



LA REVUE RUSSE

43

2014

Littératures postsoviétiques de l'imaginaire

sous la direction de Viktoriya LAJOYE



PARIS

INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES

9, rue Michelet (VI^e)

Les traditions classiques et les anti-utopies russes contemporaines

L'anti-utopie russe littéraire s'est formée sous l'influence de deux éminents écrivains du xx^e siècle : Evgueni Zamiatine (1884-1937) et George Orwell (1903-1950). Les particularités de la situation politique et culturelle de la Russie du début du xxi^e siècle ont fait naître une série de nouvelles anti-utopies.

À la fin du xx^e siècle, un désir inattendu de monarchie – voir par exemple le roman *L'Antigrav* « *Tsarévitch* »¹ de Viatcheslav Rybakov (né en 1954) – est apparu dans la prose des utopistes russes. La définition universelle d'un empire illusoire, qui n'est pas un appareil de violence, mais « un moyen permettant de créer un espace commun sûr, le cadre d'une vie tranquille et de développement² », a été énoncée par l'écrivain Edouard Guevorkian (né en 1947), membre du groupe littéraire pro-impérial « Bastion » :

Qu'est pour nous l'Empire ? Un État fort, prospère, multiconfessionnel et multiethnique. Une stricte exécution des lois pour tous, sans exception. L'égalité en droits et en possibilités. La liberté individuelle qui s'achève là où commence celle d'un autre individu. Une majorité qui respecte les droits des minorités, ces dernières respectant et tenant compte de la volonté de la majorité. Une loyauté mesurée par le service et non par le sang. L'union harmonieuse de la Tradition et du Progrès. Un concordat entre l'homme et le pouvoir³.

Dites ainsi, ces paroles sont bonnes, mais quel niveau de désespoir faut-il atteindre pour attendre d'un monarque qu'il ait des valeurs démocratiques ?

Au début du xxi^e siècle, les écrivains se sont inquiétés du « problème de 2008 », à savoir : est-ce que Vladimir Poutine quittera son poste de président (voir le roman *2008*⁴ de Sergueï Dorenko). Mais actuellement, en 2014, il est absurde de signaler la violation régulière de la liberté de parole et de bien d'autres libertés. La rénovation démocratique de la Russie est suspendue pour un temps indéfini. Les particularités du genre, devenu au début du xxi^e siècle la transcription métaphorique des processus politiques au sein de la société russe, ont propulsé l'anti-utopie sur l'avant-scène de la pensée intellectuelle.

Dans son essai *We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity*⁵, paru récemment, la chercheuse américaine Anindita

Banerjee prouve que c'est notamment grâce à la science-fiction que les processus forcés de modernisation sont devenus possibles en Russie soviétique, à la limite des XIX^e et XX^e siècles. C'est grâce aux idées exprimées dans cette science-fiction que « nous sommes notamment comme ça ». Elle devint non seulement une valeur esthétique importante, mais aussi un bouillon de culture d'idées sur le futur, pour la formation d'un modèle esthétique du futur. Comme on le sait, les hommes qui se retrouvèrent au pouvoir après la Révolution de 1917 n'avaient pas d'idées concrètes sur le futur lointain. Les bolcheviks furent confrontés à la nécessité de résoudre des problèmes tactiques liés à la sauvegarde de leur pouvoir, et ils puisaient régulièrement le contenu intellectuel de leurs objectifs stratégiques dans les littératures de l'imaginaire russe.

En étudiant l'anti-utopie contemporaine, nous comprenons mieux non seulement les processus esthétiques qui ont lieu dans la littérature actuelle, mais nous avons aussi une idée plus nette de la situation sociale et politique dans laquelle se retrouve la Russie du début du XXI^e siècle. Mark Griffiths note:

Dystopian and apocalyptic images dripping with disillusionment and disaster remained important tropes for the literature of the 2000's⁶.

Certes, la parution de nouvelles anti-utopies s'est accompagnée de nouveaux travaux de critique littéraire, consacrés à ce genre tout comme à l'utopie. Il existe déjà suffisamment de matériaux pour mener des études conceptuelles, matériaux qui peuvent être analysés du point de vue de la fertilité des traditions des « pères fondateurs » du genre, Evgueni Zamiatine et George Orwell. Le but de notre article est de montrer cette fertilité au sein de l'anti-utopie littéraire russe contemporaine.

Dans un article récent, Sofya Hagi a formulé une question qu'elle considère comme cruciale :

Can one generalize about the way contemporary writers conduct their dialogues with the Strugatskiis œuvre ? Garros-Evdokimov, Bykov and Pelevin address the Strugatskiis in divergent ways, and yet some common patterns do emerge⁷.

Il semble à cette chercheuse passionnée que tous les fils se déroulent précisément depuis les frères Strougatski et que, d'une manière générale, le meilleur est né dans les années 1960 et qu'il leur doit sa naissance. En fait, ce sont des mécanismes internes qui œuvrent au sein du genre lui-même, et les écrivains contemporains ne mènent aucun dialogue philosophique avec un passé si lointain. Ces dialogues sont fortuits dans l'anti-utopie actuelle. Les mécanismes du genre, qui se sont formés dans les romans *Nous autres*⁸ de Zamiatine et *1984*⁹ d'Orwell, se remplissent de temps en temps d'un contenu politique important et actuel, exprimé sous forme métaphorique, symbolique et imagé. C'est notamment ainsi que fonctionne l'anti-utopie contemporaine, et nous essaierons de le montrer dans cet article.

Clefs caractéristiques du genre

Nous commencerons par les anti-utopies de Vladimir Sorokine (né en 1955), qui a subi l'influence des deux grands noms mentionnés ci-dessus. Dmitri Prigov, le maître de Sorokine, après avoir entendu parler d'un nouvel écrivain, demandait tout d'abord : « Quelle est sa langue ? » Cette langue, dans la « trilogie de la glace » (*La Glace*¹⁰, *La Voie de Bro*¹¹, *23 000*¹²), est parfois colorée d'une emphase épique.

La base du style de Sorokine est une langue-caméléon qui suppose une teinte dépendante de la conception de l'auteur. La novlangue d'Orwell est devenue très vite un des critères du genre. Bien souvent, les mots employés dans la littérature anti-utopique ne désignent pas du tout les mêmes notions que d'ordinaire. L'hypocrisie du pouvoir s'y manifeste le plus souvent, et avant tout, par la manipulation du langage, qui devient la base d'un monde artistique fermé.

