

Université de Montréal

H.P. Lovecraft : étude comparative de récits des origines

Par

Jean Carlo Lavoie Montemiglio

Département de littérature comparée

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences en vue de l'obtention du
grade de Maître ès Arts en littérature comparée

Août 2009

Copyright, Jean Carlo Lavoie, 2009

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :
H.P. Lovecraft : étude comparative de récits des origines

Présenté par :
Jean Carlo Lavoie

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Amaryll Chanady, présidente-rapporteuse

Jacques Cardinal, directeur de recherche

Eric Savoy, membre du jury

Résumé

Les différents commentateurs de Lovecraft se sont au fil du XXe siècle jusqu'à nos jours entendus sur un point : l'originalité de son oeuvre. Impossible à cataloguer dans un genre littéraire précis, offrant de multiples couches d'interprétation, celle-ci fut analysée à la fois sous l'angle psychanalytique et sous l'angle philosophique et scientifique. Cependant, la dimension purement esthétique semble, peut-être par négligence, avoir été oubliée. Notre mémoire propose une investigation de l'esthétique dans l'oeuvre de Lovecraft. Notre hypothèse de recherche repose sur les analogies évidentes et pourtant peu approfondies par la critique entre l'esthétique de celle-ci et l'esthétique cosmogonique de l'Antiquité.

Dans un premier temps, nous situerons l'oeuvre dans son contexte littéraire, c'est-à-dire que nous nous pencherons sur les rapports évidents qu'elle entretient avec des auteurs tels que J.R.R. Tolkien et Arthur Conan Doyle et sur les différences moins évidentes qui la distinguent d'autres d'auteurs tels que H.G. Wells et William Hope Hodgson.

Ensuite, nous mettrons en perspective les différences qui la séparent logiquement de la cosmogonie hébraïque et de la tradition théologique et philosophique qu'elle inaugure, entre autres, tel qu'elle se cristallise dans *La Divine Comédie* de Dante.

Finalement, nous démontrerons à partir d'une comparaison serrée de motifs analogues, présents dans la longue nouvelle de Lovecraft, *At the Mountains of Madness* et dans le poème d'Hésiode, *La Théogonie*, le parallèle révélateur entre leurs esthétiques respectives; leurs esthétiques qui découlent de paradigmes du réel historiquement et essentiellement distincts, mais non pas opposés ou contradictoires.

Mots-clés : cosmogonie, paradigme du réel, Histoire, Hésiode, Lovecraft.

Abstract

Throughout the 20th century and until now, the different Lovecraft commentators have agreed on one point: the originality of his oeuvre. Impossible to pigeonhole in a specific literary genre, and open to many layers of interpretation, it has been analysed both from a psychoanalytic angle and from a philosophical and scientific angle. However, the purely aesthetic dimension seems to have been forgotten, possibly through negligence. This dissertation proposes an investigation of the aesthetic aspect of Lovecraft's oeuvre. Our research hypothesis rests on the obvious, yet rarely elaborated upon by critics, analogies between it and the cosmogonical aesthetics in Antiquity.

First, we shall position Lovecraft's work within its literary context, e.g. by establishing its evident connection to such authors as J.R.R. Tolkien and Arthur Conan Doyle, but also by underlining the subtler differences that distinguish it from other writers such as H.G. Wells and William Hope Hodgson.

Then, we will put into perspective the elements that logically separate it from Hebrew cosmogony and from the theological and philosophical tradition it inaugurates, as crystallized in Dante's *Divine Comedy*, notably.

Finally, we intend to demonstrate, based on a close comparison of similar motifs present in Lovecraft's novella, *At the Mountains of Madness* and in Hesiod's poem, *Theogony*, a revelatory parallel between their respective aesthetics; aesthetics that spring from historically and essentially distinct paradigms of reality, but which are not opposed or contradictory.

Keywords: cosmogony, paradigm of reality, history, Hesiod, Lovecraft.

Remerciements

Merci à Jacques Cardinal qui, à titre de directeur de mémoire, a su me guider et me conseiller dans cette entreprise pas toujours évidente!

Merci à Alexandre de m'avoir toujours précédé en tout à l'université!

Merci à Kevin pour ses conseils de traducteur!

Merci à mes parents pour lesquels rédiger un mémoire de littérature ne fut jamais un projet absurde!

Merci finalement à Catherine pour la confiance qu'elle a toujours placée en moi et pour m'avoir sans cesse rappelé la pertinence et l'intérêt de mes efforts!

Table des matières

Résumé.....	III
Abstract	IV
Remerciements.....	V
Introduction.....	1
Premier Chapitre Pistes de lecture	18
Deuxième Chapitre L'Écriture de Lovecraft	31
Troisième Chapitre La Cosmogonie lovecraftienne.....	48
Quatrième Chapitre La Contingence des dieux.....	67
Cinquième Chapitre La Représentation des enfers.....	91
Sixième Chapitre Les Avatars de la monstruosité.....	119
Conclusion.....	130
Bibliographie.....	VI

Introduction

En 1929, la nouvelle *The Dunwich Horror* de H.P. Lovecraft fut décrétée, par les lecteurs du « pulp » magazine *Weird Tales*, la meilleure nouvelle de l'année, devançant ainsi le fameux *Shadow Kingdom* de Robert E. Howard¹. À cette époque, la critique littéraire savante n'avait pas encore pris connaissance de l'existence de Lovecraft, mais, comme l'illustre cet exemple, il suscitait déjà l'enthousiasme des amateurs d'histoires de genre à sensations (horreur et science-fiction, en particulier). De son vivant, Lovecraft n'a jamais publié de livre sous son nom, et fut presque exclusivement édité par *Weird Tales*. La faute lui revient en partie. Son éthique obsolète de gentleman du XVIII^e siècle, qui lui prescrivait d'écrire seulement sous l'impulsion de purs diktats esthétiques, contribua à la négligence paresseuse avec laquelle il s'occupait de la publication de ses textes. L'anecdote des manuscrits brouillons et tachés, accompagnés d'une lettre hautaine, reçus par l'éditeur de *Weird Tales*, témoigne amplement de ce caprice. Par contre, aujourd'hui, avec le recul, il est intéressant de noter l'efficacité caractéristique des récits de Lovecraft. En effet, le lecteur typique de *Weird Tales* ne désirait qu'une chose : la peur. Or, les textes de Lovecraft fonctionnent redoutablement à ce niveau, qui est à la fois leur premier et leur dernier but². Ils possèdent en quelque sorte l'évidence du

¹ **Burke, Rusty**, *Introduction de The Best of Robert E. Howard, Volume 1 The Crimson Shadows*, Ballantine Books Del Rey, 2007, p. xvii.

² La peur est la raison d'être des récits de Lovecraft et cela malgré les diverses couches de sens qu'ils renferment. Une analyse qui considérerait la production de la peur comme une

mythe, en ce qu'ils intéressent au-delà de l'intellectualisation, sous d'autres plans que ceux de leurs significations profondes. Élaborés autour d'images fortes, dont le pouvoir d'évocation entre en résonances immédiates avec le paradigme du réel à partir duquel les lecteurs les reçoivent, les récits de Lovecraft se présentent comme d'authentiques fictions populaires³, à l'instar de Dumas et de ses mousquetaires, de Verne et de ses voyages extraordinaires et de Conan Doyle et de son imparable limier.

Cette dernière assertion est aussi démontrée par la négative. Dans une critique, originalement publiée dans *The New Yorker* du 24 novembre 1945, Edmund Wilson, figure éminemment respectée de la critique littéraire américaine (surnommé de « dean of American critics »), attaque à la fois la fiction et le style de Lovecraft en l'opposant à l'un des chefs-d'œuvre du fantastique du XIX^e siècle, *La Vénus d'Ille* de Prosper Mérimée :

« One of Lovecraft's worst faults is his incessant effort to work up the expectations of the reader by sprinkling his stories with such adjectives as « horrible, » « terrible, » « frightful, » « awesome, » « eerie, » « weird, » « forbidden, » « unhallowed, » « unholy, » « blasphemous, » « hellish, » and « infernal. » Surely one of the primary rules for writing an effective tale of horror is never to use any of these words—especially if you are going, at the end, to produce an invisible whistling octopus. I happened to read a horror story by Mérimée, « La Vénus d'Ille, » just after I had been investigating Lovecraft, and was relieved to find it narrated—though it was almost as fantastic as Lovecraft—with the prosaic objectivity of an anecdote of travel⁴. »

caractéristique superficielle de l'œuvre, sous prétexte de découvrir un contenu plus riche en dessous, s'égèrerait obligatoirement dans de fallacieuses interprétations.

³ L'épithète « populaire » est, ici, moins entendu dans le sens de « grande popularité » que comme désignant une œuvre d'art s'adressant à la masse en général, car fonctionnant sur des idées et des concepts qui lui sont intuitivement familiers.

⁴ **Wilson, Edmund**, *Tales of the Marvellous and the Ridiculous*, réédité dans *H.P. Lovecraft, Four Decades of Criticism* de S.T. Joshi, Ohio University Press, 1980, p. 48.

Ainsi, pour un critique tel que Wilson, qui ne s'intéresse visiblement pas au genre fantastique (pas plus qu'il ne semble le comprendre), le style (ses envolées verbales) et les motifs (ses monstres hybrides) de Lovecraft sont inadéquats et inefficaces. Or, ce constat s'appuie sur une comparaison avec un texte classique. De fait, le « bon goût » qu'il professe est le fruit d'une éducation classique qui l'empêche de saisir que le style et les motifs de Lovecraft participent d'un paradigme du réel contemporain. De plus, le fait que Wilson ne doit pas même soupçonner l'existence d'un dialogue entre le « réel » et le fantastique doit aussi contribuer à renforcer son aveuglement. D'un autre côté, il aurait été intéressant de voir à quel rang, malgré ses immenses qualités, un texte tel que *La Vénus d'Ille* aurait été classé par les lecteurs non prévenus de *Weird Tales* l'année où furent publiés *The Dunwich Horror* et *The Shadow Kingdom*.

Bien sûr, la critique de Wilson est venue bien après l'époque glorieuse de *Weird Tales*, lorsque les récits de Lovecraft connurent la consécration du livre. Ce changement de support, l'œuvre de Lovecraft la doit en majeure partie à un auteur et critique du nom d'August Derleth. En effet, Derleth est le premier à avoir réuni les textes épars et voués à l'oubli de Lovecraft pour les publier en une anthologie sous la forme d'un livre. Du coup, il jouera pour Lovecraft un rôle analogue à Max Brod pour Kafka. Cependant, là où Max Brod manifesta une grande lucidité à l'égard de la valeur et de l'importance de l'œuvre de Kafka, Derleth, lui, échouera à promouvoir celle de Lovecraft pour ce qu'elle est vraiment. Malgré sa sincère admiration, Derleth ne comprend pas Lovecraft

et les essais qu'il lui consacre et les récits qu'il compose et qu'il inscrit dans ce qu'il a lui-même baptisé « the Chtulhu Mythos » n'ont d'autres effets que d'imposer une conception lourdement erronée quant à la pertinence de l'œuvre de Lovecraft.

« ...Derleth's unwillingness or inability to understand the Lovecraft works caused him to conceive and disseminate a highly distorted impression of Lovecraft; and, due to the fact that Derleth, being Lovecraft's publisher and champion, was considered the « authority » on his subject, his views, oftentimes fallacious, were adopted by the majority of the critics and scholars. Perhaps Derleth's most serious fault was in writing his « posthumous collaborations » with Lovecraft, which are not only intrinsically poor but which present a perversion of Lovecraft's cosmic myth-cycle. It can be said that Derleth, though perhaps unintentionally and certainly with no malicious intent, has delayed the advancement of objective Lovecraft criticism for nearly thirty years⁵. »

Succinctement, la déformation introduite par Derleth dans la lecture de Lovecraft, que le professeur Dirk W. Mosig a précisément épinglée dans son bref essai, intitulé *H.P. Lovecraft : Myth-Maker*, consiste à avoir ramené la vision héliocentrique et mécaniste matérialiste de l'univers sous-tendant les récits de Lovecraft à une vision anthropocentriste, où le dualisme judéo-chrétien du Bien et du Mal est rejoué à travers la lutte éternelle entre les bons « Elder Gods » et les mauvais « Old Ones » :

« While Lovecraft's hapless protagonists were left alone and defenceless in their chilling confrontations with an incomprehensible Reality, Derleth supplied his heroes with ridiculous star-stone amulets which played the role of garlic and crucifix in the hackneyed vampire tale, not to mention interventions by rescuing

⁵ **Joshi, S.T.**, *Lovecraft Criticism : A Study* édité dans *H.P. Lovecraft : Four Decades of Criticism* de S.T. Joshi, Ohio University Press, 1980, p. 24.

Elder Gods which arrived with a timing reminiscent of the U.S. Cavalry in cheap Western films⁶. »

Ainsi, l'opinion générale sur l'œuvre de Lovecraft s'est-elle forgée longtemps d'après celle promulguée à la fois par les fictions et les commentaires de Derleth. Cependant, en passant au format livre, celle-ci entraînait du même coup dans la « littérature » et la critique savante commença à s'y intéresser de plus près.

Néanmoins, l'influence réductrice de Derleth fut combattue par d'autres écrivains-lecteurs de Lovecraft, avant que la critique savante ne s'en mêle de manière plus systématique. L'article *A Literary Copernicus* de Fritz Leiber Jr., paru en 1949 dans une anthologie de Lovecraft intitulée *Something About Cats and Other Pieces*⁷, a, comme son titre l'indique, souligné le caractère innovateur, voire, révolutionnaire de Lovecraft.

« Howard Phillips Lovecraft was the Copernicus of the horror story. He shifted the focus of supernatural dread from man and his little world and his gods, to the stars and the black and unplumbed gulfs of intergalactic space. To do this effectively, he created a new kind of horror story and new methods for telling it⁸. »

Leiber considère que l'innovation de Lovecraft réside dans le fait qu'il est parvenu à cristalliser à travers ses fictions la profonde source de terreur superstitieuse populaire de son temps. En effet, tandis que, du moyen âge jusqu'au XVIII^e siècle, le Diable et ses hordes démoniaques avaient été la

⁶ Mosig, Dirk W., *H.P. Lovecraft : Myth-Maker* édité dans *H.P. Lovecraft : Four Decades of Criticism* de S.T. Joshi, Ohio University Press, 1980, p. 108.

⁷ Ironiquement, l'article de Leiber a paru dans un titre publié par la maison d'édition de Derleth, Arkham House Publishers.

⁸ Leiber Jr., Fritz, *A Literary Copernicus* édité dans *H.P. Lovecraft : Four Decades of Criticism* de S.T. Joshi, Ohio University Press, 1980, p.50.

principale source de terreur superstitieuse populaire, l'avancée des sciences positivistes, instiguées par les « Lumières » et atteignant son apogée tout au long du XIX^e siècle avec la « religion » du Progrès, a fini par instaurer, au début du XX^e siècle, en occident, un nouveau paradigme du réel, qui sans nier radicalement l'option métaphysique, se présentait comme un discours équilibré entre le déisme et l'athéisme⁹. De fait, l'évacuation presque définitive du divin du champ des affaires humaines entraîna nécessairement l'effacement de son principe contraire : le diabolique. Mais la propension naturelle de l'imagination humaine à engendrer des monstres ne pouvait demeurer en repos. En bannissant Dieu de son royaume, l'homme se retrouva confronté au vide infini de l'univers. C'est de là que forcément d'autres monstres devaient jaillir.

« Meanwhile, however, a new source of literary material had come into being : the terrifyingly vast and mysterious universe revealed by the swiftly developing sciences, in particular astronomy. A universe consisting of light-years and light-millennia of black emptiness. A universe containing billions of suns, many of them presumably attended by planets housing forms of life shockingly alien to man and, likely enough in some instances, infinitely more powerful. A universe shot through with invisible forces, hitherto unsuspected by man, such as the ultraviolet ray, the X-ray—and who can say how many more? In short, a universe in which the unknown had vastly greater scope than in the little crystal-sphered globe of Aristotle and Ptolemy. And yet a real universe, attested by scientifically weighted facts, no mere nightmare of mystics¹⁰. »

L'apport de Leiber, ainsi que celui de quelques autres, fut essentiel en ce qu'il permit à la critique de dépasser les élucubrations de Derleth et de recentrer

⁹ Le terme « agnosticisme » qui pourrait en apparence nous éviter d'employer cette périphrase ne parvient pas à traduire la notion de lutte des certitudes qui fonde, en partie, ce paradigme du réel. Il est en quelque sorte trop utopique.

¹⁰ **Leiber Jr., Fritz**, *A Literary Copernicus* édité dans *H.P. Lovecraft : Four Decades of Criticism* de S.T. Joshi, Ohio University Press, 1980, p. 51.

l'attention sur ce que la dimension ouvertement discursive des récits de Lovecraft désigne clairement comme le propos de la fiction. Par contre, le travail critique de Leiber, malgré toute sa pertinence, n'est pas empreint de rigueur scientifique; ses justes impressions ne peuvent prétendre en effet aux statuts de véritables propositions théoriques. Conséquemment, la glose sur Lovecraft, en s'approfondissant davantage, louvoiera encore entre des positions diverses avant de se fixer solidement, sous la tutelle prudente, sage et érudite de S.T. Joshi (la sommité actuelle sur le sujet), sur les problématiques d'ordres scientifiques, philosophiques et épistémologiques, dont Leiber avait eu l'intuition sans les développer suffisamment.

Toutefois, nous devons noter que, une trentaine d'années avant Lovecraft, un autre écrivain américain, Henry James, avait orienté le récit fantastique vers une autre source, peut-être plus sophistiquée, de terreur contemporaine : les profondeurs insondables de l'esprit humain (*The Turn of the Screw*, *The Jolly Corner*, *The Beast in the Jungle*, etc.). Plus exactement, il fit aboutir et systématisa consciemment une tendance qui s'était dessinée de manière de plus en plus accusée tout au long du XIX^e siècle, à travers des auteurs tels que le Hoffman de *L'Homme au Sable*, le Poe de *William Wilson*, le Stevenson de *Markheim*, etc.

Or, l'histoire du genre (commençant à la fin du XVIII^e siècle et se prolongeant tout au long du XIX^e siècle) nous montre que les terreurs suscitées par l'univers infini et les profondeurs de l'esprit humain sont les deux principaux territoires colonisés au début du XX^e. La littérature policière et les

contes fantastiques se nourriront des multiples énigmes et aliénations de l'esprit, alors que la science-fiction, le « Space Opera », l'« Heroic Fantasy », et la « Sword and Sorcery » capitaliseront plutôt sur les terribles hypothèses suggérées par le champ des probabilités ouvert par l'immensité de l'univers. À la croisée des chemins de ces catégories utiles et instructives, mais étroites et réductrices que sont les genres, un débat oiseux hanta la critique, parfois même savante, et les lecteurs. Ce débat avait eu pour origine une question simple et, en définitive, insoluble : À quel genre appartient l'œuvre de Lovecraft? Le fantastique, la science-fiction et même le policier furent convoqués sans succès, et cela, en abusant de l'élasticité de définitions incertaines, imprécises et malléables presque à volonté.

