

Annick Morard, *Ourod : autopsie culturelle des monstres en Russie*, Genève, Éditions La Baconnière, 2019, 302 p. – ISBN 978-2-889600-16-8.

Si le dernier livre d'Annick Morard nous invite à disséquer les monstres russes, le lecteur ne doit pas pour autant être pris de panique – d'abord parce qu'il n'est pas ici question de créatures surnaturelles terrifiantes, mais d'une valse d'êtres qui, pour être difformes, mal-propres, repoussants, sont pour autant parfaitement humains, parfois trop humains. C'est tout l'enjeu de ce titre qui peut dérouter le non-spécialiste : l'*ourod* n'est pas une pure invention de notre imaginaire, il est celui que nous désignons comme un anormal au sein d'un espace social ou culturel donné. Il est le fruit d'un regard, la résultante d'une dénomination, et souvent la victime d'une obsession de catégoriser, de hiérarchiser pour mieux exclure et dominer. C'est là que réside toute la richesse du sujet choisi par Annick Morard, qui propose de faire dialoguer histoire culturelle, politique et scientifique d'une part et questionnement littéraire de l'autre pour tracer la fortune et les infortunes de cette figure de la sphère populaire à la littérature d'avant-garde, dont elle est spécialiste. En raison de cette pluralité d'approches et de cet empan temporel vaste, le livre pourrait être lui-même monstrueux : il est en réalité une passionnante enquête au sein des représentations de la marginalité physique, mentale et idéologique dans le monde russe – et sur la manière dont la littérature peut les retravailler pour, peut-être, réparer les vivants déformés, ou en tout cas nous engager à porter sur eux un regard humain.

Car ce que l'*ourod* partage avec nos monstres, c'est d'abord qu'il est objet de spectacle, corps mis en scène : le livre orchestre un grand panorama historique en trois temps, qui s'ouvre justement sur la création par Pierre le Grand de la célèbre *Kunstkamera*, où le badaud est invité à se faire une culture scientifique *via* le frisson tératologique et

Slavica Occitania, Toulouse, 56, 2023, p. 287-289.

qui préside à l'appropriation par le haut des monstres dont le support de prédilection étaient jusque-là le *loubok* ; ce désir de monstration se retrouve au XIX^e siècle *via* l'apparition dans tous les grands centres urbains de spectacles de type *freak show* ; puis au siècle suivant où le corps médical met en scène les succès qu'il obtient pour redresser et guérir ces corps alternatifs, mais aussi son adresse à produire de nouveaux monstres. Impeccablement informé, somptueusement illustré et captivant, ce panorama en trois temps laisse le lecteur aux portes de l'époque du modernisme russe, où le destin de l'*ourod* va se jouer, et se déjouer, sur un terrain nouveau.

Car reconstituer la fresque de la récupération des monstres issus de la culture populaire par le pouvoir et la science n'est pas le *terminus ad quem* du livre : son ambition est ailleurs, et son originalité comme la maîtrise de son A. n'en apparaissent que plus grandes. Il s'agit pour Annick Morard de faire dialoguer la sphère des représentations du monstre et son évolution historique, au fil de l'affirmation d'un pouvoir impérial fort et d'un monde urbanisé, avec la littérature, pour montrer comment celle-ci se charge de récapituler ces mutations, d'en faire résonner des échos parfois oubliés et souvent de critiquer la politisation du monstre. Pour ce faire, Annick Morard choisit une période qu'elle connaît parfaitement, celle des années 1920 et 1930, là où la littérature russe se transforme en littérature soviétique, et à laquelle ses travaux précédents sur l'émigration russe se rapportent partiellement. Elle montre ici la manière dont des auteurs canoniques comme Maïakovski, Platonov ou Boulgakov, mais aussi des *minores* comme Marietta Chaginian ou Andreï Sobol, prennent acte du fait que l'époque nouvelle sera celle de l'homme nouveau, mais aussi des nouveaux monstres : ceux que l'on débusque et qu'on parque parce qu'ils sont des ennemis de la cause ou du peuple, comme Prissipkine de Maïakovski, considéré comme une « punaise » et exposé dans une cage ; mais aussi ceux que l'on crée, volontairement, comme les mutilés de guerre chez Ossorguine, ou involontairement, en travaillant à l'élaboration du citoyen soviétique idéal, comme le Préobrajenski de Boulgakov, qui porte bien mal son nom de « transfigurateur » puisque le chien se sent toujours dans sa créature à forme humaine. La *Kunstkamera* reprend donc du service, et pas seulement dans les fictions historiques de Tynianov : l'altérité monstrueuse devient le lieu où se reflètent les contradictions de cette époque où l'exigence de perfection va de pair avec une destruction systématique de tout ce qui ne

remplit pas – ou qui, pour le coup, excède – la norme ; elle est aussi le miroir d'une époque où la mutation rapide des structures sociales, métamorphose souvent ratée ou tronquée, finit par produire... des mutants. Dans les interstices du grand projet de refonte soviétique, malgré toutes les tentatives de domestication, rôde donc l'*ourod*, comme le rappel d'une très ancienne histoire de l'altérité qui a traversé les siècles, mais aussi comme le stigmate des errements politiques et littéraires. De créature fascinante, scrutée et disséquée, le monstre se mue en laissé-pour-compte de la réalisation du socialisme, abandonné sur le chemin de la Révolution, et il semble parfois être l'envers de l'émigré auquel l'A. avait consacré il y a dix ans un premier livre. Tout déformé qu'il est, l'*ourod* tend en tout cas au lecteur, grâce au travail considérable et inspiré d'Annick Morard, un miroir parfaitement clair et susceptible de renvoyer l'image la plus lisible d'une société en re-composition : l'ambition épistémologique de la *Kunstkamera* est transférée ici du côté de l'histoire culturelle et de la littérature, où le monstre vient révéler l'esprit du temps.

Au terme de cet ouvrage magistral, le lecteur peut regretter que l'histoire littéraire du monstre ne se poursuive pas au-delà de la décennie 1930, en allant jusqu'à Pélévine ou Gloukhovski : l'A. souligne que le réalisme socialiste acte la fin de l'*ourod* (témoin le fait que le Pavel Kortchaguine de *Et l'acier fut trempé* vainc systématiquement ses handicaps et construit des voies de chemin de fer à mains nues dans la neige, alors qu'il vient d'être blessé au combat) et que c'est un signe bien inquiétant pour la société comme pour la littérature. Mais cette époque marque aussi l'apparition d'un courant transhumaniste fort, issu du cosmisme, et si puissant dans la littérature contemporaine post-soviétique, où la question de la transformation/mutilation du corps individuel et social est fondamentale : il est vrai qu'on quitte le champ strict de l'*ourod*, qui traversait la frontière entre humain et non-humain, mais dans les limites de l'inventivité de la nature, là où le transhumanisme entend se débarrasser de ces contraintes positives ou négatives par une technologie présentée comme toute-puissante – l'homme dialogue désormais avec le surhomme, et non avec le sous-homme ou le para-humain.

Victoire Feuillebois
Université de Strasbourg
GEO – UR 1340