L'anti-utopie comme style du *Zeitgeist* (Voïnovitch, Zinoviev et Pelevine)

Bogusław Bakula

Traducteur : Anna Saignes

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/516>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.516

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mai 2012

Pagination : 87-101

ISBN : 978-2-84310-227-1

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Bogusław Bakula, « L'anti-utopie comme style du *Zeitgeist* (Voïnovitch, Zinoviev et Pelevine) », *Recherches & Travaux* [En ligne], 80 | 2012, mis en ligne le 15 novembre 2013, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/516> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.516>

L'anti-utopie comme style du *Zeitgeist* (Voïnovitch, Zinoviev et Pelevine)

Les anti-utopies slaves

L'adéquation entre le monde de la littérature et la réalité a souvent été considérée au xx^e siècle comme un préjugé majeur, mettant un frein aux recherches formelles, bridant l'imagination et imposant une perspective esthétique limitée. Si la littérature est parvenue à se libérer de sa fonction utilitaire de miroir de la société, elle n'a pas pour autant rompu tout lien avec la réalité. Certains de ces liens se sont même trouvés renforcés par cette rupture. En effet, la littérature n'a pas renoncé à ses ambitions didactiques et morales, ni à soumettre ses formes à l'idéologie (elle a continué à se vouloir programme, esthétique officielle, incitation idéologique). D'un autre côté, on ne peut faire abstraction du désir d'autonomie manifesté par la littérature vis-à-vis de la réalité et de ses évolutions. Au lieu de refléter, la littérature a appris à réagir à la réalité de façon créative et à réaliser ainsi l'essence même de ses liens avec celle-ci. On peut observer ces processus notamment dans l'art non mimétique des avant-gardes, dans la pratique et la théorie du surréalisme, ainsi que dans l'évolution de certains genres, propres au xx^e siècle.

L'anti-utopie et la dystopie¹ constituent sans aucun doute un de ces genres. Les nombreuses œuvres, voire les courants littéraires, relevant de l'un ou de

1. Il est généralement admis que l'anti-utopie et la dystopie se distinguent par leur objet. L'anti-utopie renvoie à une œuvre littéraire, une convention littéraire, alors que la dystopie désigne une construction plus intimement liée à la réalité ou à la réalité elle-même. Du point de vue des postulats de la postmodernité, c'est une différence seulement en apparence. Les deux sous-genres se rencontrent dans une littérature qui ne distingue plus les statuts des textes. Les œuvres qui nous intéressent relèvent de l'anti-utopie et de la dystopie.

l'autre de ces sous-genres, permettent d'observer comment le texte, la vision artistique, et même la réception s'affranchissent de l'obligation de servir l'idéologie. L'anti-utopie et la dystopie littéraires témoignent d'une forte tendance à un traitement libre de la réalité, mais aussi à une interprétation de celle-ci (c'est tout particulièrement le cas dans la dystopie). La mise en question du réalisme et la pratique d'un certain fantastique social ont permis un regard plus libre sur les transformations sociales, politiques et idéologiques. À partir des années 1920, l'anti-utopie et la dystopie sont devenues des formes anti-autoritaires, profondément concernées par les crimes perpétrés sur des millions d'êtres humains au nom de projets de société irréalisables. Dans ce sens l'anti-utopie et la dystopie, parce qu'elles se situent à l'intersection d'une vision de la société du futur (ou d'un passé mythique) et d'une réaction morale forte envers la violence contemporaine, relèvent de la littérature d'idées. Elles ne reflètent pas tant des objets et des situations précis, qu'une certaine idéologie dont elles font en même temps la critique. Elles sont une composante importante non seulement du discours littéraire mais aussi social. L'anti-utopie, et plus encore la dystopie, peuvent être qualifiées de genres engagés. Les deux variantes constituent en effet une réaction littéraire à la manipulation et au mensonge idéologique et fournissent une réponse critique aux propositions de bonheur idéal qui cachent généralement des objectifs inavouables. En règle générale l'anti-utopie et la dystopie choisissent entre deux visions différentes de l'avenir qui permettent de répartir les œuvres en deux catégories. Une première catégorie imagine une crise provoquée par une découverte scientifique censée résoudre de grands problèmes sociaux et économiques (par exemple : *Les Œufs fatidiques* [1925], de Mikhaïl Boulgakov ; *La Machine solaire* [1928] de l'Ukrainien Volodymyr Vynnytschenko ; *La Guerre des salamandres* [1936] de Karel Čapek). La deuxième se consacre entièrement à la critique d'une idéologie politique et de la tentative, généralement dramatique, de la mettre en œuvre (par exemple : *Nous Autres* [1920] d'Evgueni Zamiatine). Entre ces deux extrêmes, on peut placer le roman d'Alfred Kubin, *L'Autre Côté* [1909], ainsi que *L'Adieu à l'automne* [1927] et *L'Inassouvissement* [1930] du Polonais Stanisław Ignacy Witkiewicz.

