



*Varia* 4

- **Liliane Louvel**

Quand le monteur est montreur : « *a gorgeous monster* ».

Esthétique de la greffe. L'exemple de *Poor Things* d'Alasdair Gray<sup>1</sup>

Comme un conte philosophique à la Voltaire, sur le modèle de *Candide*, le « roman » d'Alasdair Gray, écrivain écossais, suit les étapes de l'initiation au monde d'une jeune personne innocente, initiation à la religion, à la politique nationale et internationale, aux mœurs et coutumes de sa société, à la science de son temps aussi. Le livre frappe immédiatement par son hétérogénéité et par le travail de montage de documents et de discours dont il fournit un parfait exemple. Un montage implique une première opération, celle de la sélection et de la collecte de documents, de bribes de discours, de phrases empruntées à divers supports, d'objets, d'images. Il faut ensuite procéder à leur démontage en les prélevant dans leur milieu d'origine, puis effectuer leur remontage sur un autre support qui fera d'eux des éléments d'un nouveau montage, un peu à la manière d'un puzzle, d'un photomontage aussi.

Je m'appuierai sur le travail de Georges Didi-Huberman qui, étudiant certains montages texte/image de Bertold Brecht (son *Journal de guerre*), a su théoriser cette pratique, et ses conséquences, à merveille. On verra qu'elle s'apparente à une

---

<sup>1</sup> A. Gray, *Poor Things*, London, Penguin Books, 1993 [1992]. Les références à l'ouvrage seront notées selon l'abréviation *PT*. Le présent texte est issu, pour partie et en français, d'une conférence plénière donnée en anglais au colloque international « Alasdair Gray » organisé par Camille Manfredi à l'UBO de Brest en novembre 2012.

esthétique de la monstration, de la confrontation, pratiquant la dé-coupure, le collage, le recadrage, l'interruption, le décalage et le retard<sup>2</sup>. Une esthétique qui laisse le lecteur dans l'indécision de la non-résolution d'une dialectique de la controverse et de l'hétérogène. Pratique moderniste, James Joyce en a fait un usage savant, la pratique du montage est aussi très répandue dans la littérature postmoderne. Elle vise souvent, au-delà du jeu qui est son faire-semblant et un mode de mise en pratique du dispositif, à mettre en place une esthétique de la surprise et du désordre. Provoquant le doute et la confusion, elle se double d'une visée éthique et politique, au sens de vie de la *polis*.

Avec ses *Poor Things*, A. Gray semble faire appel à la compassion de son lecteur/voyeur confronté aux histoires et aux images dont le livre est truffé. Et quel étrange objet que ce livre d'abord, qui surprend, amuse et leurre le lecteur dès la double page de couverture (**fig. 1**), qui demande à être mise à plat afin d'être « saisie » en entier ! L'image, encadrée de texte et des célèbres pingouins de la maison d'édition, crée (faussement) un horizon d'attente propre au livre de jeunesse (pseudo-naïveté du dispositif, des couleurs, des traits, des personnages) et affiche le collage comme principe. Trois personnages endormis sont installés sur un canapé. Deux d'entre eux sont de taille réduite et le troisième est monstrueusement plus grand : il s'agit de God(win) Bysshe Baxter, le God (Dieu) vainqueur de l'histoire, dont le nom est emprunté à la figure littéraire tutélaire du « roman », Mary Shelley née Godwin, épouse de Percy Bysshe Shelley, et l'auteur de *Frankenstein*. Le père de Mary Shelley, William Godwin, lui aussi a formé l'esprit de sa fille en lui donnant une riche éducation relativement non conventionnelle pour l'époque. Et Godwin est le chirurgien qui va re-donner vie à Bella/Victoria, nichée contre lui comme un enfant, elle-même comme emboîtée dans le corps de son compagnon et futur mari. Deux lapins mi-noirs mi-blancs partagent un coussin sur le même canapé. Les dessins anatomiques d'un squelette, d'une jambe, d'une main, d'un cerveau entourent les personnages. Tout est là dans l'image et la scène, encadrée par de lourds rideaux rouges comme au théâtre, s'ouvre sur un ciel étoilé de rêve ou de conte pour enfants.

---

<sup>2</sup> Voir G. Didi Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire 1*, Paris, Minuit, 2009, p. 95 en particulier.

Au centre du roman se trouve l'histoire d'une jeune noyée dont le cerveau éteint aurait été remplacé par celui de l'enfant qu'elle portait, grâce à un chirurgien de génie, Godwin Baxter, justement. D'où l'innocence candide de la jeune femme au corps de trente ans mais au cerveau de nouveau-né, qu'il va falloir éduquer à toute vitesse. Ceci se fera sur le mode burlesque avec force quiproquos et jeux de mots de la part de Bella, ainsi baptisée par Godwin, en particulier sur son surnom Bell, et sur celui de son futur époux McCandless, surnommé Candle... L'image de couverture correspond à une scène du livre ponctuant un épisode de retrouvailles heureuses entre les trois personnages. Leur emboîtement affectueux, lui-même serti dans un intérieur victorien indiquant le contexte, ainsi que les gravures anatomiques, composent déjà un montage visuel efficace qui réunit des indices de lecture.

Mais si je dis que le livre est un objet, et un objet étrange, c'est bien parce qu'il s'apparente en partie à un « livre d'artiste » (caractérisé par le travail texte/image d'un même artiste), et aussi à un album-souvenir avec collages de documents. Il est ainsi fait de morceaux et de pièces, le résultat d'une formidable entreprise de démontage puis de remontage de documents, mais pas seulement... Dans sa matérialité même, l'ouvrage est hétérogène et force la juxtaposition de documents de provenances et de natures différentes. Ainsi une lettre de Bella/Victoria serait reproduite grâce à un procédé de photogravure.

