



HAL
open science

**Vampires, sots-art, et réalité virtuelle : Victor Pélévine, ou
l'assimilation de la pop culture par un auteur
académiquement reconnu**

Célia Mugnier

► **To cite this version:**

Célia Mugnier. Vampires, sots-art, et réalité virtuelle : Victor Pélévine, ou l'assimilation de la pop culture par un auteur académiquement reconnu. *Meridian Critic – Analele Universității "Ștefan cel Mare" Suceava*, 2022, 40 (2). <hal-04483541>

HAL Id: hal-04483541

<https://hal.science/hal-04483541v1>

Submitted on 29 Feb 2024

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

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



HAL Authorization

Vampires, sots-art, et réalité virtuelle : Victor Pélévine, ou l'assimilation de la pop culture par un auteur académiquement reconnu

Célia MUGNIER

Université Grenoble-Alpes

UMR Litt&Arts, ILCEA4

celia.mugnier@univ-grenoble-alpes.fr

Abstract: This article is dedicated to the borrowings of tropes belonging to popular culture (American pop and soviet mass culture), in the works of the postmodern author Victor Pelevin. With the opening of the book market in the 1990s, numerous critics started lamenting the end of an authentic Russian culture, caused by the invasion of pop culture, imported primarily from the anglo-saxon sphere. However, we will see, through the works of Pelevin, how this cultural mix can be a fruitful source of renewal. In *Homo Zapiens*, Pelevin mixes references as in sots-art technique, and parodizes both Lenin and coca-cola. Sometimes, his use of pop motifs go beyond parody and serve political satire (*Tchapaev and Poustota*) and social commentary (*Empire V, The Sacred Book of the Werewolf*). A focus on the display of monstrous creatures in his books will also lead to a reflexion on the presence of numerous folkloric monsters in russian contemporary dystopias, such as mutants or vampires. Far from being just a market strategy, we believe these creatures may also serve as cultural metaphors, embodying some of the changes resulting from the fall of the USSR.

Key-words: *sovietmass culture, Victor Pelevin, pop culture.*

Introduction : La pop culture : décadence ou renouveau de la littérature post-soviétique

Pourquoi se poser la question de la pop culture dans le cadre de la Russie post-soviétique ? Au lendemain de la chute de l'URSS, les pays post-communistes s'ouvrent brusquement aux influences étrangères, tandis que le statut des produits culturels et des écrivains change profondément. Pour la première fois en Russie, la littérature n'est plus soumise à la censure étatique. La loi du marché, rapidement instaurée par les réformes économiques mises en place sous Eltsine, provoque un phénomène sans précédent : la littérature n'est plus définie par en haut, hiérarchisée en fonction de directives émanant du pouvoir, mais par en bas, c'est-à-dire en fonction de l'appétit des lecteurs. L'écrivain qui trouve sa place dans le monde littéraire, n'est plus, comme à l'époque soviétique, l'écrivain reconnu officiellement et soutenu par le régime, mais celui qui parvient à faire vendre. Ce nouveau rapport de force entre la reconnaissance des experts littéraires (critiques, universitaires), et le goût des lecteurs, a changé la face de la production culturelle (Pavlova 2020: 120). Dès lors, la production culturelle post-soviétique incorpore massivement la pop

culture étrangère, principalement anglo-saxonne, tandis que les lecteurs semblent plébisciter des genres divertissants, bien loin de la littérature sérieuse de la période communiste. Le phénomène est tel que, dans les années 1990, certains critiques russes conservateurs en viennent à proclamer la mort de la littérature, associant l'explosion de la littérature de genre et le succès des apports anglo-saxons à une déréliction culturelle, en particulier dans le champ littéraire (Borenstein 2004: 462). L'implantation de la pop culture anglo-saxonne sur le sol russe est donc, indirectement, une question politique, dans la mesure où elle est associée pour la critique droitiste à un déclin de la culture russe (Després 2005), tandis que d'autres critiques, plus progressistes, y voient une source de régénération salutaire au sortir du carcan soviétique.

Dans ce contexte, les auteurs qui font le pont entre la littérature académiquement reconnue, et les best-sellers populaires, sont un objet d'étude particulièrement intéressant. Victor Pélévine et Vladimir Sorokine, écrivains-phares du postmodernisme russe depuis les années 1990, en sont les exemples les plus frappants. Faut-il réduire ce phénomène à une simple stratégie marketing (pour s'adapter à un marché du livre plus compétitif, les auteurs ont dû modifier leur style afin de plaire), ou peut-on y voir une tendance plus profonde ?

L'œuvre de Victor Pélévine, auteur de best-sellers réguliers depuis plus de 20 ans, étudié à l'université, détesté par les détracteurs du postmodernisme, s'impose lorsqu'il s'agit de traiter ces questions. En effet, Pélévine est l'un de ceux qui incarne avec le plus de visibilité l'hybridation de la pop culture et de la culture classique dans la littérature post-soviétique. Quel usage un auteur littérairement reconnu peut-il faire de tropes populaires, issus aussi bien de la culture de masse soviétique, que de la pop culture anglo-saxonne ? Cette investigation sera l'occasion de réfléchir au lien qui unit esthétique postmoderne et culture populaire. Le postmodernisme est souvent défini par le fait qu'il abolit les hiérarchies culturelles, en mêlant des références de sphère et de statuts différents. Ainsi, les références à Schwarzenegger côtoient chez Pélévine les mentions de Tchapaev dans *La Mitrailieuse d'argile* (*Чапаяв и Пугачова*, 1996), mais aussi les allusions à Dostoïevsky. Quel effet produit ce melting-pot culturel, propre peut-être à rendre compte d'une redéfinition générale des valeurs dans le sillage de l'effondrement idéologique soviétique ?