Après la Seconde Guerre mondiale, l'utopie, en tant que genre, est de plus en plus rarement pratiquée sans réserve. Elle glisse souvent vers le fantastique (Stanisław Lem, Arkadii et Boris Strugatski) ou vers une conception purement utilitaire de la littérature (les utopies socialistes) et cesse de jouer un rôle significatif. Dans les années 1960 et 1970 apparaissent des ébauches d'utopies en relation avec la pensée du mouvement hippie, même à l'est du rideau de fer, tel *Invalidní sourozenci* (*La Fratrie invalide*)² écrit en 1974 par le

2. Ce roman n'a pas été traduit en français.

Tchèque Egon Bondy. La place de l'utopie est désormais occupée par l'anti-utopie et la dystopie. La dystopie, qui se développe à l'ombre de la genèse et des conséquences de la Seconde Guerre mondiale et de l'affirmation du modèle communiste, jouit d'un grand succès, par exemple avec *1984* [1949], de George Orwell. Les auteurs de dystopies se concentrent sur la question du fonctionnement, de la crise et de la chute des régimes qui, au nom de la collectivité, n'ont pas hésité à se consacrer réalisateurs de l'utopie. Les auteurs d'anti-utopie, eux, s'efforcent de déconstruire la foi en un avenir sans conflits, que semblent promettre le progrès technologique et l'évolution idéologique, l'assoupissement moral de l'humanité et le rêve d'un homme nouveau et heureux. Les anti-utopies démolissent définitivement les illusions de l'utopie littéraire classique (dans *Retour des étoiles* [1861], de Stanisław Lem, par exemple), en se référant au monde de la littérature, ainsi qu'à une culture et à des valeurs traditionnelles. Dans la première catégorie, celle de la dystopie, on trouvera : *Nous Autres* [1920] d'Evgueni Zamiatine, *Le Zéro et l'infini* [1940] d'Arthur Koestler, *1984* [1949] de George Orwell, *La Viande* [1981] (*Maso*)³ de Martin Harniček, *Katastroïka* [1984] d'Alexandre Zinoviev. La dystopie perd cependant de son importance à mesure que les réserves politiques de l'autoritarisme et du totalitarisme s'épuisent. En revanche le deuxième courant, anti-utopique, fonctionnant dans l'espace intertextuel du dialogue culturel, semble plus productif. Il est représenté, entre autres, par *Le Meilleur des mondes* [1932] d'Aldous Huxley, les romans de Karel Čapek, *La Ferme des animaux* [1945] de George Orwell, *Le Pianiste déchaîné* [1952] de Kurt Vonnegut, *Fahrenheit 451* [1953] de Ray Bradbury, *Sa Majesté des Mouches* [1954] de William Golding, *La Petite Apocalypse* [1979] de Tadeusz Konwicki ou encore le roman de Vladimir Voïnovitch, *Moscou 2042* [1986]. Enfin, la distinction entre anti-utopie et dystopie cesse d'être pertinente dans les œuvres postmodernistes, qui se nourrissent des deux traditions, comme *La Mitrailluse d'argile* [1996] de Viktor Pelevine.

Dans le paysage des manifestations contemporaines de l'anti-utopie, les auteurs slaves, et tout particulièrement russes, souvent émigrés ou interdits de publication par le régime communiste, occupent une place de choix. Nul ne doute de la qualité des œuvres de Zinoviev ou de Voïnovitch, ni de celles d'Andreï Platonov découvert tardivement, ni des auteurs à la renommée internationale comme les frères Strougatski. Le roman futuriste des deux frères, *L'Île habitée*⁴ [1969], figure parmi les œuvres les plus marquantes de

3. Non traduit en français.

4. A. et B. Strougatski, *L'Île habitée*, trad. du russe par J. Lahana, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1980.

cette veine. À leurs côtés, de grands écrivains ont émergé dans les années 1970-1990, qui ont su mettre en rapport leur expérience personnelle, historique et littéraire, acquise sur les marges de l'État soviétique, en Pologne, Tchécoslovaquie, Hongrie, tels Tibor Dery, Egon Bondy, Tadeusz Konwicki, Martin Harníček. Plusieurs d'entre eux ont été des opposants actifs au régime totalitaire. À un certain moment, dans les pays communistes, l'anti-utopie est devenue un genre d'opposition au système en place, pratiqué aussi bien par les écrivains de l'opposition intérieure que par ceux de l'émigration. Ce phénomène s'explique par le potentiel critique que recèle l'anti-utopie et par la posture critique qu'elle suppose envers le monde de l'utopie idéologique représenté par le système soviétique. Malgré des menaces sérieuses de la part du régime répressif, beaucoup d'écrivains et d'hommes politiques, et d'hommes en général, ont su conserver un regard lucide sur le monde et ont toujours su que le communisme totalitaire soviétique, ainsi que tous les systèmes qui en dérivent, allait un jour connaître une fin. Mais la question qui occupait les esprits n'était pas simplement celle de la date de la chute du système communiste. Il s'agissait de savoir comment allait se dérouler cette chute et, surtout, sur quoi elle allait déboucher. Non pas : quand?, mais : comment? Telle était la question la plus importante. La peur généralisée d'une catastrophe atomique mondiale, que pouvait déclencher à tout moment l'agressivité de l'Union soviétique, s'est mêlée pendant des années aux sentiments de grotesque et d'absurde produits par la ritualisation du communisme et par l'enchaînement des aberrations sociales, économiques et mentales. La littérature a réagi à ces menaces d'une façon qui lui était propre. Avant même la Seconde Guerre mondiale, un large spectre de scénarios de la catastrophe mondiale a vu le jour. Ce courant, appelé catastrophiste, prophétisait un anéantissement total des valeurs de la démocratie occidentale (c'est ce qu'a décrit Stanisław Ignacy Witkiewicz dans les années 1930), à la suite d'une invasion ou bien comme conséquence de contradictions internes. La catastrophe naturelle totale provoquée par l'homme constituait une autre variante. Parfois les deux variantes se trouvaient réunies, en particulier dans la littérature populaire de l'entre-deux-guerres. Le communisme constituait la cible principale de la plupart des représentations littéraires, parce que le communisme était riche d'une tradition littéraire (utopisme romanesque, socialisme utopiste, etc.). L'utopie nationale-socialiste ne suscitait, au mieux, que des parodies. Le communisme en revanche provoquait d'autres émotions et des réactions littéraires plus sérieuses, en élevant quasiment au rang de catégories philosophiques des notions comme la société totale, la propagande totale, l'*homo sovieticus*. La pertinence de cette dernière notion pour l'analyse sociologique ne fait aucun doute, encore à notre époque.