Il se présente donc comme un livre trompe-l'œil avec la traditionnelle entrée en matière de ses divers seuils (paratexte et péritexte) : biographie (falsifiée) de l'auteur (un certain McCandless) et de son « éditeur » et annotateur (A. Gray). Tout aussi falsifiée est la page de critiques littéraires, mêlant vrais et faux journaux sur le mode humoristique comme *Private Nose* (au lieu de *Private Eye*) et *The Times Literary Implement* (au lieu du *Times Literary Supplement*). Un « erratum » est comme collé sur cette page, indiquant que la gravure page 187 n'est pas celle de Jean-Martin Charcot comme annoncé mais celle du Comte Robert de Montesquiou-Fezensac. La superposition des deux visages tellement différents ne manque pas là aussi de produire un effet drolatique et de faux-semblant.

La présentation classique d'un tel ouvrage ne saurait se passer d'une page de titre respectant la hiérarchie entre auteur et éditeur, suivie d'une dédicace : « *To my wife Morag* » puis d'une suite de documents qui ne manquent pas de déstabiliser le

lecteur : une introduction qui relate l'histoire du manuscrit trouvé non dans une bouteille à la Poe, mais sur un trottoir parmi des boîtes de papiers bons pour la poubelle. C'est un certain Michael Donnelly qui sauve du désastre le livre de mémoires de McCandless et la lettre de Victoria, sa femme. Il les confie à Gray pour qu'il les annote et les édite. Tous deux ne cessent d'entrer en controverse au fur et à mesure de l'avancée du travail ce qui est dûment consigné par l'éditeur scientifique, qui a rédigé l'introduction, décidé de l'ordre de présentation des deux documents principaux, et a conçu les notes « historiques et critiques ». En outre, A. Gray, en éditeur, reconnaît avoir choisi d'illustrer les notes de gravures du XIXe siècle et les espaces libres de son livre par des planches anatomiques gravées tirées de *L'Anatomie du corps humain de Henry Gray*<sup>3</sup> (l'homonymie a dû réjouir l'auteur), livre-culte pour les médecins britanniques et qui est toujours en usage à sa 40e édition. Cependant, la déclaration par la veuve de « l'auteur » que tout cela n'est qu'un paquet de mensonges, l'attribution des dessins à un certain William Strang (alias A. Gray), l'aveu que l'original du livre aurait été perdu au cours de l'impression introduisent pour le moins un facteur de doute quant à la véracité de cette histoire incroyable, que l'éditeur s'acharne pourtant à vouloir prouver par un calendrier de faits allant du 29 août 1879 au 2 septembre 1886. Là encore éditeur et inventeur différent mais « Gray » demande aux lecteurs de le croire : « *I have collected enough material evidence to prove the McCandless story a complete tissue of facts* » (PT XIV). Sous l'ironie des derniers mots, se dissimule le mensonge...

Le livre de McCandless est soigneusement construit sur le mode symétrique avec une entrée en matière vers le récit principal retardée par la gravure de « Strang » montrant une jeune femme à mi-corps inscrite dans la mâchoire d'un crâne (**fig. 2**) (comme un phylactère ou une bulle, une histoire donc), image qui sera dûment reproduite à la fin du livre de McCandless. Tout aussi symétrique de la première dédicace à la femme de Gray, Morag, sera le poème de dédicace de McCandless à sa femme. Enfin une double page expose le portrait de l'auteur et la page de titre (**fig. 3**). Le portrait est encadré de gravures d'ossements prélevées chez Gray, et de dents qui joyeusement font le tour des pages portant leurs inscriptions en script.

---

<sup>3</sup> H. Gray, *Anatomy, Descriptive and Surgical*, Londres, John W. Parker and Son, 1858.

D'autres gravures viennent ensuite aux pages suivantes distraire l'œil, gravures de la coupe d'un cœur puis de système veineux encadrant une autre dédicace : « *To she who makes my life worth living* ». Le lecteur ne s'en tire pas à si bon compte car il faut encore en passer par la table des matières, elle-même agrémentée de gravures et suivie d'une colonne vertébrale comme il se doit en telle position (fig. 4). La sortie du livre qui se referme donc symétriquement en ce qui concerne la partie McCandless, n'est pas moins à rebonds ainsi que nous le verrons.

Tout au long du livre, le lecteur va être soumis à différents types de montages : montages narratifs ; emboîtements de récits à la manière du XIXe siècle, comme dans *Les Hauts de Hurlevent*, roman cité d'ailleurs ; mélanges de genres : poésie, conte pour enfant, nursery rhymes, fantastique, gothique ; et les emprunts à la littérature canonique victorienne sont dûment notés : le *Frankenstein* de Mary Shelley, W. Scott, Collins, Hogg, Stevenson avec *Dr Jekyll et Mr Hyde*, E. A. Poe etc. De quoi avoir la tête qui tourne. Le montage est aussi effectué par un recours massif aux procédés typographiques : majuscules, italiques, mais aussi montage mimant l'importation dans le texte d'articles de journaux sur deux colonnes, de colonnes du *Who's Who*, de reproductions de lettres et de passages de journaux intimes, comme ces colonnes hystériques de Wedderburn, l'amant occasionnel de Bella, où il compare la prophétie apocalyptique de la Bible avec le rôle de Baxter (la Bête) et de Bella (la femme en rouge).