Lovecraft demeurait inclassable et cela relança la critique. Des approches indirectes et insidieuses furent alors tentées dans le domaine de la psychanalyse. Il faut dire qu'en cela la critique fut encouragée, car, conjointement à une meilleure accessibilité aux textes et une plus grande popularité de l'œuvre, venait aussi la production d'une paralittérature sur la vie et les opinions de Lovecraft. L'éventuelle publication de son immense correspondance (environ 100 000 lettres) et la récupération de certains de ses articles pour la presse amateur contribuèrent largement à faire basculer l'intérêt pour l'œuvre sur l'homme. Ses vues politiques douteuses (socialiste et fasciste), son racisme maladif et outrancier et son refoulement sexuel dérangeant remplacèrent bientôt les problématiques immanentes des textes et devinrent les énigmes que la critique s'efforça de résoudre en interrogeant ceux-ci.

Le *Lovecraft ou du Fantastique* de Maurice Lévy, publié pour la première fois en 1972, est symptomatique de cette tendance.

« ...nous pouvons nous risquer à penser qu'un être comme Wilbur, dont la monstruosité est localisée *au-dessous de la taille*, est porteur de significations très précises. Les monstres lovecraftiens ne sont bien sûr plus les allégories du monde antique (le centaure était homme par le haut, animal et non monstre par le bas), ni les éléments décoratifs d'une façade baroque. Les « shoggoths » et les vampires ne sont pas des monstres de surface, ni les compositions gratuites d'un jeu de l'esprit : ils surgissent, à l'insu sans doute de leur géniteur, des zones les plus obscures d'une psyché¹¹ ... »

Les hypothèses de Lévy sont probablement des faits. Par contre, elles n'éclairent en rien l'efficacité de l'œuvre de Lovecraft. Pourquoi touche-t-elle un si large lectorat? Refléterait-elle une névrose ou une psychose généralisée? De plus, dans l'extrait que nous venons de citer, certains arguments posent problème. Certes, la monstruosité de Wilbur est localisée « en-dessous de la taille »; mais, avant tout, elle est dissimulée sous ses vêtements. Ce qu'il y a de terrible en cet être, c'est qu'il est un monstre déguisé en homme. Dans son roman *The Three Impostors*, Arthur Machen, l'une des principales influences de Lovecraft, décrit, dans l'épisode intitulé *The Missing Brother*, un personnage parfaitement anonyme de traits et de costumes, dont la monstruosité est découverte *in extremis* par une main hideuse, griffue et difforme qui dépasse d'une manche¹². L'horreur qui émane de cet être est exactement de la même nature que celle de Wilbur. C'est l'horreur immémoriale du masque, de l'inconnu et du mystère. Après, qu'importe où Machen et Lovecraft ont puisé

¹¹ Lévy, Maurice, *Lovecraft ou du Fantastique*, Christian Bourgois Éditeur, 1985, p.84.

¹² Et cet épisode est lui-même une réminiscence de l'épisode de la découverte par le docteur Jekyll de la main de monsieur Hyde au bout de son propre bras.

leur inspiration; que ce soit au bout du monde ou au plus profond de leur psyché, cela ne relève pas du texte.

Quant au rejet radical d'un éventuel parallèle entre les monstres lovecraftiens et la mythologie antique — parallèle pourtant si fécond — l'argument que Lévy avance ne tient pas plus. Certes, le centaure est un homme par le haut et un animal par le bas, mais n'est-il pas monstre en sa totalité? Le cas de Wilbur n'est pas différent. Il est monstre dans sa totalité et sa monstruosité réside justement dans son hybridité. Il n'est pas un homme par le haut et un monstre par le bas : il est un monstre, point. Ou encore, l'on peut servir à Lévy, pour invalider davantage son argument, la formule qu'il applique au centaure : Wilbur est un homme par le haut et un animal par le bas, puisqu'il possède des membres humains en haut et des membres d'animaux en bas. D'ailleurs, il ne serait pas étonnant d'entendre un critique condescendant comme Edmund Wilson ou encore un lecteur candide de *Weird Tales* décrire Wilbur tel un être mi-homme, mi-pieuvre. La ligne tracée par Lévy sur Wilbur est une ligne freudienne pleine de connotations, qui ne nous dit rien sur ce monstre dans le cadre de la fiction qu'il habite.

Ainsi, la critique psychanalytique de l'œuvre de Lovecraft est plus révélatrice de la nature de l'homme que de celle de ses textes. Elle fut, entre autres, l'une des principales causes de l'élaboration du mythe populaire de l'écrivain fou, qui, encore aujourd'hui, malgré un revirement critique essentiel,

persiste et oriente la lecture de son œuvre vers des interprétations très éloignées des indications textuelles, pourtant très claires, de ses récits.

Aujourd'hui, la critique savante de Lovecraft est retournée dans le sillon que Leiber avait commencé à creuser : la dimension philosophique et scientifique de l'œuvre. Par contre, son approche est parfaitement méthodique et rigoureuse; certains pourraient même ajouter conservatrice et timide. Par exemple, une autorité du calibre de S.T. Joshi propose, loin des théories psychanalytiques et des interprétations libres de Derleth, ce que l'on pourrait nommer un encadrement d'érudition lovecraftienne. Dans ses ouvrages incontournables tels que les fameux *Weird Tales* et *H.P. Lovecraft : A Biography*, il effleure à peine la critique et l'analyse. Ce qui l'intéresse avant tout pourrait être considéré comme une sorte d'archéologie intellectuelle. Il fouille les archives, déterre toutes informations sur l'histoire de Lovecraft et valide la valeur de chaque pièce avant de la soumettre au lecteur. Il fait des éditions critiques de ses récits, dont le nombre de pages consacrées à la notation dépasse parfois la longueur des textes. Il constitue des anthologies thématiques. Il fait la promotion de ses précurseurs oubliés (entre autres, Lord Dunsany, Machen et Blackwood). Il fait des traductions en anglais d'ouvrages internationaux. En un mot, son idéal critique semble être, pour faire suite aux maints égarements antérieurs, de plonger le lecteur dans une atmosphère intellectuelle identique à celle entourant et pénétrant Lovecraft lui-même lors de l'écriture de ses textes, de manière à maximiser l'efficacité de sa lecture.

Mais si la critique psychanalytique et Derleth péchaient en s'appropriant l'œuvre de Lovecraft, Joshi, lui, pêche en focalisant trop sur les intentions de celui-ci. Certes, il sait reconnaître, ici et là, les fautes d'écrivains commises par Lovecraft (entre autres ses médiocres phases d'imitation de Poe et Dunsany), ses quelques défaillances dans la réalisation de son projet philosophique mécaniste matérialiste (le fameux épisode de la poursuite dans *The Shadow over Innsmouth*). Néanmoins, il a tendance à considérer Lovecraft tel un virtuose en pleine possession de ses moyens, à ne voir dans l'œuvre de celui-ci que ce qu'il a voulu y mettre. Autrement dit, il semble percevoir une parfaite identité entre l'œuvre de Lovecraft et ses intentions. Par conséquent, pour Joshi, la force de ses récits résiderait entièrement dans le fait d'exprimer clairement sa vision mécaniste matérialiste de l'univers.

Or, l'originalité de l'œuvre de Lovecraft ne réside pas dans la conception philosophique de l'univers qui la sous-tend, mais dans la forme esthétique particulière avec laquelle elle exprime cette même conception. S'il fallait résumer en quelques mots cette conception, sans employer la formule générique « mécanisme matérialisme », l'on pourrait dire qu'elle se caractérise par un matérialisme qui se veut lucide, purgé de tout sentimentalisme et de tout moralisme. La métaphysique y est définitivement repoussée par un darwinisme qui a muté en sentiment ordinaire et par un sens cosmique spontané de l'infinie étendue de l'univers. Un chaos de forces aveugles et de matières instables, qui n'est pas sans rappeler Nietzsche, en est l'image la plus représentative. Or, des écrivains qui ont écrit à peu près dans la même période que Lovecraft — Wells

et Conrad, en Angleterre, Camus et Saint-Exupéry, en France, Kafka, en Tchécoslovaquie et Henry James, en Amérique (bien qu'il ait surtout vécu en Angleterre) — n'auraient pas défini la réalité physique de l'univers autrement si on leur avait directement posé la question; et leurs œuvres, selon des angles variés, présupposent toujours implicitement une telle conception. La différence c'est que ce qui les intéresse c'est la condition de l'homme au sein d'un pareil univers. Chacun demande, à sa manière et avec son degré de rigueur, ce qui advient de l'homme dans un monde où aucune transcendance ne vient le racheter et où l'essence humaine se réduit à celle d'un organisme vivant multicellulaire se distinguant à peine de tout autre animal. Wells, des Morlocks aux « Beast People », conjecture sur la plasticité de cet organisme en rapport à son environnement dans le temps et l'espace; Conrad oppose ses capitaines de navire et ses aventuriers à l'horrible « indifférencié » de la mer et de la jungle; Camus illustre les tensions et l'horreur qui naissent dans la conscience de l'homme qui doit composer avec la perspective du néant, Saint-Exupéry révèle, en altitude, un autre visage de la Terre, où ses pilotes d'avion affrontent le vide inhumain des déserts de sable et de glace; Kafka plonge ses K. dans des structures complexes dépourvues de principe unifiant, tout aussi absurde qu'une théologie sans Dieu; James livre ses protagonistes aux vertiges d'une exploration sans retour de leur propre esprit qui perd petit à petit le sens de la réalité extérieure, etc. Chez chacun d'eux, l'univers est contemplé à travers l'homme, le sujet qui le subit, un peu comme si ce sujet était une sorte de métonymie cosmique.

Lovecraft, lui, a tenté de raconter l'univers sans passer par le sujet humain. En fait, c'est l'univers lui-même le seul véritable protagoniste chez Lovecraft et c'est ici que le premier danger, pour le critique abordant son oeuvre, survient. En effet, il est tentant de valider l'esthétique lovecraftienne en démontrant comment elle est fondée sur un certain discours scientifique et philosophique que Lovecraft lui-même définissait comme le mécanisme matérialisme. Plusieurs ont déjà cédé à la tentation et ont plaqué une grille d'interprétation scientifico-philosophique sur la carte de l'univers lovecraftien pour déterminer les multiples points de connexions.

Nous estimons qu'il ne s'agit pas de l'approche la plus féconde.

En effet, Lovecraft raconte l'univers, il ne le décrit pas, il fait une oeuvre d'art, non un traité scientifique. Par conséquent, pour cette tâche, il se réfère à la forme la plus efficace à sa disposition : la mythologie. Nous avançons donc l'hypothèse que chacune de ses nouvelles, surtout à partir de *The Call of Cthulhu* (1926), constitue une partie d'une vaste cosmogonie mythique. Bien sûr, cette cosmogonie ne s'offre pas sous une forme classique; elle est tissée de textes construits tels des témoignages, directs et indirects, sur de terribles découvertes; elle fonctionne sur les principes du conte fantastique. Cependant, tout ce qui se produit d'« étrange », d'« inexplicable » et de « surnaturel » dans ses nouvelles est en fait l'un des éléments constitutifs du récit cosmogonique complet. En fait, ce récit cosmogonique serait la réponse positive au fameux incipit de *The Call of Cthulhu* :

«The most merciful thing in the world, I think, is the inability of human mind to correlate all its contents. We live on a placid island of ignorance in the midst of black seas of infinity, and it is not meant that we should voyage far. The sciences, each straining in its own direction, have hitherto harmed us little; but some day the piecing together of dissociated knowledge will open up such terrifying vistas of reality, and of our frightful position therein, that we shall either go mad from the revelation or flee from the deadly light into the peace and safety of a new dark age¹³. »

Les cosmogonies orientales (de l'Hindouisme, du Bouddhisme, etc.) reposent toutes, à des degrés divers, sur le postulat que l'univers est une illusion et que la mesure du temps est cyclique, tandis que les principales cosmogonies occidentales (le judaïsme et ses dérivés : l'islamisme et le christianisme) reposent sur le dualisme spirituel/temporel. Par conséquent, parmi les récits cosmogoniques majeurs, celui des grecs anciens et celui des vieux peuples nordiques constituent les meilleurs modèles de comparaison avec la cosmogonie lovecraftienne, car ils s'inscrivent implicitement dans une conception philosophique matérialiste du monde (l'Olympe et le Tartare sont sur la Terre; un pont, Bifrost, lie Asgard et Midgard). La rivalité entre les « Old Ones » (agents civilisateurs) et les « Shoggoths » (agents du chaos), qui est décrite dans *At the Mountains of Madness*, évoque une variation pervertie et décadente de la guerre des dieux olympiens contre les Titans ou celle des Aesir (les dieux nordiques) contre les géants.

Nous démontrerons donc, en identifiant les nombreuses correspondances de *At the Mountains of Madness* avec une authentique cosmogonie, que

¹³ **Lovecraft, H.P.**, *The Best of H.P. Lovecraft, Bloodcurdling Tales of Horror and the Macabre*, Ballantine Books, Del Rey, 1982, p. 72.

l'originalité de l'œuvre de Lovecraft réside moins, malgré ses cautions scientifiques et philosophiques, dans une quelconque modernité que, au contraire, dans sa propension à renouer avec une ancienne manière païenne de raconter l'univers. La cosmogonie des grecs anciens, tel que le poème d'Hésiode, *La Théogonie*, lui a donné forme, nous servira de modèle comparatif. En effet, l'usage simultané de deux récits cosmogoniques mythiques (celui des grecs anciens et celui des vieux peuples nordiques) nous apparaissant plus propre à brouiller les évidences qu'à les révéler, nous avons décidé de nous pencher sur le récit cosmogonique qui a eu, et continu d'avoir, la plus forte influence sur la culture occidentale en général.

Nous commencerons donc notre étude en situant, sur le plan littéraire, l'œuvre de Lovecraft à la fois en rapport à des écrivains avec lesquels il entretient de réelles affinités (J.R.R. Tolkien et Arthur Conan Doyle) et en rapport à des écrivains avec lesquels il semble seulement en apparence partager certaines caractéristiques (H.G. Wells et William Hope Hodgson).

Ensuite, nous observerons la distance infranchissable qui sépare la cosmogonie lovecraftienne de la genèse hébraïque et de ses dérivés (entre autres, le néoplatonisme florentin tel qu'illustré par le célèbre poème de Dante, *La Divine Comédie*).

Enfin, nous établirons une série de comparaisons entre des motifs analogues de *At the Mountains of Madness* et de *La Théogonie* pour prouver, à travers les écarts et les rapprochements sémantiques et poétiques, l'identité profonde qui

unit ces deux récits cosmogoniques, qui pourtant participent de paradigmes du réel distincts.

Premier Chapitre

Pistes de lecture

Dans son essai sur Lovecraft, Michel Houellebecq écrit :

« Le XX^e siècle restera peut-être comme un âge d'or de la littérature épique et fantastique, une fois que se seront dissipées les brumes morbides des avant-gardes molles. Il a déjà permis l'émergence de Howard, Lovecraft et Tolkien. Trois univers radicalement différents. Trois piliers d'une littérature du rêve, aussi méprisée de la critique qu'elle est plébiscitée par le public¹⁴. »

Dans le même texte, il dit aussi :

« Créer un grand mythe populaire, c'est créer un rituel que le lecteur attend avec impatience, qu'il retrouve avec un plaisir grandissant, à chaque fois séduit par une nouvelle répétition en des termes légèrement différents, qu'il sent comme un nouvel approfondissement [...] Lovecraft, qui admirait Conan Doyle, a réussi à créer un mythe aussi populaire, aussi vivace et irrésistible¹⁵ » que Sherlock Holmes.

Ces deux citations constituent des indices nous permettant de postuler une approche féconde, une proposition de lecture pertinente du texte *At the Mountains of Madness* de Lovecraft. Dans la première, c'est le parallèle avec Tolkien qui nous intéresse, en ce que ce dernier, comme Lovecraft, est un créateur de mondes. Howard, quant à lui, est moins un créateur de mondes, qu'un grand conteur qui a inventé un sous-genre du fantastique¹⁶ et façonné un nouveau héros populaire, Conan, le Cimmérien. De plus, sa dette envers Lovecraft est trop grande : vouloir penser ce dernier en se référant à Howard

¹⁴ Houellebecq, Michel, *H.P. Lovecraft, Contre le Monde, Contre la Vie*, Éditions J'ai lu, 2007, p. 101.

¹⁵ Houellebecq, Michel, *H.P. Lovecraft, Contre le Monde, Contre la Vie*, Éditions J'ai lu, 2007, p. 24-25.

¹⁶ Robert E. Howard est souvent crédité comme l'inventeur de la «Sword and Sorcery».

équivaldrait un peu à vouloir faire la lumière en projetant une ombre sur une ombre.

Tolkien fut un philologue et un professeur à Oxford. Son œuvre majeure, *The Lord of the Rings*, est un pavé de plus de 1000 pages rédigé sur 12 ans. Le roman complet, divisé en trois livres¹⁷, se présente comme une magistrale relecture des mythologies nordiques, celtiques, antiques et judaïques sous le double principe ordonnateur du christianisme et d'une traumatisante expérience des tranchées de la Première Guerre mondiale. Au détour des pages, le lecteur, selon l'amplitude relative de sa culture, peut entendre l'écho de différents mythes et légendes : Caïn et Abel, Prométhée, le roi pécheur, Fafnir, Beowulf, Merlin et tant d'autres encore, défiant toute ambition d'énumération exhaustive.

Tolkien, loin d'avoir procédé à un grossier collage en prenant les mythes en bloc dans toutes leurs archaïques aspérités, les a savamment assujettis à une sensibilité moderne. Sans les aliéner ou les dénaturer, il a canalisé leur diffus pouvoir d'évocation. Il n'a pas, à l'instar des spécialistes universitaires, tenté de restituer le discours originel du mythe de Caïn et Abel, par exemple, mais il a cherché à voir ce que celui-ci avait encore à dire aux hommes du XX^e siècle. Considérant les mythes et légendes comme des prismes délicats présentant un miroitement complexe de facettes, il les a manipulés et agencés, les uns aux autres, de manière à ce qu'ils réfléchissent les lumières de son temps. Or, *The Lord of the Rings* étant loin de n'être qu'une surface, la mosaïque mythique qu'il constitue implique que les facettes enfouies de chaque mythe s'imbriquent

¹⁷ Respectivement : *The Fellowship of the Ring*, *The Two Towers* et *The Return of the King*.

aussi les unes aux autres avec une cohérence sémantique que seul un profond sens historique et culturel est en mesure de fonder.