La prose russe des années 1970-1990 qui nous intéresse ici, et qui a vu le jour en tant que littérature condamnée à l'opposition ou à l'émigration, a apporté quelques réponses intéressantes à la question de savoir comment fonctionnent et s'effondrent les systèmes construits sur le modèle communiste, et quelles en sont les conséquences sociales, psychologiques, politiques, économiques, culturelles et même écologiques. Le système totalitaire exhibé dans la prose des années 1970-1990, apparaît pourrissant de l'intérieur; dépouillé de son ancienne puissance, il succombe sous son propre poids. La chute du système est entraînée par ses contradictions internes, ainsi que par la déception, la peur et le sentiment d'absurdité qu'il suscite. L'absurdité existentielle et axiologique nous autorise à parler ici de grotesque, parce que cette notion allie le comique, l'ironie, la parodie à la tragédie, au sublime et au pathétique. La fin de l'empire total est toujours grotesque. La littérature prend ainsi sa revanche sur la réalité en la tournant en dérision sur le plan idéologique et esthétique. Cette histoire, certes très simplifiée, de l'anti-utopie nous conduit à aborder trois textes essentiels, dont la genèse remonte à la phase terminale du communisme. Dans ces textes on trouvera une analyse de la crise, ainsi qu'un scénario de son déroulement. Avec ces trois textes, l'anti-utopie et la dystopie non seulement annoncent la fin du système, mais surtout elles intègrent ce processus de décomposition dans leur esthétique. Il s'agit de *Katastroïka* d'Alexandre Zinoviev⁵, de *Moscou 2042* de Vladimir Voïnovitch⁶ et de *La Mitrailleuse d'argile*⁷ de Viktor Pelevine⁸.

La dernière phase

On peut, sans trop risquer de se tromper, affirmer que les deux premières œuvres, celles de Zinoviev et de Voïnovitch, appartiennent à la dernière phase de l'histoire de l'anti-utopie moderniste, alors que celle de Pelevine relève du postmodernisme. Les trois romans s'inscrivent dans le courant de l'anti-utopie catastrophiste et grotesque. Au moins deux d'entre eux se caractérisent par une

5. A. Zinoviev, *Katastroïka. Histoire de la perestroïka à Partgrad*, trad. du russe par W. Berelowitch, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1990.

6. Non traduit en français.

7. V. Pelevine, *La Mitrailleuse d'argile*, trad. du russe par G. Ackerman et P. Lorrain, Seuil, 1997. Le titre original est *Tchapaïev et Poustota*. Ce deux mots sont deux noms propres. Le premier renvoie à un personnage historique, Vassili Tchapaïev, héros de l'Armée rouge, né en 1887 et mort au combat en 1919. Le deuxième est celui d'un personnage imaginaire, poète pétersbourgeois du début du siècle. D'autre part *poustota* signifie «le vide» en russe.

8. Il ne faut toutefois pas oublier le contexte qui se compose d'œuvres comme (*La Fratrie invalide*) d'E. Bondy, *La Petite Apocalypse* de T. Konwicki, (*La Viande*) de M. Harniček.

approche satirique et parodique, à laquelle vient s'ajouter le motif de la catastrophe sociale totale. Ces œuvres proposent chacune une manière spécifique de polémiquer avec la réalité et utilisent des moyens artistiques différents. *Katastroïka* est au fond un roman satirique et pamphlétaire, démontant les illusions de la perestroïka gorbatchévienne. C'est une dystopie caractérisée, où les polémiques politiques directement liées à l'actualité, occupent une place centrale. Zinoviev se demande pourquoi l'échec de la perestroïka en Union soviétique est inscrit dans l'essence même du communisme et la mentalité de la société communiste. En d'autres termes : pourquoi toutes les tentatives de réformer la société communiste sont vouées à déboucher sur le chaos, sur un sentiment de dégradation et une accentuation des défauts de cette société qui finissent par tourner à la pathologie quotidienne. C'est une satire, mais une satire mâtinée d'anti-utopie, dans la mesure où le roman inclut une polémique avec le postulat idéaliste selon lequel il est possible de réformer tout en maintenant les principes fondamentaux du régime selon lesquels le pouvoir appartient au parti communiste, soutenu par le KGB et l'appareil de propagande.

