



HAL
open science

**Post-soviétique, postapocalyptique: Motifs dystopiques
et créatures monstrueuses dans quelques romans
post-soviétiques**

Célia Mugnier

► **To cite this version:**

Célia Mugnier. Post-soviétique, postapocalyptique: Motifs dystopiques et créatures monstrueuses dans quelques romans post-soviétiques. *Journal of Philology and Intercultural Communication / Revue de Philologie et de Communication Interculturelle*, 2021, V (2), pp.122-132. hal-04483555

HAL Id: hal-04483555

<https://hal.science/hal-04483555v1>

Submitted on 5 Mar 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.

POST-SOVIETIQUE, POSTAPOCALYPTIQUE : MOTIFS DYSTOPIQUES ET CREATURES MONSTRUEUSES DANS QUELQUES ROMANS POST-SOVIETIQUES

Célia MUGNIER¹

Doctorante, Université Grenoble Alpes, France

Abstract: *This article aims at questioning socio-political explanations for the rise of dystopian and post-apocalyptic motives in the post-soviet literature. Focusing on the question of humanity and monstrosity in such works, we will try to figure out possible interpretations for the rise of monsters and mutants, following the presumed death of the so-called “homo sovieticus”, and the rapid mutations of Russian society in the 1990s. Our survey will grant a special place to the significance of the fall of the USSR, trying to reveal its resonance in dystopian literature, in terms of aesthetic changes. Focusing on the figure of the monster, we will try to differentiate several cultural interpretations. A study of Tolstaya’s *The Slynx* and Glukhovsky’s *Metro 2033* will interrogate the signification of mutants and post-apocalypse, in a post-soviet context. Revenants and spectral incarnations in Bykov’s *Justification* and Slavnikova’s *2017*, will give rise to a reflexion on the presence of the soviet past as undergoing trauma in present literature, and the importance of historical memory in a number of post-soviet dystopian works. Viktor Pelevin’s works will allow us to pass on more contemporary incarnations of Russian power, with specific monsters made to embody today’s political elite. In Pelevin, the contemporary elite is depicted as a caste of vampires (*Empire V*), or a strange couple of werewolves (*The Sacred Book of the Werewolf*). In the end, we will focus on digital and post-human monsters, based on the figure of Pelevin’s “*Homo Zapiens*” (*Generation P*), and Sorokin’s clones of classical Russian writers (*Blue Lard*).*

Keywords: *post-soviet literature, post-apocalypse and dystopia, cultural interpretation of monsters.*

1. INTRODUCTION ET CONTEXTUALISATION

Annick Morard remarque, dans *Ourod. Autopsie culturelle des monstres en Russie*, que la figure du monstre est revenue en force dans la littérature russe depuis la chute de l’URSS (2020 : 247). Des loups-garous de Victor Pélévine aux mutants de Tatiana Tolstoï et de Dmitri Glukhovsky, des spectres de Mikhaïl Elizarov et d’Olga Slavnikova, aux cyborgs et autres exemplaires post-humains de Vladimir Sorokine, les écrivains post-soviétiques n’en finissent pas de mobiliser des figures monstrueuses. Nous souhaiterions interroger cette multiplication du monstrueux post-soviétique dans une perspective socio-historique. Les monstres, du fait de leur caractère hybride (Mittman, Dendle 2012 : 26), seraient – selon Annick Morard – propres à incarner les bouleversements d’une époque ; elle remarque également qu’ils se multiplient lors des temps de crise. Suivant son interprétation, nous voyons dans le surgissement des monstres dans les décennies qui ont suivi à la chute de l’URSS, le signe d’une période de transition et de bouleversements socio-économiques majeurs. Entre identité et altérité, les créatures monstrueuses sont propres à questionner les représentations et les normes établies, fragilisées en temps de crise. Les monstres sont donc un produit culturel particulièrement intéressant pour interroger une époque et une société.

¹ celia.mugnier@univ-grenoble-alpes.fr

Par ailleurs, la période de transition des années 1990, temps de crise s'il en est, est passée et les monstres n'ont pas pour autant disparu de la littérature post-soviétique. Le monstre, malgré la fin du chaos des années 1990 et l'arrivée au pouvoir de Vladimir Poutine, qui a stabilisé le régime, ne s'est pas volatilisé, mais semble s'être déplacé en même temps que la réalité russe. Selon Alexander Etkind, la littérature post-soviétique a vu l'éclosion de l'« historisme magique » (2010 : 8-9) : l'utilisation de tropes et de métaphores fantaisistes, le déploiement d'une esthétique « magique », au sens du réalisme magique, servirait à exprimer un rapport troublé de la Russie post-soviétique à un passé traumatique. Si l'on en croit Dina Khapaeva, la multiplication des monstres dans le corpus de textes post-soviétique fait partie intégrante d'une esthétique gothique, qui serait le reflet d'une société à la morale gothique, entérinée par la venue de Vladimir Poutine au pouvoir (Khapaeva 2019 : 80), ainsi que le triomphe de l'idéologie eurasiste (Laruelle 2001 : 71) dans la Russie contemporaine. En suivant la lignée de ces interprétations audacieuses, nous souhaiterions dans cet article nous pencher sur les possibles interprétations socio-historiques du bestiaire monstrueux et sur la portée politique des créatures post-soviétiques.

Pourquoi les monstres prolifèrent-ils dans les livres des années 1990, non seulement dans la littérature de genre, mais aussi chez des auteurs académiquement consacrés ? Les métaphores monstrueuses révèlent-elles quelque chose des brusques changements de la société russe ? Comment expliquer la multiplication des récits à caractère dystopique et apocalyptique dans ces années-là ? Peut-être un petit retour sur la signification des années 1990 pour le monde russe s'impose-t-il à ce stade.