Tous ces éléments désormais classiques contribuent à l'apparence hétérogène du document et à l'esthétique « bricolée » du montage. Un fait comme souligné par de nombreux titres de chapitres tous liés à la notion de fabrication = MAKING ME, MAKING GODWIN BAXTER, MAKING BELLA BAXTER, ou de sous-titres « *Making a Maniac* », « *Making a Conscience* »... A cela s'ajoutent la confrontation des récits et le rôle des notes ainsi que celui des images.

Après l'introduction par A Gray, le lecteur suit donc les mémoires du docteur McCandless qui relate sa rencontre avec sa future femme et son amitié avec le Dr Baxter, grand chirurgien. Il livre sa version des faits, version fantastique de la fabrication de ce « *gorgeous monster* » que serait Bella/Victoria. La jeune femme est donc elle-même le résultat d'un bricolage, d'un montage d'emprunts (un cerveau importé dans une autre boîte crânienne, celle de sa mère, dure mère), ce que montre

aussi l'oxymore dont elle est gratifiée. C'est également ce qui arrive aux deux lapins Mopsy et Flopsy, moitié-blancs moitié-noirs, qui figurent sur la couverture du livre et qui ont fait l'objet des expériences de greffe du chirurgien. Le monstre dûment assumé par les mémoires de McCandless suggère en sous-main le montrer du montage, et de l'exhibition. Ne partagent-ils pas la même étymologie : de *monstrum* : mauvais présage, monstre, difformité, et probablement aussi de *monere* : rappeler avertir ?

Ces mémoires sont entrelardées de documents de diverses origines et statuts génériques qui narrent le voyage initiatique de Bella depuis Glasgow jusqu'à Alexandrie : une lettre de Wedderburn qui raconte son voyage fou avec Bella, une longue lettre de Bella donnant sa version différente des faits et relatant leur voyage en bateau et sa rencontre avec deux missionnaires, la découverte de leur idéologie colonialiste, et enfin leur retour à Glasgow en passant par Paris et l'internement de Wedderburn. Les lettres sont reproduites en italiques et dûment ponctuées de caractères majuscules comme des cris provenant du fond du texte, exhibant les états d'âme tourmentés des deux personnages. Mais le bricolage ne s'arrête pas là puisque le lecteur, ayant terminé les mémoires de McCandless, découvre une autre lettre de Victoria/Bella trouvée en même temps que le livre mais disposée à la fin de l'ouvrage afin de ne pas indisposer le lecteur.

Cette « lettre adressée à la postérité » vient contredire le contenu de l'ouvrage de son mari, dont elle n'approuve pas la prose qu'elle qualifie de « *an infernal parody of my life-story* » (PT 273), ni les élucubrations dignes des pires romans gothiques : « *morbid Victorian fantasy* » (PT 273) relevant du « *sham gothic* » (PT 274), du gothique de pacotille. Victoria n'a jamais été retrouvée par le Dr Baxter, mais a rencontré ce dernier alors que, poussée par son mari d'alors, le Général Blessington, elle souhaitait subir une clitoridectomie puisqu'il trouvait ses demandes d'amour abusives et déplacées. Elle n'était pas enceinte du Général, et n'a épousé McCandless que parce que c'était pratique et qu'elle a pu s'appuyer confortablement sur lui. Elle dresse l'autoportrait d'une femme libre qui fait des études de médecine à une époque où c'était impossible, une suffragette qui soutient les socialistes Fabians, et milite contre toute forme d'injustices. Surnommée « *The Bolshevik doctor* », elle mourra âgée de 92 ans du point de vue de son corps et de 66 selon son cerveau. Ce qui vient une fois de

plus à effectuer un retournement de la vérité et plonger le lecteur dans le doute. A noter que Mary Shelley est morte d'une tumeur au cerveau et Bella d'une attaque cérébrale.

C'est là l'un des enjeux du livre dans son ensemble : provoquer un effet de distanciation en confrontant le lecteur à toute une série de retournements de sens opérés par des documents contradictoires, comme affrontés et provoquant un frottement sans résolution dialectique. Extraits de journaux, de romans, de lettres, dialogues, poèmes sont tous montés ensemble et contribuent à donner l'impression que la vérité est ailleurs et que tout discours est aussi valable qu'un autre. De ce point de vue, l'appareil de notes est remarquablement efficace comme nous le verrons.

Les images contenues dans le livre, et qui y figurent d'un bout à l'autre, elles aussi relèvent du montage. Elles sont de diverses natures et jouent un rôle non négligeable dans « l'appareil de notes ». Gray n'a-t-il pas déclaré :

*It's to make the books more interesting. The first books I enjoyed before I could read were picture books. We had a lot in the house and my parents read to me from them. Then of course as a child I enjoyed comics, and I started drawing quite early. So wanting to produce books that had many attractive features in them, I wanted the pictures to interest folk. I feel that is to be done by illustrations that do not show things that readers could imagine for themselves. You have to show something that's a bit oblique. In writing *Poor Things*, I discovered a Victorian anatomical textbook called *Gray's Anatomy*, which had rather splendid black and white woodcuts of bodily organs and bones, and since my central characters are doctors and one is a surgeon, since it's a partial re-telling of the *Frankenstein* story, I thought, « Oh good, I can use these as space-fillers at the end of chapters ». But that's always added afterwards<sup>4</sup> ?*