Évidemment, Tolkien n'est pas le seul à avoir appréhendé le mythe à travers cette subtile dialectique entre son historicité et son actualité. Par contre, la rigueur, l'ampleur, la systématisation et le succès¹⁸ de son entreprise l'imposent comme l'un des modèles les plus éloquents de cette approche littéraire. Il ne faut pas négliger non plus l'influence sur notre attitude de lecteur de son statut de professeur d'Oxford, bien que cela n'ait sur le fond aucune incidence directe. En effet, lorsqu'un professeur émérite s'amuse à composer des histoires d'elfes et de nains nous sommes plus enclins à suspecter qu'il ait extrait sa matière d'un riche filon d'érudition. Or, le pauvre journaliste amateur que fut Lovecraft — qui n'a jamais publié un seul livre de son vivant et dont les textes ne paraissaient que dans les « pulps » magazines¹⁹ (le légendaire *Weird Tales*) — n'incita pas, de prime abord, la critique sérieuse à manifester autant d'indulgence.

Laissons pour l'instant la piste suggérée par le rapprochement avec Tolkien pour suivre celle du rapprochement avec Conan Doyle et tâchons par la suite de voir si les deux ne convergeraient pas pour nous fournir une clé d'analyse de *At the Mountains of Madness*.

¹⁸ *The Lord of the Rings* est l'un des plus grands best-sellers sur XX^e siècle.

¹⁹ Le magazine *Weird Tales*, qui pourtant consacra la nouvelle de *The Dunwich Horror* comme la plus populaire auprès de ses lecteurs, refusa d'imprimer *At the Mountains of Madness* qu'il jugeait inclassable.

S'il est difficile de fixer avec exactitude les origines littéraires du chevalier Auguste Dupin (malgré le renvoi réitéré de la critique au *Zadig* de Voltaire), il est plus aisé d'en identifier la descendance immédiate : Sherlock Holmes. Borges, qui a toujours reconnu la perfection aristotélécienne du récit policier, marque avec une certaine condescendance cette filiation :

« L'homme très intelligent qui résout l'énigme (dans la tradition du roman policier) s'appelle ici Dupin, il s'appellera ensuite Sherlock Holmes [...] Conan Doyle imagine un personnage un peu sot, ayant une intelligence un peu inférieure à celle du lecteur et qu'il appelle le D^r Watson ; l'autre est un personnage assez comique tout en étant assez respectable : c'est Sherlock Holmes²⁰. »

L'écrivain argentin précise ensuite que tout cela était déjà dans *Murders in the Rue Morgue*. Cela est vrai, mais il ne pose pas la question en sens inverse : c'est-à-dire qu'il ne précise pas ce qu'il y a de plus chez Doyle que chez Poe. D'une certaine manière, les aventures de Sherlock Holmes sont, sur 4 romans et plus d'une cinquantaine de nouvelles²¹, l'exploration inspirée et tenace d'un seul mystère : Auguste Dupin. Rappelons que le premier « cas » relaté par Watson n'est nul autre que celui de son excentrique nouveau colocataire : Holmes lui-même²². Ainsi, les relations du limier de Baker Street avec la police en général et Lestrade en particulier approfondissent celles de Dupin avec son commissaire; sa rivalité avec le professeur Moriarty, sa Némésis, donne un visage et une âme au monde de la nuit urbaine qui fascine tant Dupin;

²⁰ **Borges, Jorge Luis**, *Le Roman Policier* dans *Conférences*, Gallimard, 1999, p. 194-195.

²¹ Et cela, sans compter les commentaires critiques et les prolongations transfictionnelles de l'œuvre originale.

²² *A Study in Red* de Conan Doyle.

l'accentuation de la présence de Watson (il tombe amoureux, il se marie, il a peur, il est curieux, il mène seul des enquêtes) accuse, par contraste, davantage la singularité et la solitude de cette figure obsédée de ratiocination, mais jamais loin de glisser dans l'irrationnel. Holmes sillonnant à l'insu de Watson et du lecteur (s'offrant même à leur ignorance respective comme une source d'angoisse supplémentaire) la sinistre lande hantée par un chien surnaturel et un forçat échappé, dans *The Hound of the Baskervilles*, est l'une des plus éloquentes métaphores du rapport du fameux héros avec le lecteur : un objet énigmatique qu'il cherche en vain à saisir alors que celui-ci s'enfonce dans les ténèbres.

Certes, il ne faut pas négliger les fonctions cathartiques et l'identification idéalisée du lecteur avec le héros populaire de Doyle lorsque nous considérons les divers aspects de son économie mythique. Mais, il n'en demeure pas moins que, les mystères et les énigmes qui le composent, convoquent et nourrissent le jeu des variations narratives infinies. Le mouvement de protestation du lectorat, qui s'éleva en face de la mort (quasi christique) du détective dans *The Final Problem*, prouve par la négative cette proposition : il n'en sait pas encore suffisamment et il n'en saura jamais assez.

Des parallèles établis par Houellebecq entre Lovecraft et d'autres écrivains, nous n'avons, pour l'instant, délibérément explicité que la face extérieure; dégagant chez d'autres auteurs de fiction, qui articulent des mythes et des figures populaires, des principes et des mécanismes opérant dans l'œuvre de l'écrivain de Providence. Avant d'aborder directement le texte *At the*

Mountains of Madness selon ces quelques implications, voyons ce que Borges, autorité en littérature fantastique, qui nous a déjà donné son avis sur Sherlock Holmes, pense de Chtulhu et sa progéniture. Peut-être resserrera-t-il le lien posé entre Doyle et Lovecraft?

Dans une préface composée pour les *Chroniques Martiennes* de Ray Bradbury, Borges écrit : « Je relis avec une admiration inattendue les *Contes du Grottesque et de l'Arabesque* (1840) de Poe, dont l'ensemble est bien supérieur à chacun des textes qui le composent. Bradbury est l'héritier de la vaste imagination du maître. [...] Nous ne pouvons malheureusement pas en dire autant de Lovecraft²³. » Par contre, dans un conte, *There Are More Things*, dédiée à la mémoire de Lovecraft, le même Borges fait dire à son narrateur : « Aucune des formes insensées qu'il me fut donné de voir cette nuit-là ne correspondait à l'être humain ni à un usage imaginable. J'éprouvai du dégoût et de l'effroi²⁴. » Par la négative, Borges dépeint bien Lovecraft. Il a raison lorsqu'il observe son manque de diversité; par contre, il a tort d'y voir une faiblesse. Il est vrai, Lovecraft n'a jamais écrit que le même récit et, *a priori*, ce même récit n'a jamais véhiculé que « des formes insensées » qui n'ont rien d'humain. Cependant, son pouvoir d'évocation du non-humain n'a jamais cessé d'évoluer. Lovecraft est pour l'écriture ce qu'un peintre qui fait des variations infinies sur le même sujet est pour la peinture : son originalité réside dans sa manière qui se perfectionne incessamment.

²³ **Borges, Jorge, Luis**, *Livre de Préfaces*, Gallimard, 2001, p. 39.

²⁴ **Borges, Jorge, Luis**, *Le Livre de Sable, There Are More Things*, Gallimard, 2002, p. 68.

Borges est l'un des rares, parmi les grands érudits du XX^e siècle, dont le catalogue de lecture fait indifféremment se côtoyer des textes canoniques et de singulières étrangetés. De fait, il s'avère un critique particulièrement révélateur lorsqu'il exprime ses jugements sur les écrivains qu'il admire et ceux qu'il n'admire pas, car il nous permet de tisser des liens entre des œuvres très commentées et des œuvres négligées; d'inférer de la glose produite sur les premiers une certaine catégorisation des seconds; de rattacher des textes oubliés à des courants d'idées historiques étudiés et discutés par les spécialistes.

« On pourrait construire une histoire de la littérature tout à fait acceptable comportant uniquement les auteurs que Borges rejetait : Austen, Goethe, Rabelais, Flaubert (sauf le premier chapitre de *Bouvard et Pécuchet*), Calderon, Stendhal, Zweig, Maupassant, Boccace, Proust, Zola, Balzac, Galdos, Lovecraft, Edith Wharton, Neruda, Alejo Carpentier, Thomas Mann, Garcia Marquez, Amado, Tolstoï, Lope de Vega, Lorca, Pirandello...²⁵ »

Certes, il serait présomptueux de prétendre découvrir le dénominateur commun de tous ces auteurs (si seulement il y en a un), dont le seul principe de rassemblement inhérent à chacun est d'être l'objet d'un rejet décrété par Borges. Néanmoins, la présence de Lovecraft aux côtés de *prophètes* du réalisme (à des degrés et en des champs divers) tels que Balzac, Stendhal, Zola, Flaubert, Tolstoï, Proust, etc., a de quoi surprendre. De plus, dans cette liste, il est le seul auteur exclusivement fantastique au sens todorovien du terme (avec les nuances que cela comporte). Certes, Goethe, Balzac, Flaubert, Maupassant et Édith Warthon ont bien donné dans le genre à quelques reprises, mais sans jamais en faire le creuset de la plus importante part de leur œuvre. Quant à

²⁵ Manguel, Alberto, *Chez Borges*, Babel, 2005, p. 71-72.

Rabelais et Garcia Marquez, l'on sait comment le merveilleux du premier est joyeusement physique et corporel jusqu'à la scatologie et le réalisme magique du second s'inscrit dans un registre sensualiste qui s'enracine dans le concret et le tangible.

Toutefois, à bien y penser, est-ce que la présence de Lovecraft détonne tant dans cette liste? Dressons en une autre, en nous référant, cette fois, aux préférences de Borges, tel que ses recueils d'essais *Enquêtes*, *Le Livre des Préfaces*, *Conférences* et autres conversations ne cessent de les évoquer de commentaire en commentaire : Swift, Poe, Hawthorne, Stevenson, Chesterton, Kipling, Henri James, Conrad, Wells et Kafka. Ajoutons à cette liste d'auteurs de fictions (cette liste de conteurs) les trois philosophes qui, pour Borges, illustrèrent, en le nuancant et en le raffinant, les temps forts de l'idéalisme philosophique : Berkeley, Hume et Schopenhauer. Sur cette liste, seuls James et Conrad sont parfois rattachés directement à l'étiquette « réaliste », tandis que les autres oscillent de manières diverses entre les genres du récit fantastique, de l'aventure et du policier²⁶.

Au-delà des observations superficielles — comme le fait que l'oeuvre de presque chacun de ces auteurs s'inscrit dans la même période historique (la fin du XIX^e siècle et le début XX^e siècle) et qu'ils écrivent en grande majorité en anglais — il ressort qu'il s'agit d'écrivains pour lesquels le problème de la réalité se pose moins sous l'angle de l'appréhension et l'expression totale de

²⁶ Il y aurait même la catégorie plus commerciale que réelle de la littérature pour enfant : Swift et *Gulliver's Travel*, Stevenson et de *Treasure Island* et Kipling et *The Jungle Book*.

celle-ci²⁷ que sur celui d'un jeu de variations et combinaisons infinies sur les fascinations, les mystères et les étrangetés de celle-ci. La morbidité de Poe, les spectres historiques de Hawthorne, les doubles de Stevenson, les paradoxes de Chersterton, « les mille et une nuit » du journalisme indien de Kipling, les non-dits abyssaux de James, les figures démoniaques de la mer tourmentée de Conrad, les mutants de Wells, les structures infinies de Kafka sont autant d'avatars d'une littérature évoluant en marge de la vocation mimétique dominante. Les favoris de Borges pratiquent tous, à leur manière, l'approche décrite par Stevenson dans son essai, *Une Humble Remontrance* :

« Le véritable secret, c'est qu'aucun art ne « rivalise avec la vie ». La seule méthode de l'homme, qu'il pense ou qu'il crée, est de clore à demi les paupières pour se protéger de l'éblouissement et de la confusion de la réalité. Les arts, tout comme l'arithmétique et la géométrie, détournent leur attention de la nature surabondante, colorée et mouvante déployée à nos pieds, et la remplacent par une abstraction imaginaire. [...] La vie de l'homme n'est pas le sujet des romans, mais le réservoir inépuisable d'où sont sélectionnés les sujets; leurs noms sont légion; et pour chaque nouveau sujet [...] le véritable artiste changera sa méthode et son angle d'attaque²⁸. »

Nous comprenons mieux la présence de Lovecraft dans la première liste en considérant la teneur de celle-ci. Le rejet de la réalité dans son absolu au profit d'une schématisation et l'assimilation de la littérature aux mathématiques et à la

²⁷ *La Comédie Humaine* de Balzac, *Les Rouguon-Maquart* de Zola et *La Recherche du Temps Perdu* sont, dans leur sphère respective, les exemples les plus représentatifs de cette tendance.

²⁸ **Stevenson, Robert Louis**, *Essais sur l'art de la fiction, Une Humble Remontrance*, Petite Bibliothèque Payot, 2007, p.243-244.

géométrie sont des critères esthétiques pratiquement étrangers à l'œuvre de Lovecraft²⁹.

Une autre liste borgesienne achèvera notre circonscription critique préliminaire du créateur de Chtulhu. Il s'agit de l'anthologie de littérature fantastique conçue par Borges en 1979, *La Bibliothèque de Babel*³⁰. Le nom de Lovecraft ne figure pas au catalogue alors même que ses trois précurseurs les plus directs (Edgar Poe, Lord Dunsany et Arthur Machen) s'y trouvent en bonne place. Il serait possible d'y lire un caprice de la part de l'auteur argentin, que même un souci d'exhaustivité n'aurait su réprimer. Toutefois, l'hypothèse d'une transformation radicale opérée à travers l'écriture de Lovecraft sur ses plus grandes sources d'inspiration demeure la plus probable, en ce qu'il aurait fait passer son fantastique dans un registre impropre à l'essence de celui qui assurait l'unité voulue par Borges pour son recueil.

Résumons-nous. L'œuvre de Lovecraft serait, à l'instar de celle de Tolkien, un travail de relecture des mythes gouverné par une profonde conscience dialectique des rapports de l'Histoire et de l'actualité. Elle se présenterait aussi comme le support d'un mythe populaire tel que Sherlock Holmes, dont chaque récit serait l'occasion d'une variation fonctionnant comme un éclaircissement de la dimension mystérieuse inhérente et nécessaire de celui-ci. Et enfin, selon

²⁹ Ils sont étrangers à celle-ci dans la mesure où Lovecraft ne les cultive pas consciemment, mais ils sont présents dans la mesure où ils sont constitutifs de la notion même de littérature.

³⁰ L'anthologie complète est composée de Pedro de Alarcon, Gustav Meyrink, Giovanni Papini, Henri James, Arthur Machen, Villiers de l'Isle Adam, G.K. Chesterton, Jack London, Léon Bloy, Herman Melville, H.G. Wells, Pu Songling, Jacques Cazotte, Franz Kafka, Edgar Allan Poe, Rudyard Kipling, Charles Howard Hinton, Nathaniel Hawthorne, Voltaire, William Beckford, Leopoldo Lugones, Robert Louis Stevenson, Anne Saki, Oscar Wilde, Les Mille et une nuits de Burton et de Galland et Lord Dunsany.

les goûts, l'appréciation et les critères de sélection d'un éminent spécialiste du fantastique, Lovecraft aurait plus d'affinité avec certains écrivains dits « réalistes » ou « mimétiques » qu'avec d'autres écrivains fantastiques.

Il est logique de suggérer que des structures mythiques se retrouvent chez Lovecraft; son projet d'écrivain et son écriture nous y poussent à l'unisson.

« The true weird tale has something more than secret murder, bloody bones, or a sheeted form clanking chains according to rule. A certain atmosphere of breathless and unexplainable dread of outer, unknown forces must be present; and there must be a hint, expressed with a seriousness and portentousness becoming its subject, of that most terrible conception of the human brain—a malign and particular suspension or defeat of those fixed laws of Nature which are our only safeguard against the assaults of chaos and the daemons of unplumbed space³¹. »

Cependant, il est moins évident de reconnaître dans ces structures les linéaments des authentiques mythes sur lesquels elles s'appuient. La violence avec laquelle le style et l'imaginaire de Lovecraft s'attaquent au christianisme et au paradigme du réel qui en découle; le caractère iconoclaste de son bestiaire de monstres; les renvois fréquents de ses textes aux mathématiques, à l'astronomie, à la physique et à la biologie ne contribuent guère à faire soupçonner la trace de réels mythes dans ses récits. Cthulhu, les « Old Ones », Yog-Sothoth, Nyarlathotep, le Necronomicon frappent d'abord le lecteur avec la force d'une pure originalité; d'une nouveauté absolue qui n'a aucun antécédent. Lovecraft nous propose des images, des formes et des conceptions si étranges en comparaison de ce à quoi nous ont habitués la théologie et l'art

³¹ **Lovecraft, H.P.**, *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, Hippocampus Press, 2000, p. 22-23.

chrétiens orthodoxes et apocryphes, ainsi que la littérature fantastique de la fin du XVIII^e siècle et de l'ensemble du XIX^e siècle, pourtant si riches en étrangetés et en bizarreries, qu'il nous donne l'impression d'être le prophète obscur d'une nouvelle ère de l'imaginaire. Cependant, la force de persuasion et de fascination même de ces soi-disant images, formes et conceptions originales devrait semer le doute. N'est-ce pas parce qu'elle fait écho et qu'elle reproduit, sous de nouvelles apparences, des images, des formes et des conceptions anciennes, alimentant souterrainement depuis toujours les discours sur le monde et l'univers, que l'œuvre de Lovecraft convint et fascine tant de lecteurs? Loin de proposer une impossible transcendance de l'imaginaire, Lovecraft opérait-il plutôt un audacieux retour aux origines?

Deuxième Chapitre

L'Écriture de Lovecraft

Bien que notre problématique ne relève pas précisément de la question des genres, il est néanmoins intéressant de noter que *At the Mountains of Madness* appartient au sous-genre du « lost world », que le roman *King Solomon's Mines* de H. Rider Haggard a initié en 1885. Le récit de Haggard raconte comment le fameux chasseur anglais Allan Quatermain découvre dans une région méconnue d'Afrique les vestiges d'un temple ancien enfoui dans une montagne. Ces vestiges renvoient à une civilisation et une culture disparues et ne possédant aucune parenté avec les tribus africaines locales. Les deux autres textes illustres qui marquent l'Histoire du genre sont : *The Lost World* de Conan Doyle et *The Man who would be King* de Kipling. Dans le roman, très wellsien, du père de Sherlock Holmes, un groupe d'explorateurs découvre sur un plateau isolé au cœur de l'Amazonie une végétation et une faune préhistoriques. Dans la longue nouvelle de Kipling, deux aventuriers anglais sans scrupules se rendent dans une région non colonisée de l'Afghanistan pour s'imposer comme des dieux auprès des indigènes locaux.