Dans un deuxième temps, nous examinerons, toujours à partir de l'œuvre de Pélévine, quelques tropes issus du genre populaire de la *научная фантастика* (l'équivalent russe des littératures de l'imaginaire, de la science-fiction à la fantasy), qui connaît un fort succès dans la Russie post-soviétique. S'il trouve une filiation dans la science-fiction soviétique, et plus particulièrement chez les frères Strugatsky, le genre est également intéressant en ce qu'il incorpore des thématiques venues de la fantasy anglo-saxonne. Ainsi, mutants, monstres et imaginaire apocalyptique ont envahi une partie du champ littéraire russe. Qu'est-ce qui pousse par exemple une autrice aussi reconnue que Tatiana Tolstoï à s'emparer de la figure des mutants dans *Le Slynx* (2000) ? Ces thématiques dépassent largement le cadre de la stricte science-fiction, et forment une nouvelle tendance littéraire que certains appellent le « nouveau gothique » (Lebedushkina 210). Il existe une différence fondamentale entre, par

exemple, la littérature française, et la littérature russe sur ce point. Alors que les créatures monstrueuses et les récits de fin du monde sont encore confinés en France au domaine de la littérature de genre (et donc classés parmi la littérature « populaire »), en Russie, nombre de grands auteurs se sont emparés des tropes de la *научная фантастика*. L'apocalypse, les monstres, les robots sont autant de motifs récupérés par des auteurs de haut vol (Victor Pélévine, Vladimir Sorokine, Tatiana Tolstoï, Olga Slavnikova, pour n'en citer que quelques-uns).

Est-il possible d'expliquer ce phénomène autrement que pour des raisons strictement matérielles (stratégie marketing), et de voir dans ces thèmes des images qui entrent profondément en résonance avec la Russie d'aujourd'hui ? Nous nous poserons ainsi, tout au long de cet article, la question des possibles résonnances culturelles des tropes issus de la pop culture fantastique, dans la perspective des études culturelles.

I. Victor Pélévine, quand la pop culture rencontre la culture académique

I.1 De la culture de masse soviétique à la culture publicitaire : Pélévine et le sots-art

Dans *Homo Zapiens*, un personnage nommé Khanine, dirigeant d'une entreprise médiatique et ancien apparatchik, explique au jeune héros que « propagande » et « publicité » désignent au fond la même chose :

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. (...) L'agit-prop est immortelle. Seules les paroles changent. (Pélévine 2001: 137)

Selon Khanine, il n'y a pas de contradictions entre la propagande soviétique et les publicités capitalistes, car toutes deux sont sous-tendues par le même but : s'implanter dans le cerveau de celui qui les subit. L'objet diffère, mais la méthode est la même, de l'agit-prop à la publicité. A présent, ce n'est plus la sphère politique qui domine le monde russe, mais la sphère économique : voilà pourquoi le propagandiste Khanine se reconvertit rapidement en publicitaire. Il le fait sans aucune difficulté, car il est déjà rompu au fait de manier des discours et des symboles plus ou moins vides pour amener à la conclusion souhaitée. Cette fusion paradoxale de l'agit-prop et de la publicité trouve un écho dans une admirable formule, grâce à laquelle Khanine exhorte ses subordonnés à se mettre au travail : « Camarades ! Noyons la bourgeoisie russe dans une mer d'images ! » (HZ 137) Alors que les mots « camarades » et « bourgeoisie » évoquent le discours d'agit-prop soviétique, le mot « images » (Pélévine utilise l'anglais russisé « *имидж* ») fait référence à l'avènement de la publicité. Ironiquement, le slogan donne l'impression que Khanine et les anciens cadres du parti comme lui continuent de se battre contre la bourgeoisie comme au temps des soviets ; toutefois, il ne s'agit plus de traquer l'ennemi de classe, mais de faire en sorte que celui-ci dépense son argent le plus possible, en l'inondant d'images publicitaires. Le passage de

l'union soviétique à la Russie post-soviétique se traduit donc par le remplacement d'un simulacre par un autre simulacre, d'un ensemble symbolique (celui de l'Union soviétique) à un autre (celui de la publicité).

Or, Victor Pélévine nous donne des exemples concrets de cette « mer d'image », qui ne va pas sans évoquer certaines toiles sots-art. Dans le bureau de Khanine, l'on peut voir « une reproduction d'une affiche de l'époque stalinienne », qui donne pourtant une « impression d'actualité » (HZ 137). Le héros (Vavilen Tatarski), que cette superposition rend perplexe pendant quelques instants, se rend compte qu'il a affaire à une publicité dans laquelle le marteau et la faucille ont été remplacés par les mots « coca-cola » et « coke ». Ce tableau évoque l'esthétique sots-art tardive (fin des années 70-80), dans laquelle des artistes sots-art ont commencé à mélanger symboles de l'idéologie soviétique et symboles de la société de consommation¹. Nous voyons ici en message l'équivalent de ce que Khanine explique sur le passage de la propagande à la publicité. Toutefois, le caractère contradictoire de l'image, si rapidement balayé par le concepteur publicitaire, ressurgit dans les interprétations divergentes que les collègues de Tatarski en font. « Maliouta la trouvait offensante pour le drapeau et Serioja pour coca-cola. » (HZ 137)

Dans cette image s'affrontent deux systèmes symboliques différents ; deux « cultures populaires » radicalement opposées. En un sens, la « culture de masse² » de l'époque soviétique peut être considérée comme une forme de culture populaire, dans la mesure où elle était répandue et partagée par tous, dans tous les pays soviétiques. Le visage de Lénine fait, à ce titre, partie de la culture de masse instaurée par le régime soviétique, tout comme le marteau et la faucille. Ce sont ces emblèmes que reprennent, à partir des années 70, les artistes « sots », qui se définissent par analogie avec le pop art. Là où le pop-art détourne les visages et symboles de la culture populaire (celui de Marilyn Monroe, célèbrement immortalisé par Andy Warhol par exemple), le sots-art reprend les emblèmes du communisme. Cette pratique de reprise et de détournement montre par là-même que le régime soviétique a produit sa propre culture populaire, dont les emblèmes sont immédiatement reconnaissables, aujourd'hui encore. L'image affichée dans le bureau de Khanine opère la fusion entre la culture de masse soviétique et la culture publicitaire occidentale.