Zinoviev vise la réalité au moyen de la satire qui démasque l'utopisme d'une perestroïka menée à la va-vite, sans réflexion préalable, et surtout sans remise en cause profonde du système. Voïnovitch, en revanche, cible le mythe même du communisme, en particulier le préjugé selon lequel les contemporains n'ont pas su construire l'utopie socialiste, faute de l'avoir bien comprise ; mais avec l'idée que dans un avenir plus ou moins proche, d'autres sauront surmonter leurs erreurs et réussiront à mettre en place le système parfait imaginé par Lénine et Staline. Dans ce sens, *Katastroïka* est une variante littéraire de la dystopie (critique inspirée par la réalité), alors que dans le roman *Moscou 2042* domine une veine utopique plus classique (une critique inspirée par des visions littéraires ou des écrits théoriques), même si la polémique avec la vision gorbatchévienne de la réforme y est aussi très présente. Le roman de Pelevine, *La Mitrailleuse d'argile*, est une tentative post-moderniste de sortir des contradictions entre une interprétation historique du communisme et une vision de la réalité ordinaire du système. Chacun de ces romans correspond à une façon différente de polémiquer, ce qui offre la possibilité d'une typologie. Nous avons ainsi un roman satirique, une anti-utopie réflexive, une anti-utopie postmoderniste. À chaque fois, la crise et la désintégration se déroulent à un niveau différent : dans la réalité non littéraire, dans la sphère littéraire et politique, dans la sphère du mythe. De cette manière l'effondrement de l'Union soviétique et la crise en Russie ne sont pas simplement les objets d'une critique unidimensionnelle, mais le point névralgique d'une discussion qui dépasse les limites d'un questionnement

purement politique. La discussion aborde les rêves et les erreurs commises par les hommes tout au long de l'Histoire, prend en compte leur droit à vouloir un avenir meilleur, et en même temps procède à une critique qui permet de dépasser les contradictions.

Les utopies ainsi que les anti-utopies sont un phénomène historique et parviennent rarement à se faire une place dans le canon universel de la littérature, bien qu'elles parlent de questions universelles. Les utopies vieillissent en même temps que les sociétés qui les ont vues naître, parce qu'elles expriment un état historique donné de la conscience sociale. Elles sont pour ainsi dire une manifestation du *Zeitgeist*. L'utopie et l'anti-utopie sont une version littéraire de la philosophie de l'Histoire dans la mesure où c'est toujours une vision de l'avenir qui donne un sens à l'Histoire. L'Histoire se déroule dans le passé et dans l'avenir. Le *Zeitgeist* hégélien ne connaît pas le repos et ne se répète jamais. Son mouvement, le mouvement de l'évolution de la pensée et de la société, emprunte le cours de la spirale. Il nous dit que nous sommes, aujourd'hui, dans la sphère de l'anti-utopie, ce qui signifie que tout en réalisant de nombreuses aspirations, nous commettons beaucoup d'erreurs, en tant que société, en tant qu'espèce. Ces convictions ne sont pas seulement exprimées par l'anti-utopie russe, traumatisée par le communisme soviétique. Elles sous-tendent aussi des œuvres relevant de ce genre dans d'autres littératures slaves, surtout polonaise et tchèque.

J'ai écrit, en commençant cet article, que le genre anti-utopique (l'anti-utopie satirique) dont il est question ici a connu son apogée pendant la deuxième moitié du xx^e siècle et que son Histoire, liée à la réaction au communisme, a pris fin en même temps que son objet. On ne peut pourtant parler de fin au sens d'adieu définitif lorsqu'il s'agit d'une forme littéraire ou d'une esthétique. Les formes littéraires demeurent dans un espace de réception bien précis qui permet une actualisation de moins en moins liée au contexte. Il est vrai que peu d'utopies et d'anti-utopies sortent victorieuses de cette épreuve historique et parviennent à maintenir avec leurs lecteurs un lien aussi vivant que celui qui a caractérisé les débuts du genre. On peut affirmer que le genre perd sa dynamique en même temps que s'atténue le besoin qui l'a vu naître, mais qu'il ne disparaît pas pour autant. Sa continuation postmoderniste dans l'écriture, par exemple, d'un Pelevine, possède des connotations et se propose des tâches radicalement différentes de celles qui sous-tendent les textes fondateurs du genre.

Thèse : Katastroïka ou l'échec inévitable du « nouveau monde »

Dans la ville russe imaginaire de Partgrad⁹, éloignée du centre et fermée aux étrangers, on a entrepris de réaliser une expérience appelée perestroïka. L'expérience a pour but de convaincre l'opinion mondiale de la possibilité de réformer le système communiste et en même temps de conférer à la perestroïka la dimension d'un phénomène définissant l'avenir, les paramètres et même la substance du nouveau monde communiste. Partgrad est donc censé devenir le symbole du changement et en même temps « le phare de la perestroïka ». Le parti doit gouverner et la société doit se reconstruire, en même temps que sa base, c'est-à-dire l'économie. La perestroïka est ainsi une idée non des citoyens mais de la direction du parti communiste, qui, au moyen de transformations imposées et purement cosmétiques, cherche à agir rapidement par la propagande, sans renoncer à son monopole : le pouvoir. Les camarades les plus dévoués s'attellent à l'ouvrage. Ils doivent mener l'expérience de manière à ce que puisse apparemment s'épanouir la démocratie réclamée par l'Occident, en même temps que l'ancien pouvoir se consolide. La perestroïka, menée sur un terrain soviétique pourri du point de vue politique et moral, annexée par des camarades fidèles et par le KGB, se révèle rapidement être un leurre. Elle traduit un échec total de l'utopie soviétique ainsi que l'échec de la tentative de réformer ce qui en reste. Le revers de la perestroïka, c'est la katastroïka. Toutefois les mots d'ordre de la perestroïka sont suffisamment porteurs et attractifs pour que l'ancien appareil puisse en tirer beaucoup de profit. Il suffit pour cela de parvenir à canaliser l'énergie et les espoirs des citoyens. Chaque camarade rêve d'un succès qui le fera entrer dans l'Histoire. Le camarade Piotr Stiepanovitch Suslikov, secrétaire du comité central du PCUS, exécuter de l'idée de la perestroïka à Partgrad, a des rêves qui parlent d'eux-mêmes :