Pour ce qui concerne l'œuvre de Sorokine, la notion même de « monde artistique de l'auteur » se change en « monde artistique de l'œuvre ». Le pivot de cette œuvre est imperceptible. Il change en fonction de la tâche que s'assigne l'auteur. *La Queue*¹³, premier roman important de Sorokine, se présente sous la forme d'un dialogue gigantesque. Les romans *La Norme*¹⁴ (écrit en 1983) et *Le Lard bleu*¹⁵ ont une structure polyphonique complexe, et *Roman*¹⁶ est bâti totalement sur une stylisation. La langue change donc aussi.

L'image d'un corps béant s'impose dans l'œuvre de Sorokine, qui ne laisse que l'essence philosophique cachée du sujet, une forte ironie invisible. Les traditions et les leçons d'Orwell se manifestent dans l'ironie. Lors de la première conférence consacrée à l'œuvre de Sorokine (à Mannheim en 1977), Igor Smirnov parlait de son rire « invisible au monde ». Le rire reste toujours un « courant sous-marin » important, même s'il est imperceptible. Dans son dernier roman, *Telluria*¹⁷, la plus ironique de ces œuvres, les différents styles rencontrés dans les textes précédents forment une mosaïque anti-utopique dans le cadre de l'ensemble du récit.

Le genre anti-utopique a assimilé l'emphase humaniste de ses deux référents du xx^e siècle : *Nous autres* et *1984*. Un modèle spatial, devenu classique, s'y est établi. On n'invente plus, depuis, de nouvelles structures étatiques.

Les limites existantes des États décrits dans les anti-utopies se trouvent facilement surmontables. On répète en diverses variations les images clefs devenus les critères du genre, les caractéristiques de l'anti-utopie. Ces images clefs sont :

1. Un modèle utopique descriptible qui échoue lors de sa réalisation et se retrouve en état de crise aiguë ;
2. La mention ou la fixation d'une catastrophe qui ouvre une « nouvelle » histoire ;
3. Le héros-protagoniste doué d'un don créatif et qui dresse sa propre chronologie des événements, différente de la version officielle ;

4. Un mur disjonctif entre le monde utopique et un « autre » monde ;
5. L'image d'un « leader » omniprésent : Big Brother, Bienfaiteur, etc. ;
6. Des symboles mystiques ou mystérieux de la catastrophe : une « arme secrète », « Intégral », un « bouclier global » dans le roman *Le Troisième Empire*¹⁸ de Mikhaïl Iouriev (né en 1959), etc. ;
7. Une hagiographie utopique : la diffusion d'une littérature spéciale de propagande qui décrit les exploits non réels de « héros » inventés (la biographie d'Ogilvy dans *1984*).

Le « Virus » anti-utopique

L'État anti-utopique est lui-même un corps. Il est doté d'une tête, d'une multitude d'organes, de la vision et de l'ouïe, de nombreux bras : il est omniprésent. Ce corps est sa préoccupation particulière. De ce point de vue, le héros anti-utopique est un virus au sein du corps, un allogène actif. Bien plus : étant seul au début, il est capable de se trouver activement des adhérents, d'augmenter leur nombre. Un tel mécanisme ressemble aux conséquences d'un dérangement génétique, quand une cellule commence à se diviser de façon chaotique et qu'une tumeur maligne prolifère dans l'organisme. De cela découle l'aspiration de l'État à tuer le héros, à l'éreinter de la façon la plus directe et instructive pour les autres : c'est qu'il n'est pas en fait un virus mais simplement un homme qui a désiré avoir son « propre » bonheur « individuel », et non celui imposé par l'État. La tâche de ce dernier est justement de tuer ce virus qui s'établit dans son organisme. Le suspense est la température du régime utopique, qui lutte pour son rétablissement idéologique.

Il suffit, dans *Nous autres*, de perdre de vue un numéro, le seul I-330, pour que des MEPHI apparaissent au sein de l'État Uni, des entités étrangères, unies par une idéologie commune, par la même attitude envers l'État. Si dans le roman d'Orwell, les gens de l'Angsoc ne disparaissaient pas dans la salle 101, des questions accusatrices adressées au passé comme au présent se multiplieraient.

Le corps dans l'anti-utopie

La trilogie de Vladimir Sorokine pose une sorte d'inversion du comportement « virulent » des corps anti-utopiques. Le corps des gens y est la source de deux alternatives. Après un coup de marteau dans la poitrine, soit il s'éveille et commence une nouvelle vie, se joint à la mystérieuse fraternité, apprend son nouveau nom, soit il périt, le thorax brisé. Peu de gens survivent. Le but de ces manipulations infinies des corps est de créer une communauté magique, au nombre de 23 000 personnes. C'est elle qui est la formation utopique unie par un pouvoir secret et le typique désir illusoire d'obtenir du bonheur « pour tous ». La chasse sadique aux nouveaux « frères », qui auront désormais des noms courts et étranges, comme Bro, doit en fin de compte changer la vie dans le monde.

On peut d'ailleurs observer cette situation sous un autre angle. La société anti-utopique commence à manifester ses tendances sadiques bien avant sa formation définitive. Rien n'a commencé mais tout s'est déjà manifesté. Comme cela arrive souvent dans les anti-utopies, le bonheur commun s'obtient par des crimes, et au prix d'absurdes victimes. Ceux qui ne sont pas éveillés afin de faire partie de la fraternité de la glace ne l'apprendront jamais : ils sont morts. Pour Sorokine, le corps est volumineux, fonctionnel et dangereux pour l'âme qui y habite. L'autre version du genre est donc présente dans la trilogie de Sorokine, qui mérite une analyse à part. L'anti-utopie y devient l'incarnation d'une *idée* utopique, et non d'un *État* utopique. La réalisation de cette idée transforme n'importe quelle communauté humaine en anti-utopie. L'apparition de 23 000 « frères de glace » est la métaphore du Parti communiste de l'URSS, mais l'image de cette communauté est bien plus large que celle d'un simple parti politique.