Le recours à la publicité permet fréquemment à Victor Pélévine de fusionner des éléments culturels a priori incompatibles. *Homo Zapiens* est un roman truffé de parodies de publicités, qui mettent régulièrement en scène une identité russe fantasmée. Dans un spot publicitaire pour Sprite, Tatarski

¹ Le tableau du bureau de Khanine évoque par exemple celui d'Alexander Kossolapov, *Coca-cola-it's the real thing*, *Lenin* (1983). L'on y voit le profil archétypal de Lénine, repris sur le fond rouge de coca-cola, avec le slogan « it's the real thing », comme si Lénine faisait l'apologie du coca.

² Nous ne nous appesantirons pas ici sur le sens de la culture de masse, que nous considérerons comme une forme de culture populaire, dans la mesure où celle-ci est partagée par tous. Orson Trotman souligne une différence intéressante : selon lui, la culture populaire vient d'en bas, et émerge directement de l'expérience vécue des masses. A l'inverse, la culture de masse est imposée d'en haut, et répandue dans le peuple à des fins idéologiques (Orson Trotman 2017: 16).

imagine, de façon presque visionnaire, l'avenir de la Russie, qu'il imagine pour le moins sombre :

Il faut s'attendre à l'arrêt total de la production dans la plupart des industries essentielles, accompagné d'un krach financier et de troubles sociaux graves, ce qui ne peut conduire qu'à l'instauration d'une dictature militaire. Quel que soit le programme politique et économique, la future dictature tentera de s'approprier les slogans nationalistes. L'Etat adoptera un style pseudo-slave pour en faire son esthétique dominante. (HZ 38)

Afin d'anticiper ce changement, Tatarski attache à Sprite des connotations anti-démocratiques et anti-libérales, propres à correspondre à un monde où « Maliouta » (le slavophile) aurait fini par prendre le dessus sur « Sérioja » (l'occidentaliste). Ironiquement, un retour aux sources slaves ne signifierait pas que l'on ne vendrait plus de produits américains, mais que l'on ferait passer ceux-ci pour des produits russes. C'est ce qui se produit avec la marque Sprite, présentée comme l'opposé du coca-cola (ce qui est particulièrement ironique, car le soda appartient en vérité à la firme « coca-cola ») : « SPRITE, LE NON-COLA DE NIKOLA » (HZ 39). Dans ce slogan, la forme ancienne du prénom « Nikolai » est employée à dessein pour souligner un retour aux origines. Il s'agit de faire croire aux acheteurs qu'en buvant du Sprite, ils accomplissent un acte anti-américain, et patriote. Ainsi, Nikola évolue dans un paysage russe archétypal, le bois de bouleau : « AU CŒUR DE LA FORET, AU BORD DU RUISSEAU/ MON SPRITE SENT SI BON LE BOULEAU » (HZ 39). Ce slogan burlesque, qui superpose une vision stéréotypée de l'identité russe, et le fait de boire du soda, prête évidemment à sourire. Dans *Homo Zapiens*, les publicités sont aussi un lieu de perpétuation mythique d'une identité fantasmée ; en ce sens, les affiches publicitaires des années 90 trouvent également une filiation avec celles de l'agit-prop.

Victor Pélévine superpose plusieurs niveaux de références populaires, en unissant les symboles de la culture de masse soviétique (le marteau et la faucille, Lénine...), ceux de la culture russe traditionnelle (le bois de bouleau, les poésies de Fyodor Tiouttchev), et ceux de la culture publicitaire importée dans les années 1990 (Sprite, coca-cola, nescafé...). Cette hybridité produit une impression de nivellement, qui correspond parfaitement à la sensibilité postmoderne de la fin des « métarécits » dont parle Jean-François Lyotard. Selon lui, la postmodernité se caractérise par une incrédulité à l'égard des récits systémiques, ayant vocation à fournir une vision englobante du monde (Lyotard 1979). *Homo Zapiens*, qui amalgame régulièrement la culture de masse soviétique, la grande culture russe et la pop culture anglo-saxonne, s'inscrit parfaitement dans cette logique d'égalisation des discours et des références. Par ailleurs, Tatarski fait la découverte douloureuse du relativisme des discours et des idées après la chute de l'URSS ; cette désillusion, prélude à la transformation de Tatarski en publicitaire cynique, est rapportée dans le premier chapitre : « Il comprit aussi que l'éternité à laquelle il croyait jusque-là ne pouvait exister que grâce aux subventions de l'Etat (...) L'éternité (...) était parfaitement arbitraire : des personnes différentes l'auraient peuplée si, par

exemple, Staline n'avait pas assassiné Trotski, mais le contraire » (HZ 30) La découverte que ce qu'il pensait immuable et intangible, n'était en fait que relatif et dépendant du contexte politique, plonge Tatarski dans le désarroi. Ce qu'on lui avait présenté comme l'éternité (le système de valeurs soviétique, « métarécit » par exemple) s'effondre du jour au lendemain, laissant place à un sentiment de vide. Le constant mélange de références issu d'univers culturels radicalement différents est aussi l'incarnation du nouvel état d'esprit dans lequel se trouvent Tatarski et ses camarades post-soviétiques, revenus de l'époque des métarécits. Dans un monde post-idéologique, ne semble subsister que la possibilité d'utiliser les symboles culturels à des fins commerciales, de manipuler les mots, les classiques russes, les blockbusters, car la hiérarchie ne peut plus avoir cours alors que les valeurs soviétiques, qui se voulaient éternelles, se sont finalement tues. Ainsi peut-on lire à la fin du premier chapitre : « Il n'écrivit plus de poèmes : l'effondrement du pouvoir soviétique leur avait fait perdre leur valeur. » (HZ 30) En conséquence de la dévaluation de toutes choses sacrées causée par la chute de l'URSS, Tatarski redirige sa créativité littéraire, en devenant non pas écrivain ou poète mais « kriëitor », designer publicitaire. Ainsi l'expérience de la chute entérine pour lui le passage de la culture livresque à la culture pub, de Pouchkine à coca-cola. Sa formation littéraire et sa connaissance des classiques ne lui permettront pas de devenir à son tour à son grand auteur et de rejoindre le panthéon de la culture académiquement reconnue. En revanche, prostituant sa muse au grand Capital, Tatarski devient un designer publicitaire redoutable.