---

<sup>4</sup> A. Gray, *La Littérature ou le refus de l'amnésie* [*Literature against Amnesia*], trad. Marie-Odile Pittin-Hedon, Avignon, Editions universitaires d'Avignon, 2010, pp. 47-48 pour l'anglais (c'est moi qui souligne) : « Elles sont ajoutées pour rendre le livre plus intéressant. Les livres qui m'ont vraiment plu, avant même que je sache lire, étaient des livres illustrés pour enfants. Nous en avons beaucoup, et mes parents me les lisaient. Bien sûr, plus tard, je me suis passionné pour les bandes dessinées. J'ai aussi commencé à dessiner très jeune. Et donc, lorsque j'ai voulu produire un livre qui serait le plus attractif possible, j'ai introduit des images, des dessins pour satisfaire les lecteurs. Mon sentiment est que, pour être intéressantes, les illustrations ne doivent pas montrer directement ce qui est écrit. Il faut un point de vue légèrement décalé. Lorsque j'écrivais *Pauvres créatures*, mon sixième roman, un pastiche des romans du dix-neuvième siècle qui raconte l'histoire de Bella (également nommée Victoria) McCandless, ressuscitée d'une mort cérébrale après son suicide par un chirurgien génial greffant le cerveau du fœtus qu'elle porte dans sa propre boîte crânienne, j'ai découvert un manuel d'anatomie datant de l'époque victorienne, intitulé *Gray's Anatomy*. Les planches en noir et blanc des organes et des os du corps humain étaient splendides, et comme mon livre raconte l'histoire de plusieurs docteurs, dont un chirurgien, et qu'il est aussi en partie une reprise de l'histoire de *Frankenstein*, je me suis dit que j'allais m'en servir comme illustrations à la fin des chapitres, pour remplir la page. Mais tout cela c'est toujours ajouté après coup » (tr. Marie-Odile Pittin-Hénon, p. 24).

Démontées hors de *L'Anatomie du corps humain* (1858) de Henry Gray (1821-1865), extraites de journaux du XIXe siècle, reproduite pour l'une d'entre elles par photogravure et dessinées pour illustrer l'ouvrage par William Strang/A. Gray, les images n'interviennent pas aux mêmes endroits et donnent ainsi au texte un iconorythme propre.

Les planches anatomiques au dessin très fin de la gravure sur cuivre se trouvent en fin de chapitre (sauf pour les os et dents utilisés comme cadres au début) voire, plus rarement, en début de chapitre. Elles sont toujours en relation avec les phrases qui précèdent et sont comme désignées par elles puisque les chapitres les comportant se terminent sur des phrases de plus en plus courtes se terminant presque en pointe.

Ainsi à « *He stayed silent for the rest of the walk* », correspond une hanche avec fémur. Une gravure de cerveau fait suite à :

*explain that ? Why should I seek elsewhere for a compatible  
brain when her body already housed one ?  
But you need not believe this  
if it disturbs you (PT 20)*<sup>5</sup>.

Deux vertèbres soudées ensemble illustrent la réunion de Baxter et de McCandless et trois vertèbres célèbrent celle des trois personnages comme illustré également sur la couverture :

*Eventually I sat by Bella, embraced her waist and rested my head on her shoulder. She was not  
completely asleep, for she moved her body to let mine fit it more easily.  
The three of us lay a long time  
Like that (PT 193)*<sup>6</sup>.

La chapitre « *The return* » s'achève sur la question de Bella : « *"Where is my child, God ?" she asked* » suivie de la gravure d'un bébé engagé dans l'os du bassin de sa mère prêt à naître (**fig. 5**).

Enfin, quatre illustrations méritent d'être signalées car le montage prend alors valeur érotico-anatomique. Le chapitre 11 se termine sur la gravure d'une langue à la

---

<sup>5</sup> « expliquer cela ? Pourquoi aurais-je cherché ailleurs un cerveau compatible/alors que son corps en contenait déjà un ? /Mais vous n'avez pas besoin de le croire si cela vous dérange » (ma traduction).

<sup>6</sup> « J'ai fini par m'asseoir près de Bella, j'ai enlacé sa taille puis j'ai posé ma tête sur son épaule / Elle n'était pas complètement endormie, car elle a bougé son corps pour que le mien s'ajuste encore mieux au sien. / Tous les trois nous sommes restés ainsi pendant longtemps. Comme ça » (ma traduction).



suite de la notation d'un acte de parole : « *He read aloud what follows* ». La page suivante, juste en face, présente sous le titre : « *WEDDERBURN'S LETTER : MAKING A MANIAC* » la planche très précise d'un appareil génital masculin dûment encadré d'une large frise d'arabesques décoratives à la manière de William Morris. A ce montage correspond un montage parallèle au chapitre suivant. Le récit d'un discours qui conclut le chapitre 13 : « *The following letter is given, not as Bella spelled it, but as Baxter recited it* », est suivi de la même gravure d'une langue, à laquelle correspond la page suivante précédant le chapitre 14 : « *BELLA BAXTER'S LETTER : MAKING A CONSCIENCE* », surmontant la gravure d'un vagin détaillé avec ses lèvres, anus et mont de Vénus à la pilosité bouclée (figs. 6 et 7). C'est bien le montage qui met en relation les deux gravures et leur contenu érotique dans un livre où l'héroïne semble jouir d'une sexualité sans retenue. Les images suggèrent ici ce que la bienséance commande de taire dans ce type d'ouvrage « victorien ».