Ainsi, le genre se caractérise par une sorte de vision fantasmatique de l'archéologie. Les protagonistes et le lecteur, sur leurs pas, sont amenés à franchir des frontières à la fois spatiales et temporelles pour remonter l'Histoire, pour contempler les origines. Chez Kipling, on assiste à un processus de déification proprement mythique procédant de la terreur des « sauvages »

devant la puissance des armes à feu occidentales; chez Doyle, les dinosaures nous plongent dans un monde d'avant l'ère de l'homme et chez Haggard, les temples et ruines anciens évoquent les multiples strates historiques sur lesquelles s'appuie et s'élève la civilisation actuelle. Or, ces mondes perdus, s'ils appartiennent d'une certaine manière à d'autres temps, au passé le plus lointain, sont aussi situés dans des espaces « autres », dans des lieux inconnus et inexplorés. Par conséquent, le « lost world », à son meilleur, est un genre qui postule, avec toute la candeur du pur récit d'aventures, qu'il faut sortir du territoire que la civilisation a conquis et régi, ainsi que du paradigme du réel qu'elle sous-tend et qui la réfléchit, si l'on veut découvrir certaines vérités sur notre monde et ses origines. En cela, l'esprit du genre rejoint un commentaire de Houellebecq sur le principe diégétique de l'œuvre de Lovecraft :

« La surface du globe apparaît aujourd'hui recouverte d'un réseau aux mailles irrégulièrement denses, de fabrication entièrement humaine. Dans ce réseau circule le sang de la vie sociale. Transports de personnes, de marchandises, de denrées; transactions multiples, ordres de vente, ordres d'achat, informations qui se croisent, échanges plus strictement intellectuels ou affectifs... Ce flux incessant étourdit l'humanité, éprise des soubresauts cadavériques de sa propre activité. Pourtant, là où les mailles du réseau se font plus lâches, d'étranges entités se laissent deviner au chercheur « avide de savoir ». Partout où les activités humaines s'interrompent, partout où il y a *un blanc sur la carte*, les anciens dieux se tiennent tapis, prêts à reprendre leur place³². »

Ainsi, *At the Mountains of Madness*, dont le récit se déroule en antarctique, non loin du mythique pôle Sud qui obséda tant les explorateurs des siècles passés, est assurément l'absolu récit de « lost world », en ce qu'il offre un

³² Houellebecq, Michel, *H.P. Lovecraft, Contre le Monde, Contre la Vie*, Éditions J'ai lu, 2007, p. 37-38.

voyage à la fois plus loin dans le temps et l'espace que tous les autres, où les protagonistes contemplant, horrifiés, à travers les origines du monde les limites de l'humanité. Le récit se caractérise aussi par son épuration radicale; là où Haggard, Doyle et Kipling passaient par le picaresque pour finalement intégrer la description de leur monde perdu, Lovecraft, lui, consacre pratiquement la totalité de son texte à cette description : le monde perdu lui-même, et non ceux qui le découvrent, est le véritable protagoniste de l'histoire.

En l'occurrence, la fiction véhiculée par le texte, à travers son statut décisif de « lost world story », nous suggère, elle aussi, de regarder vers le passé pour penser l'écriture de Lovecraft.

Cette piste s'avère d'autant plus pertinente lorsque l'on compare Lovecraft avec un autre écrivain dont le projet s'apparente à celui de *At the Mountains of Madness*, mais dont les moyens, exclusivement modernes, sont radicalement opposés et le succès beaucoup plus mitigé : William Hope Hodgson. Il écrit au début du XX^e siècle. Il passe la première partie de sa vie en mer comme « cabin boy » et quitte la profession, après avoir subi de mauvais traitements, pour se consacrer à l'écriture. Il situe beaucoup de ses récits sur la mer. Il entretient une correspondance avec H.G. Wells, son maître à penser en matière littéraire. Selon Alan Moore, le fameux scénariste de B.D., Hodgson appartiendrait à une liste d'écrivains fantastiques condamnés à l'oubli au nom d'un certain « bon goût » littéraire :

« There are a few names, it is true, that have somehow survived the purge. Poe. Lovecraft (just). Maybe Bram Stoker, simply based on Dracula's enduring success. [...] What about Lord Dunsany, with his perfect little one or-or two-

page fables ? What about Clark Ashton Smith, his opalescent prose style, his retirement partly spent in carving pebbles into leering and fantastic demon-heads then throwing them away, perhaps to be found decades later by some stranger, who would surely marvel all their lives ? What about Arthur Machen, with *The Three Impostor* or *The Great God Pan*, who joined the legendary magic brotherhood, the Golden Dawn; who saw visions of Sion rise above the wind-scoured squares and terraces of Holborn ? What of M.P. Shiel, « the gem-encrusted magus », overweight and running from his health through London's twilight streets, wearing a vest of battery-driven lights to alert coachmen and pedestrians to his approaching presence ? What about William Hope Hodgson³³. »

Par contre, Lovecraft, qui l'admirait, n'alla pas jusqu'à juger qu'il méritait le titre de « modern masters of the supernatural horror » :

« Of rather uneven stylistic quality, but vast occasional power in its suggestion of lurking worlds and beings behind the ordinary surface of life, is the work of William Hope Hodgson, known today far less than it deserves to be. Despite a tendency toward conventionally sentimental conceptions of the universe, and of man's relation to it and to his fellows, Mr. Hodgson is perhaps second only to Algernon Blackwood in his serious treatment of unreality. Few can equal him in adumbrating the nearness of nameless forces and monstrous besieging entities through casual hints and insignifiant details, or in conveying feelings of the spectral and the abnormal in connexion with regions or buildings³⁴. »

Dans son roman, *The House on the Borderland*, reconnu unanimement comme son chef-d'œuvre, Hodgson convie le lecteur à un voyage aux confins du temps et de l'espace. À l'instar des récits de Lovecraft, le roman est un enchaînement de notations relatives aux perceptions, sensations, impressions et idées provoquées chez le narrateur (à la première personne) par une série de phénomènes surnaturels et horribles dont l'ampleur augmente, par degré, à

³³ **Alan Moore**, introduction de *William Hope Hodgson's The House on the Borderland* comic book par Richard Corben, Simon Revelstroke et Lee Loughridge, Vertigo DC Comics, 2000.

³⁴ **Lovecraft, H.P.**, *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, Hippocampus Press, New York, 2000, p.58-59.

proportion d'une échelle cosmique. En fait, son texte s'inscrit entièrement dans le territoire romanesque qui, selon Stevenson, représente la conquête spécifique du roman du XIX^e siècle. En effet, en étudiant les différences entre Thomas Fielding et Walter Scott, il remarque que, tandis que les romans de Fielding se déploient entièrement dans l'espace dramatique, l'espace théâtral, les romans de Scott déroulent leur récit à travers l'univers en entier, au-delà des limites diégétiques imposées nécessairement à la scène.

« Nous touchons là à ce qui distingue le plus nettement Fielding de Walter Scott. Dans l'œuvre de ce dernier, fidèle à son image de moderne et romantique, nous prenons conscience tout à coup de l'arrière-plan, tandis que Fielding [...] écrivait [...] dans l'espace du théâtre³⁵. »

Stevenson aurait été étonné de découvrir qu'après lui viendrait des auteurs fantastiques qui feraient de ce qu'il appelle « l'arrière-plan », le premier plan, au point même d'éliminer complètement, ou presque, la dimension dramatique³⁶.

Cependant, *The House at the Borderland* fonctionne imparfaitement. Il pêche en quelque sorte en abusant de la liberté intrinsèque de l'art romanesque :

« Plus rien de tout cela, si nous nous tournons maintenant vers le roman : ici, rien qui s'adresse directement aux sens. La conception d'ensemble de l'œuvre, mais aussi la mise en scène, les accessoires, tous les mécanismes par lesquels cette conception nous est transmise passent dans le creuset de l'esprit d'un seul homme et en ressort sous forme de mots écrits. Cette disparition des dernières traces de réalisme lui confère une liberté plus grande, lui ouvre un infini de voies nouvelles³⁷. »

³⁵ Stevenson, Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction, Les Romans de Victor Hugo*, Petite Bibliothèque Payot, 2007, p.147.

³⁶ À ce titre, *At the Mountains of Madness* représente un sommet; le récit est complètement expurgé d'éléments dramatiques.

³⁷ Stevenson, Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction, Les Romans de Victor Hugo*, Petite Bibliothèque Payot, 2007, p. 146.

À ce titre, le passage où le protagoniste-narrateur, devenu une entité désincarnée, assiste à l'extinction du système solaire est des plus révélateur :

« I glanced towards the diminishing sun. It showed, only as a dark blot on the face of the Green Sun. As I watched, I saw it grow smaller, steadily, as though rushing towards the superior orb, at an immense speed. Intently, I stared. What would happen ? I was conscious of extraordinary emotions, as I realized that it would strike the Green Sun. It grew no bigger than a pea, and I looked, with my whole soul, to witness the final end of our System – that system which had borne the world through so many aeons, with its multitudinous sorrows and joys³⁸ ... »

Ainsi, Hodgson évoque des phénomènes que l'intelligence entend, mais que l'imagination a peine à se représenter. Son protagoniste-narrateur livre le témoignage d'expériences s'articulant autour d'objets hors de la portée humaine. Les rapports de distances, de volumes et de vitesses entre les différents corps célestes qu'il mentionne et les sensations vertigineuses produites par l'accélération du temps et les déplacements spatiaux ne participant pas de l'empirisme ordinaire, le lecteur ne parvient pas à les ressentir, il ne peut que les considérer avec l'œil de l'intellect, comme s'il s'agissait de descriptions issues d'un étrange traité scientifique.

Seul un recours inspiré à la métaphore et à la comparaison aurait à la rigueur permis à Hodgson de rendre son périple cosmique tangible et palpable. Or, il ne nous offre, comme dans la citation précédente, que d'imparfaites comparaisons qui, loin de nous servir, brouillent davantage la représentation. Par exemple, la comparaison de notre soleil avec un point noir se détachant sur la surface du

³⁸ **Hodgson, Hope William**, *The House on the Borderland*, Penguin Books, Red Classics, 2008, p. 148.

soleil vert ne nous évoque rien, sinon une idée abstraite, car nous sommes incapables de nous représenter l'immensité du soleil vert, sinon selon les dimensions de notre propre soleil, et cela, toujours en se référant à notre point de vue empirique terrestre. Certes, nous savons que notre soleil est en réalité une immense sphère d'un volume dépassant toutes choses connues, mais la seule perception concrète que nous ayons de lui est celle que nous renvoie son parcours à travers le ciel, sous divers filtres et angles modifiant l'intensité et la teinte de sa lumière. Par conséquent, pour tout lecteur, l'évocation d'un point noir devant un soleil vert n'est jamais que l'image d'une poussière devant notre soleil. Si la notion d'un soleil vert possède quelque chose de stupéfiant, en contrepartie, une poussière avalée par notre soleil ne saurait rendre toute l'ampleur d'un cataclysme tel que la fin du système solaire.

L'échec relatif³⁹ de Hodgson est d'autant plus marqué qu'il emprunte plusieurs procédés et thèmes aux « scientific romances » de H.G. Wells, notamment au court roman *The Time Machine*, des procédés et des thèmes qui s'avèrent chez le maître d'une redoutable efficacité. Une plage sinistre, un soleil mourant et un crabe monstrueux suffisent à Wells pour suggérer le crépuscule du monde.⁴⁰ Une description détaillée des moindres sensations et impressions de Bedford, confiné dans une sphère en apesanteur effectuant un voyage de la Lune à la Terre, traduit en affects la notion inaccessible d'un

³⁹ Le roman est d'une telle bizarrerie qu'il séduit malgré ses nombreuses faiblesses.

⁴⁰ *The Time Machine*.

déplacement à travers l'espace.⁴¹ Les implacables rayons du soleil filtrant à travers les paupières translucides de Griffin convoquent inexorablement l'horreur de la désincarnation.⁴²

Pourtant, le défi de Hodgson n'est pas impossible à réaliser. En effet, Italo Calvino relève chez certains auteurs préoccupés par les problèmes de la représentation de l'univers, tels que de Vinci, Galilée et Cyrano de Bergerac, dont le style particulier procède d'une tension entre la tournure poétique et la vision scientifique, la capacité de traduire en propositions sensibles des notions par définition empiriquement inaccessibles.

Ainsi, chez de Vinci, il observe que l'emploi judicieux de la métaphore permet, à travers plusieurs variations, de donner vie à une créature merveilleuse (que de Vinci lui-même tenait pour authentique) :

« Au feuillet 265 du *Codice Atlantico*, Léonard commence par rassembler des preuves à l'appui de sa thèse sur la croissance de la terre. Après les villes englouties, que le sol a avalées, il évoque les fossiles marins trouvés au sommet des montagnes et, en particulier, certains ossements qu'il attribue à un monstre marin d'avant le Déluge. Son imagination, en cet instant, a dû être fascinée par le spectacle de l'énorme animal fendant les flots. Toujours est-il qu'il retourne la feuille et, pour fixer l'image de la bête, s'efforce à trois reprises de formuler une phrase qui rende tout le merveilleux de la scène⁴³. »

Voici la première variation, qui fait sobrement usage de l'immémoriale métaphore de la montagne pour décrire l'ampleur de la créature :

« Que de fois t'a-t-on vu entre les vagues dont se gonfle le vaste océan, le dos noir et hérissé de soies, pareil à une montagne⁴⁴ ! »

⁴¹ The First Men on the Moon.

⁴² The Invisible Man.

⁴³ Calvino, Italo, *Leçons Américaines*, Éditions du Seuil, 2001, p. 127-128-129.

⁴⁴ Calvino, Italo, *Leçons Américaines*, Éditions du Seuil, 2001, p. 127-128-129.

Voici la deuxième variation, toujours basée sur la métaphore de la montagne, mais qui, cette fois-ci, est investie d'une emphase presque épique et martiale :

« Et bien des fois te vit-on entre les vagues dont se gonfle le vaste océan, la nage superbe et majestueuse, virevoltant dans les eaux marines. Et ton dos noir et hérissé de soies, pareil à une montagne, te donnait la suprématie et la victoire⁴⁵ ! »

Enfin, voici la troisième variation, qui joue sur le même ton que la précédente, mais selon une différente combinaison des termes :

« Que de fois te vit-on, entre les vagues dont se gonfle le vaste océan, obtenir telle une montagne la suprématie et la victoire, ton dos noir et hérissé de soies sillonnant les eaux marines, l'allure superbe et majestueuse⁴⁶ ! »

Calvino note aussi, à propos de Galilée, qu'il prescrivait à l'écrivain un art de la combinatoire analogue à celui du peintre avec ses couleurs, s'il voulait traduire la réalité de l'univers dans un texte :

« Lorsqu'il parle d'alphabet, Galilée entend donc un système combinatoire qui peut rendre compte de toute la multiplicité de l'univers. Même ici, on voit Galilée introduire la comparaison avec la peinture : la combinatoire des lettres de l'alphabet est l'équivalent de la combinatoire des couleurs sur la palette. [...] une combinatoire d'objets déjà dotés de signification [...] ne peut pas représenter la totalité du réel; pour y parvenir, il faut recourir à une combinatoire d'éléments minimaux, comme les couleurs simples ou les lettres de l'alphabet⁴⁷. »

⁴⁵ **Calvino, Italo**, *Leçons Américaines*, Éditions du Seuil, 2001, p. 127-128-129.

⁴⁶ **Calvino, Italo**, *Leçons Américaines*, Éditions du Seuil, 2001, p. 127-128-129.

⁴⁷ **Calvino, Italo**, *Pourquoi lire les classiques*, Éditions du Seuil, 1996, p. 63.

Enfin, dans son étude nommée *Cyrano sur la Lune*, Calvino cite un passage de l'*Histoire comique des états et empires de la Lune* qui, dans un registre humoristique parlant davantage à l'imagination, ne peut manquer de faire écho à l'extrait déjà cité de *The House on the Borderland* :

« Ainsi le Soleil desgorge tous les jours et se purge des restes de la matière qui nourrit son feu. Mais, lorsqu'il aura tout à fait consommé cette matière qui l'entretient, vous ne devez point douter qu'il ne se respande de tous costés pour chercher une autre pasture, et qu'il ne s'attache à tous les mondes qu'il aura construits autrefois, à ceux particulièrement qu'il rencontrera les plus proches. Alors ce grand feu, rebrouillant tous les corps, les rechassera pesle mesle de toutes parts comme auparavant, et s'estant peu à peu purifié, il commencera de servir de soleil à ces petits mondes qu'il engendrera, en les poussant hors de sa sphère⁴⁸. »

L'assimilation animiste du soleil à une créature géante dotée d'un système de digestion et l'analogie de sa relation aux planètes avec celle du feu envers les matières inflammables permettent, ici, à Cyrano de nous faire toucher aux mécanismes les plus lointains de la physique, de la chimie et de l'astronomie.

Hodgson, loin de se servir de ces divers procédés rhétoriques, se contente tout bonnement d'énoncer les termes de sa diégèse et la nature des actions qui s'y déroulent en une prose presque exclusivement composée de substantifs et de verbes. Si cette épuration du champ lexical a fait école chez des auteurs américains tels que Hemingway et Dashiell Hammett, ou encore chez le Camus de *L'Étranger* c'est qu'elle était, chez eux, destinée à exprimer le caractère essentiellement impénétrable et énigmatique des actions humaines. Malheureusement, c'est l'inquiétante et inhumaine immensité de l'univers, que

⁴⁸ Calvino, Italo, *Pourquoi lire les classiques*, Éditions du Seuil, 1996, p.68-69.

chaque nouvelle découverte scientifique agrandit davantage, qui est le propos de *The House on the Borderland*.

Lovecraft ne commettra pas les mêmes erreurs. Voici un passage tiré de *At the Mountains of Madness* qui montre bien comment il aide son lecteur à se représenter ce qui est hors de portée de ses référents empiriques :

« The poor fellow was chanting the familiar stations of the Boston-Cambridge tunnel that burrowed through our peaceful native soil thousands of miles away in New England, yet to me the ritual had neither irrelevance nor home-feeling. It had only horror, because I knew unerringly the monstrous, nefarious analogy that had suggested it. We had expected, upon looking back, to see a terrible and incredibly moving entity if the mists were thin enough; but of that entity we had formed a clear idea. What we did see—for the mists were indeed all too malignly thinned—was something altogether different, and immeasurably more hideous and detestable. It was the utter, objective embodiment of the fantastic novelist's 'thing that should not be' ; and its nearest comprehensible analogue is a vast, onrushing subway train as one sees it from a station platform—the great black front looming colossally out of infinite subterranean distance, constellated with stangely coloured lights and filling the prodigious burrow as a piston fills a cylinder⁴⁹. »

Lovecraft sait trop bien que, malgré les discours scientifiques, les hommes, au cœur de la civilisation qu'ils ont érigée comme une forteresse, sont incapables de se figurer l'univers dans ses réelles dimensions et sous son véritable visage. S'il veut leur parler de l'ailleurs, de l'inconnu, du mystère, il doit le faire à partir d'objets qui leur sont familiers, à partir d'une matière qui leur est sensible. Marcel Schwob, dans un essai sur Stevenson, s'intéresse à la technique littéraire particulière de ce dernier pour produire des effets fantastiques :

⁴⁹ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories* dans *At the Mountains of Madness*, Penguin Classics, 2001, p.334-335.