1.2 L'intermédialité chez Victor Pélévine : du jeu vidéo à Matrix

L'importance de la culture publicitaire décrite dans *Homo Zapiens* doit être reliée, plus généralement, à l'influence de la culture médiatique dans l'ensemble de son œuvre. L'influence des jeux vidéos et d'internet chez Victor Pélévine transparait dans de nombreux ouvrages, à commencer par *Minotaure.com* (2005). Le roman est tout entier construit comme un tchat internet, dans lequel les personnages n'ont accès les uns aux autres qu'à partir des paroles qu'ils échangent sur le web. Dans *Homo Zapiens*, le lecteur a régulièrement l'impression que le personnage principal évolue dans un jeu vidéo, comme le sous-entend le leitmotiv « This game has no name. » (en anglais dans le texte), qui revient tout au long du roman. Ces mots mystérieux désignent en fait le parcours de Tatarski, qui franchit peu à peu les étapes du monde dans lequel il se trouve, à la manière d'un joueur passant d'un niveau à l'autre. Au niveau final ne se trouve pas exactement la princesse à libérer, mais presque : la déesse Ishtar, que Tatarski doit épouser pour devenir le patron suprême, car ce jeu est aussi un récit d'ascension sociale. Le fait que Tatarski progresse dans un monde virtuel apparaît à plusieurs reprises, notamment lorsque celui-ci s'aperçoit que des personnages qu'il côtoyait jusqu'alors disparaissent du jour au lendemain.

L'indécidabilité entre réalité et virtualité est caractéristique de Victor Pélévine, chez qui le réel est régulièrement présenté comme une projection ou une simulation, comme dans *Matrix*. La référence au film des frères

Wachkowski est même explicite dans *Le Livre Sacré du Loup-garou* : « Dans la réalité, c'est comme dans Matrix, mais sans la grange », explique l'héroïne (Pelevin 2009: 325). Après avoir été intégré dans « L'Institut d'Apiculture », Tatarski découvre que les événements politiques du pays sont écrits à l'avance par des scénaristes. Notre héros se demande alors qui définit les scénarios, qui déterminent à l'avance la politique du pays. La réponse de son collègue et mentor Morkovine est pour le moins déroutante :

- (...) Qui est responsable de ces textes ? D'où sortons-nous ces thèmes et comment définissons-nous quelle va être la politique du pays ?
- C'est le gros *business*, résuma Morkovine. As-tu entendu parler des oligarques ?
- Bien sûr. Et alors ? Est-ce qu'ils se rassemblent pour prendre des décisions ? (...)
- Comment pourraient-ils se réunir quelque part, finit par dire Morkovine, puisqu'on les crée à l'étage au-dessus. Tu viens toi-même de voir Berezovski...
- Oui, accepta pensivement Tatarski. Oui, bien sûr. Mais qui écrit les scénarios pour les oligarques ?
- Des scénaristes. C'est toujours la même chose, mais à un étage différent. (HZ 224)

Ainsi, alors que Tatarski ne peut s'empêcher de se demander qui tire les ficelles de tous les événements auxquels il assiste, qui décide de la ligne politique et économique du pays, il est constamment renvoyé à un nouveau degré de réalité virtuelle. « L'Institut d'Apiculture » (ironiquement appelé ainsi car l'on y « butine » de la coke sur les fleurs du tapis) s'élève apparemment à l'infini ; dans les délires hallucinogènes de Tatarski, qui prend régulièrement des substances illicites, l'institut apparaît comme la tour de Babel. A mesure que Tatarski s'élève, signe de son ascension sociale, il découvre un nouveau degré dans la virtualisation, et s'éloigne un peu plus du réel. Bien au contraire, Tatarski ne découvre jamais la réalité, mais il finit, à l'inverse, virtualisé. A la fin du roman, le jeune homme, ayant atteint le statut le plus élevé (ou le niveau le plus élevé du jeu vidéo), finit scanné et numérisé, et devient le héros des publicités qu'il avait coutume d'écrire. Ce thème de la virtualisation, de la simulation du réel, emprunte bien évidemment à Matrix. Si Pélévine n'est pas le seul à s'être emparé de la thématique, que l'on retrouve dans plusieurs romans russes contemporains (Ågren 2010), c'est lui qui l'illustre de la façon la plus exhaustive. Or, le thème de Matrix n'est que l'une des nombreuses incarnations de l'influence de la *fantasy* anglo-américaine sur la littérature russe contemporaine, dont nous allons parler plus en détail à présent.

II. Vampires, loups-garous et cyborgs : Motifs folkloriques et littérature de l'imaginaire

Dans cette partie, nous entendons nous focaliser sur des motifs populaires issus de la *научная фантастика*, en particulier des genres dystopiques et post-apocalyptiques. Le genre dystopique est en soi intéressant du fait de son statut hybride, parfois considéré comme une sous-catégorie de la science-fiction, et volontiers rangé, comme les polars, dans la classe peu flatteuse des romans de genre. Pourtant, de grands auteurs lui ont au XXème siècle donné ses lettres de noblesse : Zamyatine, Huxley, Orwell. Comme leurs

illustres prédécesseurs, de nombreuses dystopies russes contemporaines font la synthèse entre des codes génériques classiques, et une inventivité stylistique qui les place d'emblée parmi la grande littérature : *Le Slynx*, de Tatyana Tolstaya (2000), *Manaraga*, de Sorokine (2017), *Empire V* (2006) de Victor Pélévine, ou encore 2017 de Slavnikova (2006), qui comprend des traits anti-utopiques. Or, dystopies et fictions d'apocalypse ont pour particularité de bien se vendre, en Russie comme ailleurs. Comme le remarque Eliot Borenstein, la fin de la littérature russe, prophétisée par les critiques conservateurs des années 1990, n'a pas eu lieu, malgré ou peut-être grâce aux apports de la pop culture apocalyptique :