1.1. Les années 1990 en Russie : des années propices à l'éclosion des monstres ?

Une première explication à la multiplication des figures monstrueuses tient sans doute à l'abolition de la censure et à l'ouverture du marché du livre russe à l'Occident : dans les années 1990, la Russie est subitement inondée par les productions de la *speculative fiction* (Zabirko 2018 : 73). L'immense succès de cette production peut s'expliquer par l'apparition dans le champ littéraire d'un monde nouveau dans lequel peuvent s'immerger les citoyens post-soviétiques avides d'évasion. L'influence considérable du marché du livre occidental sur la production littéraire russe des années 1990 explique donc en partie la multiplication de créatures fantastiques dans le corpus post-soviétique. Mais comment expliquer que ces images ne fleurissent pas uniquement dans les sous-genres mentionnés mais que des auteurs déjà célèbres et établis, hors du champ de la *speculative fiction*, s'en emparent ? Alors qu'en Occident (Europe et Etats-Unis), les créatures monstrueuses demeurent l'apanage de la littérature de genre, les auteurs russes les plus reconnus les font leurs, à l'instar de Tatiana Tolstaïa, Victor Pélévine ou encore Vladimir Sorokine. Comment expliquer cette porosité des tropes de la littérature de genre et de la grande littérature en Russie ? Il n'est pas anodin qu'en Russie, des écrivains reconnus académiquement et acclamés par la critique s'emparent massivement de figures issues de la littérature populaire, comme les mutants ou les loups-garous. Nous souhaiterions montrer dans cet article que l'entrée des créatures monstrueuses en littérature n'est pas un hasard, et qu'elles incarnent d'une certaine façon, chez les écrivains qui les mobilisent, le *zeitgeist* post-soviétique.

Les monstres parlent tout d'abord à l'imaginaire post-soviétique pour des raisons de contexte : le spectre de Tchernobyl (1986) réactualise la question des mutants², l'ouverture des archives de la police secrète fait remonter au jour les fantômes des purges staliniennes et le traumatisme des disparitions inexplicables. La métaphore d'un passé fantomatique parce

² Comme le montre bien Tatiana Tolstaïa, qui fait remonter son roman *Le Slynx* à la date imaginaire mais éminemment symbolique de 1986 (Tolstaïa *et al.* 2002).

que mal enterré trouve une incarnation concrète dans le fantôme qui hante le personnage de *La Justification* de Dmitri Bykov (2005), fantôme du grand-père mystérieusement disparu à l'époque des purges staliniennes. Enfin, les vampires et les loups-garous des ouvrages de Victor Pélévine emblément à certains égards les mutations sociales de la Russie post-soviétique³. Les exemples suivants ont pour but de montrer que le contexte des années 1990 trouve un écho en littérature dans les figures de l'hybridité monstrueuse, qu'il s'agisse de mutants, de fantômes, ou de créatures folkloriques comme le vampire.

De plus, ces figures sont souvent placées dans un cadre apocalyptique, ce qui peut s'expliquer aussi bien par l'influence occidentale que par des raisons spécifiquement russes. En effet, la chute de l'URSS a été pour beaucoup vécue comme une apocalypse, la destruction non seulement d'un Empire géographique mais aussi de tous les repères connus : un bouleversement complet du point de vue social et économique, amplifié par les politiques ultra-libérales, la fameuse « thérapie de choc »⁴, appliquées par Boris Eltsine. Cela a entraîné une crise identitaire forte. Nous émettons l'hypothèse que cette perception de la chute de l'URSS comme un événement cataclysmique, une véritable fin du monde, explique en bonne partie le succès de la littérature postapocalyptique dans la Russie post-soviétique. Il nous semble en effet que le cadre apocalyptique ou postapocalyptique, déjà populaire en Occident pour bien d'autres raisons, était une image culturelle particulièrement adéquate pour parler de la société post-effondrement. Cette hypothèse tend à être vérifiée par la comparaison entre les romans postapocalyptiques occidentaux et les romans russes : que l'on regarde un best-seller populaire comme *Métro 2033* ou un texte canonique comme *Le Slynx*, l'apocalypse ne se déprend pas, en Russie, d'une profondeur historique. Or, de *La Route* de MacCarthy à *Zone One* de Colson Whitehead, en passant par le désormais célèbre *World War Z* de Max Brooks, la portée politico-historique des romans postapocalyptiques américains est souvent beaucoup plus distante. L'importance de l'histoire politique dans le corpus russe s'explique bien évidemment par la présence du spectre soviétique, avec en arrière-plan la mort de l'utopie⁵. Les dystopies anglo-saxonnes présentent souvent une fin du monde généralisée, autant économique qu'écologique ; le politique n'est pas toujours en première ligne. A l'inverse, c'est l'utopie soviétique que les Russes enterrent en premier lieu en reprenant les tropes de la littérature postapocalyptique.

Cette hybridité particulière entre une spécificité culturelle russe et des tropes et images mondialement représentés dans la culture populaire (le mutant, le cyborg, la fin du monde), font du corpus dystopique post-soviétique un champ d'expérimentations particulièrement novateur, un croisement de cultures d'influences diverses, d'une profondeur socio-politique évidente. En outre ce corpus nous semble particulièrement propice à un questionnement sur la légitimité en littérature, en ce qu'il mélange allégrement grande culture et culture populaire. En témoignent années après années les œuvres de Victor Pélévine et Vladimir Sorokine, deux auteurs phares de la sphère littéraire russe contemporaine, qui écrivent des best-sellers populaires, tout en faisant l'objet d'une critique universitaire poussée.

³ Depuis *La Vie des Insectes*, Victor Pélévine ne cesse d'incarner des types sociaux dans des personnages non-humains : ainsi les moustiques de *La Vie des Insectes* sont la métaphore explicite des hommes d'affaires ou Nouveaux Russes qui s'enrichissent en buvant le sang des Russes.