Au XIX^e siècle, le roman *Un Héros de notre temps* fut une révélation pour la littérature russe. Il réunissait un caractère épique et la sincérité romantique, les traits du paysage pittoresque et un portrait fin et détaillé. Cet arrangement stylistique a radicalement changé dans la trilogie des 23 000 « héros » des temps modernes. La fraternité unie par les « réveils » de glace ne devient pas, comme cela était conçu, un nouveau générateur de bonheur. Bien plus, les recherches des confrères du parti et le rituel de leur réveil et de l'attribution d'un nouveau nom se transforment en un cruel jeu en ligne.

De nos jours, les anti-utopies n'ont pas de corps autonomes, souverains, qui n'appartiendraient qu'à leur maîtres. Dans le roman *La Journée d'un opritchnik*¹⁹, toujours de Sorokine, l'idée d'un pouvoir vicieux basé sur l'impunité et la permissivité se réalise par une variété infinie de procédés de pénétration dans d'autres corps. Le roman commence par une scène rude, qu'on dirait écrite d'un seul souffle, celle de l'exécution du gentilhomme Kounitsine et du viol collectif de sa femme. La fin présente des scènes d'ingestion de poissons d'or narcotiques, de sodomie collective, de perçage de pieds des uns et des autres plongés dans l'euphorie narcotique. Cependant, seuls les opritchniks – représentants du pouvoir corrompu – ont le droit de pénétrer le corps – peu importe que ce soit le leur ou celui d'autrui. Plus tard, dans *Telluria*, l'enfoncement de clous de tellure narcotiques dans une tête devient une décision strictement personnelle. Les conséquences de cet enfoncement font surgir un moment de lucidité, puis la mort.

Dans *Le Kremlin en sucre*²⁰, le léchage et la consommation de figurines en sucre représentant le Kremlin revêt un caractère rituel et symbolique. Les gens qui lèchent ces figurines laissent entrer dans leur bouche non pas un opritchnik, mais le Kremlin lui-même... L'introduction dans ce cas-là est une fonction de l'État, et non d'un individu. Le droit de l'individu à faire irruption dans le corps d'autrui est déterminé par l'État.

Espace et frontières

Les images des frontières « variables », dans les romans anti-utopiques sont souvent fictives et facilement franchissables. Dans *Journée d'un opritchnik*, le mur de démarcation se transforme en barrière technologique et politique, quand la plupart des citoyens brûlent « volontairement » leur passeport extérieur : le droit à voyager n'appartient qu'aux opritchniks.

L'image créée devient la formule métaphorique d'un nouvel ordre totalitaire, comme chez Orwell, son prédécesseur littéraire. Ce n'est pas par hasard si Roman Redlikh, un célèbre philosophe émigré russe, a considéré *1984* comme une définition métaphorique détaillée d'une société totalitaire.

L'utopie augmente toujours l'espace. On était d'avis, auparavant, que le modèle idéal était une île, mais l'espace s'élargit, s'agrandit impétueusement. Le modèle du monde, dans le livre de Mikhaïl Iouriev *Le Troisième Empire*, se trouve aussi restreint. Le narrateur, Alveredo Branco dos Santos, est un jeune sociologue brésilien de 28 ans. Il est originaire d'une riche famille américaine – son grand-père est le fondateur de la nouvelle Fédération américaine –, diplômé d'une université appartenant à la famille de Bush. Il n'y a presque pas de personnages dans l'utopie : il est bien plus important de peindre l'image de l'État futur. La raison de cela ne se trouve pas dans la maîtrise de l'écrivain – plus exactement dans l'absence évidente de maîtrise – mais dans l'orientation initiale de l'auteur : l'image principale est le nouvel empire. Cet empire s'affermi grâce à la politique extérieure agressive et messianique de l'empereur Gavriila, qui s'appuie sur un « bouclier-miracle », une arme secrète qui triomphe de tout. Ce type d'empire diffère considérablement de ceux présentés auparavant. Il n'existe plus en 2053 que cinq États au monde : l'Empire russe, la Fédération américaine, le Khalifat islamique, la République céleste et la Confédération indienne. L'Empire russe possède cinq capitales : Moscou, Saint-Pétersbourg, Berlin, Almaty et Gavrilovsk (Krasnoïarsk). L'équivalent de l'« Intégral » de Zamiatine, dans le livre de Iouriev, est un bouclier-miracle, une arme secrète, qui en est la nouvelle incarnation, par son herméticité mystique. En 2019 a eu lieu la guerre des Douze Jours (un nombre deux fois plus important que celui de la guerre des Six Jours : ce genre d'humour est typique de ce livre), entre l'Amérique et la Russie. Après un échange de bombardements nucléaires, l'Amérique capitule sans conditions. Au final, l'Amérique n'a plus le droit de se mêler des affaires des autres pays, et on lui fait payer un tribut d'un trillion de dollars. La Russie est de nouveau un empire puissant, qui possède une arme secrète et qui a « intégré » l'ensemble du monde.

Dans l'anti-utopie, la catastrophe se retrouve toujours dans l'anamnèse. Il ne restait par exemple que quelques centièmes d'un pour-cent de la population après la catastrophe qui avait anticipé les événements du roman *Nous autres*. Dans *Telluria*, on rappelle toujours la lutte des civilisations, qui a transformé le monde en champ de bataille pour le nouveau combat global.

Les salafistes et les nouveaux templiers, les wahhabites et les résistants-communistes orthodoxes ne se lassent pas de combattre pour leurs intérêts.

À vrai dire, grâce à des percées civilisationnelles, de nouveaux héros franchissent maintenant les frontières et les espaces à bord de leurs bottes de sept lieues individuelles et réactives : les nouveaux templiers, conduits par un grand maître, partent pour Istanbul, pour une « treizième croisade », à l'intérieur de robots armés de trois mètres de haut. Mais par contre, pour sortir de Moscou, il faut payer mille pièces d'or... Les frontières restent donc la preuve de la rupture civilisationnelle à l'intérieur du monde anti-utopique.