Yet stories of the end times have proven consistently popular. (...) The same intellectuals in the early 1990s who agonized over Russia's literary future would have been hard-pressed to come up with a scenario in which Tolstaya and Sorokin could be considered best-selling authors. Tales of humanity struggling to survive have been a boon to highbrow writers struggling to survive. (Borenstein 2015: 103)

Face à l'abondance de la production apocalyptique et dystopique dans la Russie post-soviétique se pose dès lors cette question : celle-ci ne s'explique-t-elle que par des facteurs matériels (stratégies marketing, évolution du statut de l'écrivain...) ? Ou peut-on suggérer, au contraire, que ces récits de fin du monde et de catastrophe ont aussi du succès du fait de leur proximité symbolique avec la Russie contemporaine ? Les dystopies russes sont-elles le miroir (déformant) de bouleversements sociaux, économiques et politiques subis depuis la chute de l'URSS ?

Peut-être convient-il de rappeler que pour beaucoup de citoyens soviétique, la chute de l'URSS a été vécue comme une véritable catastrophe. L'effondrement imprévu (Yurchak 2006) d'un système vieux de 70 ans peut expliquer pourquoi les représentations de la fin du monde parlent aux Russes, pour qui tout un univers a pris fin en 1991. Selon Ulrich Schmid, cela, et les difficultés qui ont suivi (crise économique de 1998, guerre en Tchétchénie), ont pu contribuer au développement d'une « humeur apocalyptique » chez les citoyens russes (Schmid 2013: 3). Voilà qui pourrait expliquer la résonance culturelle profonde du modèle apocalyptique dans la Russie contemporaine. Le phénomène *Métro 2033* (Glukhovskiy 2005), best-seller international converti en jeu vidéo, ainsi que le lancement par le géant de l'édition « Eksmo » d'une série d'ouvrages intitulée « L'Apocalypse russe » vont dans le même sens (Deckard 2011).

II.1 Du folklore populaire à l'héroïc-fantasy : la récupération pélevinienne des vampires et des loups-garous

Chez Victor Pélévine, la figure du vampire est récupérée dans un roman dystopique qui parodie la théorie du complot : dans *Empire V*, une caste vampiresque domine le monde en secret, à tel point que même les êtres humains ont été créés artificiellement pour satisfaire leurs besoins (Pelevin 2017). Les vampires servent un pouvoir occulte et immémorial, celui de la déesse chauve-souris Ishtar, qui distille du « bablos », un condensé de sang et d'argent, récolté à partir du travail humain. Le « bablos » (mot dans lequel on

reconnaît l'argot russe « babki », fric) fonctionne comme une drogue surpuissante, à laquelle les vampires sont accros. Pélévine reprend ici l'image archétypale du vampire assoiffé de sang, mais pour en faire une métaphore de la vénalité des élites. Les vampires ont une « soif » inextinguible, symbole de leur cupidité : la « Soif » désigne dans le roman l'accoutumance du vampire au bablos (EV 321). *Empire V* est un roman d'initiation, dans lequel un jeune héros se transforme progressivement en vampire, et apprend à devenir un membre à part entière de la classe dirigeante. Cela donne lieu à de nombreux passages parodiquement didactiques, dans lesquels un vampire plus âgé explique à de jeunes recrues comment le monde fonctionne véritablement. Ainsi, le maître-vampire Enlil explique au héros et à sa compagne que les êtres humains ont une intuition de la vérité sur la marche du monde, lorsqu'ils parlent des classes exploitantes comme des « buveurs de sang » (EV 162-163). Les vampires d'*Empire V* sont donc des « buveurs de sang » au sens littéral comme au sens figuré : ils boivent du sang humain, mais ils boivent aussi le travail des hommes en les exploitant sans relâche. Les hommes sont ainsi comparés à du bétail (« milk animal ») à plusieurs reprises dans le roman. Dans *Empire V*, l'homme n'est pas, comme il le pensait, le roi de la chaîne alimentaire et le gagnant de l'évolution, mais un simple maillon dans la chaîne, et le produit d'une sélection génétique opérée par les vampires : « They decided to create a milk animal for their needs. The result was the appearance of mankind. » (EV 157) En refaisant la théorie de l'évolution, Pélévine joue avec un cliché présent dans un grand nombre de ses romans : celui du darwinisme social. Le monde social, présenté comme un univers cruel et sans pitié, appartient à ceux qui apprennent à dominer les autres pour parvenir à leur fin : les vampires. Cette amoralité corrobore parfaitement la théorie de la chercheuse Dina Khapaeva sur la recrudescence des figures monstrueuses dans la littérature russe contemporaine. Selon elle, le succès des créatures inhumaines dans des best-sellers populaires tels que *Night Watch* (*Ночной Дозор*, 1998, premier ouvrage d'une série à succès de Sergueï Lukyanenko, adaptée au cinéma), est le témoignage d'une « moralité gothique » qui sévit en Russie depuis la chute de l'URSS (Khapaeva, « History without memory : Gothic morality in post-Soviet society »). Selon Khapaeva, les monstres russes contemporains évoluent dans des univers parfaitement amoraux, où les seules règles en vigueur sont celles de l'opportunisme, et d'une loyauté clanique à l'égard du chef (le plus fort) (Khapaeva, « From a Vampire's Point of View. »). Il n'est pas de bien ni de mal : dans *Night Watch*, les forces du bien et du mal, représentées par des créatures surnaturelles, ont trouvé un équilibre il y a longtemps, et se partagent le jour et la nuit. Khapaeva explique le succès de ces ouvrages (entre autres) par leur résonance culturelle forte avec le monde russe contemporain : depuis la chute de l'URSS, il n'est plus de bien ni de mal, rien que la force brute. En d'autres termes, les créatures inhumaines de la littérature russe contemporaine, systématiquement présentées comme des êtres supérieurs aux humains (Pélévine ne fait pas exception à la règle), seraient l'incarnation de la fin des valeurs humanistes dans la Russie d'aujourd'hui (Khapaeva, « Eaten in Jurassic World »). Il serait bien sûr absurde de mettre sur le même plan Lukyanenko, et