« L'illusion de réalité naît de ce que les objets qu'on nous présente sont ceux que nous voyons tous les jours, auxquels nous sommes bien accoutumés; la puissance d'impression, de ce que les rapports entre ces objets familiers sont soudainement modifiés. Faites croiser à un homme l'index par-dessus le médium et mettez une bille entre les extrémités des doigts croisés: il en sentira deux et sa surprise sera beaucoup plus grande que lorsque M. Robert Houdin fait jaillir une omelette ou cinquante mètres de ruban d'un chapeau préparé à l'avance. C'est que cet homme connaît parfaitement ses doigts et la bille: il ne doute donc point de la réalité de ce qu'il essaie. Mais les rapports de ses sensations sont changés: voilà où il est touché par l'extraordinaire⁵⁰. »

Or, le paradoxe de Lovecraft c'est que l'effet fantastique qu'il vise à susciter réside dans la perception de la réalité de l'univers, réalité fantastique du point de vue de l'expérience empirique. Cependant, pour y parvenir, il modifie les rapports de la réalité physique, biologique et chimique de la terre, du monde habité et vécu par les hommes. La profondeur d'un abîme, l'élévation d'une montagne, l'étendue de la mer, l'enchevêtrement des forêts, la puissance du vent, le bestiaire des créatures terrestres, le labyrinthe des villes, la noirceur, le brouillard, la fumée; tous ces objets et phénomènes simples et connus; tous ces éléments physiques primordiaux de l'expérience humaine constituent pour Lovecraft les référents qu'il articule pour faire toucher le lecteur à l'infini du temps, de l'espace, des forces et des formes de l'univers. Il joue des relations sensorielles et perceptives que le lecteur entretient avec ces objets et phénomènes simples et connus; et, en les augmentant, les diminuant, les détournant, les travestissant, les dirigeant, il façonne des formes imaginaires qu'ils sont, non seulement, en mesure de concevoir, mais aussi de ressentir.

⁵⁰ Schwob, Marcel, *Robert Louis Stevenson dans Œuvres*, Phébus Libretto, 2002, p. 726-727.

La meilleure façon d'expliciter ce procédé est encore de renvoyer à un autre auteur qui l'emploie avec une variation des plus évocatrices. Dans son fameux conte, *The Country of the Blind*, H.G. Wells dépeint une communauté, isolée au cœur des Andes, qui est atteinte d'une mystérieuse maladie provoquant l'atrophie des yeux. De génération en génération, la culture de cette communauté s'est donc développée en excluant nécessairement toutes références visuelles. Dans un passage, il est question de sa conception de l'univers :

« They told him (le narrateur voyant) there were indeed no mountains at all, but that the end of the rocks where the llamas grazed was indeed the end of the world; thence sprang a cavernous roof of the universe, from which the dew and the avalanches fell; and when he maintained stoutly the world had neither end nor roof such as they supposed, they said his thoughts were wicked. So far as he could describe sky and clouds and stars to them it seemed to them a hideous void, a terrible blankness in the place of the smooth roof to things in which they believed – it was an article of faith with them that the cavern roof was exquisitely smooth to the touch⁵¹. »

Ce passage, en plus de rejouer non sans humour les réactions de l'Église relativement à la proposition héliocentrique, met en perspective la relation des sens à l'imaginaire. Si, dans un monde où la vue règne, le Paradis est baigné de la plus blanche des lumières, dans un monde régi par le toucher, le Paradis ne peut correspondre qu'à la plus douce des surfaces. Le lieu imaginaire est donc ici pensé comme le produit d'une extrapolation hyperbolique des perceptions. C'est dans cet espace entre les perceptions et leurs représentations magnifiées

⁵¹ Wells, H.G., *The Country of the Blind and Other Selected Stories*, Penguin Classics, 2007, p. 335-336.

que l'écriture de Lovecraft s'inscrit. Par contre, tandis que la plupart des représentations de lieux et d'entités métaphysiques ou spirituelles qui fondent, en partie, les religions dérivent de cette tendance de l'imagination, chez Lovecraft, celle-ci est assujettie avec rigueur et cohérence à une fin diamétralement opposée : dépeindre le monde physique, l'univers matériel afin d'en faire ressortir l'étrangeté.

En fait, le plus pertinent commentaire sur le réalisme du fantastique lovecraftien provient non pas d'une analyse, mais d'un récit : *A Study in Emerald* de Neil Gaiman. À l'occasion de la publication d'une anthologie intitulée *Shadow Over Baker Street*, on avait commandé à l'auteur une nouvelle où l'univers de Sherlock Holmes devait croiser celui de Lovecraft. Dans son introduction à la nouvelle, Gaiman précise les enjeux apparents d'un pareil défi :

« I agreed to write a story but suspected there was something deeply unpromising about the setup : the world of Sherlock Holmes is so utterly rational, after all, celebrating solutions, while Lovecraft's fictional creations were deeply, utterly irrational, and mysteries were vital to keep humanity sane⁵². »

L'histoire, narrée par un avatar de Watson, suit l'enquête qu'un avatar de Holmes mène sur le meurtre d'un membre de la famille royale d'Angleterre. Or, tandis que ce qui intéresse le détective consiste à trouver le coupable, le lecteur, lui, est davantage fasciné par les descriptions anecdotiques, faites sans insistance, comme s'il s'agissait de quelque chose de banal, de la nature

⁵² **Gaiman, Neil**, *Introduction de Fragile Things*, Harper Perennial, 2006, p. XIV.

monstrueuse des membres de la famille royale. En fait, Gaiman a eu l'idée, aussi simple que géniale, de pousser jusqu'au bout la logique inhérente des récits de Lovecraft en se demandant : « Qu'est-ce qui adviendrait du monde, si les sombres prophéties qui reviennent inlassablement, presque comme un refrain, dans l'œuvre de Lovecraft se réalisaient ? Quel changement cela apporterait-il à notre paradigme du réel si Chtulhu, les Old Ones et les Shoggoths reprenaient enfin le contrôle de la Terre ? » Et la réponse, étonnante, mais évidente, est : « rien ». L'existence de ces monstres ne contredit pas les lois qui structurent et gouvernent notre paradigme du réel. Si Gaiman avait situé son récit au moyen âge, si son défi avait été de marier le grand poème néoplatonicien de Dante avec l'univers de Lovecraft, la tâche aurait été autrement plus ardue et les bouleversements diégétiques : inextricables. Or, dans un paradigme du réel tel que le nôtre, où le darwinisme a fixé le principe de l'évolution des multiples formes organiques et où l'héliocentrisme a renversé le rapport de l'homme avec le monde qu'il habite, faisant de ce qu'il considérait comme le tout un îlot perdu dans un espace infini, faisant de la voûte étoilée une carte du ciel désignant des mondes⁵³, la proposition de l'avènement d'une nouvelle espèce supérieure ne relève pas de la pure hérésie intellectuelle, mais d'un prolongement conséquent et probable des implications de ce même paradigme. Sherlock Holmes peut enquêter dans ce monde; un

⁵³ La loi de la gravitation universelle de Newton et la théorie de la relativité d'Einstein qui constituent les deux autres grands axes scientifiques de ce paradigme du réel n'intéressent pas directement l'œuvre de Lovecraft.

monde où la damnation spirituelle que représente le chien des Baskerville ne peut être qu'une mystification, alors que Chtulhu, créature matérielle et temporelle, peut s'y incarner avec la même solidité et la même nécessité que le professeur Moriarty.

Troisième Chapitre

La Cosmogonie lovecraftienne

Jusqu'ici nous avons évoqué des auteurs et des genres pour établir un réseau de correspondances et d'oppositions de manière à situer l'œuvre de Lovecraft en général et *At the Mountains of Madness*, en particulier. Ceux-ci partagent des affinités d'ordre sémantique avec Tolkien et le Conan Doyle de Sherlock Holmes et se détachent, malgré un projet apparemment similaire, de Wells et de William Hope Hodgson; les premiers tendant davantage vers le passé (peu lointain, dans le cas de Conan Doyle) et la mythologie, les seconds, vers l'avenir en usant d'une écriture directement informée par les nouvelles propositions scientifiques de leur temps.

De plus, notons l'ambiguïté de la position de Lovecraft, selon l'appréciation littéraire de Borges; le fait que ce dernier semble inconsciemment enclin à le ranger parmi les écrivains « réalistes » ou « mimétiques », au point même de le distinguer nettement de ses influences les plus incontestables (Poe, Dunsany et Machen). D'ailleurs, le conte qu'il lui dédie, *There Are More Things*, où il se permet de littéralement amender son style⁵⁴ en accentuant le climat d'incertitude en face de son univers, suggère que le projet littéraire de Lovecraft va à l'opposé de toute la tendance du fantastique traditionnel (commençant maladroitement, mais passionnément avec Horace Walpole au XVIII^e siècle, passant par l'imaginaire kaléidoscopique, entre rêve transcendant et

⁵⁴ Manguel, Alberto, *Une Histoire de la Lecture*, Babel, 2006, p. 40.

matérialisme morbide, de Poe et culminant vertigineusement au XX^e avec les terribles abstractions du Henri James de *Turn of the Screw* et de *The Jolly Corner*). Certes, Lovecraft, à l'instar des conteurs fantastiques traditionnels, travaille sur les marges du positivisme, mais il construit ses chimères en appui constant sur le plan intérieur de celui-ci. Pour employer une image, il pointe l'inconnu du doigt, tandis qu'il a les deux pieds plantés dans le connu; jamais il ne se jette littéralement dans le vide, au-delà des limites épistémologiques. Or, pour un auteur comme Borges, fasciné par l'idéalisme philosophique, le bouddhisme, les miroirs, les paradoxes en tout genre et la relativité des savoirs, une position philosophique aussi assurée ne peut que déplaire.

Enfin, le lien non restrictif et révélateur avec le sous-genre du récit d'aventures, le « Lost World », permet, en dernière extrémité, un classement certain. Cependant, chez Lovecraft, la poétique propre du « Lost World » semble prendre conscience d'elle-même; et le narrateur de *At the Mountains of Madness* sort du registre du pur récit d'aventures pour devenir le chroniqueur minutieux de l'exploration d'un « monde » dont l'existence s'enracine au plus profond des origines de *notre* monde. En fait, le texte de Lovecraft fonctionne un peu comme s'il se donnait comme une nouvelle cosmogonie. Or, c'est précisément là que Lovecraft rejoint Tolkien et Conan Doyle, car son récit cosmogonique, qui possède toutes les apparences de la nouveauté et s'impose comme une nouvelle mythologie populaire, est en fait une relecture altérée et détournée d'un récit cosmogonique ancien, dont chacune de ses autres

nouvelles (systématiquement depuis *The Call of Cthulhu*) propose une variation éclairant une autre facette ou un autre angle.

Ce récit cosmogonique ancien n'est nul autre que celui d'Hésiode : *La Théogonie*⁵⁵. Par contre, nous n'avancions pas que la démarche de Lovecraft fut consciente et qu'il ait délibérément utilisé le poème hésiodique comme modèle. En fait, le statut réel du rapport de l'homme Lovecraft avec cette cosmogonie est sans importance⁵⁶; ce sont les correspondances, les échos et les résonances étonnantes qui existent entre les deux textes qui ont, pour nous, une véritable valeur critique. Ils semblent soutenir que dans notre ère laïque et positiviste l'ancienne manière d'évoquer et de concevoir les origines et l'ordre du monde (le cosmos) soit encore d'actualité pour décrire et exprimer la place de notre monde au sein de l'univers. La parenté de *At the Mountains of Madness* avec *La Théogonie* suggère presque qu'il est impossible de nos jours d'écrire une cosmogonie (hors de la sphère scientifique) ayant une véritable portée sans que celle-ci ne soit pénétrée des structures et formes poétiques constitutives du texte d'Hésiode, lequel évoque un vaste chapitre de la mémoire occidentale. Or, si

⁵⁵ Il est intéressant de noter que *La Théogonie* elle-même n'est pas la source de cette mythologie cosmogonique, mais la synthèse textuelle de la tradition orale des Grecs anciens. Un peu comme si le poème d'Hésiode avait tenu jadis le même rôle que l'œuvre de Lovecraft de nos jours. « Les dieux qu'il (Hésiode) chante sont ses dieux. Et il les chante, il compose un hymne à leur gloire, en reprenant dans son poème d'anciennes traditions qui lui paraissent aller dans le sens de ces vérités que lui ont soufflées les Muses, en les rectifiant là où il lui semble qu'elles en dévient, en les combinant, à l'occasion, ou, souvent, en les complétant, en les vivifiant de certitudes et de visions nouvelles. Nous n'avons affaire ici ni à un érudit amateur de curiosités, ni à un rationaliste cherchant à déceler quelque vérité sensée, éparse dans l'incohérence des mythes de l'enfance des hommes. [...] Ce que nous appelons mythe, pour lui comme pour son public, est l'unique réalité. » **Bonnafé, Anne**, *Pour lire Hésiode*, présentation de la *Théogonie, La Naissance des dieux*, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2007, p.38.

⁵⁶ Cependant, il ne faut pas omettre de préciser que les premières lectures d'enfant de Lovecraft sont la mythologie grecque, les contes des frères Grimm et *les Mille et une nuits*.

nous considérons que la cosmogonie d'Hésiode est moins une impossible description objective du monde faite par l'homme que l'élaboration nominative de *son* monde, de *son* cosmos, le fait s'éclaire d'une lumière parlante :

« On conduirait donc ainsi la même pensée de niveau en niveau. On la traduirait de registre en registre: faisant sortir au jour les formes, les modèles et les structures d'un cosmos. Étrange physique à la vérité que celle-ci ! Cet *arrangement des choses* est en même temps un *arrangement de mots*: un *cosmos*. Mais en arrangeant son monde avec des mots, sur la base d'un principe de stabilité, l'homme grec a réussi à fonder non pas le monde, qui s'en passe, mais lui-même. Ne pouvant se saisir lui-même à part, il s'est saisi, sans le savoir, dans un monde de son arrangement. Avec une *base de sécurité*, un *siège de stabilité*, comme dit Hésiode, mais aussi un *Océan mouvant* tout autour, et un *Trou sans Fond* par-dessous. À suivre pas à pas ce chemin on gagne d'édifier l'homme de notre tradition. C'était vraiment un âge où l'homme s'édifiait en façonnant les premiers dits de sa sagesse⁵⁷ ! »

Ainsi, le principe initiateur de *La Théogonie* serait un acte de pensée déterminant traduit en noms et images, lequel par conséquent aurait grandement participé à la construction de la vision que l'homme porte sur lui-même et sur le monde. De telle manière que, aujourd'hui encore, les formes et les structures poétiques du poème hésiodique constitueraient une sorte de prisme à travers lequel nous contemplerions inconsciemment le monde; d'autant plus que les formes et structures poétiques du christianisme et du néoplatonisme, qui se sont superposées à celles-ci sans parvenir à les abolir, tendent à s'estomper.

Toutefois, le fait de soutenir que l'efficacité et la force de l'œuvre de Lovecraft découlent de son enracinement dans une ancienne tradition poétique et que, en l'occurrence, son originalité actuelle — l'impossibilité de le classer

⁵⁷ **Ramnoux, Clémence**, *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Flammarion, 1986, p.93

dans un genre contemporain — participe de cette logique, cela pose le problème de la nature de l'œuvre de Lord Dunsany, surtout de son texte le plus connu, *The God of Pegana*. En effet, tandis que la cosmogonie de Lovecraft est en quelque sorte dissimulée sous la forme d'un récit fantastique, celle de Dunsany se présente tel un authentique récit cosmogonique archaïque et païen, issu d'une culture disparue et oubliée, dont elle constituerait le dernier artefact⁵⁸ :

« In the mists before the Beginning, Fate and Chance cast lots to decide whose the Game should be; and he that won strode through the mists to Mana-Yood-Sushai and said : « Now make gods for Me, for I have won the cast and the Game is to be Mine. » Who it was that won the cast, and whether it was Fate or whether Chance that went through the mists before the Beginning to Mana-Yood-Sushai—none knoweth⁵⁹. »

En se donnant comme une vraie cosmogonie, en imitant une forme archaïque, alors même qu'elle est imprégnée de sensibilité moderne, la cosmogonie de Lord Dunsany trahit sa dimension de pastiche ou d'exercice de style. Contrairement à celle de Lovecraft, elle n'invite pas à croire à sa fiction ni ne cherche à convaincre de la réalité de son univers; elle articule un panthéon de dieux dont la fonction est de symboliquement illustrer les positions et les enjeux nihilistes d'une parodie de métaphysique. Mana-Yood-Sushai, Mung, Sish, Kib, Roon, Slid, tous les dieux de Pegana ne possèdent pas d'existence propre, irréductiblement déterminée, définie et justifiée par elle-même au sein d'une diégèse, mais existent en tant que symboles à déchiffrer, un peu comme

⁵⁸ Par contre, le passage suivant aurait agacé les exégètes, qui y auraient sans doute vu la marque d'une interpolation postérieure : « Before there stood gods upon Olympus, or ever Allah was Allah, had wrought and rested Mana-Yood-Sushai. »

⁵⁹ **Dunsany, Lord**, *In the Land of Time and Other Fantasy Tales, The Gods of Pegana*, Penguin Classics, 2004, p. 3.

un hiéroglyphe ou un idéogramme ne s'appréhende qu'à la condition d'en connaître la signification ou, du moins, de subodorer l'existence de celle-ci.

« Pour rendre à ce texte (*La Théogonie*) sa vie, qu'on le lise au niveau de conscience où les mots échappés ressemblent à des génies malicieux lâchés dans le monde, et les mots maîtrisés donnent un pouvoir de conjuration. À ce niveau, les signes des noms s'échangent contre les images des choses, formant avec elles des associations étranges et des renversements inattendus. En deçà : une imagerie de cauchemar. Au-delà : le jeu savant des couples dialectiques. Il donne prise à l'intelligence sur ce que l'imagination refuse, et ce que la sensibilité ne saurait supporter. En se solidifiant, l'abstraction a enfoui les noms à pouvoir démonique. Ils n'étaient, au temps des premiers grands présocratiques, même pas encore bien loin enfoncés. L'abstraction a appris à l'homme à parler de ces choses sans terreur, et à en bavarder sans saveur ! Au temps des premiers grands présocratiques, la sagesse ne bavardait pas. En décapant les premières couches de l'abstraction philosophique, on retrouve les noms de Puissances, avec la puissance des noms, et le grand sérieux du jeu des mots⁶⁰. »

Ainsi, de nos jours, pour le lecteur adulte et instruit, les monstres, les dieux et les démons rencontrés dans des textes de fiction ne peuvent être que des symboles ou des allégories. Il n'y a qu'à penser à certains des premiers critiques sérieux de Lovecraft qui ne purent s'empêcher de réduire tous ses monstres à des manifestations fantasmagoriques de son refoulement sexuel et de sa xénophobie. Ils oubliaient que Wilbur Whateley⁶¹ s'apparente à un satyre dénaturé et que les habitants hybrides de Innsmouth⁶² évoquent des tritons difformes; ils négligeaient l'ontologie spécifique de ces créatures au sein de la diégèse et ce qu'elle nous réfléchit en échange du paradigme du réel qui soutient cette même diégèse. Or, *The Gods of Pegana* joue de cette irrésistible

⁶⁰ **Ramnoux, Clémence**, *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Flammarion, 1986, p. 86.