Toujours dans *Telluria*, les limites se sont multipliées, coupant la Russie en petites formations étatiques : la Moscovie, la principauté de Riazan, la république de l'Oural, la Tartarie, Telluria, etc. Dans le roman *S.N.U.F.F.*²¹ de Viktor Pelevine (né en 1962), l'espace est divisé en deux mondes : « haut » et « bas ». Le monde haut, sphérique, est « Byzantium », Big Biz. Le monde bas, « Urkaïna », est celui de gens primitifs et arriérés. Ces mondes sont séparés d'une façon civilisationnelle, culturelle et même anthropologique. Les habitants du monde haut sont voués au « manitou », terme formé sur le mot « moniteur²² » et sur le nom du dieu local. « Manitou » est aussi la devise locale, argent qui se place automatiquement sur le compte du personnage principal, dont le nom de famille est Karpov. La devise de ce dernier est : « Si tu connais le malheur, vends-le comme une joie, il y aura alors du bonheur dans ta maison ! » Son travail est la vente d'actualités : s'il n'y en a pas, il faut en créer. C'est pourquoi sa caméra vidéo est volante, télécommandée, munie d'une mitrailleuse et de missiles. Le tellure de Sorokine est une autre hypostase du « manitou », sous un autre aspect. Si le héros du roman de Pelevine invite une jeune fille à dîner à Tokyo, cela signifie seulement qu'un serviteur, dans un restaurant local, changera le paysage derrière la fenêtre. Un service qui peut coûter plus cher en fonction du prestige de la géographie du dîner. La division de l'espace du roman en frontières crée les conditions pour activer l'action du sujet : de nouveaux « sens utopiques » se rangent le long de ces frontières.

La représentation symbolique de la politique

La narration à la première personne (*Ich-Erzählung*) de la *Journée d'un opritchnik* devient la démonstration d'une vue « souveraine » de la Russie. Le dévouement du chien et la brutalité du loup sont la base biologique du régime. Les *meriny* – des Mercedes auxquelles sont attachés des balais et des têtes de loup – sont la personnification tangible, le résultat réel et le signe héraldique de cette brutalité de loup. Les « problèmes » que l'opritchnik Komiaga, le personnage principal, résout moyennant finances sont la preuve de l'inégalité sociale au sein de l'empire, d'une protestation qui se prépare, de l'inadmissibilité du gouvernement de l'opritchnina pour beaucoup de simples citoyens. L'anti-utopie de Sorokine, qui a connu plus tard une suite

avec *Le Kremlin en sucre*, est très proche de la satire politique.

La situation culturelle actuelle ne suppose aucune autre lecture de ce livre, comme cela avait été le cas avec *Nous autres* de Zamiatine après sa première publication en URSS en 1988, ou encore auparavant, au sein de l'émigration, avec la publication de la première traduction de 1984 dans la revue *Grani*²³. Dans *Le Kremlin en sucre*, l'opritchnik Komiaga meurt. Cette balle marque le dernier meurtre de cette dilogie, où la douceur des bonbons en forme de Kremlin s'avère amère...

En quoi consiste donc l'actualité sociale et politique de la *Journée d'un opritchnik* ? En une représentation d'un lendemain grotesque pour un simple agent du FSB qui tout en apportant beaucoup de malheur ce jour-là, parvient en même temps à se réjouir de sa propre existence sous toutes ses formes variées. Ce roman est tout d'abord précieux pour la démonstration artistique de l'inconscient collectif, selon les termes de Jacques Lacan, quand les peurs cachées des intellectuels se présentent devant nous sous la forme grotesque et accentuée de la narration anti-utopique.

Les textes de Sorokine présentent diverses variations concernant le thème de l'idée russe. Si le roman *La Tourmente* a été construit sur la conception de l'espace russe, *Telluria* est tissé sur la matière, la substance qui en fait doit conquérir le temps. Il semble que le héros-temps doive suivre le héros-espace, mais chez Sorokine, c'est le héros-matière, le héros-substance qui apparaît. Cependant, suivant le titre, ce héros obéit à l'espace, car autrement ce roman s'appellerait *Tellure*, et non *Telluria*, c'est-à-dire le pays nommé à partir du métal populaire possédant soi-disant des facultés narcotiques. L'image du clou en tellure qu'on peut enfoncer dans la tête pour éprouver de nouvelles possibilités vitales se retrouve dans l'ensemble des cinquante chapitres du roman.

L'art narratif de Sorokine y est simplement une question technique. On a l'impression que l'auteur est capable de toutes sortes de tâches narratives. Tout ce qui avait été ébauché dans les premiers récits, dans le premier roman *La Queue*, dans *Le Lard bleu*, et enfin dans *Journée d'un opritchnik* et dans *Le Kremlin en sucre* se présente dans *Telluria* sous l'aspect le plus subtil, le plus travaillé. L'auteur change de formes de narration et de style avec une élégance et une facilité exceptionnelles. L'esprit novateur conduit toujours la critique actuelle à une impasse. Et même si le critique Evgueni Melnikov a dit que Sorokine a écrit là le meilleur roman russe de ces dernières années, il ne parvient à se retenir et lui reproche : « Après avoir écrit le meilleur roman de ces dernières années et après y avoir mis une quantité innombrable de sens, Sorokine ne s'est malgré tout pas soucié d'enrichir sa philosophie, ne serait ce que d'une particule créative²⁴. » Mais s'il l'avait « enrichie », ce ne serait plus Sorokine : il faut rechercher les romans qui vous chavirent l'âme chez d'autres écrivains, par exemple chez Alexandre Prokhanov.

Galina Iouzefovitch écrit dans la revue *Itogui*²⁵ :

Ce n'est pas tant un roman qu'un chœur discordant et mal arrangé de voix venant du futur. Comme d'habitude, raffiné du point de vue stylistique et porté à la perfection, mais, encore une fois, et comme d'habitude, on ne comprend pas trop à quoi il sert²⁶.

Il est vrai qu'en littérature, un roman « raffiné du point de vue stylistique et porté à la perfection » est précieux, important en soi-même. Quand le critique dit du roman qu'« on ne comprend pas trop à quoi il sert », ce critique prend la posture hautaine de l'homme qui est sûr de la destination utilitaire de la littérature, du fait que la création littéraire doit « être utile », — la posture de l'homme qui donne ou non l'autorisation de créer, d'écrire des romans.

Selon Valeria Jarova, *Telluria* a simplement « échoué » :

La traditionnelle parade de monstres de Sorokine passe devant nous sur plus de quatre cents pages : pédophiles, pervers, organes génitaux pensants, humanoïdes à tête de chien, géants, nains, chevaliers, nobles, révolutionnaires, ouvriers... Des conversations ont lieu sur la Russie et le monde, sur le destin de l'humanité et la structure de l'État. Sorokine a répété tout ce qu'il a pu, y compris ses premières œuvres, mais d'une façon hypertrophiée, parodique... Et tout cela, hélas, n'est plus du tout intéressant. La difficulté n'est pas dans le fait qu'il faut tout deviner, c'est d'ailleurs parfois même agréable, mais dans le fait que ce monde et ces créatures ne suscitent pas d'intérêt et n'inspirent pas la moindre compassion, à un point tel qu'il est dommage d'y user ses forces²⁷.