⁴ Ce terme désigne les réformes économiques radicales qui ont été mises en place en Russie à partir du 2 janvier 1992, sous l'égide d'Evgueniy Gaïdar.

⁵ La perception de l'Union Soviétique comme une utopie réalisée, mise au pouvoir, est bien montrée par le titre de l'ouvrage fondateur d'Heller et Nekrich, *L'utopie au pouvoir*.

2. LES MONSTRES ET LEUR INTERPRETATION : PARCOURS DES TYPES DE FIGURES MONSTRUEUSES EN RUSSIE POST-SOVIÉTIQUE

2.1. Portée et signification du monstre post-soviétique

Quelle est donc la portée et la signification des monstres post-soviétiques ? Il semble nécessaire, avant de répondre à cette question et de différencier des types monstrueux distincts, de définir brièvement ce qu'est le monstre. Quelle que soit leur apparence, les monstres se définissent par leur caractère hybride, qui bouscule les catégories existantes (Mittman, Dendle 2012 : 26). En ce sens il nous oblige à remettre en cause notre perception du monde. Le monstre, par son irréductible étrangeté, pose la question de la norme et de la normalité ; Jeffrey Jerome Cohen rappelle qu'il est toujours une création sociale (1996), dont la perception varie en fonction de l'époque qui l'abrite. La créature monstrueuse incarne nos peurs et nos tabous. En posant la question de ce qu'est l'humain, zombies, mutants et vampires nous invitent à redéfinir nos critères d'humanité. Les monstres sont l'incarnation des peurs et des tabous d'une société, de ce qu'elle rejette et ostracise mais aussi de ce qui la fascine et l'attire malgré elle. Ainsi le vampire est souvent associé à la peur d'une sexualité débridée, tandis que le zombie est devenu indissociable des questions politiques de race (McAlister 2012 : 457-458), voire de classe (Lutz 2010 : 121).

Le monstre nous intéresse donc tout particulièrement sous un angle double : en tant que produit culturel, révélateur des préoccupations et des normes d'une époque et d'une société, et en tant qu'antithèse de l'humain. La monstruosité, tel un négatif photographique, reflète en creux une interrogation sur l'humain et l'humanité. L'apparition de figures monstrueuses dans la littérature post-soviétique dans les années 1990, doit donc être reliée à une double problématique : l'aliénation de l'humain en général et l'aliénation de l'*Homo Sovieticus*⁶ en particulier, surtout dans le contexte de l'effondrement de l'URSS et du brusque passage à l'économie capitaliste. D'une part, ces déformations monstrueuses peuvent être lues en lien avec la chute de l'URSS, qui fait que du jour au lendemain, des milliers de citoyens se sont retrouvés sans patrie, avec une identité morte sur les bras⁷. Cet article a pour but de démontrer que l'on retrouve quelque chose de cette crise d'identité post-soviétique dans les personnages mutants et désaxés du corpus.

D'autre part, l'on y retrouve aussi une réflexion plus générale sur ce que devient l'humain dans le monde ultra-capitaliste qui est le nôtre. A ce titre le monde post-soviétique sert de laboratoire exemplaire car il a vécu l'implantation de l'économie de marché en accéléré, dans les années 1990, vécues par certains comme une apocalypse ultra-libérale. On voit poindre chez certains auteurs comme Vladimir Sorokine la figure du post-humain, qui pose l'éternelle question de ce que Steve McQueen appelle la « frontière Frankenstein » (McQueen 2013 : 2) : si l'homme ne cesse, grâce aux avancées de la technoscience, de s'automodifier, à partir de quand considère-t-on qu'il n'est plus un homme ? L'homme peut-il, de lui-même, sortir de l'humanité ?

Nous aimerions à présent, à partir d'un corpus d'œuvres anti-utopiques⁸, nous poser la question de la signification culturelle et humaine des monstres post-soviétiques. A cette

⁶ Expression popularisée par l'écrivain et logicien Alexandre Zinoviev dans son roman *Homo Sovieticus*, puis reprise par le sociologue Youri Levada. (Marielle, n.d.)

⁷ Cette crise identitaire et nostalgique fait l'objet du livre de Mikhaïl Elizarov, *Le Bibliothécaire* : « L'Union sut faire de l'Ukraine ma patrie. Mais l'Ukraine sans l'Union ne put le rester » (Elizarov, Mancip-Renaudie 2010: 375).

⁸ Nous privilégions ici le terme « anti-utopie » par rapport au terme « dystopie », dans la mesure où il nous semble que les œuvres concernées s'opposent ou s'adosent principalement à une utopie préexistante (l'utopie soviétique, présente en filigrane dans de nombreux romans). Au contraire, nous comprenons la dystopie comme

occasion, nous examinerons les œuvres d’auteurs phares comme Tatiana Tolstaïa, Victor Pélévine et Vladimir Sorokine, ou encore Olga Slavnikova et Dmitri Bykov. Il est possible de repérer, dans les œuvres de ces auteurs, trois grands types de monstres aux significations diverses : les mutants, les créatures mythiques, issues du folklore populaire, et les monstres digitaux et technologiques que sont les cyborgs et autres créatures post humaines.