⁶¹ The Dunwich Horror.

⁶² The Shadow over Innsmouth.

propension moderne de l'intelligence à tout traduire en abstraction philosophique, tandis que Lovecraft, au contraire, s'efforce de la contrer, d'inventer des monstres, des dieux et des récits offrant des prises de plus en plus insaisissables à ce processus intellectuel.

Dans sa préface à la première édition du *Livre des Êtres Imaginaires*, Borges écrit :

« Nous ignorons le sens du dragon, comme nous ignorons le sens de l'univers, mais il y a dans son image quelque chose qui s'accorde avec l'imagination des hommes, et ainsi le dragon apparaît à des époques et sous des latitudes différentes. C'est, pourrait-on dire, un monstre nécessaire, non pas un monstre éphémère et accidentel, comme la chimère ou le catoblépas⁶³. »

Dans l'article sur la Chimère du même livre, il note aussi :

« Plutôt que de l'imaginer (la Chimère) il valait mieux la traduire en n'importe quoi d'autre. Elle était trop hétérogène; le lion, la chèvre et le serpent (dans certains textes, le dragon) répugnaient à former un seul animal. Peu à peu, la Chimère tend à être « le chimérique » [...] La figure incohérente disparaît et le mot reste, pour nommer l'impossible. *Idée fausse, vaine imagination*, est la définition de la Chimère que donne maintenant le dictionnaire⁶⁴. »

Ainsi, l'œuvre de Lovecraft et, principalement, la dimension cosmogonique de son œuvre veulent à l'instar de la figure du dragon parler à l'imagination des hommes et s'imposer comme une nécessaire expérience de l'imaginaire. Mais, pour parvenir à un tel résultat, Lovecraft ne peut se contenter de reproduire les formes et structures poétiques des antiques cosmogonies, même en les adaptant à l'expression d'un discours moderne. Il doit trouver une autre manière de faire

⁶³ **Borges, Jorge Luis et Margarita Guerrero**, *Le Livre des Êtres Imaginaires*, Gallimard, 2007, p.11.

⁶⁴ **Borges, Jorge Luis et Margarita Guerrero**, *Le Livre des Êtres Imaginaires*, Gallimard, 2007, p. 185.

le récit des origines de l'univers, une manière qui neutralise le processus d'abstraction philosophique, une manière qui maintienne dans la sphère du sensible ce qui risque de basculer dans celle de l'intellect. Cette manière c'est le récit fantastique qui la lui a fournie. Par contre, ce qui est fascinant, c'est qu'en employant une autre forme de narration, Lovecraft a retrouvé — inévitablement, nous serions tentés de dire — des formes et structures poétiques présentes dans la *Théogonie* d'Hésiode.

Mais avant de nous pencher sur ces comparaisons précises, nous devons voir pourquoi la cosmogonie lovecraftienne entretient des rapports avec la tradition cosmogonique des Grecs anciens et non pas avec la tradition cosmogonique hébraïque, qui, pourtant, a nourri autant et peut-être même davantage l'imaginaire occidental.

La genèse s'ouvre avec le fameux incipit : « Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre⁶⁵. » Tandis que la *Théogonie* entame sa partie proprement cosmogonique par la phrase suivante : « En vérité, aux tout premiers temps, naquit Chaos, *l'Abîme-Béant*, et ensuite Gaia *la Terre* aux larges flancs — universel séjour à jamais stable des immortels maîtres des cimes de l'olympé neigeux⁶⁶ ... »

Dans sa préface de *La Genèse* de l'édition GF-Flammarion, Stanislas Breton précise la nature exacte de la première création de Dieu :

« Le ciel et la terre, c'est-à-dire l'universel englobant, qui, pour une conscience naïve, renferme l'intégralité de ce qui est. La langue de la Bible ignore « l'un-

⁶⁵ *La Bible de Jérusalem, La Genèse*, GF-Flammarion, 1987, p.67.

⁶⁶ **Hésiode**, *Théogonie*, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 65.

tout » que la langue grecque, en marche vers la philosophie, livre à la réflexion du métaphysicien. Mais l'image, en sa plénitude visuelle, dit bien ce qu'elle a à dire. Entre le ciel au-dessus et la terre au-dessous, dans un espace où s'annoncent les directions primordiales haut et bas, et, sur ces directions, le sens qu'on pourrait y prendre, une ligne d'univers dessine déjà l'intervalle d'une hiérarchie dont le récit marquera les multiples scissions. Pédagogie simple, qui exerce les opérations rudimentaires de classement et de rangement, mais qui, surtout, invite à penser la totalité pour en dissiper aussitôt la fascination⁶⁷. »

Jean-Pierre Vernant, dans son essai, *Genèse du Monde, Naissance des Dieux, Royauté Céleste*, décrit la terre (et non pas le ciel qui n'existe pas encore) comme :

« ...une base solide pour marcher, une sûre assise où s'appuyer; elle a des formes pleines et denses, une hauteur de montagne, une profondeur souterraine; elle n'est pas seulement le plancher à partir duquel l'édifice du monde va se construire; elle est la mère, l'ancêtre qui a enfanté tout ce qui existe, sous toutes les formes et en tous lieux, à la seule exception de Chaos lui-même et de sa lignée, qui constituent une famille de Puissances entièrement séparées des autres⁶⁸. »

Ainsi, d'un côté nous avons un Dieu omnipotent créant la totalité du cosmos, totalité qui se confond avec l'espace terrestre. Mais cette création ou ce cosmos vaut moins pour lui-même que pour sa configuration particulière, entre ciel et terre, porteuse d'un enseignement pour ceux qui l'habiteront. De l'autre, nous avons la Terre (Gaïa), une Puissance définie seulement par de vagues caractéristiques formelles, une Puissance qui émerge et se détermine par contraste, en opposition avec une autre Puissance qui la précède, le Chaos. Ce dernier, quant à lui, se définit par la négative, par une absence de

⁶⁷ Stanislas Breton, *Préface de La Bible de Jérusalem, La Genèse*, GF-Flammarion, 1987, p. 9-10.

⁶⁸ Vernant, Jean-Pierre, essai d'introduction à la *Théogonie* d'Hésiode, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 11.

caractéristiques formelles particulières⁶⁹. Ainsi, la cosmogonie hébraïque est exclusive et fermée, le cosmos qu'elle représente se résout entièrement en Dieu, qui en est à la fois l'origine et la fin; tandis que la cosmogonie grecque propose un modèle de cosmos se déterminant en opposition à un inconnu, un inconcevable, un inimaginable, qu'elle doit nommer de manière à pouvoir nommer le reste. C'est une cosmogonie ouverte qui raconte ce qui peut être raconté, sans oublier de marquer les limites de son récit; c'est une cosmogonie consciente de sa précarité et de son insuffisance narrative, de même que du mystère et des énigmes de ses plus obscurs protagonistes.

Déjà, dès son incipit, *La Genèse* rompt toute filiation possible avec l'œuvre de Lovecraft, tandis que la *Théogonie* établit initialement l'importance constitutive de *l'Abîme-Béant* duquel Lovecraft fera jaillir Chtulhu, les Old Ones, Yog-Sothoth et toutes les autres entités de l'univers infini. Mais, la problématique de la fonction totalisante du Dieu hébraïque, n'est pas la seule distinction radicale entre la dimension cosmogonique de *At the Mountains of Madness* et celle de *La Genèse*. Le fait est que la *Théogonie*, aussi complexe que puissent être la question du sens historique de son récit et de ses protagonistes divins, c'est-à-dire du sens originel ayant présidé à sa conception, est manifestement un récit visant à décrire la « réalité » de l'origine et de l'existence du monde :

⁶⁹ « La Béance qui naît avant toute chose n'a pas de fond comme elle n'a pas de sommet : elle est absence de stabilité, absence de forme, absence de densité, absence de plein. » **Vernant, Jean-Pierre**, essai d'introduction à la *Théogonie* d'Hésiode, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p.10-11.

« Et voici d'un seul coup posé, de la seule façon raisonnable qui soit, le problème de la nature des entités cosmogoniques. Qu'est-ce que c'est que la Ténèbre et la Lumière? Et Ciel, Terre, et Eau primordiale? Sous ces noms l'homme désigne-t-il quelque chose de divin? ou quelque chose au monde? ou la réalité physique? ou quelque chose habitant le fond d'une imagination humaine? Le voici posé en termes précis, sur terrain religieux païen, sans risque de sacrilège, sans passion vaine, de telle façon pourtant que la lecture de la cosmogonie grecque, rectifiée, ne pourra pas ne pas retentir sur la lecture de la Genèse. Et voici au surplus posé, de la seule façon raisonnable qui soit, le problème de la filiation de ces entités avec les premières notions de physique : non pas bien sûr les quanta de lumière! mais les notions d'âge voisin: les « limites », les « principes », nommés juste avant les premiers modèles préscolaires des « tourbillons » et des « atomes »⁷⁰. »

Le projet de *La Genèse* est autre; elle ne s'intéresse pas à dépeindre le monde, mais à fonder une « ontologie » de l'homme d'après sa relation avec Dieu.

« Dieu dit: « Faisons l'homme à notre image, comme notre ressemblance, et qu'ils dominent sur les poissons de la mer, les oiseaux, les bestiaux, toutes les bêtes sauvages et toutes les bestioles qui rampent sur la terre »⁷¹. »

Stanislas Breton, proposant un déplacement culturel fécond, livre le point de vue oriental sur *La Genèse* en ces termes :

« L'Oriental cultivé n'y perçoit, quant à lui, que la démesure d'une volonté de puissance qui prétend coloniser le monde et lui imposer, à tout prix, sa forme d'être et sa règle d'action. La Bible, ajoute-t-il, définit fort bien l'essence occidentale de l'humain, l'a priori dominateur qui soumet à l'obsession d'un souci de soi-même l'univers et le divin⁷². »

⁷⁰ **Ramnoux, Clémence**, *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Flammarion, 1986, p. 78.

⁷¹ *La Bible de Jérusalem, La Genèse*, GF-Flammarion, 1987, p. 70.

⁷² **Stanislas Breton**, *Préface de La Bible de Jérusalem, La Genèse*, GF-Flammarion, 1987, p.17-18.

L'œuvre de Lovecraft semble radicalement pensée pour détruire la présomption d'une telle attitude anthropomorphique :

« Now all my tales are based on the fundamental premise that common human laws & interests have no validity or significance in the cosmos-at-large.... To achieve the essence of real externality [i.e. cosmicism], whether of time or space or dimension, one must forget that such things as organic life, good & evil, love & hate, & all such local attributes of a negligible & temporary race called mankind, have any existence at all⁷³. »

Ainsi, le credo littéraire lovecraftien renverse littéralement la place, octroyée par *La Genèse*, de l'homme dans le cosmos. Mais il reste encore un autre motif de rupture : l'arbre défendu de la connaissance du bien et du mal : « « Pas du tout! Vous ne mourrez pas! Mais Dieu sait que, le jour où vous en mangerez (du fruit de l'arbre défendu), vos yeux s'ouvriront et vous serez comme des dieux, qui connaissent le bien et le mal⁷⁴ » ». Ces paroles tentatrices du serpent adressées à Ève furent l'objet d'innombrables commentaires et exégèses. Cependant, nous sommes certains d'une chose : le serpent ne ment pas ni ne trompe Ève. Le fruit de l'arbre défendu donne la connaissance absolue, l'omniscience d'un dieu. La preuve se trouve dans cet autre passage : « Yahvé Dieu appela l'homme : « Où es-tu? » dit-il. « J'ai entendu ton pas dans le jardin, répondit l'homme; j'ai eu peur parce que je suis nu et je me suis caché. » Il reprit : « Et qui t'a appris que tu étais nu? Tu as donc mangé de l'arbre dont je t'avais défendu de manger⁷⁵! »

⁷³ **Lovecraft, H.P.**, *Selected Letters* dans *Introduction* de **S.T. Joshi** dans *The Annotated Supernatural Horror in Literature* de **H.P. Lovecraft**, Hippocampus Press, 2000, p. 13.

⁷⁴ *La Bible de Jérusalem, La Genèse*, GF-Flammarion, 1987, p. 74-75.

⁷⁵ *La Bible de Jérusalem, La Genèse*, GF-Flammarion, 1987, p. 75.

Or, ce dernier extrait sous-tend deux syllogismes primordiaux de la cosmogonie hébraïque : 1) s'il est possible de tout connaître, donc l'univers est fini et, 2) si la plénitude de cette connaissance s'articule entre les pôles du bien et du mal, la problématique de la « réalité » de l'univers est avant tout une problématique morale. Ces deux syllogismes, enchâssés à la notion du Dieu omniscient et omnipotent duquel tout part et dans lequel tout se conclut, achèvent de faire du cosmos suscité par la cosmogonie hébraïque un ensemble moral fermé et limité incompatible avec la vision lovecraftienne d'un univers infini et amoral.

À ce titre, *At the Mountains of Madness* présente une diégèse affranchie de tout lien avec le cosmos hébraïque. Le récit raconte les aventures d'un groupe de chercheurs au cœur des régions glacées de l'Antarctique. Dès lors, implicitement, en élisant ce terrain de recherche, ils révèlent que c'est hors de l'espace et du temps conquis par la civilisation et l'Histoire que commence la véritable exploration du réel. Car la civilisation et l'Histoire, malgré leurs innombrables ratés, constituent un monde construit à la mesure de l'homme, qui l'inclut dans sa logique, qui lui permet d'exister à l'intérieur d'une sphère close, un cosmos façonné de ses propres mains, protégé contre l'univers illimité. De fait, lors du premier chapitre, la narration n'a qu'à exposer des données réelles et exactes sur l'Antarctique pour susciter un sentiment d'altérité chez le lecteur. Les distances parcourues, la hauteur des montagnes, l'âge des différentes strates géologiques, tout concourt à rappeler l'homme à son insignifiance et son étrangeté sur la Terre. En effet, que sont ses 5 ou 6 pieds de hauteur en

comparaison des 10 900 pieds d'altitude du mont « Terror » ou cette durée de vie limitée à environ 80 ou 100 ans en comparaison des fragments de roches précambriens datant de milliards d'années.

Ainsi, Dyer, le narrateur, s'intéresse d'abord à un monde étranger à l'homme, mais connu. Or, il sera brusquement absorbé par un objet encore plus problématique. Lake, le biologiste, ayant formé une petite équipe s'est séparé du reste du groupe pour aller mener une investigation. Il fait alors une découverte incroyable au fond d'une caverne : plusieurs spécimens organiques inconnus et antérieurs aux premiers êtres unicellulaires. « Will mean to biology what Einstein has meant to mathematics and physics⁷⁶. » Il transmet par radio ses observations préliminaires. Dyer les inclut littéralement à travers sa propre narration. Par conséquent, il touche d'abord à l'inconnu par le truchement d'un témoignage et non par la voie d'une expérience directe. Son imagination doit donc reconstruire les faits d'après les indications de Lake. Mais voilà, Lake ne dispose pour traduire ces faits que du langage. Sa description rigoureuse et pointue use de chiffres, de formes géométriques, d'épithètes, de substantifs et d'analogies. Les spécimens possèdent des tentacules, des nageoires, des branchies, des ailes et autant de caractéristiques animales que végétales. Mais si Dyer, à l'instar du lecteur, peut concevoir un tentacule, une longueur de 4 pieds ou la forme géométrique d'une étoile, la somme de ces conceptions ne peut le frapper que comme une monstrueuse unité dont le sens lui échappe. L'intellect

⁷⁶ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, Penguin classics, 2001, p. 260-261.

demeure impuissant devant la tâche de lier ces éléments et plus encore devant celle de les intégrer à un paradigme du réel donné, c'est-à-dire à les faire accéder à la signification. Lake lui-même ne peut alors évoquer que de vagues parallèles avec une occulte mythologie (en l'occurrence, la mythologie lovecraftienne) :

«Complete specimens have such uncanny resemblance to certain creatures of primal myth that suggestion of ancient existence outside antarctic becomes inevitable. Dyer and Pabodie have read *Necronomicon* and seen Clark Ashton Smith's nightmare paintings based on text, and will understand when I speak of Elder Things supposed to have created all earth-life as jest or mistake. Students have always thought conception formed from morbid imaginative treatment of very ancient tropical radiata. Also like prehistoric folklore things Wilmarth has spoken of—Cthulhu cult appendages, etc.⁷⁷ »

À ce stade, l'abîme entre l'homme et l'univers, incarné par les nouveaux spécimens découverts, est infranchissable; ils sont parfaitement hermétiques l'un envers l'autre et il n'y a plus de rapports et de correspondances possibles. L'homme est hors de l'espace occupé par la civilisation et hors du temps représenté par l'Histoire. Il devine sa contingence, sa condition accidentelle. Il ne peut plus prouver qu'il procède de la nécessité et nous constatons le divorce radical entre celui-ci et l'univers.

La prochaine découverte de Dyer compliquera de façon insoupçonnée cette logique extrême, mais claire. Après une tempête de neige dévastatrice, le reste de l'équipe rejoint le camp de Lake. Tous les hommes sont morts, de même que les chiens; or, une personne, Gedney, et un chien ont disparu. Les spécimens

⁷⁷ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, Penguin classics, 2001, p. 263.

organiques intacts, eux aussi, ont disparu, tandis que ceux qui étaient détériorés sont retrouvés disposés selon un schéma qui suggère une sépulture.

Ce passage du texte confine à la quintessence du fantastique traditionnel. Un phénomène s'est produit et a laissé des traces. Cependant, la nature des traces ne permet pas à celui qui les retrouve de remonter aux sources, ceux qui les ont imprimées, sans faire un nécessaire saut dans l'impossible. « Of course, if [...] we are dealing with forces outside the ordinary laws of Nature, there is an end of our investigation. But we are bound to exhaust all other hypotheses before falling back upon this one⁷⁸. » Les personnages sont forcés d'en arriver à ce point limite décrit par Sherlock Holmes dans *The Hound of the Baskervilles*. Dans « *At the Mountains of Madness*, le problème s'ouvre sur deux solutions rationnelles insatisfaisantes. La tempête peut être tenue responsable des dommages causés, des disparitions et peut-être, jusqu'à une certaine limite, de la mort des chercheurs et des chiens. Néanmoins, Dyer ne cède pas devant cette hypothèse : « ...objects including scientific instruments, aëroplane, and machinery both at the camps and at the boring, whose parts had been loosened, moved, or otherwise tampered with by winds that must have harboured singular curiosity and investigativeness⁷⁹. » Mais surtout comment expliquer, après la tempête, l'arrangement des spécimens détériorés en une sorte de sépulture? Certes, une tempête de neige est un phénomène naturel dont le niveau

⁷⁸ Doyle, Arthur Conan, *Sherlock Holmes, The Complete Novels and Stories, Volume II, The Hound of the Baskerville*, Bantam Classic, 2003, p.26.