Victor Pélévine, qui, tant sur le plan du contenu que sur la forme, sont radicalement différents. La prose de Pélévine, toujours ironique et truffée d'allusions diverses, imprégnée de littérature russe classique, n'a pas de commune mesure avec celle de Lukyanenko, qui écrit de la fantasy *au premier degré*. Néanmoins, tous deux jouent avec les mêmes clichés, et présentent la société comme une sorte de jungle dans laquelle ne s'applique que la loi du plus fort. Mais cette description d'une société amoralisée et darwiniste est toujours parodique chez Pélévine, comme en témoigne déjà le sous-titre d'*Empire V*, « Récit d'un surhomme véritable ».

Dans *Le Livre Sacré du Loup-garou*, une autre créature mythologique sert de nouveau à métaphoriser le pouvoir : le loup-garou (Després 2013). La narratrice, A. Huli, renarde pluricentenaire, vit grâce à l'énergie vitale (et l'argent !) qu'elle dérobe à de riches clients, qui la prennent pour une très jeune prostituée. Grâce à un pouvoir d'illusion qui lui vient de sa queue magique, elle peut faire croire aux hommes qu'ils ont des relations sexuelles avec elle, alors que, pendant ce temps, elle s'empare de leur force. Nous retrouvons ici l'image du parasite, car A. Huli, comme les vampires, exploite les êtres humains en les maintenant dans l'illusion. En leur dérobant de l'énergie sexuelle, elle-même se maintient en vie par-delà les siècles, tout comme les vampires survivent grâce au sang des êtres humains. Au cours de l'exercice de ses fonctions, A. Huli découvre cependant, pour la première fois, un homme qui lui résiste : Mikhalytch, capitaine du FSB. Avec stupéfaction, elle prend conscience que celui-ci n'est pas soumis à son pouvoir suggestif, car c'est un loup-garou. Lorsqu'elle commence à sortir avec Sacha, le chef de Mikhalytch, elle se rend compte que tous les officiers du FSB forment une meute aux attributions pour le moins particulière. Comme dans *Empire V*, Victor Pélévine reprend certains éléments du mythe populaire, et les resémantise satiriquement. Ainsi, les loups du FSB hurlent à la lune comme leurs homologues des contes, mais dans un but bien précis. Le hurlement du loup-garou, transposé dans le contexte de la Russie contemporaine, est lié à l'exploitation pétrolière. Les loups du FSB hurlent pour faire jaillir du pétrole de la terre, pétrole qui se présente sous la forme allégorique d'une larme noire jaillissant d'un crâne de vache (symbole de la terre russe). Victor Pélévine réécrit ici le conte populaire de Khavrochka, équivalent de Cendrillon dans la culture slave. Dans ce conte, une petite fille est accablée de travail par une vilaine marâtre ; heureusement elle trouve du réconfort auprès d'une gentille vache. Un jour cependant, la belle-mère ordonne de faire tuer la vache ; la petite fille, en pleurs, reçoit les instructions de celle-ci avant sa mort. La fillette enterre les os de l'animal dans un coin du jardin, comme le lui avait demandé le malheureux bovidé. Sur ces os ne tarde pas à pousser un magnifique pommier, porteur de pommes d'or que la fillette seule peut cueillir. Dans le roman, les loups s'adressent au crâne de vache, allégorie d'une terre russe toujours sacrifiée, qui pleure de l'or noir. « 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 », dit Sacha au crâne (LS 272). Dans la version pélevinienne du conte, les pommes d'or ont été remplacées par le pétrole, Cendrillon par les

« siloviki », ces représentants du pouvoir qui, dans le roman, syncrétisent à la fois les agents du FSB, et les magnats du pétrole. La collusion des forces de sécurité et de l'exploitation des ressources naturelles, caractéristique du pouvoir russe contemporain (Etkind 2014), est transposée métaphoriquement par Pélévine dans la figure des loups du FSB :

(...) nous hurlions plus que nous ne pleurions : Mikhalytch, l'officier qui avait installé le crâne sur la colline, les hommes dans l'ombre, derrière les voitures, ils hurlaient tous, le visage levé vers la lune, et ils pleuraient aussi leur pays qui ne ressemblait à aucun autre, leur vie misérable, la mort stupide et les cent dollars le baril... (LS 275)

Dans ce passage, le ton farcesque de Pélévine cède pour une fois la place à une forme de lyrisme pathétique. Les hurlements des loups, cérémonie rituelle, se transforment en plainte élégiaque sur le sort de la Russie. Comme dans *Empire V*, un monstre tiré du folklore populaire est resémantisé, pour désigner le parasitisme des élites russes, qui, dans un cas, exploitent le travail du peuple (les vampires), et, dans l'autre, les ressources de la terre (les loups-garous).