Après s'être « protégé » contre le roman d'une façon émotionnelle, le critique substitue à sa valeur esthétique son opinion visiblement toute faite. Comme nous le voyons, ce n'est pas seulement la littérature de masse contemporaine qui connaît une crise, mais aussi la critique littéraire qui l'analyse.

Natalia Kotchetkova écrit :

... plus on pénètre à travers les cinquante chapitres du roman de Sorokine – chacun ayant son propre héros –, plus on comprend que la politique n'y est pour rien du tout. C'est sur la nature humaine que reposent tous les torts. Chaque homme est totalitaire, il est son propre ennemi intérieur. Ce n'est pas par hasard si la métaphore récurrente du roman, qui unit les chapitres en un seul texte, est le tellure, une drogue dont on fait des clous que l'on enfonce dans le crâne. Le tellure²⁸ provoque l'euphorie. Donc le bonheur est un clou enfoncé dans le cerveau. On peut mourir de cela. Le bonheur est destructeur²⁹.

Quelle déclaration étonnante : « la politique n'y est pour rien du tout ! » Que ce passe-t-il alors dans cette anti-utopie si ce n'est un pastiche des principales tendances de la politique russe contemporaine ? Le vol de Viktor Olegovitch (Sorokine mentionne ici pour la première fois dans son œuvre Viktor Pelevine, son antagoniste littéraire et rival !) au-dessus de Moscou devient le survol des événements politiques célèbres de la place Bolotnaïa en 2012. La chaussée de Riazan, fermée la nuit et sur laquelle les gens craignant d'imprévisibles répressions essayent de quitter Moscou, est le

symbole des aéroports de la capitale. Le Président de Telluria, qui survole sur des ailes le pays, comme une grue, est une parodie directe du chef de la Russie actuelle. Enfin, le système social de Moscou est un État communiste orthodoxe. Tout cela et bien d'autres choses donnent un retentissement politique évident à *Telluria*.

L'anti-utopie comme parodie

En 2009, *GénAcide*³⁰, roman de Vsevolod Benigsen (né en 1973), figurait dans les longues listes des grands prix littéraires, et a été primé par la revue *Znamia* cette même année. L'action, dans les romans de cet auteur, se passe toujours sur un territoire fermé devenu le terrain de provocations ou d'une expérience sociale.

GénAcide repose sur une idée nationale générale. Le pouvoir ordonne : « Tous doivent lire ! » Cet ordre arrive à Bolchie Ouchtchery, un village oublié de tout le monde. La campagne est menée dans le cadre de la « Protection de l'héritage littéraire de la Russie ». Premièrement, cet héritage doit être réparti de façon totalement juste. Chacun reçoit un texte qu'il doit apprendre par cœur, comme si tous les textes imprimés avaient subitement disparu. Deuxièmement, des miliciens ou des fonctionnaires locaux contrôleront la bonne connaissance des textes. La culture ne peut bien sûr être inculquée sur ordre. Les villageois soit rient mal à propos, soit ne comprennent pas les formules et expressions poétiques. Les lectures collectives s'achèvent souvent par des beuveries et des bagarres. Un jeu intéressant est ainsi apparu : boire du tord-boyaux et réciter des vers. Le vainqueur est celui qui le dernier pourra lire son texte sans fautes malgré l'ivresse. Tout s'achève par une union absolue des villageois : les habitants de Bolchie Ouchtchery brûlent leur bibliothèque, et tous les livres... La vaccination culturelle a avorté. Cette « idée nationale générale » a échoué lors de sa réalisation.

Il est à vrai dire difficile de parler sérieusement de ce texte, qui ne tient que par une idée qu'on aurait pu facilement exprimer dans une simple conversation : une anecdote suffisait. Mais comme il est impossible avec cela d'obtenir un prix généralement décerné aux œuvres volumineuses, on commence à augmenter le nombre des dialogues, des personnages qui ne font rien et ne signifient rien, mais qui apparaissent quand même. Ces dialogues sont vides, futiles, irréels. Il n'y a de l'imagination que dans une phrase : « Dans le village de Bolchie Ouchtchery, on a obligé les gens à apprendre par cœur des fragments littéraires ». Et c'est tout ! Le sens de l'humour est celui d'un adolescent sans grande intelligence. Le lecteur un peu plus mûr ne sourira même pas :

Ceux qui par exemple avaient un texte en prose étaient appelés « zaiquis³¹ » (apparemment du mot « prosaïque »). Ceux qui avaient un texte poétique étaient appelés « rimailleurs » ou « coupables » (du mot « couplet »). Les vers d'avant-garde étaient simplement nommés « sauvagerie » et celui qui les récitait, « sauvage ».

Voilà. Un tel humour fait-il vraiment rire quelqu'un ?

Le livre suivant de Benigsen, *Raiïad*³², s'est classé dans la liste courte du prix « NOS ». Ce livre est symptomatique de la Russie actuelle. Un quartier dans lequel n'habitent que des Russes a été créé à Moscou. Les enfants au nom de famille non russe n'ont pas le droit d'y aller à l'école. Ils n'ont pas plus le droit à l'assistance médicale, aux secours d'urgence. Le politiquement correct n'y existe pas : les non-Russes sont simplement chassés.

Quant aux non-Russes qui habitaient depuis déjà longtemps ici, on propose de leur racheter leur logement pour une misère afin qu'ils partent. Le lecteur suit deux « guides » au sein de ce district utopique. Le premier est Konstantin Vassiliev, juge d'instruction du FSB. Celui-ci enquête sur le meurtre du milicien Oganessian, un Arménien qui travaillait dans ce quartier. L'autre guide est Kronid Arinbekov, qui est pour un quart Kazakh.