Souslikov fit un rêve prophétique. Il rêva de son Partgrad natal. Mais il ne le reconnut pas d'emblée : il voyait une accumulation de gratte-ciel en verre et en acier, des vitrines luxueuses remplies de jeans, de chewing-gums, de manteaux de mouton retourné, d'ordinateurs, de vestes de cuir et d'autres marchandises étrangères. Au ciel paraissait, en lettres géantes et flamboyantes, l'inscription « Souslik-York ». Au loin, à l'endroit où aurait dû se dresser la statue de la Liberté, on apercevait un monument à Souslikov. Mais les rues défoncées, les longues files d'attente et les ivrognes vautrés sur les trottoirs permirent à Souslikov de reconnaître son Partgrad. Au centre de la ville béait un trou noir.

– Qu'est-ce que c'est que ce trou ? demanda Souslikov.

– C'est le Grand Trou qui mène à l'Europe, lui répondit une voix intérieure¹⁰.

9. À la fois « ville du parti » et paronyme de Petrograd.

10. Сусликову приснился вещий сон. Ему привиделся его родной Партград. Город он узнал не сразу. Он увидел нагромождение небоскребов из стекла и стали с роскошными

La collision entre les rêves ordinaires et la réalité soviétique met au jour l'ambiguïté des efforts de la vieille nomenklatura. Le « Grand Trou qui mène à l'Europe » est une provocation à laquelle il ne faut pas réagir trop fermement. Les réformes ne doivent pas faire de l'ombre à la puissance de l'appareil. Au fond, la perestroïka n'est qu'une astuce de la propagande, comme le pensent les apparatchiks Souslikov et Korytov envoyés à Partgrad pour la mettre en œuvre. Il faut faire des réformes qui vont apporter des nouveautés tout en sauvant ce qui existe déjà. Mis à part Mikhaïl Gorbatchev et les intellectuels occidentaux, personne ne croit ni ne comprend autrement la perestroïka. Ni le pouvoir local, ni les citoyens.

L'astuce de la perestroïka/katastroïka, de l'avis de Zinoviev, consiste en ceci : tous les représentants du pouvoir soviétique font semblant de croire en la possibilité d'une évolution et d'un changement positifs, et montrent qu'ils travaillent dur à changer la face du monde, et en même temps, sciemment et de manière conséquente, sabotent tout ce qu'ils font. Quant aux citoyens, la perestroïka les intéresse uniquement dans la mesure où elle leur permet de se procurer des marchandises indispensables. Personne ne partage cependant les rêves de prospérité à l'occidentale de Souslikov parce qu'il s'agit tout d'abord de survivre. La perestroïka est une menace pour les modes de survie éprouvés, elle ébranle la base fragile de l'existence en Union soviétique, parce qu'elle change les règles du jeu. Les citoyens doivent être encore plus actifs et l'État ne doit plus se mêler de tout, comme il l'a fait jusqu'ici. En réalité, les citoyens sont bien devenus plus actifs parce que l'État s'est mis à négliger plus encore ses devoirs tout en conservant ses privilèges. Ainsi l'utopie gorbatchévienne devient l'anti-utopie souslikovienne-korytovienne. À Partgrad l'alcoolisme se développe, les entreprises déclinent, les familles se décomposent, la dégradation du tissu social s'accroît. Les touristes étrangers en visite à Partgrad contemplent sans enthousiasme le décor à la Potemkine, au milieu duquel s'épanouissent tous les fléaux sociaux qu'une rhétorique moralisatrice ne parvient pas à enrayer. Le pays sombre dans le chaos, dont seule une main de fer pourrait le sortir. Cependant les idéaux de la perestroïka prônent une conception radicalement différente du pouvoir, très peu répandue dans l'Histoire russe. Tout se termine mal, mais on ne voit jamais le fond. On ne le voit pas, dit Zinoviev, parce qu'il

витринами магазинов. Витрины были заполнены джинсами, жевательной резинкой, дубленками, компьютерами, кожаными пиджаками и прочими заграничными вещичками. В небе горели гигантские буквы: Суслик-Йорк. Вдалеке, там где должна была выситься статуя Свободы, виднелся монумент самого Сусликова. Только по перерезанным улицам, по длинным очередям и по валявшимся на тротуарах пьяным Сусликов узнал бывший Партград. В центре города зияла черная дыра. - Что это за дыра? - спросил Сусликов. - Великая Дыра в Европу, — ответил внутренний голос » <<http://2lib.ru/getbook/4586.html>>.

n'y en a plus depuis longtemps. Le narrateur dévoile au lecteur l'expérience excitante consistant à greffer du nouveau sur de l'ancien, à construire un monde meilleur sur un sol qui n'existe plus. En même temps il s'autorise à commenter abondamment. Tout se joue donc sur deux plans : celui de la fiction et celui de la satire du réel. Dans *Katastroïka* nous trouvons des commentaires sur les personnages fictifs aussi bien que sur les figures réelles de la scène politique soviétique de l'époque, Mikhaïl Gorbatchev, Mikhaïl Souslov, et d'autres.