⁷⁹ Lovecraft, H.P., *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, Penguin classics, 2001, p. 273.

d'entropie culmine dans le chaos presque absolu. C'est donc par définition un phénomène impondérable défiant toutes probabilités. Mais qu'il émerge de ce chaos quelque chose possédant toutes les caractéristiques d'un fait structuré par une volonté intelligente est encore plus improbable. Il ne resterait donc plus qu'à considérer qu'une crise de folie s'est propagée parmi les hommes du camp de Lake. Mais alors, qu'est-ce qui l'a déclenché et pourquoi a-t-elle pris la forme d'un inexplicable culte à l'endroit des spécimens?

Nous le voyons, les traces ne peuvent être justifiées par ces deux solutions. En fait, la seule solution plausible consiste à imaginer que les huit spécimens intacts étaient toujours vivants, malgré les millénaires passés enfermés dans la caverne; ainsi, lors de la tempête, ils se sont réveillés et ont massacré l'équipe de Lake et les chiens, donnant alors une sépulture à leurs semblables, qui n'ont pas survécu au sommeil glacial des siècles. Cette solution fantastique permet seule, disons-nous, de donner une causalité à ces étranges événements. Par contre, elle introduit une nouvelle dimension dans la confrontation de l'homme avec l'univers : une autre volonté intelligente que la sienne. En effet, jusqu'ici, Dyer et les autres chercheurs avaient déterré divers spécimens inconnus, dont l'existence bouleversait l'Histoire des sciences naturelles et ruinait, en partie, leur paradigme du réel. Cependant, malgré son caractère extraordinaire, cette découverte participait de la logique même de la recherche scientifique positiviste, qui va de réfutation en réfutation vers une conception, en théorie, de plus en plus solide et vaste du réel. Or, la solution fantastique apportée au cas du camp de Lake soulève une problématique qui dérange la logique même de la

science positiviste, fondée sur l'aspiration de l'intelligence humaine à saisir le réel. En effet, l'homme n'est plus le seul être pensant ayant habité la Terre, une autre intelligence que la sienne y fut exercée. Soudainement, il entame indirectement un dialogue avec une intelligence non humaine, peut-être supérieure à la sienne?

Nous n'en sommes qu'aux premiers chapitres et déjà l'homme a perdu son monde, la Terre, et son plus grand privilège, l'intelligence. On dirait presque que Lovecraft orchestre, à travers la narration typique d'un récit fantastique (suspense, mystère, énigme insoluble), une variation laïque de la Chute, c'est-à-dire une évacuation du cosmos divin. Arrachés à leurs dernières illusions et livrés à l'inconnu, les chercheurs sont maintenant prêts à aller à la recherche d'une autre vérité, si toutefois il est possible de la trouver.

Quatrième Chapitre

La Contingence des dieux

La méthode la plus efficace et la plus évocatrice pour mener notre enquête comparative sur *At the Mountains of Madness* et *La Théogonie*, c'est d'imaginer un faux cas de transfictionnalité. En effet, nous avons noté dans le chapitre précédent que le seul genre (sous-genre) auquel le récit de Lovecraft peut, sans détour, prétendre appartenir est celui du « lost world ». Nous avons aussi dit que ce genre se caractérisait par une sorte de vision fantasmagorique de l'archéologie, où les protagonistes exploraient les vestiges de fictives civilisations disparues ou époques lointaines. Or, l'exploration à laquelle se prêtent les chercheurs de *At the Mountains of Madness* pourrait, justement, être considérée comme celle du mont Olympe dévasté, où ils trouveraient les dieux morts et les lieux, envahis par les Titans, enfin libérés du Tartare. Cette tournure désastreuse des événements de la Théomachie n'est pas même forcée, puisque sa probabilité est soutenue par le texte lui-même. Certes, la bataille des Olympiens contre les Titans, quoique terrible, ne pouvait pas ne pas être remportée, surtout en tenant compte de l'ineffable concours des trois « Cent-Bras » : Cottos, Briarée et Gygès. De plus, si les dieux avaient perdu cette bataille, cela n'aurait pas perturbé le cosmos, puisque c'est sur cette victoire qu'ils le fondent et le scellent. Par contre, lors de l'épisode du combat de Zeus contre Typhon le doute est permis et même énoncé : « Et alors il se fût accompli une œuvre contre quoi on n'eût rien pu, ce fameux jour, et c'est lui

(Typhon) qui, sur les mortels comme sur les immortels, fût devenu maître et seigneur⁸⁰... » Typhon offrant même, malgré ses caractéristiques propres à l'Antiquité (multiplication démesurée des têtes et des membres), une monstruosité proche de celle du bestiaire lovecraftien :

« De ses épaules sortaient cent têtes de serpent, de dragon terrible, dardant des langues de ténèbres; les yeux que portaient ses têtes prodigieuses, sous leurs sourcils, étincelaient de feu. Jaillissant de toutes ces têtes, le feu flambait à chacun de ses regards. Et toutes ces têtes terribles étaient pleines de voix qui s'élevaient de toutes sortes de façons, de manière indicible; car tantôt elles émettaient des sons comme pour parler aux dieux, des sons intelligibles, et tantôt, encore c'étaient ceux du taureau mugissant, à l'ardeur irrésistible, à la voix altière, tantôt encore ceux du lion au cœur sans vergogne; tantôt, aussi, on eût dit des petits chiens – une merveille à entendre ! Tantôt, aussi, il n'était que sifflements – et les hautes montagnes résonnaient en écho⁸¹. »

La description de l'enjeu de cette dernière bataille par Jean-Pierre Vernant témoigne aussi en faveur de notre extrapolation fictive :

« Ce monstre, que sa voix bariolée assimile tantôt aux dieux, tantôt aux bêtes sauvages, tantôt aux forces de la nature, incarne la puissance élémentaire du désordre. Dernier enfant de Gaïa, il représente, dans le monde organisé, le retour au chaos primordial où toute chose se trouverait ramenée s'il triomphait⁸². »

Et même dans sa défaite, il constitue un agent perturbateur :

« L'Olympien jette Typhon au Tartare : de sa dépouille sortent les vents de tempête, fougueux, imprévisibles, qui, contrairement aux souffles réguliers qu'ont enfantés Aurore et Astraios, s'abattent en bourrasques, d'un côté et de l'autre, livrant l'espace humain à l'arbitraire d'un pur désordre⁸³. »

⁸⁰ **Hésiode**, *Théogonie*, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 137.

⁸¹ **Hésiode**, *Théogonie*, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 137.

⁸² **Vernant, Jean-Pierre**, essai d'introduction à la *Théogonie* d'Hésiode, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 31.

⁸³ **Vernant, Jean-Pierre**, essai d'introduction à la *Théogonie* d'Hésiode, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p.31.

Ainsi, le fait d'imaginer la victoire de Typhon et ses conséquences sur le cosmos olympien nous fournit deux avantages non négligeables : 1) cela porte notre attention sur le fait que la dimension cosmogonique du récit de Lovecraft dépasse en les intégrant les formes et les structures poétiques de la Théogonie et 2) cela pose une série exclusive de motifs à examiner lors de notre comparaison : les dieux olympiens/les « Old Ones », le Tartare/les catacombes de la cité et Typhon/les « Shoggoths ». En d'autres termes, cela oriente notre enquête avec exactitude à travers les broussailles textuelles des deux récits.

Du point de vue cosmogonique, il est intéressant de mesurer chez les dieux olympiens les limites de leur pouvoir. Contrairement au Dieu hébraïque — dont le pouvoir se confond avec l'univers, c'est-à-dire avec un cosmos, dont l'origine, le principe et l'ordre procèdent de sa toute-puissante volonté —, il n'y a pas d'identité entre l'univers et le cosmos que gouvernent, gardent et défendent les dieux olympiens. Leur rôle est en quelque sorte un rôle de colonisation du monde, situé à l'intérieur de l'univers (le Chaos, l'Abîme-Béant):

« Au terme du processus cosmogonique, l'acte de violence qui a éloigné Ouranos, ouvert l'espace entre ciel et terre, débloqué le cours du temps, équilibré les contraires dans la procréation, est aussi celui en qui viennent converger et comme se confondre l'obscur puissance primordiale de Chaos et ces jeunes divinités dont la naissance marque la venue d'un nouvelle ordre du monde. Par la faute de Kronos — cette faute qui place la rébellion et le désordre au fondement de l'ordre —, les enfants de Nuit se répandent jusque dans le monde divin; pour les besoins de la vengeance, ils le livrent, en pleine gestation, à la lutte et à la guerre, à la ruse et à la tromperie. Ce sera la tâche de Zeus d'expulser l'engeance nocturne hors des régions éthérées, de la rejeter du séjour lumineux des olympiens, en l'exilant au loin, en la reléguant chez les hommes, de même qu'il lui faudra, par les portes d'airain que, sur son ordre,

Poséidon scelle derrière les Titans, écarter, isoler à jamais du Cosmos l'abîme béant et chaotique du Tartare⁸⁴. »

D'ailleurs, l'univers précède l'existence des dieux olympiens; ils ne l'ont pas créé, à l'instar du Dieu hébraïque; ils ont été engendrés par et à l'intérieur de lui, comme toutes choses participant du processus cosmogonique. Il est aussi révélateur de noter que leur venue au monde fut d'abord compromise, leur père, Cronos, les avalant aussitôt qu'ils sortaient du ventre de leur mère, Rhèè. Ce phénomène de rétention rappelant lui-même celui subi par les Titans lors de leur propre naissance :

« Ouranos, le géniteur, bloque le cours des générations en empêchant ses petits d'accéder à la lumière comme le jour d'alterner avec la nuit. Éperdu d'amour, collé à Gaia, plein de haine envers ses enfants qui pourraient s'interposer entre elle et lui s'ils grandissaient, il rejette ceux qu'il a engendrés dans les ténèbres de l'avant-naissance, au sein même de Gaia. L'excès de sa puissance sexuelle désordonnée immobilise la genèse⁸⁵. »

On sait comment le coup de serpe castrateur de Cronos libérera les Titans et comment les parties génitales qu'il projeta furent fécondes :

« Certes, ce ne fut pas sans effet que la chose s'enfuit de sa main. Car toutes les éclaboussures qui d'un élan jaillirent mêlées de sang, la Terre les reçut : toutes. Et au long de la ronde des années, elle donna naissance aux Érinyes puissantes, aux grands Géants, resplendissants sous leur armure, de longues javelines en main, et aux Nymphes qu'on appelle Méliennes, *Nymphes des Frênes*, sur la terre sans bornes. Quant au sexe, sitôt qu'il l'eut tranché d'un coup du métal indomptable et lancé, loin de la terre ferme, dans le flot marin qui baigne tant de choses, il était emporté au large, et cela dura longtemps. A l'entour, une blanche écume sourdait de la chair immortelle; et en elle une fille prit corps. En premier lieu ce fut de la divine Cythère qu'elle s'approcha; de là, ensuite, elle parvint à Chypre au milieu des flots. Puis elle sortit de l'eau, la belle déesse

⁸⁴ Vernant, Jean-Pierre, essai d'introduction à la *Théogonie* d'Hésiode, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 24.

⁸⁵ Vernant, Jean-Pierre, essai d'introduction à la *Théogonie* d'Hésiode, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 19.

vénérée — et à l'entour l'herbe, sous ses pieds vifs, grandissait. — Celle-là, c'est Aphrodite⁸⁶ ... »

Ainsi, la volonté des dieux, des Titans comme des Olympiens, ne dirige pas le processus cosmogonique. Il agit malgré eux et au-delà d'eux; il les engendre et il crée les choses et le monde selon les décrets d'un enchaînement de causes et d'effets réglé autant par des voies arbitraires que des déterminations logiques. En effet, rien ne peut expliquer pourquoi une déesse naît du mélange de l'écume et de parties génitales sectionnées, mais il est conséquent que cette déesse soit celle de l'Amour. Tout au plus, les dieux tentent-ils non de créer, mais de dominer le principe créateur. Il en résulte souvent qu'ils en deviennent les agents involontaires et que l'obstacle qu'ils forment contre le courant de l'avènement des choses ouvre de nouvelles voies créatrices, comme en témoigne encore l'épisode de la naissance d'Aphrodite. En fait, c'est en tant que jouets de leurs passions et non comme artisans au service de leur volonté que les dieux participent au processus cosmogonique. En l'occurrence, c'est sous l'influence de la colère que Zeus créa la femme :

« Mais le brave fils de Japet (Promothée) le dupa: il déroba le feu infatigable — son éclat visible de loin — au creux de la tige d'une fêrule; et cela mordit au vif, au fond de l'être, Zeus qui gronde dans les hauteurs, cela lui emplit le cœur de bile, de voir le feu chez les humains — son éclat visible de loin. Aussitôt (en contrepartie du feu) il forgea un mal pour les humains (la femme)⁸⁷. »

Mais ce qui révèle davantage les limites du pouvoir des dieux olympiens que leur incapacité à prendre part délibérément et sciemment au processus

⁸⁶ **Hésiode**, *Théogonie*, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 71 et 73.

⁸⁷ **Hésiode**, *Théogonie*, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 111.

cosmogonique, c'est la nécessité qui les pousse à demander de l'aide aux trois Cent-Bras, lors de l'interminable guerre contre les Titans :

« Écoutez-moi, splendides enfants de la Terre et du Ciel, afin que je vous dise ce que mon cœur, dans ma poitrine, m'invite à faire. Voilà déjà bien longtemps que nous nous faisons face, que, pour la victoire et le pouvoir, nous combattons tout au long des jours, les dieux Titans et nous tous qui sommes nés de Cronos. Mais vous, votre violence est grande et vos bras redoutables: montrez-les au grand jour face aux Titans, dans le combat funeste, en gardant en mémoire que bonne entente crée dévouement: après tout ce qui vous est arrivé vous êtes revenus à la lumière, soustraits au lien cruel qui vous retenait, du fait de Nos vouloirs, soustraits aux ténèbres brumeuses⁸⁸. » »

De fait, la victoire qui leur permet de régner sur le Cosmos ne procède pas de leur puissance propre, mais d'une puissance d'emprunt, c'est-à-dire de la stratégie, de la ruse. Selon Jean-Pierre Vernant, c'est par la maîtrise parfaite de cette « intelligence rusée » que Zeus assure son ultime domination :

« Cette union [avec Mêtis⁸⁹] ne fait pas que reconnaître les services que lui a rendus l'intelligence rusée, dans son accession au trône. Elle illustre la nécessaire présence de Mêtis au fondement d'une souveraineté qui ne peut, sans elle, ni se conquérir, ni s'exercer, ni se conserver. [...] En épousant, maîtrisant, avalant Mêtis, Zeus devient plus qu'un simple monarque: il se fait la Souveraineté elle-même. Averti par la déesse, au fond de ses entrailles, de tout ce qui lui doit advenir, Zeus n'est plus seulement un dieu rusé, comme Kronos, il est le *mêtietà*, le dieu tout Ruse. Rien ne peut plus le surprendre, tromper sa vigilance, contrecarrer ses desseins. Entre le projet et l'accomplissement, il ne connaît plus cette distance par où surgissent dans la vie des autres dieux, les embûches de l'imprévu⁹⁰. »

⁸⁸ **Hésiode**, *Théogonie*, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 119.

⁸⁹ « Et Zeus, roi des dieux, prit pour première épouse Mêtis l'Idée; elle en savait plus long que tous, dieux et humains mortels. » dans **Hésiode**, *Théogonie*, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 143.

⁹⁰ **Vernant, Jean-Pierre**, essai d'introduction à la *Théogonie* d'Hésiode, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 33-34.

Il est significatif que Jean-Pierre Vernant utilise une périphrase, lorsqu'il évoque le pouvoir intellectuel de Zeus, plutôt que le terme précis, mais peut-être trop absolu : omniscience. Cela suggère une nuance : Zeus en sait plus que tout autre dans le Cosmos, mais il ne sait pas tout. Ainsi, la phrase, où il précise que Zeus « ne connaît plus cette distance par où surgissent dans la vie des autres dieux, les embûches de l'imprévu », révèle implicitement qu'il n'est pas pleinement maître du temps, du temporel, de l'Histoire, car, s'il y a pour lui identité entre le projet et l'accomplissement, il demeure qu'il procède par projet particulier, c'est-à-dire par intervention ciblée et distincte dans la trame de l'Histoire, qu'il ne peut pas embrasser dans sa totalité.

Parmi les nombreuses formules qui caractérisent Zeus, celle de « maître de l'idée » définit le mieux, selon nous, les limites de son règne. L'épisode du vol du feu par Prométhée, même s'il est antérieur au mariage avec Mêtis qui consacre l'apogée de son pouvoir, montre bien la position de Zeus et des autres dieux au sein du Cosmos. Lors du repas à Mécônè, où Prométhée, sous le couvert d'un habile subterfuge, partage inégalement les parts de viande pour tromper Zeus, ce dernier n'est pas dupe : « Zeus (qui ne connaît que desseins impérissables) reconnut — il fut loin de la méconnaître ! — la ruse; et il prévoyait en lui-même les maux qui attendaient les humains mortels : ceux qui, justement, allaient se réaliser⁹¹. » Par contre, bien que connaissant la véritable nature de Prométhée et sachant combien il doit se méfier de lui, il ne peut cependant pas empêcher le vol du feu et l'acquisition de celui-ci par les

⁹¹ **Hésiode**, *Théogonie*, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 109.

hommes : « Mais le brave fils de Japet le dupa : il déroba le feu infatigable⁹²... »

Leur savoir et leur intelligence sont grands, sans être absolus, mais, sans être inefficace, leur pouvoir d'action est limité.

Toutefois, l'ultime aspect témoignant des limites du pouvoir des dieux olympiens réside néanmoins dans leur horreur du Tartare brumeux⁹³ :

« C'est là que, de la terre ténébreuse comme du Tartare brumeux, du flot marin stérile comme du ciel étoilé, de toutes choses, côte à côte, sont les sources et les confins, — lieux de douleur, de moisissure, dont les dieux même ont horreur. Le gouffre béant est grand; même en toute une année menant son cours à terme, on ne saurait en atteindre le seuil, si d'abord on était à l'intérieur des portes, non : on se trouverait emporté çà et là par rafale sur rafale d'un vent de douleur — sort terrible, même pour les dieux immortels⁹⁴. »

Loin de connaître et maîtriser parfaitement le monde qu'ils habitent, certains lieux, en celui-ci, les horrifient. Il y a donc des puissances qui les dépassent et qu'ils ne comprennent pas. Ainsi, à l'intérieur du cosmos de la *Théogonie*, le statut des dieux olympiens est relatif, il varie en fonction du lieu, du temps ou du phénomène à partir duquel on les appréhende. Ils sont les diverses parties d'un tout qui leur échappe et qu'ils ne complètent pas; de même, ils sont déterminés de multiples façons en tant qu'élément d'un réseau de rapports de puissances qu'ils ne dominent pas davantage. Ainsi, pour un lecteur ou un auditeur qui considérerait la *Théogonie* d'Hésiode comme un texte sacré, la

⁹² **Hésiode**, *Théogonie*, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 111.