Le mot « tolérance » ne s'acclimate pas dans ce quartier. Les non-Russes le quittent avec une régularité frappante, ce qui fait que l'épuration ethnique a lieu en un court laps de temps. Et les pouvoirs restent inactifs contre cela. Les résultats de cette épuration forment ainsi un test qui ne s'adresse pas seulement à la population russe. Pourquoi les non-Russes se sont-ils laissés chasser, comme si le « district russe » était entouré d'une frontière invisible ? On peut acheter du chawarma chez un Tadjik. Mais pourquoi alors ce Tadjik n'a pas été chassé ? Simplement parce qu'il est « hors de la frontière » du district « blanc », là où l'« on peut ». Vassiliev a été envoyé dans ce quartier pour enquêter sur le meurtre du juge d'instance, qui est Arménien. Plus il se plonge dans l'examen de l'affaire, plus il se rend compte de l'aspect tragique des choses. La technique d'expulsion elle-même est vile : les non-Russes reçoivent des appels menaçants, on les bat à l'entrée des immeubles, on chasse leurs enfants... Ces événements ont-ils des dessous idéologiques ? Il semble que oui : quelqu'un veut transformer Moscou en « ville pour les Russes ».

L'énigme du « district uniquement pour les Russes » a finalement une solution banale : personne ne déménage dans les appartements des « non-Russes » après leur départ. Vassiliev tire cela au clair : ce sont les autorités qui ont chassé les anciens habitants de ces appartements, mais sans aucun but idéologique. Les nationalistes et les organisateurs de pogrom joueront jusqu'à la fin leur rôle, avant de disparaître dans le néant.

Tous comprennent le caractère irréalisable de l'idée de district ethniquement « pur ». Peu de temps s'écoule avant que de nouveaux immigrants ne s'établissent dans ce quartier qui a rapidement obtenu une réputation de « prestige ». Mais ils achètent les appartements vides à des prix très différents de ceux pour lesquels ils ont été vendus par leurs anciens habitants. Il n'y aurait donc pas eu d'épuration ? Juste un business ?

Un critique a écrit au sujet de ce roman que son auteur a suivi la voie tracée par le « mythe libéral » de l'intolérance nationale des Russes. Je crains que ce critique n'ait pas compris le roman. Ce mythe est en Russie une

donnée que l'on exploite assez activement. Quand la nouvelle icône de l'opposition, l'homme politique Navalny, se joint à un meeting sous le slogan : « Assez de nourrir le Caucase ! », qui a besoin encore de construire quelque chose sur ce sujet ?

Apparemment, Benigsen décrit avec plaisir ce district, qui a si brusquement changé après l'établissement de la vie russe. Les gens dans les hôpitaux sont attentifs, dans les écoles tout le monde est bienveillant, tout le monde est patriote, les kiosques et autres détestables petits magasins ont disparu, et les trottoirs sont impeccablement propres... Dans cette œuvre, l'idée d'agressivité nationale exclusive devient justement le thème d'une analyse romanesque, et ne sert pas à la propagande ou à la construction du « mythe libéral ».

L'anti-utopie comme satire sociale

On peut trouver des éléments satiriques dans nombre de romans anti-utopiques contemporains. Il s'agit d'ordinaire d'une satire politique qui ridiculise l'opinion des élites au pouvoir ou le mode de vie de ses représentants.

*Allemands*³³, le meilleur roman d'Alexandre Terekhov (né en 1966), est une satire sociale où l'on analyse et dévoile les valeurs formées en Russie au début du XXI^e siècle. On jugera la Russie de ce temps-là selon ce roman. Ce n'est pas un hasard s'il a reçu le prix « Bestseller national » pour 2012.

Le personnage principal est Eberhard, un fonctionnaire, dirigeant du service de presse au sein de la préfecture d'une grosse ville (probablement Moscou). Ses collègues sont les « Allemands » : ils ont des noms de famille germaniques, même s'ils sont russes. La préfecture est un territoire hors-la-loi : la seule loi qui y règne est celle de la corruption. Le peuple est son vassal, qui doit payer tribut. Il est impossible d'ouvrir sa propre affaire, d'obtenir une décision de justice légitime, même de faire des travaux dans un appartement pour des vétérans, si on n'« apporte pas son écot » et qu'on ne « tombe pas d'accord sur un pourcentage des bénéfices ».

Les vassaux sont donc russes, tandis que les employés de la préfecture sont les « Allemands ». Même leurs femmes ont des prénoms allemands, car elles se servent aussi de tout ce que leurs maris apportent. Tous sont des « occupants », qui se sont emparés de la ville et de ses habitants et leur ont imposé le tribut.

Un danger menace la préfecture, et il ne s'agit pas d'une « loi » abstraite. Lionia Ouspenski, chef de la Direction régionale contre la criminalité organisée, est l'instrument de la loi, il est habitué à prendre, il sait à qui, et combien il faut donner. Le danger vient d'un nouveau préfet. Non pas du fait qu'il va accepter plus de pots-de-vin que son prédécesseur de la part de ses subordonnés, mais il est hystérique et malfaisant, se méfie de tous. Il chassera tout le monde, et nommera ses hommes à la place, qu'il plumera et tourmentera aussi. Son portrait grotesque – il faut dire que Terekhov ne donne pas

souvent de descriptions d'intérieurs ni de portraits, ainsi est son style – justifie son surnom : le « Monstre ».

Le monstre se traînait péniblement derrière, à une petite distance invariable ; il faisait des mouvements brusques, dans tous les sens, de sa caboche de boxeur gros comme un bœuf : peut-être avait-il trop serré sa cravate, ou bien lui avait-on cousu hier une nouvelle tête, à laquelle il ne s'était pas totalement habitué.

Eberhard n'a d'ailleurs qu'un seul point faible, sa fille, restée vivre avec son ex-femme. Toutes deux sont assez corrompues, aussi, et vivent selon les règles des « nouveaux Allemands » : Eberhard ne peut voir sa fille sans apporter un bon cadeau ou sans payer quelque chose d'important : des vacances, par exemple, un voyage ou quelque chose d'autre. La fille sait comment son père parle aux autres, et le manipule habilement, avec sa mère. La métaphore de la nouvelle Russie selon Terekhov est une famille gâtée par la corruption, une fille qui n' imagine pas d'autre langue pour communiquer avec son père, qui pourtant l'aime avec sincérité.