2.2. Mutants et post-apocalypse : *Le slynx* et *Métro 2033*

Les mutants, issus de la culture postapocalyptique, s’invitent dans le roman de Tatiana Tolstaïa, *Le Slynx* (2002). Dans ce livre, qui se présente à bien des égards comme une anti-utopie anti-totalitaire (Saignes 2009 : 79), le bourg néo-médiéval de Fyodor Kouzmitchsk, qui fut un jour Moscou, est peuplé d’habitants aussi bêtes que sympathiques, appelés les « mignons ». Tous les mignons sont atteints, depuis le fameux jour de l’« Explosion », qui figure dans le roman la catastrophe apocalyptique, de « Séquelles » plus ou moins cocasses. Ainsi le héros découvre, horrifié, qu’une queue de chien lui pousse dans le dos, tandis que sa dulcinée, la belle Olenka, possède des pattes griffues qui rayent le plancher. L’Explosion, événement indéterminé à l’origine des mutations des habitants du village, renvoie aussi bien à une catastrophe politique comme la chute de l’URSS qu’à la catastrophe nucléaire de Tchernobyl. Chez Tatiana Tolstaïa, les mutations physiques sont la source d’une satire mordante : ainsi le personnage de Vassiouk-les-Oreilles, mouchard professionnel, perd toute possibilité d’assouvir son vilain penchant puisque ses oreilles lui poussent sous les bras. Il est donc clair que si Vassiouk écarte les bras, il est en train de vous écouter. La monstruosité souligne ici les préjugés et la bêtise des mignons, soumis à une régression qui semble inéluctable, et réfractaires à l’éducation véritable (tous les livres qu’il lit n’empêcheront pas Bénédict, le personnage principal, de devenir un censeur sanguinaire). Ainsi le sport favori des mignons consiste à insulter les habitants du bourg voisin, appelés Kohkinortsy car ils sont affublés d’un nez démesuré, sans se rendre compte un seul instant qu’ils sont tout aussi laids et ridicules. De là à voir une critique de la xénophobie russe, il n’y a qu’un pas... La laideur physique vient ici signifier une forme de petitesse morale, une anormalité dans l’évolution humaine, normalement tournée vers le progrès. Ainsi, l’Explosion, c’est-à-dire la chute de l’URSS, semble avoir renversé le cours normal de l’évolution et entraîné une régression civilisationnelle à la Russie d’Ivan le Terrible, que l’administration autoritaire du bourg de Fyodor Kouzmitchsk évoque à de nombreux égards. Les caractéristiques bestiales (queue de chien, griffes de loup, crêtes de coq) de certains mignons incarnent littéralement l’ensauvagement de la société décrite.

Dans la culture populaire, le phénomène des mutants est particulièrement illustré par le best-seller de Dmitri Glukhovskiy, *Métro 2033* (Glukhovskii, Savine 2019), rapidement adapté en jeu vidéo, et suivi par un *Métro 2034*. Après une apocalypse nucléaire qui a rendu la planète invivable, les survivants se sont réfugiés dans le métro de Moscou et doivent se battre contre différentes créatures mutantes. Mais les êtres humains eux-mêmes ont muté, non seulement suite à l’irradiation nucléaire, mais aussi du fait de la vie dans l’espace confiné du métro. Ainsi, Artyom le héros possède une sorte de sixième sens, le « sens des tunnels », sorte d’intuition particulière face aux dangers que recèlent les kilomètres souterrains. Mais les plus mutantes des créatures sont sans doute les « Noirs », qui assiègent régulièrement le métro depuis l’extérieur, causant la terreur des réfugiés. A la fin du roman, après un second holocauste perpétré par lui-même et ses confrères pour éradiquer les Noirs, le héros se rend cependant compte que les Noirs avaient des intentions pacifiques, et qu’ils essayaient

la présentation d’un monde cauchemardesque, qui n’est pas nécessairement l’envers ou la critique d’une utopie préexistante. Voir sur cette question Kumar, 2020.

uniquement d'entrer en communication avec leurs frères humains. C'est leur apparence monstrueuse (les Noirs représentent un corps à l'envers, un corps retourné qui laisse apparaître les organes), en provoquant un dégoût et une panique insurmontable chez les habitants du métro, qui a poussé ceux-ci à s'entretuer. Les « massacres » commis par les Noirs étaient donc le fruit d'une peur panique de l'autre.

Comme dans *Le Slynx*, les mutations permettent de questionner le rapport entre identité et altérité et de mettre au jour la bêtise des hommes. Ici, dans un retournement classique, le « monstre », alias les Noirs, s'avère plus humain que l'être humain (dont les expérimentations techno-scientifiques ont par ailleurs donné naissance audit monstre). Comme les mignons face aux Kokhynortsis, les hommes du métro s'avèrent fondamentalement incapables d'accepter la différence de l'autre et d'apprendre de leurs erreurs, puisqu'ils répondent à l'apocalypse initiale par un second holocauste. Chez Tolstaïa comme chez Glukhovsky, les mutants servent de métaphore pour exprimer une crainte politique ou sociale, dans le contexte de la chute de l'URSS.

2.3. Les monstres mythiques : revenants (*La Justification*, 2017), loups-garous (*Le Livre Sacré du Loup-Garou*) et vampires (*Empire V*)