Les gravures de W. Strang, quant à elles, sont distribuées dans l'ouvrage et concernent essentiellement les portraits des personnages, plus proches de la caricature que du mode réaliste. Celle de Bella mérite l'attention : elle pose en Mona Lisa devant un paysage écossais loin de celui de la Toscane de Vinci, avec estuaire, usines qui fument, montagnes et port maritime comme à Glasgow. Elle est affublée de ce qu'elle appellera un chapeau à la Gainsborough, chose qu'elle critique sévèrement et porte sur l'épaule une sorte de châle roulé au tissu « écossais ». Le titre du portrait « *BELLA CALEDONIA* », est un hommage à l'Ecosse (fig. 8).

Une photogravure reproduit la lettre de Bella envoyée à Baxter à la suite des événements d'Alexandrie qui l'ont plongée dans le désarroi et ont éveillé sa conscience (d'où le titre du chapitre). Confrontée à la misère et, en particulier, à celle d'une petite fille portant un bébé et faisant l'aumône, chassée par les anglais assis confortablement sur une véranda, elle relate l'événement et est scandalisée par l'attitude arrogante et inhumaine des missionnaires qui l'accompagnent et n'hésitent pas à justifier la domination des pays conquis par la supériorité de la civilisation britannique et de l'intelligence de ses ressortissants. La « photogravure » de la lettre montre des paragraphes déchirants écrits dans un anglais d'enfant puisqu'elle ne sait pas encore bien écrire avec des gribouillis et des lettres déformées et énormes avec des taches dues à des larmes versées. « *Whi did yoo not teech mee politics God ?* » écrit-elle

à Baxter qui déchiffre la lettre pour McCandless. La lettre reproduite engendre un effet de réel et ressemble à des dessins de Cy Twombly (fig. 9). Les griffures des lettres qui ont percé le papier et les brouillages des larmes font que « le message est dans le medium » pour suivre McLuhan.

La présence constante et régulière des images joue un grand rôle dans le processus de lecture en termes de réception, d'effet et d'affect. Le lecteur est d'un bout à l'autre soumis à des « événements de lecture »<sup>7</sup> qui surgissent du texte et viennent interrompre le déroulement de sa lecture. Ils imposent un rythme particulier qui tient de la ponctuation, du cahot et du heurt de la surprise qui entraîne un suspens et un arrêt sur image. Quand le lecteur est confronté à l'irruption d'un élément visuel, il doit ajuster son regard vers une sorte de lointain et contempler une surface à détailler. Le temps de la lecture est suspendu et ce que l'on vient de lire recule dans la conscience pour être remplacé par les réflexions suscitées par l'image. Le tout se superpose. Le lecteur alors compare le texte et l'image et les met en contraste, comme c'est le cas du portrait de Bella et de son *ekphrasis* par McCandless (*ekphrasis* à double tour d'ailleurs puisque, une seconde fois, l'image est détaillée par Bella lorsqu'elle se moque du tableau dans sa lettre :

*The portrait of me is copied from one in an illustrated newspaper of 1896, and strikes me as a good likeness. If you ignore the Gainsborough hat and pretentious nickname it shows I am a plain, sensible woman, not the naïve Lucrezia Borgia and La Belle Dame Sans Merci described in the text (PT 251)*<sup>8</sup>.

Il s'agit donc de combiner deux activités : déchiffrer des signes et contempler une image en l'analysant (ainsi le lecteur peut être rebuté par l'allure du Général Blessington ou celle de Blaydon Hattersley le père de Victoria par exemple). La lecture s'apparente à une lecture/voyure<sup>9</sup> qui porte le lecteur à s'interroger sur le texte et l'image, à re-marquer ce qui se passe, à participer par empathie à la détresse

---

<sup>7</sup> J'entends « événement de lecture » au sens où Louis Marin en parle dans *L'Écriture de soi*, Paris, PUF, « Collège international de philosophie », 1999, chapitre II « Un événement de lecture : où un texte de Stendhal est pris à la lettre » (pp. 15-33).

<sup>8</sup> « Ce portrait de moi est repris de celui d'un journal illustré de 1896, et est vraiment frappant de ressemblance. Si on fait abstraction du chapeau à la Gainsborough et du surnom prétentieux, on voit que je suis une femme ordinaire et de bon sens, et non pas la naïve Lucrece Borgia et la Belle Dame sans Merci décrites dans le texte » (ma traduction).

<sup>9</sup> Voir ma définition dans *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, PUR, 2010.

de Bella par exemple, en ce qui concerne sa lettre de détresse insérée en plein milieu d'un chapitre et introduite à la page d'en face par :

*Read the next six pages for yourself », he said suddenly, and passed them over. I give the pages here as they were given to me :*

*They are printed by a photogravure process which exactly reproduces the blurring effect by tear stains, but does not show the pressure of pen strokes which often ripped right through the paper (PT 144)<sup>10</sup>.*

*Blurring effect indeed!* Un effet de brouillage, c'est bien celui que ressent le lecteur face à tous ces documents montés ensemble. Pas de *master narrative*, pas de vérité une et indivisible, pas d'autorité qui contrôle (en apparence), mais une myriade d'informations contradictoires et complexes. Il s'agit bien d'un effet de distanciation fructueux qui ouvre un temps à la réflexion et un espace au suspens de la crédulité. Ils donnent à l'iconotexte son iconorythme qui introduit le temps de la voyure dans le temps de la lecture et donne au texte son régime propre de visibilité. Il force aussi le lecteur à tourner les pages du texte pour aller consulter les notes une fois que leur présence a été enregistrée.

