolibéralisme : du corpus russe au corpus américain .....	131
3. La mémoire traumatique de l'Histoire soviétique .....	139
Partie II. Dystopie littéraire et monde dystopique : quelques mutations de la dystopie contemporaine .....	156
Chapitre 3. Utopie/dystopie, permanences et mutations.....	158
Introduction. Post-soviétique ou post-utopie ? Le retour sur l'utopie des écrivains post-soviétiques .....	159
1. La démythification de l'utopie .....	165
2. L'ambivalence utopie/dystopie.....	176
3. Sorokine : déconstruction ou reconstruction de l'utopie ?.....	184
4. De l'utopie au fanatisme (au totalitarisme ?).....	190
Chapitre 4. Simulacre et virtualisation du réel.....	200
Introduction : Simulacre, dystopie et postmodernisme.....	201
1. Du Simulacre soviétique au simulacre postmoderne.....	206
2. Le paradigme Matrix .....	215
3. Finances virtuelles : néolibéralisme et déréalisation du monde .....	224
4. La dictature des médias.....	237
5. Virtualité, libre-arbitre et morale .....	242
Chapitre 5. Apocalypse et eschatologie : quel avenir après la fin ?.....	252
Introduction : Histoire et enjeux des récits de la fin.....	253
1. Messianisme russe et américain .....	259
2. « Back to the future » : l'Histoire comme régression.....	266
3. Le corpus américain : Histoire et conte d'avertissement .....	275

Partie III. Humanité, monstruosité : un corpus gothique ? .....	288
Chapitre 6. De l'animal à la machine .....	290
1. <i>Animal Crossing</i> : Le monstrueux bestiaire des anti-utopies .....	292
2. Biopolitique : l'animal comme questionnement politique .....	299
3. Nature et culture : L'Homme nouveau face à la théorie de l'évolution.....	302
4. Animalité, anthropocentrisme et humanisme.....	310
5. Post-humanisme et transhumanisme .....	323
Chapitre 7. « Dead Body Politics » .....	340
1. Le corps politique comme corps mort .....	341
2. Monstres et allégorie du pouvoir (totalitaire) .....	350
3. Un amour dévorateur.....	361
Chapitre 8. Le spectre du passé.....	370
1. La modernisation comme expérience gothique du retour de l'archaïque.....	371
2. Dévoration et monstruosité : de la vie des camps à la vie post-soviétique .....	384
3. Fantômes des purges : le deuil impossible du passé soviétique ? .....	392
4. Exorciser l'Histoire : envoûtement, possession, épidémie .....	399
Partie IV. Le gothique face aux enjeux du monde contemporain.....	414
Chapitre 9. Vampires, mutants, transhumanistes : gothique néolibéral .....	416
Introduction : le gothique à l'ère néolibérale.....	416
1. Zombieland et la société de consommation .....	424
2. Décomposition et fragmentation : les revenants de l'injustice sociale.....	431
3. Les spectres de la technoscience .....	446
Chapitre 10. Radiations, pétrole et Anthropocène : l'éco-gothique.....	460
Introduction. La multiplication des scénarios-catastrophe, une aubaine pour la dystopie ?	461
1. Tchernobyl, le nucléaire, et l'Anthropocène.....	468
2. De la pastorale à l'Anthropocène : parcours de l'éco-dystopie américaine.....	476
3. Zombies et écologie : <i>World War Z</i> et <i>Zone One</i> .....	484
4. La dystopie russe et l'exploitation des ressources.....	490
5. Fantômes des désastres écologiques : <i>2017</i> , <i>La Route</i> , <i>White Noise</i> .....	502
CONCLUSION : Quand la réalité rattrape la dystopie .....	514
BIBLIOGRAPHIE.....	526
INDEX DES AUTEURS.....	550
TABLE DES MATIÈRES .....	552