Les monstres prennent aussi la forme de créatures mythiques issues du folklore populaire : loup-garous, vampires ou revenants. Les fantômes et leurs avatars non-morts reviennent dans nombre d'ouvrages aux prises avec des thématiques historiques et mémorielles (Etkind 2009a : 182). Derrida (2013) interprète le fantôme comme le témoin d'un passé traumatique et mal enterré, qui demande à être pris en compte. Dans un pays où le travail de mémoire sur l'expérience du Goulag, et plus généralement sur l'expérience soviétique, est loin d'avoir été effectué (Etkind 2009b : 631), il n'est pas étonnant que la littérature se peuple de figures fantomatiques. *La Justification*, de Dmitri Bykov (2005), pose ainsi la question lancinante de la justification historique des purges staliniennes. Un jeune historien, petit-fils d'un homme arrêté à l'époque des purges, se persuade peu à peu que son grand-père n'est pas mort, mais qu'il a été recruté pour faire partie d'un corps d'élite nécessaire à la défense du pays lors de la Seconde Guerre Mondiale. Peu à peu, il échafaude une théorie à partir d'un mystérieux appel reçu par sa mère, lorsqu'elle était encore petite fille : celle-ci aurait eu son père au bout du téléphone, alors même que celui-ci était porté disparu depuis de nombreuses années. A partir de là, le petit-fils n'a cessé de vouloir comprendre ce mystérieux événement, et se persuade que son grand-père n'est pas mort. Cette présence fantomatique d'un aïeul admiré le mènera de l'enquête historique à la fantasmagorie et de Moscou à un marécage sibérien. Le marécage dans lequel il finit par se noyer, devenant à son tour un fantôme, sert d'illustration ironique et cruelle à l'enlisement de ses recherches. Dans cette cruelle allégorie du poids de l'Histoire sur les descendants des portés disparus, le secret du grand-père – sans doute exécuté ou mort d'épuisement dans un camp – finit par tuer le petit-fils.

La présence-absence d'un passé fantomatique est également prégnante dans *2017* d'Olga Slavnikova (2011). Le roman imagine que les festivités pour le centenaire de la révolution russe (1917-2017) dégénèrent sur l'ensemble du territoire russe. Le narrateur assiste, dans une ville de province qui ressemble fort à Iékatérinbourg, au bouleversement du défilé de l'Armée blanche. Alors que les autorités n'ont prévu qu'un défilé unilatéral pour les festivités, celui de l'Armée blanche (petite pique à la Russie néo-conservatrice de Vladimir Poutine, qui a peu à peu remis l'histoire tsariste à l'honneur), une autre armée s'invite à la fête. Une horde inattendue de spectres recouverts des haillons de l'Armée rouge surgit sans crier gare, ressuscitée pour l'occasion. Les vêtements des soldats, couverts de terre, donne le

sentiment qu'ils sortent tout droit du tombeau ; la fixité et l'automatisme avec lesquels ils avancent renforcent l'effroi surréaliste qu'ils suscitent (Slavnikova 2011 : 266-270). Le fait qu'une Armée rouge revenue du tombeau s'invite à la noce suggère que, comme le soulignent les travaux d'Alexander Etkind, la Russie contemporaine est loin d'être véritablement post-soviétique. Les formes fantomatiques indiquent donc, si ce n'est un travail de mémoire qui n'a pas été fait, du moins l'indéniable fait que, pour la littérature post-soviétique, le passé soviétique n'est pas encore mort.

Loups-garous et vampires ont un statut bien différent, aussi bien chez Tatiana Tolstaïa⁹, que chez Victor Pélévine. Dans le *Livre Sacré du Loup-Garou* (Pélévine 2009), les lycanthropes sont des incarnations de la classe dominante russe de l'ère Vladimir Poutine. La protagoniste et narratrice, A. Huli, est une renarde lycanthrope mais aussi une prostituée de luxe, qui tombe amoureuse d'un capitaine du FSB¹⁰, le loup-garou Sacha. Depuis *La Vie des Insectes*, la métamorphose des êtres humains en créatures animales est chez Pélévine le support d'une brillante satire sociale. Le couple de lycanthropes formé par Sacha et A. Huli est ainsi une illustration cynique du rôle des puissants dans la Russie d'aujourd'hui. La femme détourne l'argent des hommes en vendant son corps (en l'occurrence, A. Huli fait croire qu'elle se vend en hypnotisant les hommes avec sa queue magique). L'homme quant à lui travaille pour défendre son pays contre les influences des puissances étrangères¹¹, tout en exploitant à fond les ressources de la terre russe. En effet, l'un des rôles de Sacha en tant que capitaine du FSB consiste à faire jaillir du pétrole en hurlant à la lune¹² (2009 : 270) Dans un passage fameux, Sacha emmène à A. Huli dans le grand Nord pour lui montrer l'une de ses occupations les plus importantes en tant qu'agent du FSB. Dans la ville de Nefteperogonievsk (littéralement, la ville où l'on chasse le pétrole), Sacha et ses acolytes loups-garous hurlent pour supplier la terre russe de faire jaillir du pétrole. Les extractions sont de plus en plus difficiles, mais terre-mère, cette fois encore, fait preuve d'empathie, et pleure quelques gouttes d'or noir. Cette scène d'anthologie se présente comme une allégorie de la collusion entre les intérêts politiques et économiques, entre les membres des services secrets et des services de sécurité¹³, et les oligarques, dans la Russie de Vladimir Poutine¹⁴. La métaphore animale révèle ici la cruauté et le cynisme des élites russes contemporaines : à l'instar d'A. Huli, les femmes usent l'énergie vitale des hommes en vendant leur beauté, c'est-à-dire, dans le cas d'A. Huli, rien d'autre qu'une illusion de beauté. Il n'est pas rare que ses « services » débouchent sur la mort des hommes à qui elle vole la force de vie, afin de demeurer elle-même éternellement jeune. Sacha le loup-garou ne vaut guère mieux, puisqu'on devine qu'il trempe dans des affaires louches et violentes, et qu'il finance le crime étatique organisé en pillant la terre russe de ses ressources, l'or noir.

⁹ Dans *Le Slynx*, les loups-garous sont, comme chez Pélévine, une image des services secrets ; ainsi Bénédikt découvre avec effroi que son beau-père, qui est le chef des « Services sanitaires », est un loup-garou, ainsi que toute sa famille.

¹⁰ Autrefois appelé le KGB, le FSB est aujourd'hui le nom donné aux services secrets russes.

¹¹ Représentées dans le roman par un lord anglais passablement ridicule.