II.2 Pop culture et satire politique : le cyborg Schwarzenegger et la Russie

Nous voudrions à présent nous pencher sur un extrait de *La Mitrailleuse d'argile*, dans lequel blockbuster hollywoodien et *telenovela* mexicaine sont détournés par Victor Pélévine à des fins satiriques. Au chapitre deux, le lecteur est projeté dans le délire d'un jeune homme interné dans un hôpital psychiatrique après avoir subi un choc lors des journées de 1993³ (Pélévine 1997: 57-75). Dans cet extrait, le lecteur comprend enfin pourquoi le jeune homme se fait appeler « Maria » depuis le début du roman : suite à un traumatisme crânien, il s'identifie à « Maria » l'héroïne d'une telenovela mexicaine très populaire en URSS, « Simplement Maria ». Le lecteur est immergé dans l'imaginaire du personnage qui se prend pour Maria, et rêve qu'il/elle rencontre Schwarzenegger. Au début, les personnages se meuvent comme à l'intérieur d'une série télévisée, ce qui rappelle que le traumatisme crânien subi par le personnage est survenu alors qu'il regardait la télévision. Le rêve de Maria symbolise une rencontre allégorique de la Russie avec l'Occident, métaphorisée par le mariage de Maria et d'Arnold Schwarzenegger. Maria s'identifie à la Russie, et rêve d'épouser Schwarzenegger, le champion des Etats-Unis. Au début, celle-ci évolue sur un petit nuage : éperdue d'amour et d'admiration pour son « Fiancé », elle est aux anges lorsque celui-ci décide de la prendre pour femme, et l'emmène faire un tour sur son avion, décrit comme une forme phallique. Puis le rêve bascule dans le cauchemar : à mesure que l'avion s'élève dans les airs, Maria éprouve de la peur et de la douleur, et

³ Les chars ont attaqué la Maison Blanche en 1993, lors du coup d'Etat manqué organisé par quelques généraux. Apparemment, « Maria », qui regardait la télévision à ce moment-là, a subi un traumatisme crânien, cause de son identification schizophrène avec le personnage d'une série télévisée.

Schwarzenegger refuse de ralentir et de l'écouter. L'imaginaire du mariage cède peu à peu la place à celui du viol, à mesure qu'augmente la souffrance de Maria. Le viol est d'ailleurs pressenti par la jeune femme, emmenée par son nouveau héros : « Schwarzenegger l'entraîna le long d'un immeuble stalinien et Maria s'adapta à son pas rapide en trotinant (...). Elle sentait que si elle ralentissait l'allure, d'appui galant, le bras de Schwarzenegger se transformerait en vérin d'acier qui la traînerait sans pitié sur le pavé (...) » (MA 67). Dans le même temps, le héros sexy et musclé s'avère être un robot effrayant, avec un œil rouge : « Dans l'orbite déchiquetée, bordée de caillots de sang, une lentille ronde, comme une grande taie, dévisageait Maria. Elle était fixée dans un support métallique compliqué (...). De son centre partait un rayon de lumière rouge aveuglante » (MA 74). Voilà le fantôme américain transformé en monstrueux cyborg, avec un œil rayon-laser ; une fois de plus se manifeste l'influence de la science-fiction.

Avec ce passage, présenté comme le produit d'une conscience malade, Victor Pélévine offre une lecture caricaturale, parodiquement freudienne, des relations de la Russie avec le monde occidental dans les années 1990. Dans un premier temps, la Russie, libérée du joug soviétique, se précipite sur tout ce qui vient de l'autre côté du rideau de fer : produits de consommation, tendances culturelles, phénomènes de mode divers et variés. Ce « mariage » de la Russie et de l'Occident, permis par le passage à l'économie néolibérale, autant que par l'abandon de l'idéologie soviétique, est représenté par l'union monstrueuse de « Maria » et Schwarzenegger. Cette lecture est explicitement formulée par le médecin en charge du cas de « Maria » : « c'est la voie dans laquelle la Russie a tenté de s'engager pendant tant d'années en renouvelant son malheureux mariage alchimique avec l'Occident. » (MA 50). Au début du délire, Maria attend son fiancé en regardant vers l'Ouest : « Elle regarda autour d'elle (...) et tendit les bras vers l'ouest (il était clair, pour elle, que le Fiancé viendrait de là-bas) » (MA 61). Tout comme le mariage de Maria se transforme en cauchemar, le « mariage alchimique » de la Russie et de l'Occident dans les années 1990 est loin de ne faire que des heureux : si certains en profitent pour s'enrichir considérablement, d'autres souffrent des privatisations et perdent la sécurité qu'ils possédaient sous l'URSS. De la même façon, l'importation de modes étrangères divise : certains se précipitent sur les films américains et les jeans, d'autres y voient le signe d'une décadence, voire d'une agression de la culture russe (ce que l'on retrouve dans l'image du viol de Maria). La crise financière d'août 1998, conséquence d'une forte dévaluation, clôt la décennie 1990 sur la vision d'un chaos économique engendré par le passage à l'économie capitaliste. Dans l'extrait étudié ci-dessus, la Russie, représentée par Maria, est littéralement violée par la culture (populaire) américaine, représentée par la personne de Schwarzenegger. Bien sûr, il est exclu de voir chez Pélévine une critique au premier degré, lui qui multiplie les parodies, superpose les références contradictoires dans une joyeuse anarchie, sans jamais prendre parti. De plus, tout ce passage émane d'un cerveau schizophrène, et le lecteur se demande si l'hallucination de « Maria » n'est pas tout simplement due aux médicaments fournis par les médecins. Toujours est-il que ce passage est

emblématique de la façon dont Pélévine récupère et détourne des éléments issus de la pop culture étrangère, et les inscrit dans une lecture symbolique et parodique de la Russie post-soviétique.

La rencontre entre la culture académiquement reconnue, et la pop culture anglo-saxonne, permise par l'ouverture du marché du livre dans les années 1990, s'est avérée très productive sur le plan littéraire. Le cas de Victor Pélévine en est l'exemple le plus frappant. Dans la perspective des études culturelles, nous faisons l'hypothèse que la prolifération de créatures à la fois issues du folklore populaire et de la fantasy anglo-saxonne (vampire fictions, films de zombies...) dans la littérature contemporaine, s'explique en partie par la profonde résonance culturelle dont ces créatures se dotent, en tant que métaphores. Le succès du terme « zombification » dans le langage russe courant témoigne en faveur de cette supposition (Borenstein, *The Talking Dead: Articulating the 'Zombified' Subject Under Putin.*). Par ailleurs, ces créatures monstrueuses sont souvent reliées à des thèmes dystopiques (telles que la fin du monde, ou encore la virtualisation du réel), qui peuvent être dans l'ère du temps, après la chute d'un empire perçue comme la fin d'un monde, et le début d'une nouvelle époque. Chez Victor Pélévine, le motif du vampire est resémantisé pour signifier l'avidité de la classe dirigeante russe, les loups-garous deviennent la métaphore de la collusion des services secrets et de l'exploitation pétrolière. Le bestiaire pélevinien se trouve loin de la version aseptisée, vidée de tout contenu social et politique, de certains blockbusters ou best-sellers. Par ailleurs, le mélange constant de références issues de la culture classique russe, de la pop culture anglo-saxonne, et de la culture de masse soviétique, reflète dans une certaine mesure les reconfigurations identitaires de la Russie après la chute de l'URSS. Après l'effondrement d'un système de valeurs unique, l'esthétique postmoderne de Pélévine est également le parfait miroir d'une conscience libérée des métarécits et des hiérarchies anciennes : celle de son héros, emblématique de toute une génération, effrayé puis libéré par la découverte que l'éternité soviétique n'était que transitoire.