La femme aimée d'Eberhard attend un bébé. Aussi achète-t-il déjà un appartement, passe un accord, bien sûr avec un pot-de-vin, afin d'y faire gratuitement de coûteux travaux et préparer un nouveau nid pour sa vie familiale. Mais Monstre a ses propres buts : il ne s'intéresse pas seulement au pourcentage du parti « Russie unie » lors des élections, mais aussi au fonctionnement des circuits financiers au sein de sa préfecture. Les anciens collègues, chassés de leur travail par Monstre, disparaissent les uns après les autres. Et lui aussi reçoit enfin un signe noir. Eberhard est un homme rusé, bien sûr : il aurait pu à coup sûr se trouver une place lucrative. Mais voilà l'affaire : il a laissé une dette derrière lui. Sur son conseil, un homme haut placé a investi une grosse somme dans une affaire qui a échoué. Personne ne peut protéger Eberhard des bandits, car on l'a déjà chassé de la préfecture. D'ordinaire, ceux-ci tuent leur victime après lui avoir envoyé un troisième SMS. C'est le nouveau rituel, pour sévir contre les obligés en leur laissant une possibilité de régler leurs dettes. Le roman s'achève quand Eberhard reçoit le deuxième SMS...

L'anti-utopie régionale

*Vladivostok 3000*³⁴ relève d'une nouvelle variété du genre, que j'appellerais anti-utopie provinciale ou régionale. Ses qualités esthétiques ne sont pas grandes. Ce livre est une ombre pâle de *S.N.U.F.F.* Avec ses mondes haut et bas. Il présente un intérêt évident et compréhensible pour les habitants du littoral et surtout pour ceux de Vladivostok. Il est consacré à l'image de la ville qui se forme dans leur futur imaginé. Où allons-nous et voudrons-nous y vivre demain ? Qui nous empêche de vivre comme nous le voulons ? L'utopie répond à la première question, l'anti-utopie à la deuxième. Ilia Lagoutenko (né en 1968) et Vassili Avtchenko (né en 1980) sont de grands « patriotes » de leur ville, même s'ils ont fait leur carrière à Moscou. Ilia Lagoutenko est le leader

du célèbre groupe de rock Mumiy Troll, et Vassili Avtchenko est devenu un membre distingué du magazine d'opposition *Novaïa Gazeta*.

Quand en 1998 la version russe de la chaîne de télévision MTV a été créée, son prix annuel du meilleur clip musical est devenu une récompense de prestige. Le clip de Lagoutenko pour la chanson *Vladivostok 2000* l'a précisément remportée en 2000. Mille ans passent rapidement, et en 2012, il propose une nouvelle œuvre, *Vladivostok 3000*.

Il peut être curieux de noter que le grand-père de Lagoutenko est un architecte soviétique éminent, qui lança le projet radical de logements appelés « khrouchtchevka », pour lesquels il proposait des murs d'une épaisseur de 4,5 cm. Cependant, il apparut rapidement qu'avec une telle épaisseur, on pouvait entendre même un chuchotement de l'autre côté du mur. C'est pourquoi Khrouchtchev insista en faveur d'une version plus respectueuse de l'intimité de ces murs, d'une épaisseur de 6 cm, à travers laquelle on n'entendait plus ce chuchotement.

Voici comment Vassili Doubeïkovski, dans son article « *Vladivostok 3000*. Livre sur l'identité de la ville » résume les principaux paramètres de l'utopie qui y est décrite, en utilisant la méthodologie du livre *City Branding*³⁵ de Keith Dinnie :

« [...] *City Branding and Stakeholder Engagement*. À Vladivostok 3000 existe une communauté urbaine unique en son genre, unie tant par des valeurs vitales que par des éléments pratiques. La population se sert d'une langue locale – le sémaphore – et tous les fonctionnaires d'État portent l'uniforme de la marine de guerre, dont, et c'est le principal, ils sont fiers.

Paradoxes of City Branding and Societal Changes. On ne fume pas, à Vladivostok 3000 ; on respecte la loi et on jouit de la vie, en éprouvant de la tendresse envers sa terre. Un paradoxe pour une ville russe. [...].

Ce n'est pas la première description utopique d'un développement possible des événements. *Vladivostok 3000* offre une grande ressemblance avec le roman de Vassili Axionov (1932-2009) *L'Île de Crimée*³⁶. Mais la différence de talent entre les auteurs est grande. *L'Île de Crimée* est devenu le symbole d'un rêve chimérique et de possibilités perdues, le rappel amer de l'inutilité des tentatives d'une île libre de survivre sous le joug du monstre voisin totalitaire, de l'aspiration morbide des émigrés russes à vivre dans la métropole.

Les habitants de Vladivostok sont sensibles à l'éloignement du reste de la Russie. Cependant, on ne réussit pas à y construire une nouvelle vie meilleure. *Vladivostok 3000* n'est qu'une tentative molle de montrer le charme de la ville tout d'abord aux habitants eux-mêmes. Il n'y a qu'eux qui pourront comprendre le grand nombre de réalités de cette utopie assez modeste.

La seule preuve d'agréable cordialité de cette nouvelle vie vient d'un espion, qui a décidé de rester pour toujours à Vladivostok 3000, au lieu de recueillir des informations devant aider à sa destruction. C'est très peu pour la force de persuasion de l'utopie. Aucune image ne reste dans la mémoire. Quant au caractère philosophique propre au genre utopique, n'en parlons pas.

L'anti-utopie actuelle est plus politisée que celle qu'on trouvait dans les romans de Zamiatine et d'Orwell. Au sein d'une société russe non libre, où l'obscurantisme se manifeste de plus en plus souvent dans la vie politique quotidienne, et où le chef de l'État s'affirme contre la tolérance « impersonnelle et asexuée » dans son message annuel à la Douma, la littérature est relativement libre.

Le besoin qu'ont les intellectuels d'exprimer leurs opinions, d'évaluer l'état actuel de la Russie et de tracer des alternatives historiques approximatives les ramène à l'anti-utopie. En règle générale, les qualités de ces œuvres littéraires, de nos jours, ne sont pas bien grandes. Cela s'explique par le fait qu'elles appartiennent à la littérature populaire.

Cependant, le talent est parfois là, et ainsi paraissent de rares œuvres qui ouvrent de nouvelles perspectives à ce genre. Le roman *Telluria* de Vladimir Sorokine en est le meilleur exemple.