¹² Pélévine, *op. cit.*, p. 270 et suivantes. Ainsi parle Mikhalytch, lieutenant de Sacha et loup-garou du FSB, à la terre russe, allégorisée sous la forme d'un crâne de vache : « Vache tachetée ! Tu m'écoutes, vache tachetée ? C'est moi, Mikhalytch, le vieux loup ignoble, qui te chuchote à l'oreille. Tu sais pourquoi je suis là, vache tachetée ? (...) je hurle à la lune, au ciel et à la terre, à ton crâne et à tout ce qui existe pour que la terre me prenne en pitié, qu'elle se fende et me donne un peu de pétrole. (...) », 271.

¹³ On les appelle en Russie « siloviki ». Depuis l'arrivée de Vladimir Poutine au pouvoir, ils sont devenus la majeure partie de l'élite économique et politique du pays.

¹⁴ Sur la lecture du *Livre Sacré* comme exemple de pétrofiction, voir Deckard 2012.

Dans *Empire V*, Victor Pélévine (2017) reprend une nouvelle fois l'hybridité homme/animal, non plus sous l'égide du loup mais sous celle de la chauve-souris. Dans ce roman, le jeune héros devient un vampire après avoir suivi une petite annonce dans la rue, incitant tout passant en quête d'ascension sociale à se rendre dans un endroit mystérieux. Le jeune Roman est alors mordu par un vampire, ce qui signe le début de sa transformation, et de son initiation au monde vampiresque. Roman, rebaptisé Rama, est alors peu à peu intronisé dans le cercle fermé de l'élite politique et intellectuelle, composée uniquement de vampires, comme le découvre le jeune homme avec stupéfaction. Cette caste sert sans failles un monstre immémorial, qui a traversé toutes les incarnations du pouvoir russe, de l'empire des tsars à celui des soviets, au nouvel empire néo-libéral bâti par Poutine : Ishtar, la déesse chauve-souris, sorte de femme-tronc monstrueuse. La métaphore du vampire est explicitée de façon évidente dans le livre : les vampires sont des exploiters qui sucent le sang du peuple russe, de la même façon que les loups-garous d'*Empire V* exploitaient le sol russe pour en faire jaillir le pétrole. Ishtar, femelle-tronc qui à intervalles réguliers se choisit une nouvelle tête pour avoir l'air plus jeune, a traversé l'histoire de la Russie en maintenant sa place de parasite monstrueux. Ishtar, qui se présente sous la forme d'une déesse-mère à la tête jeune et belle sur un corps vieux et hideux, est une allégorie frappante de la mère-patrie selon Pélévine, que tous les vampires, membres de l'élite, servent avec une dévotion absolue. La déesse est donc l'incarnation du pouvoir russe tel que le perçoit Pélévine : par-delà les changements de régime et les changements de visage des dirigeants en place, c'est toujours le même pouvoir parasite qui grossit dans l'ombre et sur le dos du peuple russe. L'élite, qu'elle soit métaphorisée sous la forme des lycanthropes ou des vampires, est en définitive une classe de parasites, qu'elle suce le sang du peuple ou de la terre. Par ailleurs, les deux liquides ont souvent un rôle équivalent chez Victor Pélévine, comme le souligne Isabelle Després (2013 : 6).

2.4. Posthumain et monstres digitaux : *Homo Zapiens* et *Le Lard Bleu*

Il nous reste à aborder la dernière catégorie de monstres qui habitent le corpus post-soviétique : les monstres digitaux ou technologiques, particulièrement présents dans les derniers ouvrages de Vladimir Sorokine. Toutefois, le plus célèbre exemple de ces nouveaux héros post-humains de la littérature russe est sans nul doute l'« Homo Zapiens » de Victor Pélévine (2001), issu de l'ouvrage du même nom, devenu l'emblème de toute une génération¹⁵. Dans ce livre aujourd'hui culte, un jeune homme du nom de Tatarski, qui entre sur le marché du travail à peu près en même temps que s'effondre l'URSS, devient concepteur publicitaire, et apprend avec succès à manier les codes d'un monde nouveau. A mesure qu'il monte en grade, l'ex-étudiant de la faculté des langues de Moscou apprend à s'acheter des montres et des voitures chères, tout en créant des slogans publicitaires : en bref, il devient un Nouveau Russe typique. Mais l'ascension sociale du héros a pour corollaire sa digitalisation : Tatarski, afin de devenir le « dieu vivant » du monde de faux-semblants dans lequel il vit, doit finir scanné puis numérisé. A la fin de son ascension sociale, métaphorisée par sa progressive montée dans les étages d'un immeuble de bureaux, il est devenu sa propre image, et n'apparaît plus que dans les spots publicitaires qu'il servait à créer.

Empire V comme *Homo Zapiens* sont des romans d'ascension sociale : à chaque fois le héros apprend à maîtriser les codes et les valeurs de l'élite de la société¹⁶. Et à chaque fois,

¹⁵ Il s'agit de la Génération P, qui avait à peu près 20 ans au moment de la chute de l'URSS, présentée à l'ouverture du roman. P renvoie à la fois au pepsicola, boisson nouvelle pour les jeunes soviétiques, et au mot vulgaire « pizdets », injure qui est l'équivalent de l'anglais « fuck ».