BIBLIOGRAPHIE

- Agren 2010 : Mattias Ågren, "In Pursuit of Neo: The Matrix in Contemporary Russian Novels", in "Canadian Slavonic Papers", vol. 52, no 3-4, septembre, p. 249-71, available online: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00085006.2010.11092649>.
- Borenstein 2015 : Eliot Borenstein, "Dystopias and catastrophe tales after Chernobyl", in "Russian Literature Since 1991", édité par Evgeny Dobrenko et Mark Lipovetsky, Cambridge University Press, p. 86-103, available online: <https://www.cambridge.org/core/books/abs/russian-literature-since-1991/dystopias-and-catastrophe-tales-after-chernobyl/77E3D3A17404DDD8504D8CoB731CBAC5>.
- Borenstein 2004 : Eliot Borenstein, "Survival of the Catchiest: Memes and Postmodern Russia", in "American Association of Teachers of Slavic and East European Languages", vol. 48, no 3, automne pp. 462-83.
- Borenstein 2019 : Eliot Borenstein, *The Talking Dead: Articulating the 'Zombified' Subject Under Putin*, A lecture by Eliot Borenstein, Professor of Russian and Slavic Studies at NYU, 29 October.

- Deckard 2022 : Sharae Deckard, *The Future Is Behind Them!: Post-Apocalypse and the Enduring Nuclear in Post-Soviet Russian Fiction*, in Monnet L (editor), *Toxic Immanence: Decolonizing Nuclear Legacies and Futures*, McGill-Queen's University Press, pp. 62-94.
- Després 2013 : Isabelle Després, « Loup-garou, Minotaure et vampires: Quelques représentations du pouvoir dans la prose de Viktor Pelevine », in « Classiques Garnier », p. 16, pp 261-276, disponible en ligne : <https://classiques-garnier.com/du-grand-inquisiteur-a-big-brother-arts-science-et-politique-loup-garou-minotaure-et-vampires.html>.
- Després 2005 : Isabelle Després, « Quelques aspects de la critique littéraire en Russie à l'époque postmoderne », in « Revue Russe », vol. 26, no 1, pp. 53-67, disponible en ligne : https://www.persee.fr/doc/russe_1161-0557_2005_num_26_1_2242.
- Diaconu 2018 : Mircea A. Diaconu, *Reading Microliterature: Language, Ethnicity, Polyterritoriality*, in vol. Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian (eds), *Romanian Literature as World Literature*, Bloomsbury, SUA.
- Etkind 2014 : A. Etkind "Post-Soviet Russia: The Land of the Oil Curse, Pussy Riot, and Magical Historicism", in "Boundary 2", vol. 41, no 1, mars, pp. 153-70, available online > <https://read.dukeupress.edu/boundary-2/article-abstract/41/1/153/6484/Post-Soviet-Russia-The-Land-of-the-Oil-Curse-Pussy?redirectedFrom=fulltext>.
- Khapaeva 2019 : Dina Khapaeva, "Eaten in Jurassic World: Antihumanism and Popular Culture", in Dina Khapaeva (ed.), *Man-Eating Monsters*, Emerald Publishing Limited, pp. 15-34, available online: <https://www.emerald.com/insight/content/doi/10.1108/0978-1-78769-527-620191002/full/html>.
- Khapaeva 2011 : Dina Khapaeva, "From a Vampire's Point of View", in "Kinokultura", 2011.
- Khapaeva 2009 : Dina Khapaeva, "History without memory: Gothic morality in post-Soviet society", in "Eurozine", February, available online: <https://www.eurozine.com/history-without-memory/>
- Lebedushkina 2010 : Ol'ga Lebedushkina, "Our New Gothic: The Miracles and Horrors of Contemporary Prose", in "Russian Studies in Literature », vol. 46, no 4, septembre, pp. 81-100, available online: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.2753/RSL1061-1975460403>.
- Lyotard 1979 : Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit.
- Orson Trotman 2017 : Theodore Orson Trotman, *Mythopoetics of post-soviet literary fiction: Viktor Pelevin and Vladimir Sorokin*, University of Chicago, décembre.
- Pavlova 2020 : Aleksandra Pavlova, "Modern Russian Literature: Between the Assessments of the Experts and the Requests of the Audience", in "KnE social sciences", pp. 120-26.
- Pelevin 2017 : Victor Pelevin, *Empire V: The Prince of Hamlet*, Victor Gollancz Trade (UK).
- Pelevin 1997 : Viktor Pelevin et al., *La mitrailleuse d'argile: roman*, Paris, Seuil.
- Pelevin 2009 : Viktor Pelevin, *Le livre sacré du loup-garou: roman*, Denoël.
- Pelevin 2001 : Viktor Olegovič et al., *Homo zapiens : roman*, Ed. du Seuil.
- Schmid 2013 : Ulrich Schmid, "Post-Apocalypse, Intermediality and Social Distrust in Russian Pop culture", in "Forschungsstelle Osteuropa", no 126, avril, pp. 2-5.
- Yurchak 2006 : Alexei Yurchak, *Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation*, Princeton University Press.