Cette forme de montage, conséquence d'un démontage et d'un remontage d'images a une valeur performative et pragmatique, une valeur « critique » aussi au sens originel de *krinein* (séparation). « Le montage nous montre que les choses ne sont peut-être pas ce qu'elles sont [et] qu'il dépend de nous de les voir autrement, selon la disposition nouvelle que nous aura proposée l'image critique obtenue dans ce montage »<sup>11</sup>. Elle correspond à ce que G. Didi-Huberman a étudié chez Brecht et a appelé la « dys-position » des images montrant que la dialectique du dramaturge est une « dialectique du monteur, de celui qui "dys-pose", séparant puis réajointant ses éléments au point de leur plus improbable rapport<sup>12</sup>. Le monteur requiert toute l'attention du lecteur et sa capacité critique. Il veut que le lecteur soit actif et coopère, ce que Gray lui-même a déclaré être l'une de ses intentions. Il s'agit de dénoncer les pièges et les illusions de la fiction, mais pas seulement cela, puisque d'autres enjeux sont en place, comme nous allons le voir. A. Gray se joue de ce trompe-l'œil non pas

---

<sup>10</sup> « "Lisez les six pages qui suivent vous-mêmes", dit-il tout à coup, et il me les passa. Je reproduis les pages ici comme elles me furent données. Elles sont imprimées grâce à un procédé de photogravure qui reproduit exactement l'effet de brouillage produit par les taches de larmes, mais il ne montre pas la pression des coups de plume qui ont souvent transpercé le papier » (ma traduction).

<sup>11</sup> G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position, L'œil de l'histoire 1, Op. cit.*, p. 77.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 94.

pour prendre le lecteur à un piège optique mais bien pour lui faire voir les trucs de ce piège. C'est ainsi qu'il peut lui faire voir les rouages du dispositif de fiction victorien mais aussi ce qui se cachait derrière. C'est pourquoi ce texte/image est aussi une manière de monstre au sens étymologique d'anormalement formé (comme Bella, « *a gorgeous monster* »), d'énorme, et Godwin est monstrueusement grand et son cri déchire la nuit et traumatise McCandless qui montre quelque chose qui relève du prodige du monumental. *Monstrum* (peut-être aussi de *monere*) avait aussi pour sens : rappeler, avertir. Il se trouve donc au croisement des champs sémantiques de la vision, de la mémoire et de l'avertissement.

Les notes et les images qui y sont incluses vont me permettre d'aller encore un peu plus loin et de montrer la fonction de cet appareil ou dispositif pour parler comme Foucault ou Agamben. Elles sont un montage à part entière, à commencer par un montage de lecture comme nous l'avons vu puisque les découvrant à la fin du livre, la lectrice est obligée d'effectuer un « retour en arrière » et de retrouver les pages auxquelles elles se réfère pour en saisir le sens et la portée. C'est donc encore une boucle réflexive qui sort le lecteur de sa passivité et le force à physiquement agir et à « sortir » du livre pour se retrouver dans son monde, celui où il peut prendre distance et réfléchir. Les notes ont donc une double fonction apparemment contradictoire : signifier la fin du livre mais aussi en retarder la sortie, forcer le lecteur à faire des retours en arrière. Ce qui modifie profondément le type de lecture puisqu'il s'agit d'aller vers ce qui est donné comme des faits cette fois-ci, plutôt que des mémoires ou de la fiction, de les réexaminer au crible de l'histoire plutôt que de l'imaginaire. J. Rancière a rappelé qu'Aristote séparait histoire et poésie entre deux modalités temporelles : « qu'est-ce qui s'est passé ? » serait du côté de l'histoire, « qu'est-ce qui pourrait se passer » du côté de la poésie dont il démontrait ainsi la supériorité<sup>13</sup>. Mais désormais :

Ecrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité. Cela n'a rien à voir avec aucune thèse de réalité ou d'irréalité des choses. En revanche il est clair qu'un modèle de fabrication des histoires est lié à une certaine idée de l'histoire comme destin commun.(...) La politique et l'art, comme les savoirs, construisent des

---

<sup>13</sup> J. Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, pp. 59-61.

« fictions », c'est-à-dire des réagencements matériels des signes et des images, des rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on dit, entre ce qu'on fait et ce qu'on peut faire<sup>14</sup>.

Les notes de Gray mêlent joyeusement les deux, brouillant les pistes tout en faisant mine d'assurer un contrôle du discours des narrateurs et de rectifier leurs dires tout en fournissant des documents « historiques » comme des plans et autres gravures.

Bien que l'éditeur ait signalé leur existence dans son introduction, le lecteur oublie vite l'avertissement car nul appel de notes ne vient l'alerter. A la toute fin du livre, il les re-découvre. Certains lecteurs découragés peuvent très bien choisir de ne pas s'attarder sur elles, rebutés par ce fatras de documents. Une lecture plus attentive visera à confronter le texte principal et celui des notes. Si celles-ci font mine d'apporter des précisions très souvent elles viennent porter la contradiction au texte, voire lancer des pointes de polémiques comme lorsque « l'éditeur » (« A. Gray ») détaille ses divergences avec Michael Donnelly, « l'inventeur » du texte. La longue note p. 302 relative à la page 275 « *I am thankful to have survived into the twentieth century* » est un cas particulièrement intéressant en termes de montage. L'hybridité du personnage est réaffirmée ainsi que l'insistance sur les faits visant à prouver son existence : « *Bella Baxter's later life was passed under the name Victoria, for in 1886 she used that name to enrol in the J. Blake womens medical school at Edinburgh, and was made a doctor of medicine under that name by Glasgow University in 1890* » (PT 302). Voilà des chiffres, voilà des faits. La note détaille la vie de Victoria, ses engagements politiques, son mariage avec McCandless et la naissance de leurs trois fils dont deux meurent dans la « Grande Guerre ». Elle est composée du texte de l'éditeur entrelardé de déclarations de Victoria, d'extraits de journaux « réels » comme *The Times* ou *The Daily Telegraph* qui critique ses actes et ses ouvrages, d'extraits de son pamphlet : *A Loving Economy* (un autre oxymore). En outre, une critique sévère de Victoria figure dans une lettre de Beatrice Webb (co fondatrice avec son mari de la London School of Economics et membre du parti Fabian) à George Bernard Shaw son ami, un extrait de son procès pour avortement et emploi de femmes retardées mentales comme infirmières dans le *Daily Express*, un extrait de la fin d'une pièce de théâtre mettant en scène un