Le scénario écrit par Zinoviev anéantit tous les espoirs et conduit à une utopie sociale parfaitement noire. Dans cette utopie, le pouvoir réalise les idéaux démocratiques selon sa propre conception, pendant que le peuple cherche du pain et un chef. En arrière-plan la nomenklatura soviétique ordinaire continue à faire ce qui est nécessaire pour maintenir la continuité du pouvoir et se remplir les poches. L'essentiel, veut-on nous faire croire, est la *glasnost*, c'est-à-dire l'ouverture de Partgrad aux étrangers. Mais, en cachette, la nomenklatura continue à renforcer l'appareil du parti, la milice et le KGB violemment dénoncés dans la presse. La transparence est une chose, mais le pouvoir doit demeurer entre nos mains, disent Souslikov, Koritov et les autres.

Katastroïka est un tableau des contrastes et des paradoxes de la société soviétique de l'époque, brusquement forcée à réaliser de nouveaux idéaux, dont elle rêvait, certes, mais auxquels elle n'était pas préparée d'un point de vue économique, politique ou moral. C'est pourquoi la réforme de l'utopie dans le sens d'une utopie encore meilleure s'est avérée une catastrophe sur le plan socio-politique, et une caricature sur le plan esthétique. Gorbatchev a perdu, la société aussi. Seule la nomenklatura, ce sel du communisme, est restée elle-même, contente et rassasiée. Elle a en effet accompli une œuvre historique. Elle s'est transformée sans perdre son pouvoir ni ses privilèges. Elle a gagné l'estime du monde démocratique et a en même temps minimisé le poids de l'ancienne opposition démocratique. Elle est devenue plus forte que jamais. Elle est devenue la base du régime postcommuniste menant au capitalisme, contre lequel elle avait lutté sans merci aux temps de la NEP.

(Anti)thèse : Moscou 2042 ou l'avenir n'appartient pas au communisme

Le roman de Voïnovitch écrit à l'époque de la perestroïka redonne espoirs et illusions à l'intelligentsia russe, dans la mesure où il prend acte des transformations alors en cours en Union soviétique, ainsi que des discussions sur la possibilité de vaincre l'inertie du communisme. Il contient également un questionnement sur le pouvoir politique et spirituel en Russie. Le roman de Pelevine en revanche reprend ce sujet pour s'en moquer en déconstruisant le mythe soviétique au moyen de nouveaux modes de textualisation,

caractéristiques du postmodernisme russe, tout particulièrement dans la conception de Mikhaïl Epstein¹¹.

Autant qu'aux expériences de l'individu, confronté d'une manière tragique ou dramatique à l'idéologie et à la pratique du totalitarisme, tous les auteurs s'intéressent au processus de décomposition du système qui ne découle pas d'une intervention extérieure mais qui est le résultat d'une contradiction interne entre la base et la superstructure (pour parler le langage marxiste). À cause de cette contradiction, la réalité socio-économique du totalitarisme croule sous le poids de la superstructure que la base (c'est-à-dire les relations socio-économiques) est incapable de porter. À ce moment commence la crise, violente ou larvée, qui conduit à l'anéantissement partiel de l'espèce humaine (chez Egon Bondy par exemple), à une perte de crédibilité totale et à une défaite morale aiguë non seulement du système mais aussi des couches profondes de la vie sociale (chez Konwicki) ; à la chute du communisme et à son remplacement par une monarchie grotesque (chez Voïnovitch) ; à un changement de superstructure sous forme de remplacement de l'idéologie communiste par une vision charismatique et mystique mal déterminée (Pelevine). C'est un scénario anti-utopique caractéristique des années 1970-1990, qui découle en partie de Čapek, et en partie de Witkiewicz et de Wells : un monde organisé comme une structure sociale assurant le bonheur à tous devient sa propre caricature ; le mirage devient un cauchemar, qu'aucun *deus ex machina* ne pourra interrompre parce qu'il n'y a ni Dieu, ni lois extérieures qui permettraient de compter sur un retournement de situation. L'œuvre de Voïnovitch fait clairement référence à la tradition de l'utopie (l'auteur exploite les motifs du voyage dans le temps et du roman dans le roman) tout en détournant celle-ci dans une direction radicalement négative. Le héros, l'auteur lui-même, se rend en Union soviétique au moyen d'une machine à voyager dans le temps. Il débarque en 2042. Il vit alors une série d'expériences bouleversantes, auxquelles le lecteur réagit tour à tour par le rire ou la terreur, tout en prenant conscience que l'Union soviétique sous la forme qui nous est familière, stalinienne ou poststalinienne, n'est pas, pour ainsi dire, le dernier mot de l'Histoire. L'État communiste, dirigé par le mystérieux Genialissimus et un groupe de généraux grotesques, s'appuie sur une misère généralisée, plus profonde encore qu'à l'époque de Staline, sur la famine, un contrôle mutuel et total des uns par les autres, une démocratie exclusivement verbale et décorative qui épouse des formes absurdes que nous connaissons dans les romans de Zamiatine et d'Orwell. Le système multiplie les trouvailles géniales et

11. М. Epstein, « От модернизма к постмодернизму. Дialectика „гипер” в культуре века. » (« Du modernisme au postmodernisme. La dialectique de l'hyper dans la culture du siècle »), Новое литературное обозрение (*Nouvelle revue littéraire*), 1995, p. 16.