¹⁶ D'une façon extrêmement révélatrice, cette élite économique dans les années 1990m dont parlent *Homo Zapiens*, est devenue politique dans *Empire V*, publié dans les années 2000. Pélévine entérine ainsi le

l'ascension sociale se paie au prix d'une déshumanisation à la fois physique (la transformation en image et en vampire) et morale. Dans *Homo Zapiens*, le destin du héros, transformé en créature digitale, se veut emblématique de celui de toute une génération, la « Génération P »¹⁷. Tatarski, jeune ambitieux pris au piège de son succès, montre ce que devient l'être humain, et l'homme soviétique en particulier, lorsqu'il entre du jour au lendemain dans le monde du néolibéralisme. *Homo Zapiens* donne à Victor Pélévine l'occasion de dépeindre les années 1990 comme le règne du simulacre et de la réalité virtuelle. Cela explique que l'homme qui épouse son époque finit par se transformer, à l'instar de notre héros, en créature virtuelle. En présentant la virtualisation de Tatarski, qui devient l'acteur de ses propres spots publicitaires, Pélévine développe une forme de monstruosité qui capture avec brio le *zeitgeist* des années 1990, perçues par beaucoup comme le règne du vide et l'avènement d'un consumérisme triomphant, dont l'emblème le plus criant est sans nul doute l'apparition de la publicité, presque inconnue en Union Soviétique. Le posthumanisme, entendu au sens de la fusion de l'homme et de la technologie, s'ouvre donc en Russie, dans les années 1990, avec la figure satirique de l'*Homo Zapiens* : l'homme qui zappe, l'homme qui est zappé.

Les créatures posthumaines, qui s'appuient sur une hybridité homme/machine, sont également légion dans les livres de Vladimir Sorokine. Des hommes-chiens créés en laboratoire dans *Telluria* (Sorokine et Coldefy-Faucard 2017) aux clones de grands écrivains russes dans *Le Lard Bleu* (2007), Sorokine met en scène toutes les aliénations possibles et imaginables de l'être humain, dans une Russie qui hybride avec maestria archaïsme et progrès technologique. Dans *Le Lard Bleu*, Sorokine imagine que l'on puisse cloner des grands écrivains, dans le but de produire une substance précieuse aux pouvoirs mystérieux. La scène se déroule dans un futur proche, dans un laboratoire militaire sibérien. Le lecteur assiste au monstrueux procédé de transformation de Tolstoï, Tchekhov, Pasternak ou Akhmatova, au cours duquel les clones se métamorphosent suivant un processus spectaculaire avant de se placer dans une position fœtale. C'est alors que, symboliquement, ils mettent peu à peu au monde cette matière miracle, le lard bleu. Mais bientôt, une secte archaïque fait irruption dans ce laboratoire ultra-technologique, et le lard bleu se retrouve au centre d'un rocambolesque retour dans le passé, à l'époque de Staline. Le lard bleu, en plus d'être une sorte de supercarburant qui permet de voyager dans le temps, devient aussi une drogue consommée par Staline. Ces métaphores en font, selon Mark Lipovetsky, une sorte de substance mystique (2019 : 7), qui représente l'essence même de la Russie, sa substantifique moëlle. Ainsi les clones de grands écrivains servent à produire non pas des œuvres d'art, mais une ressource aux vertus extraordinaires, ainsi qu'une super-drogue, qui ne sert pas à n'importe qui mais à la figure la plus traumatique de l'expérience soviétique, Staline. Sorokine semble ici signaler, dans la veine provocatrice qu'on lui connaît, une collusion entre la grande littérature russe et l'expérience totalitaire stalinienne.

Le lard bleu, tout en étant un substrat, un condensé de ce que la Russie a de plus précieux, comme le remarque bien Lipovetsky, est un substrat pour le moins dévoyé. En effet, la somme des plus grands écrivains russes ne donne pas naissance à de nouveaux chefs-d'œuvre, ni même à une idée russe transcendante, mais à un supercarburant, ce qui ne va pas sans évoquer la place prépondérante du pétrole dans l'économie russe. Vladimir Sorokine, par un jeu de métaphores symboliques, lie indissolublement la grande culture russe

basculement de l'ère eltsinienne et de la relative liberté économique et sociale des années 1990, à l'ère de Vladimir Poutine, qui signe une reprise en main des acteurs économiques par le pouvoir.

¹⁷ En russe le titre du roman est « Génération P ». Les traducteurs français, en préférant la notion « d'homo zapiens » qui apparaît également dans le roman, ont privilégié un titre culturellement plus accessible pour un public néophyte.

au totalitarisme stalinien et à l'économie pétrolière. La « créature » enfantée par les clones de grands écrivains, le lard bleu, est tout aussi monstrueuse que ses parents défigurés, héros intellectuels de la nation, ressuscités pour devenir des rats de laboratoire génétiquement modifiés. Dans *Le Lard bleu*, l'usage du post-humain est donc profondément lié à la signification de l'identité russe : le produit des grands écrivains n'est pas un objet d'art, mais un objet politique et économique, une marchandise précieuse, que seuls les dictateurs peuvent s'offrir.

3. CONCLUSION : L'APOCALYPSE, ENTRE HIER ET DEMAIN

Les figures monstrueuses des textes post-soviétiques posent la question de ce qu'est l'être humain dans le monde d'après l'apocalypse : à la fois d'un point de vue rétrospectif – l'apocalypse a déjà eu lieu, et d'un point de vue prospectif – l'apocalypse généralisée, la fin du monde, est encore à venir. Telles sont quelques-unes des questions posées par les anti-utopies post-soviétiques : L'homme peut-il rester humain après la fin du monde ? Qui demeure garant de l'humanité en tant que somme humaniste et culturelle dans un monde où Tolstoï, Dostoïevski et Nabokov sont clonés afin de produire de l'énergie (*Le Lard Bleu*) ? Ou dans un monde où l'essence spirituelle du monde russe est récupérée par le pouvoir et la technoscience afin de produire des ressources matérielles ? Pélévine comme Sorokine posent cette question déjà soulevée par les expérimentations soviétiques : si l'être humain devient un matériau pour lui-même, ne se condamne-t-il pas à disparaître ? La différence monstrueuse permet donc de poser en termes métaphoriques la question de notre identité humaine. Ainsi s'opère l'élargissement de la crise identitaire post-soviétique à un questionnement sur l'humanité, dans un monde en proie à la catastrophe.