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

personnage rapportant les propos de Victoria près de la tombe de Maclean, l'autobiographie de Mac Diarmid etc... La tête du lecteur tourne devant tant de documents.

Les gravures rassemblées dans les notes proviennent de journaux illustrés du XIXe siècle. Elles sont de différentes natures : plan de quartiers de Glasgow, monuments célèbres, un fiacre comme celui dans laquelle le Général Blessington avait projeté d'enlever sa « femme droguée », Bella Baxter, et trois gravures illustrant la politique de l'Empire appliquée par les soldats britanniques.

Ces trois dernières gravures sont le résultat d'un montage efficace qui, en réalité, leur appose un sous-titre qui vient « critiquer » l'image qu'il est censé « éclairer ». L'image semble authentique, les sous-titres révèlent la patte de l'éditeur. Ils minent l'opinion répandue alors et du point de vue du XXIe siècle jettent une nouvelle lumière sur les événements. Le montage opère donc bien ici une véritable « dys-position des images » dont la visée est la distance critique et la libération de la pensée face aux méfaits passés de l'Empire. C'est dans l'ajointement entre texte et image et la distance de l'anachronisme entre les deux que se glisse le sens.

Les gravures étaient des moyens très répandus d'illustrer les journaux au XIXe siècle, la photographie restant encore trop onéreuse et difficile à utiliser dans des conditions difficiles comme en terrain militaire ou mouvementé. Les premières photos militaires semblent dater de la guerre de sécession (1861-65). Les gravures intégrées au cahier d'illustration des notes, sont censées dépeindre les hauts faits d'officiers britanniques dont le général Blessington surnommé « Thunderbolt » (coup de tonnerre) (le mari de Bella/Victoria). Ceci déjà révèle que les sous-titres introduisent un élément fictionnel en dépit du titre lui-même qui semble proche de ce qu'il devait être à l'époque : *AUCTIONING LOOT IN MANDALAY AFTER BURMESE EXPEDITION, KING PREMPEH'S HUMILLATION et MURDER IN NORTHERN INDIA. Loot, humiliation et murder* (pillage, humiliation et meurtre formule à double sens, qui a commis un meurtre ?) attirent pourtant l'attention du lecteur moderne. Les gravures mettent en scène des officiers britanniques dans des positions de domination : ils sont dépeints en contre-plongée debout, fièrement campés ou assis sur une estrade, alors que tous les autres (simples soldats et autochtones) sont debout. La première gravure montre la mise aux enchères du

pillage de guerre en Birmanie afin d'arrondir la solde des soldats comme l'indique le sous-titre « "*Thunderbolt*" Blessington believes that the common soldier who preserves the peace of the Empire deserves more than mere wages » (PT 297) (« Blessington l'éclair » pense que le simple soldat qui préserve la paix de l'Empire mérite plus que sa solde). La seconde gravure (fig. 10) montre trois officiers sur une estrade devant lesquels se prosternent le roi et la reine-mère venant s'humilier devant leur vainqueur et embrasser ses bottes, « selon la coutume de leur pays » : *KING PREMPEH'S HUMILLATION* : « *King Prempeh [made] abject submission in accordance with native custom. (...) They knelt and embraced the Englishmen's legs and booted feet, while the Ashantis looked on with astonishment at their King's abasement* » (PT 297)<sup>15</sup>. Le terme « abasement » trahit le jugement du rédacteur qui dénonce l'abaissement et l'humiliation infligées à autrui dans ce traitement qui le réduit à l'abject. Ce qui est renforcé par le détail que l'image ne peut que suggérer, le fait d'embrasser les jambes et les pieds bottés des vainqueurs. Et, bien entendu, le Général Blessington faisait partie du trio vainqueur. Mais après tout, ne s'agissait-il pas simplement de suivre la coutume du pays ? L'ironie se glisse dans le texte et vient contredire ou tout du moins dénoncer l'attitude des conquérants.

La dernière gravure intitulée *MURDER IN NORTHERN INDIA* justifie a posteriori les faits d'arme du Général et les représailles massives conduites lors d'une expédition punitive menée contre une tribu dont on soupçonnait qu'elle avait tué un lieutenant. La preuve est ici fournie : le fusil du lieutenant est retrouvé dans la tombe du chef et brandi par un Indien qui sort un bras de la tombe profanée. Deux officiers à l'allure martiale contemplent la tombe tandis qu'un troisième est accroupi prêt à recueillir le fusil. Ils sont entourés de soldats indigènes en uniforme debout devant une tente dressée au pied de montagnes. La justification des représailles effectuées avant la preuve du crime : « *conclusive proof that General Blessington had been right to burn the homes of the guilty tribesmen* » porte témoignage de la cruauté et du mépris de justice dont ont fait preuve certains officiers de l'Empire châtiant avant de savoir.