répugnantes : la collecte obligatoire des matières fécales et des urines en contrepartie de la nourriture, le fameux « porc végétarien », en vertu de la devise de Genialissimus selon laquelle « le produit dérivé est identique au produit de départ » ; l'interdiction de posséder quoi que ce soit, même des cheveux qui doivent aussi être rendus à l'État ; un ordinateur central qui contrôle toute la littérature et qui s'avère n'être qu'une pièce vide (en son nom les écrivains-sergents du système se surveillent les uns les autres) ; la liberté de parole qui consiste à faire un éloge incessant du Genialissimus ; l'enseignement aux enfants dès la maternelle de l'écriture des dénonciations ; l'église orthodoxe qui est la sœur cadette du parti communiste ; la généralisation des formes de substitution misérables, qui dégradent l'homme au rang d'usager des apparences (par mesure d'économie on imprime des discours du Genialissimus sur les rouleaux de papier toilette) ; la langue dégradée de la communication sociale comme politique. Dans cette réalité, qui a précipité le héros-écrivain tout en bas de l'échelle sociale, fait irruption une force nouvelle, incarnée par l'écrivain Karnavalov. Karnavalov (personnage manifestement inspiré par Soljenitsyne) provoque une nouvelle révolution, détruit le système communiste et proclame une monarchie primitive. Le retour à la tradition russe, au tsarisme, ne signifie pas que la situation de la population change. Ce n'est là qu'un changement de superstructure, autrement dit de symbolique politique, sans modification de la base. Les vieux fonctionnaires communistes se révèlent en majorité utiles au nouveau système, qui dès le début se montre aussi grotesque que le précédant. L'Histoire s'avère une force dangereuse, en particulier l'Histoire de l'avenir. Effrayé par le cours futur des événements, le héros, Voïnovitch lui-même, revient à son époque et s'efforce de changer l'avenir. Mais cela n'est pas possible. Les démons qui se cachent dans l'idée communiste du pouvoir du peuple ont mené tout droit à l'autocratie et au tsarisme, qui, comme on peut s'en douter, sera un jour victime d'une nouvelle révolution bolchévique. Voïnovitch a une vision pessimiste de l'Histoire, comme un éternel retour, qui est en réalité une prison sans issue pour une partie de l'humanité.

(Syn)thèse : *La Mitrailleuse d'argile* ou la renaissance par l'eurasisme¹²

La réponse à cette vision, proposée par Viktor Pelevine une dizaine d'années plus tard, fait réfléchir. Cet écrivain, alors encore jeune, ne rejette pas la tradition soviétique en bloc, il ne s'en moque pas comme le font les autres

12. L'eurasisme est une doctrine nationaliste, anti-européenne, qui naît dans les années qui précèdent la révolution d'Octobre et qui refait surface dans les années 1990.

écrivains russes : Vladimir Voïnovitch, Victor Erofieïev, Sacha Sokolov, Tatiana Tolstoï, Ludmila Petrouchevskaïa. Il entreprend de déconstruire la tradition soviétique pour sauver certains de ses éléments et les transférer à un niveau philosophique et symbolique. Il s'efforce de construire un nouveau mythe, de revenir aux racines eurasistes de la révolution et de la société soviétiques, de replacer certains éléments du passé bolchevique dans une perspective mystique. L'ambiguïté de cette démarche est à l'origine de la forme du roman, fragmenté dans le temps, satirique et grotesque. *La Mitrailleur d'argile* est manifestement un roman intertextuel. L'auteur y entremêle une intrigue qui se déroule dans un hôpital psychiatrique et traitée à la manière de Boulgakov avec un travestissement du roman de Dimitri Furmanov concernant le dirigeant bolchevique Vassili Tchapaïev (*Tchapaïev*, 1934). Il y introduit des motifs issus de la culture pop (par exemple le personnage de l'acteur Arnold Schwarzenegger). L'action du roman se déroule simultanément sur plusieurs niveaux temporels et dans plusieurs lieux, qui se complètent et se nient à la fois, privant ainsi le roman de toute force mimétique. Aucun événement ne paraît crédible. La réalité s'en trouve profondément transformée et finit par prendre une dimension grotesque (notamment dans les descriptions, à la manière de Boulgakov, des fusillades dans les bistrots, des séjours à l'hôpital psychiatrique, des personnages de bolchéviques décadents, y compris celui du narrateur, qui a un moment donné se déclare monarchiste).

Comme l'écrit Tomasz Nakoneczny, spécialiste de l'œuvre de Viktor Pelevine :

Ce roman, un des plus connus de l'auteur, à côté de *Homo Zapiens*¹³ (*Generation II*, 1999) : 1) transforme un des mythes fondateurs de l'État Soviétique, celui de Vassili Tchapaïev, héros de l'Armée rouge ; 2) en renvoyant à l'élaboration de la mythologie impériale soviétique, il met au jour un mécanisme textuel caractéristique des métamorphoses révolutionnaires de la culture russe. Il montre ce qu'un postmoderniste fait de la Tradition¹⁴.