Traduit par Viktoriya LAJOYE

NOTES

1. Вячеслав Рыбаков, *Гравилет «Цесаревич»*, Нева, 1993, № 7-8.
2. В. Каплан, «Заглянем за стенку: топография современной русской фантастики», *Новый мир*, 2001, № 9, p.162.
3. Сборник эссе, посвященных имперской идеи: *Империя. Сделай сам.* (éds Д. Володихин. Э. Геворкян. Э. Геворкян), «Форманты протоимперских идеологов», М., 2001, p. 3-8. Voir aussi : О. Славникова, «Я люблю тебя, империя», *Знамя*, 2000, № 12; Вячеслав Рыбаков, «Научная фантастика как зеркало русской революции», *Нева*, 1996, № 4.
4. Сергей Доренко, 2008, М., Ad Marginem, 2005.
5. Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2012
6. M. Griffiths: «Moscow after the Apocalypse» *Slavic Review* 72, n° 3 (Fall 2013), p. 482.
7. S. Nagi, «One Billion Years after the End of the World : Historical Deadlock, Contemporary Dystopia, and the Continuing Legacy of the Strugatskii Brothers», *Slavic Review*, vol. 72, 2013, 2, p. 283.
8. En Russie, le roman a été publié pour la première fois dans *Знание-сила* 88/2, 1988. E. Zamiatine, *Nous autres*, Paris, Gallimard, 1929, traduit du russe par V. Cauvet-Duhamel ; rééd., 1971.
9. George Orwell, 1984, Gallimard, 1950, traduit de l'anglais par Amélie Audiberti.
10. Владимир Сорокин, *Лед*, М., Ad Marginem, 2002. Vladimir Sorokine, *La Glace*, traduit du russe par Bernard Kreise, P., Points, 2008.
11. Владимир Сорокин, *Путь Бро*, М., Захаров, 2004. Vladimir Sorokine, *La Voie de Bro*, traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard, Verdier, 2005.
12. Владимир Сорокин, *23 000*, М., «Захаров», 2005. Vladimir Sorokine, *23 000*, éd. de l'Olivier, traduit du russe par Bernard Kreise, 2013.
13. Владимир Сорокин, *Очередь*, P., Синтаксис, 1985. Vladimir Sorokine, *La Queue*, Paris, Lieu Commun, 1986.
14. Владимир Сорокин, *Норма*, publié pour la première fois par les éditions «Три Кита» avec «Odscuri viri», Москва, 1994.
15. Владимир Сорокин, *Голубое сало*, М., Ad Marginem, 1999. Vladimir Sorokine, *Le Lard bleu*, traduit du russe par Bernard Kreise, Éditions de l'Olivier, 2007.

16. Владимир Сорокин, *Роман*, publié pour la première fois par les éditions «Три Кита» avec «Odseuri viri», Москва, 1994. Vladimir Sorokine, *Roman*, traduit du russe par Anne Coldefy-Faucard, Paris, éd. Verdier, 2010.
17. Владимир Сорокин, *Теллурия*, М., Согрус, 2013.
18. М. Юрьев, *Третья империя. Россия, которая должна быть*, М.: Лимбус Пресс, Издательство К. Тублина, 2006.
19. Владимир Сорокин, *День опричника*, М., Захаров, 2007. Vladimir Sorokine, *Journée d'un opritchnik*, traduit du russe par Bernard Kreise, éd. de l'Olivier, 2008.
20. Владимир Сорокин, *Сахарный Кремль*, М.: АСТ, Астрель, 2008. Vladimir Sorokine, *Le Kremlin en sucre*, traduit du russe par Bernard Kreise, éd. de l'Olivier, 2011.
21. Виктор Пелевин, *S.N.U.F.F.*, М., Эксмо, 2011.
22. Écran d'ordinateur, NdT.
23. *Грани*, n° 27-28, 30, 31, trad. V. Andreev et N. Vitov.
24. Е. Мельников, «“Теллурия”, Владимир Сорокин », <http://newsrab.ru/review/548243>
25. Revue *Итоги*.
26. Г. Юзefович, « Этот безумный мирок », *Итоги*, 2013. № 42. <http://www.itogi.ru/arts-kniga/2013/42/195118.html>
27. В. Жарова, «Почему провалился новый роман Владимира Сорокина *Теллурия*», <http://sobesednik.ru/culture/20131018-pochemu-provalilsya-novyi-roman-vladimira-sorokina-telluriya>
28. Tellure est un élément chimique, de symbole Te et de numéro atomique 52. C'est un métalloïde du groupe des chalcogènes.
29. Н. Кочеткова, «Теллурия», <http://www.timeout.ru/books/event/313103/>
30. Всеволод Бенигсен, *ГенАцид, Знамя*, № 7, 2008.
31. Les bègues, NdT.
32. Всеволод Бенигсен, *Раяд*, М., Время, 2010.
33. Александр Терехов, *Немцы*, М., АСТ: Астрель, 2012.
34. Василий Авченко, Илья Лагутенко, *Восток-3000*, М.: Астрель, Terra Fantastika, 2012.
35. *City branding* ou marketing urbain est l'application de la notion de marketing à la gestion publique et donc à la gestion urbaine, NdT.
36. Василий Аксенов, *Остров Крым*. Écrit en 1979, publié après l'émigration de l'auteur aux États-Unis.
Première publication : Ardis, 1981. En URSS, dans *Юность*, 1990, № 1-5.
Vassili Axionov, *L'Île de Crimée*, traduit du russe par Lily Denis, Gallimard, 1982.

SUMMARY

The classical tradition and the modern Russian dystopian novel

This article argues that modern Russian dystopian fiction draws upon such well-known classical texts as 'We' by Evgeny Zamyatin and '1984' by George Orwell. In the analysis of modern Russian anti-utopian novels by Vladimir Sorokin, Victor Pelevin, Mikhail Yur'ev features of the genre emerge as follows: 1) the impact of a failed utopian project; 2) a catastrophic event triggers the rise of a new historical order or at least a new order of priorities in envisaging the chronology of events in the past; 3) an 'anti-utopian virus' is spread by a charismatic protagonist 4) 'utopian' mythology of body 5) the presence of a border between the utopian world and 'another' world; 6) Big Brother or Benefactor whose presence is felt everywhere; 7) symbolic representation of devices for maintaining hegemonic control: the 'Integral,' 'Mystery Weapon,' or 'Global Shield' (as in Mikhail Yur'ev's novel 'The Third Empire'); 8) parody and social satire.