Les paragraphes ont été greffés sur les images incluant donc le Général Blessington et discrètement, mais implacablement, détruisant le message apparent de

---

<sup>15</sup> « [le Roi Prempeh] a dû faire acte de complète soumission selon la coutume de son pays. [...] Ils [le roi et la reine] se sont agenouillés et ont étreint les jambes et les pieds bottés des Anglais, tandis que les Ashantis contemplaient avec stupeur l'humiliation de leur Roi » (ma traduction).

l'image. Loin de glorifier les officiers, ils apportent un contre-message contradictoire et opèrent un retournement de sens qui évoque aussi les procédés du post-modernisme ainsi que J. Rancière les a identifiés lorsqu'il parle du « retournement post-moderne »<sup>16</sup>. « *Murder* » s'applique alors tout aussi bien aux tribus civiles qui ont subi les représailles anticipées qu'au lieutenant dans l'exercice de ses fonctions. De ce fait, toute justification du pillage, de l'écrasement d'une rébellion, de meurtres est abolie. Ceci correspond bien au combat que Victoria a mené toute sa vie en défense des opprimés contre la sujétion et l'esclavage. A l'encontre du combat de l'autre Victoria, rejetée dans les marges de la fiction, repoussée du centre vers la périphérie.

Ainsi l'histoire et la fiction sont mêlées ensemble : des documents authentiques sont dys-posés avec des textes critiques à la manière du montage, dénonçant la monstruosité du système impérialiste et colonisateur.

Le fait que ces accusations implicites soient montées à la fin du livre, dans ses marges en fait, montre qu'il s'agit là d'une attaque oblique qui, cependant, est-ce que lit le lecteur en dernier et a force d'image et est investi de l'autorité de commentaire. Elles ont donc « le dernier mot ». Ce qui explique l'absence d'appels de notes servant à provoquer la surprise du lecteur. C'est bien l'un des buts de Gray, comme il l'a lui-même déclaré, ayant recours à l'attaque oblique, elles-mêmes faisant souvent appel aux images, afin d'entraîner la coopération et l'assentiment du lecteur.

*It's to make the books more interesting. The first books I enjoyed before I could read were picture books. We had a lot in the house and my parents read to me from them. Then of course as a child I enjoyed comics, and I started drawing quite early. So wanting to produce books that had many attractive features in them, I wanted the pictures to interest folk. I feel that is to be done by illustrations that do not show things that readers could imagine for themselves. You have to show something that's a bit oblique<sup>17</sup>.*

La fonction du montage est donc de montrer ce que le lecteur ne peut imaginer par lui-même, de le libérer de son asservissement à la fiction et à sa croyance et de l'amener à exercer son sens critique, à distinguer le vrai du faux. Gray construit une éthique du doute salutaire (Descartes avait déjà il y a longtemps prôné la force métaphysique du doute) et nous aide à re-considérer l'histoire et la littérature

---

<sup>16</sup> Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, *Op. cit.*

<sup>17</sup> A. Gray, *La Littérature ou le refus de l'amnésie*, *Op. cit.*, pp. 47-48 (c'est moi qui souligne, traduction plus haut).



victoriennes du point de vue de notre époque afin de « critiquer » la mythologie et l'idéologie qui étaient les celles de l'ère victorienne.

*I regard literature as being the memory of history. I don't just mean history books, but the reality of the past is in the works of art that have survived, and in the stories and poems that have survived. Official history can only link these up. You learn more about the French revolution and French society from Stendhal's *Le Rouge et le noir*, than from histories of revolution [...] But I regard the place of literature nowadays what it has always been. Our only way of knowing how we got here*<sup>18</sup>.

Voilà une manière stimulante d'utiliser la nature monstrueuse et hybride de toute littérature fondée sur le montage et la fusion des éléments anciens (ici abondamment cités dans le livre lui-même) et de comprendre dans cet aller-retour entre histoire et fiction, dans leur interaction, comment nous en sommes arrivés là. La leçon d'anatomie du professeur Gray aide à aller au-delà de la chair des apparences. Il s'agit de toucher à la structure des événements et des relations humaines sous-jacentes. La figure préférée des spécialistes d'anatomie n'était-elle pas celle que l'on nomme l'ange anatomique avec ses muscles dorsaux que l'on pouvait déployer en forme d'ailes afin d'y aller voir ce qui s'y cachait ? (**figs. 11 et 12**). Un autre démontage et remontage d'un modèle didactique qui permet d'y voir et parfois « d'ouvrir Vénus »<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 56. « Je pense que la littérature est la mémoire de l'histoire, non pas au sens des livres d'histoire seulement, mais à celui de la réalité du passé dans les œuvres d'art qui ont perduré. L'histoire officielle ne peut véritablement que faire le lien entre ces dernières. On en apprend davantage sur la Révolution française et sur la société française en lisant *Le Rouge et le Noir* que par les histoires de la révolution. (...) J'accorde donc à la littérature actuelle la place qu'elle a toujours occupée, celle de montrer comment nous en sommes arrivés jusqu'ici » (tr. Marie Odile Pittin-Hédon, pp. 34-35).

<sup>19</sup> Hommage à Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus*, Paris, Gallimard, 1999. Voir la belle illustration de *L'Ange anatomique* de Jacques Fabien Gautier d'Agoty (1716-1785) (**fig. 12**) et celle de Henry Gray (**fig. 11**), reproduite dans *Poor Things*.