On peut considérer la Tradition comme un matériau destiné à être transformé afin de mettre en évidence la textualisation du mythe politique et étatique ; on peut aussi la traiter comme un matériau pour construire un mythe nouveau qui remplacera l'ancien, définitivement compromis. Tchapaïev, en mystique, passionné de Mozart, amateur de vin et initié aux mystères du bouddhisme, constitue une provocation qui peut sembler grotesque ou attirante, parce qu'elle

13. V. Pelevine, *Homo Zapiens*, trad. du russe par G. Ackerman et P. Lorrain, Seuil, 2001.

14. T. Nakoneczny, « Rewolucja i pustka. Tekstualizacja tradycji w *Małym palcu Buddy* Wiktora Pelewina » (« La Révolution et le vide. La textualisation de la tradition dans *La Mitrailleur d'argile* de Viktor Pelevine ») *Porównania. Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiów interdyscyplinarnym* (Comparaisons, revue consacrée à la littérature comparée et aux études interdisciplinaires), n° 9, 2011, p. 265.

nous confronte à un mythe familial et en même temps différent. L'œuvre de Pelevine, comme celle de quelques autres postmodernistes russes célèbres, s'efforce sans doute de mettre au point une nouvelle formule de la culture russe, qui sera une synthèse d'éléments russes, bolchéviques, asiatiques et postmodernes tout à la fois. Aujourd'hui l'effet en est encore grotesque, mais il n'est pas exclu que cette synthèse fournira demain un mythe fondateur radicalement nouveau dont l'immortel Tchépaïev sera le personnage principal. Tchépaïev est en effet un bolchévique, mais il est mort assez tôt pour ne pas être associé à la terreur de Staline et de Beria. De cette manière, dans le roman de Pelevine, le grotesque, l'humour, et l'ironie, purifient une partie de la littérature russe et la préparent à une nouvelle phase historique. La fin de l'empire n'est que le début d'une nouvelle forme, qu'il est pour l'instant impossible d'imaginer précisément.

Dans les romans abordés, la fin du système autoritaire ne signifie jamais la fin de l'Histoire, ni de l'humanité, même si les coups portés à la société provoquent des changements irréversibles, aussi bien dans la culture que dans les mentalités. Le grand nombre d'œuvres qui proposent un scénario noir de la sortie du système soviétique montrent la lucidité de cette société et sa capacité à appréhender des catégories comme l'Histoire, l'avenir, l'éthique individuelle et collective : Zinoviev, Voïnovitch et Pelevine, n'annoncent pas la fin du monde, mais leurs visions de l'évolution de la Russie sont particulièrement pessimistes.

Dans *Katastroïka*, Zinoviev a tourné en dérision le projet de construire une nouvelle maison en commençant par la cheminée. Ce projet a certes abouti à des résultats significatifs, mais c'est l'appareil, la nomenklatura, qui a vraiment profité de la réforme de l'utopie communiste. C'est à l'appareil que la perestroïka doit à la fois son existence et son échec. La fin du système ne signifie en aucun cas la fin de la nomenklatura, mais, tout au plus, des changements structurels et générationnels lents. Les successeurs de Mikhaïl Sergueïevitch Gorbatchev vont avoir besoin de gens comme Souslikov et Korytov. Gorbatchev n'a d'ailleurs jamais combattu la nomenklatura ; il l'a même renforcée autant qu'il le pouvait, parce qu'il cherchait en elle un appui pour mener à bien son entreprise. Il n'y a jamais de fin du système, seulement une décomposition et une désorganisation larvées. L'utopie de la réforme idéale devient anti-utopie d'une forme dégradée du régime qui propage la misère et bien d'autres fléaux sociaux.

Dans *Moscou 2042*, Voïnovitch entreprend une polémique avec le communisme mais ne s'y arrête pas. Ce roman est certes un refus du communisme (l'anti-utopie met en scène des institutions du communisme déformées à

l'extrême) mais en même temps il constitue une protestation contre le rêve d'un nouveau régime monarchique (l'utopie du tsarisme et du rôle charismatique de la Russie dans la version de Soljenitsyne) qui signifierait le retour de ce qu'il y a eu de pire dans le passé. L'anti-utopie de Voïnovitch démasque ainsi deux projets utopiques russes : l'internationaliste et le nationaliste. Quant à la polémique, elle est à la fois idéologique et littéraire. Désormais, la polémique antisoviétique fait place à une critique de la vision littéraire de la monarchie russe et vise à travers elle les courants nationalistes en Russie. L'effondrement du monde du communisme s'accompagne de la mise en place immédiate d'un autre système, tout aussi grotesque, qui ne mène pas à la résolution des problèmes, mais se contente de changer le décor : la langue, la symbolique de l'État, les institutions. Voïnovitch prend pour cible toutes les formes de l'autocratie.

La matière de l'anti-utopie de Pelevine c'est le mythe communiste (Tchapaïev). L'anti-utopisme consiste à séparer brutalement le mythe de sa base historique et à l'enrichir d'éléments antinomiques. C'est là une tentative pour transformer les mythes fondateurs du communisme : un nouveau Tchapaïev, philosophe, bouddhiste, admirateur de Mozart, sensible, doit conduire à une nouvelle textualisation de la tradition et à une reconstruction de la confiance envers l'Histoire et l'avenir. Au-delà de cette textualisation, un vide effrayant menace, qui détruit chaque projet de société, parce qu'il est privé de toute valeur transcendante. Le roman de Pelevine, n'est ni une utopie, ni une anti-utopie au sens traditionnel de ces termes. On pourrait dire que c'est un pastiche de plusieurs genres et styles incompatibles entre eux : roman psychiatrique, réaliste-socialiste, mystique et politique. Que reste-t-il de l'idéologie communiste, se demande l'écrivain. Peut-elle devenir matériau littéraire pour roman postmoderniste ? La fin de l'utopie bolchevique est postmoderniste. Elle se transforme ainsi en anti-utopie esthétique ou métaphysique. La fin de l'histoire du communisme n'est plus qu'une variante de l'Histoire qui relève du discours. Le discours, quant à lui, ne propose rien de sûr, sinon le mécanisme de l'effondrement des certitudes et la déconstruction de toutes les sphères sémantiques, jusqu'ici considérées comme stables.