BIBLIOGRAPHIE

- BYKOV, Dmitri. *La Justification*. Paris, Denoël, 2005.
- COHEN, Jeffrey Jerome (éd.). *Monster theory: reading culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- DECKARD, Sharae. "Lycanthropy, Petrofiction and New Russia". Work-in-progress, 2012. [En ligne] https://www.academia.edu/2006422/Lycanthropy_Petrofiction_and_New_Russia_in_Victor_Pelevin
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx : l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris, Éditions Galilée, 2013.
- DESPRES, Isabelle. "Loup-garou, Minotaure et vampires : Quelques représentations du pouvoir dans la prose de Viktor Pelevine". Saignes A., Salha A. *Du Grand Inquisiteur à Big Brother, le pouvoir dans la littérature et les arts de la fin du XIX^e siècle à nos jours*. Paris, Garnier, 2013, collection Perspective comparatiste. {hal-02058149}, pp. 261-276.
- ELIZAROV, Mikhaïl. *Le bibliothécaire : roman*. Paris, Calmann-Lévy, 2010.
- ETKIND, Alexander. "Post-Soviet Hauntology: Cultural Memory of the Soviet Terror". *Constellations* 16, 2009a, pp. 182–200. [En ligne] <https://doi.org/10.1111/j.1467-8675.2009.00527.x>
- ETKIND, Alexander. "Stories of the Undead in the Land of the Unburied". *Slavic Review* 68, 2009b, pp. 631–658.
- FIALKIEWICS-SAIGNES, Anna. « Que reste-t-il de l'anti-utopie ? Sur *La Petite apocalypse* (T. Konwicki), *Les Particules élémentaires* (M. Houellebecq) et *Le Slynx* (T. Tolstoï) ». *Revue de littérature comparée*, vol. 329, no. 1, 2009, pp. 71-84.

- GLUKHOVSKIĬ, Dmitri. *Méto 2033*, Nantes, L'Atalante, 2010.
- HELLER, Michael, NEKRICH, Aleksandr. *L'utopie au pouvoir : histoire de l'U.R.S.S. de 1917 à nos jours*. Paris, Calmann-Lévy, 1982.
- KHAPAEVA, Dina. "The Gothic Future of Eurasia". *Russian Literature* 106, 2019, pp. 79–108. [En ligne] <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2019.06.005>
- KUMAR, Krishan. "The Ends of Utopia." *New Literary History*, vol. 41, no. 3, 2010, pp. 549–569. [En ligne] www.jstor.org/stable/40983884.
- LARUELLE, Marlène. « Le néo-eurasisme russe. L'empire après l'empire ? ». *Cahiers du monde russe*, vol. 42, no. 1, 2001, pp. 71-94.
- LEVADA, Youri. *Entre le passé et l'avenir : l'homme soviétique ordinaire. Enquête*. Traduit du russe par Jacqueline Torjman et Alexis Berelowitch. Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 1993.
- LIPOVETSKY, Mark. "Index". *Postmodern Crises*, Boston, USA, Academic Studies Press, 2017, pp. 262-276. [En ligne] <https://doi.org/10.1515/9781618115591-015>
- LIPOVETSKY, Mark, ETKIND, Alexander. "The Salamander's Return: The Soviet Catastrophe and the Post-Soviet Novel". *Russian Studies in Literature* 46, 2010, pp. 6–48. [En ligne] <https://doi.org/10.2753/RSL1061-1975460401>
- LUTZ, John. "Zombies of the world, unite: class struggle and alienation in the land of the dead". Fahy, Thomas (éd.). *The Philosophy of Horror*. Lexington, USA, University Press of Kentucky, 2010, pp. 121–136. [En ligne] www.jstor.org/stable/j.ctt2jck39.
- McALISTER, Elizabeth. "Slaves, Cannibals, and Infected Hyper-Whites: The Race and Religion of Zombies". *Anthropological Quarterly*, vol. 85, no. 2, 2012, pp. 457–486. [En ligne] www.jstor.org/stable/41857250.
- McQUEEN, Sean. « Biocapitalisme et schizophrénie : repenser la frontière Frankenstein ». *ReS Futurae* 4/2014 [En ligne] <http://journals.openedition.org/resf/535>.
- MITTMAN, Asa Simon, DENDLE, Peter. *The Ashgate research companion to monsters and the monstrous*. Abington, Routledge, 2012.
- MORARD, Annick. *Ouod. Autopsie culturelle des monstres en Russie*. Chêne-Bourg, Suisse, La Baconnière, 2020
- PELEVIN, Victor. *Empire V : The Prince of Hamlet*. London, Victor Gollancz Trade, 2017.
- PELEVIN, Victor. *Le livre sacré du loup-garou*. Paris, Denoël, 2009.
- PELEVIN, Victor. *Homo sapiens*. Paris, Seuil, 2001.
- POGELL, Sarah "The Verisimilitude Inspector: George Saunders as the New Baudrillard?" *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 52, 2011; pp. 460–478. [En ligne] <https://doi.org/10.1080/00111610903567412> cultural interpretation of monsters
- SLAVNIKOVA, Olga. 2017. Paris, Gallimard, 2011.
- SOROKINE, Vladimir. *Le lard bleu*. Paris, Éditions de l'Olivier, 2007.
- SOROKINE, Vladimir. *Telluria*. Arles Actes sud, 2017.
- TOLSTAIA, Tatiana, *Le Slynx*. Paris, Robert Laffont, 2002.
- ZABIRKO, Oleksandr. "The Magic Spell of Revanchism: Geopolitical Visions in Post-Soviet Speculative Fiction (Fantastika)". *Ideology and Politics Journal*, no. 1/2018, pp. 66-134.