⁹³ Nous verrons plus loin comment la configuration géographique, spatiale et temporelle du Tartare en comparaison du cosmos de *La Théogonie* exprime une vision cosmogonique qui sous-tend indirectement la possibilité de l'univers infini tel qu'il est conçu par Lovecraft et qu'il le présente dans *At the Mountains of Madness*.

⁹⁴ **Hésiode**, *Théogonie*, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p. 127 et 129.

grandeur des dieux ne fait pas de doute, car ils lui sont incontestablement supérieurs; par contre, il percevra leur contingence au sein du cosmos sur lequel ils règnent, certes triomphalement, mais non sans précarité.

Passons maintenant à *At the Mountains of Madness*. En quoi les « Old Ones », sur la terre perdue au sein de l'infini univers de Lovecraft, entretiennent-ils des analogies avec les dieux olympiens du cosmos de *La Théogonie*? Le chapitre VII de *At the Mountains of Madness* est celui qui s'approche le plus directement du style et du ton d'un récit cosmogonique classique. D'ailleurs, le lecteur de récit fantastique plus traditionnel le parcourt avec un certain malaise; il le trouve incongru, situé dans un texte censé, au premier degré, provoquer l'épouvante et nourrir le mystère. Néanmoins, la lecture achevée, il en comprend toute la pertinence et la nécessité. En fait, ce chapitre évoque les descriptions didactiques et faussement véridiques de lieux et de races inconnus dans les récits de Cyrano de Bergerac, Swift et Voltaire. Les mœurs, les traditions, la culture, les systèmes politiques, l'organisation sociale et les croyances religieuses de peuples et de créatures imaginaires y sont dépeints comme s'il s'agissait du compte rendu de réelles études ethnologiques. Ce procédé littéraire sera d'ailleurs récupéré et adapté aux fins du genre de la science-fiction, lors de ces fréquentes descriptions des habitants et civilisations d'autres planètes. Toutefois, dans le cadre de *At the Mountains of Madness*, ce chapitre sert à transformer les plus extraordinaires hypothèses du lecteur,

conçues contre le paradigme du réel⁹⁵, en certitudes : les étranges spécimens, à moitié végétaux, à moitié animaux, découverts par Lake, sont des créatures intelligentes et leur histoire sur la Terre précède de plusieurs millions d'années la nôtre. Les informations et les données que Dyer et Danforth prélèvent sur les murs de la cité en ruine de Old Ones contribuent à forger la conception d'une race supérieure à l'homme (divine, selon le mode de pensée de l'Antiquité), mais qui, comme ce dernier, est confrontée à un univers qui la dépasse et qu'elle ne peut pas dominer, ni connaître et comprendre.

Les Old Ones ne proviennent pas de la Terre, ce n'est pas son écosystème particulier qui fut cause de leur apparition et développement. Ils viennent de l'espace infini:

« Myth or otherwise, the sculptures told of the coming of those star-headed things to the nascent, lifeless earth out of cosmic space—their coming, and the coming of many other alien entities such as at certain times embark upon spatial pioneering. They seemed able to traverse the interstellar ether on their vast membraneous wings—thus oddly confirming some curious hill folklore long ago told me by an antiquarian colleague⁹⁶. »

Ce passage est intéressant, car il ouvre une perspective sur l'univers infini en enracinant ce point de vue à la Terre même. Les « Old Ones », ces créatures qui ont érigé cette cité cyclopéenne au sommet des montagnes de l'Antarctique, non seulement viennent de l'espace, mais ils peuvent y voyager sans le support

⁹⁵ Intentionnellement, dans un récit fantastique traditionnel, le paradigme du réel établi dans le texte coïncide avec celui avec lequel le lecteur pense la réalité. C'est ce qui explique, en partie, que l'efficacité d'un texte fantastique est toujours relative au lieu et au temps de sa conception et de sa lecture.

⁹⁶ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories, At The Mountains of Madness*, Penguin Classics, 2001, p. 299.

d'une technologie élaborée à cette fin, car c'est de leur organisme même qu'émane cette capacité. Or, l'espace, l'univers infini à travers lequel ils voyagent n'est pas le même que celui d'Icare, de Lucien de Samosate, de Vinci, de Godwin, de Cyrano, de Poe, de Verne ou encore même de Wells, où la principale difficulté évoluait, en parallèle des différents paradigmes du réel, du simple problème élémentaire consistant à voler comme les oiseaux à celui de combattre la force gravitationnelle. Chez Lovecraft, l'espace cosmique est le lieu où la vie, en tant que principe biologique essentiel, est impossible, même pour celui qui aurait la faculté de s'y mouvoir; c'est un lieu de mort pour les créatures terrestres. Par conséquent, le pouvoir d'y voyager, en comparaison avec les animaux et surtout, avec le plus évolué de ceux-ci, l'homme, confine au divin. Mais voilà, c'est aussi dans cette tension que l'art de Lovecraft atteint des sommets de pouvoir d'évocation cosmique. En imaginant des créatures pour lesquelles l'univers infini est accessible, il accuse par contraste la condition de prisonnier de l'homme sur la Terre. Et en traçant ainsi nettement les limites du territoire de l'homme, il déploie puissamment l'immensité qui lui échappe et le nie. Ce jeu sur les limites s'avère énormément plus fécond que tous les voyages intergalactiques que proposent la science-fiction traditionnelle, qui ravale l'exploration de la plus lointaine planète à un séjour exotique dans le désert du Sahara ou au cœur de la jungle amazonienne, car leur « ailleurs » est inévitablement façonné par des permutations plutôt baroques de données et référents connus.

Toutefois, le caractère divin des « Old Ones » est relativisé un peu plus loin : « Whatever the old secret of interstellar travel had been, it was now definitely lost to the race⁹⁷. » Et encore davantage : « The Old Ones, but for their abnormal toughness and peculiar vital properties, were strictly material, and must have had their absolute origin within the known space-time continuum; whereas the first sources of the other beings can only be guessed at with bated breath⁹⁸. »

Ainsi, à l'instar des dieux olympiens dans leur propre cosmos, les « Old Ones » ne possèdent pas de pouvoirs absolus. Ils sont supérieurs aux hommes, certes, mais la Terre qui n'était d'abord, pour eux, qu'une « île » à coloniser, pour employer une métaphore nous renvoyant aux mouvements coloniaux de notre propre Histoire, est devenue, par défaut, leur séjour perpétuel. À plus forte raison, bien qu'ils ne procèdent pas directement de ce monde et qu'ils ne l'ont pas créé à l'origine, leur substance ne diffère pas, sinon par son modelage et sa structure, de celle dont ce même monde est composé. Par contre, dans l'univers infini, il existe d'autres créatures ne participant pas de cette substance, des créatures dont l'origine est impensable. Ainsi, les « Old Ones » habitent la Terre tel un cosmos sur lequel ils règnent, un cosmos entouré par un *Abîme-Béant* (Chaos), l'univers infini, qui leur échappe autant qu'il échappe aux

⁹⁷ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories, At The Mountains of Madness*, Penguin Classics, 2001, p. 305.

⁹⁸ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories, At The Mountains of Madness*, Penguin Classics, 2001, p. 305.

hommes, et qui est peuplé de créatures qu'ils ne connaissent et ne comprennent pas, des créatures qui leur font horreur⁹⁹.

Le pouvoir créateur des « Old Ones » pose aussi problème. À partir d'un point de vue humain, ce pouvoir s'assimile au miraculeux ou à la magie, mais en vérité, sur le plan intellectuel des créatures même, il relève davantage de l'alchimie, voire de la relation de la science et de la technique telle que nous la concevons de nos jours (c'est-à-dire, l'articulation de connaissances chimiques, biologiques et physiques au service d'un système de production) : « It was under the sea, at first for food and later for other purposes, that they first created earth-life—using available substances according to long-known methods¹⁰⁰. »

Le passage ne nous dit pas (ne peut pas nous dire) la nature exacte de cette méthode, mais fixe à la fois l'étendue et les limites du pouvoir créateur des Old Ones. Ils ne peuvent créer à partir de rien. Conséquemment, ils doivent créer à partir du monde qu'ils habitent, c'est-à-dire une partie de l'univers infini; or les modalités de leur intervention sur celui-ci sont déterminées par un savoir acquis au cours d'une longue tradition. De fait, ils sont paradoxalement, bien qu'ils aient le pouvoir d'engendrer la vie (pouvoir qui fut longtemps, selon la mythologie, le privilège de la divinité), dans la nécessité de le faire dans les conditions mêmes de l'homme manufacturant les plus élémentaires de ses

⁹⁹ Cette notion de l'horreur éprouvée en face de l'inconnu sera davantage développée plus loin dans notre analyse.

¹⁰⁰ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories, At The Mountains of Madness*, Penguin Classics, 2001, p. 299.

produits. On est loin du pouvoir absolu du Verbe de la tradition cosmogonique hébraïque.

« These vertebrates, as well as an infinity of other life-forms—animal and vegetable, marine, terrestrial, and aërial—were the products of unguided evolution acting on life-cells made by the Old Ones but escaping beyond their radius of attention. They had been suffered to develop unchecked because they had not come in conflict with the dominant beings. Bothersome forms, of course, were mechanically exterminated. It interested us to see in some of the very last and most decadent sculptures a shambling primitive mammal, used sometimes for food and sometimes as an amusing buffoon by the land dwellers, whose vaguely simian and human foreshadowings were unmistakable¹⁰¹. »

Au-delà du caractère agressivement misanthrope de l'humour lovecraftien, ce passage montre que, non seulement, le pouvoir créateur des « Old Ones » n'est pas absolu, mais que la chose créée est livrée au hasard. L'homme n'a pas été délibérément conçu; il n'est pas prédestiné. Il est seulement une forme organique, un mammifère parmi d'autres. Or, cette incapacité des « Old Ones » à maîtriser le processus de transformation¹⁰², inhérent à la matière organique qu'ils ont créée, peut se manifester à la fois de manière dérisoire, comme avec l'homme, ou terrible, comme avec les Shoggoths.

« They had done the same thing on other planets; having manufactured not only necessary foods, but certain multicellular protoplasmic masses capable of moulding their tissues into all sorts of temporary organs under hypnotic influence and thereby forming ideal slaves to perform the heavy work of the community¹⁰³. »

¹⁰¹ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories, At The Mountains of Madness*, Penguin Classics, 2001, p. 302-303.

¹⁰² Il serait ici problématique d'employer le terme « évolution », car il suggère une destination, une trajectoire répondant à des impératifs d'améliorations et de perfectionnements étrangers à la vision chaotique de l'univers de Lovecraft.

¹⁰³ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories, At The Mountains of Madness*, Penguin Classics, 2001, p. 299-300.

Ainsi, les « Shoggoths » sont des créatures dont tous les attributs ont été pensés pour en faire les esclaves les plus efficaces possible. Ils possèdent un corps protéiforme et un esprit inerte, qui peut être animé et dirigé par voies télépathiques. Or, cette perfection est ambivalente, car elle contient autant de vices que de vertus. Un corps protéiforme, c'est aussi un corps sans limites, et un esprit inerte, adapté pour se soumettre à des injonctions télépathiques, c'est aussi un esprit possédant la souplesse nécessaire pour tout imiter, même l'intelligence qui lui fait justement défaut. Inévitablement, les « Shoggoths » devaient ainsi acquérir les formes corporelles et les notions intellectuelles essentielles pour se rebeller et se retourner contre leur maître.

« ...but now their self-modelling powers were sometimes exercised independently, and in various imitative forms implanted by past suggestion. They had, it seems, developed a semi-stable brain whose separate and occasionally stubborn volition echoed the will of the Old Ones without always obeying it. [...] They seem to have become peculiarly intractable toward the middle of the Permian age, perhaps 150 million years ago, when a veritable war of re-subjugation was waged upon them by the marine Old Ones¹⁰⁴. »

Ainsi, à l'instar de leur condition sur Terre, le pouvoir créateur des « Old Ones » les assimile à un statut ambigu. Ce pouvoir est grand, lorsque mesuré à l'échelle humaine, mais relatif, lorsque mesuré à l'échelle cosmique du principe de causalité. En fait, comme toute force agissante, le pouvoir créateur des « Old Ones » est localisé dans des champs précis et s'exerce sur des objets spécifiques de l'univers. Si leur science leur assure une maîtrise parfaite sur ces champs et objets donnés, elle ne leur permet cependant pas de calculer toutes les

¹⁰⁴ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories, At The Mountains of Madness*, Penguin Classics, 2001, p. 304.

implications et d'anticiper le jeu des influences réciproques sur les autres champs et objets. Les « Old Ones » ne peuvent rivaliser avec l'infini du temps et de l'espace, et de fait ils subissent le règne de l'impondérable, de l'imprévisible, de l'inconnu.

La série des guerres qu'ils ont livrées contre des entités extraterrestres hostiles, que Dyer et Danforth déchiffrent sur les murs de leur cité, s'avère la preuve la plus directe de leur contingence dans leur rapport à l'univers.

« Another race—a land race of beings shaped like octopi and probably corresponding to the fabulous pre-human spawn of Cthulhu—soon began filtering down from cosmic infinity and precipitated a monstrous war which for a time drove the Old Ones wholly back to the sea—a colossal blow in view of the increasing land settlements¹⁰⁵. »

Les « Old Ones » ne sont pas les maîtres incontestés de la Terre; ils doivent se battre pour la défendre contre des envahisseurs. Or, la notion d'un « envahisseur » provenant de l'univers infini renforce la notion des limites des « Old Ones », mais aussi de leur monde. Sur le plan strictement physique, la Terre (si nous omettons, au profit de l'analogie, toutes les problématiques d'ordres épistémologiques et sémantiques qui distinguent la Terre, en tant que planète au sein de l'univers, et le Cosmos de *La Théogonie*, en tant que monde complet et ordonné) s'offre aux « Old Ones » de la même manière dont le processus cosmogonique s'offre aux dieux olympiens. Ils tentent de la dominer et de la modeler à leur image. Or, pour comprendre l'enjeu de la guerre entre les « Old Ones » et la progéniture de Cthulhu, il est nécessaire de connaître la

¹⁰⁵ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories, At The Mountains of Madness*, Penguin Classics, 2001, p. 303.

nature particulière de chaque espèce. Cette connaissance nécessaire peut, entre autres, s'acquérir à travers un examen critique de leurs réalisations architecturales respectives.

On le sait, l'architecture, du point de vue de l'archéologie, est l'un des témoignages les plus révélateurs sur une civilisation disparue. Or, selon Houellebecq, plutôt qu'un peintre (la comparaison la plus répandue pour décrire un écrivain maître dans l'art de la description), Lovecraft serait un « architecte-né¹⁰⁶ » :

« Comme celle des grandes cathédrales, comme celle des temples hindous, l'architecture de H.P. Lovecraft est beaucoup plus qu'un jeu mathématique de volumes. Elle est entièrement imprégnée par l'idée d'une dramaturgie essentielle, d'une dramaturgie mythique qui donne son sens à l'édifice. Qui théâtralise le moindre de ses espaces, utilise les ressources conjointes des différents arts plastiques, annexe à son profit la magie des jeux de lumière. C'est une architecture vivante et émotionnelle du monde. En d'autres termes, c'est une architecture sacrée¹⁰⁷. »

Cette description de Houellebecq, des visions architecturales de Lovecraft, nous instruit moins de leur nature que de la forte impression qu'elles produisent sur le lecteur. Cependant, en l'éclairant d'un passage du célèbre chapitre *Ceci Tuera Cela* du *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, nous gagnons une compréhension plus profonde des intentions de Lovecraft.

« ... l'architecture a été [...] le registre principal de l'humanité, [...] il n'est pas apparu dans le monde une pensée un peu compliquée qui ne soit faite édifice,

¹⁰⁶ Houellebecq, Michel, *H.P. Lovecraft, Contre le Monde, Contre la Vie*, Éditions J'ai lu, 2007, p. 67.

¹⁰⁷ Houellebecq, Michel, *H.P. Lovecraft, Contre le Monde, Contre la Vie*, Éditions J'ai lu, 2007, p. 62.

que toute idée populaire comme toute loi religieuse a eu ses monuments; que le genre humain enfin n'a rien pensé d'important qu'il ne l'ait écrit en pierre¹⁰⁸. »

Dans son conte *l'Immortel*, Borges souscrit aussi à cette conception. La cité des immortels renferme et réfléchit un paradigme du réel qui renvoie par contradiction le narrateur comme le lecteur à la dimension hautement temporelle de sa propre existence :

« Un labyrinthe est une chose faite à dessein pour confondre les hommes; son architecture, prodigue en symétries, est orientée à cette intention. Dans les palais que j'explorai imparfaitement, l'architecture était privée d'intention. On n'y rencontrait que couloirs sans issue, hautes fenêtres inaccessibles, portes colossales donnant sur une cellule ou sur un puits, incroyables escaliers inversés, aux degrés et à la rampe tournés vers le bas. D'autres, fixés dans le vide à une paroi monumentale, sans aboutir nulle part, s'achevaient, après deux ou trois paliers, dans la ténèbre supérieure des coupes¹⁰⁹. »

La cité semble vaine et absurde aux yeux des hommes, car elle n'est pas conçue en fonction des activités humaines; celles-ci perdent leur sens et leur pertinence lorsqu'elles sont envisagées à l'aune de l'éternité. Le narrateur croit qu'elle fut édifiée par des dieux, car il ne reconnaît pas la marque de l'homme. Mais, en vérité, c'est la perspective finie et limitée de l'existence humaine, qu'engendre l'inéluctabilité de la mort, qui fait défaut dans l'esprit des lieux. Borges parvient à l'exprimer par l'architecture.

Ainsi, pour voir contre quoi les « Old Ones » défendent leur territoire, voyons ce que nous révèle l'architecture de la progéniture de Cthulhu, telle qu'elle est décrite dans *The Call of Cthulhu*, une nouvelle antérieure de

¹⁰⁸ **Hugo, Victor**, *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, 2002, p. 246.

¹⁰⁹ **Borges, Jorge Luis**, *L'Aleph, L'Immortel*, Gallimard, 2004, p. 23-24.

Lovecraft : « Awe at the unbelievable size of the greenish stone blocks, at the dizzying height of the great carved monolith [...] is poignantly visible in every line of the mate's frightened description¹¹⁰. »

Voici les moments clés de l'épisode de l'exploration de la partie émergée de l'architecture de « the earth's supreme terror—the nightmare corpse-city of R'lyeh¹¹¹... »

« ...instead of describing any definite structure of building, he dwells only on the broad impressions of vast angles and stone surfaces—surfaces too great to belong to any thing right or proper for this earth, and impious with horrible images and hieroglyphs. [...] He had said that the geometry of the dream-place he saw was abnormal, non-Euclidean, and loathsomely redolent of spheres and dimensions apart from ours. [...] The very sun of heaven seemed distorted when viewed through the polarizing miasma welling out from this sea-soaked perversion, and twisted menace and suspense lurked leerily in those crazily elusive angles of carved rock where a second glance showed concavity after the first showed convexity. [...] The rest followed him, and looked curiously at the immense carved door with the now familiar squid-dragon bas-relief. It was, Johansen said, like a great barn-door; and they all felt that it was a door because of the ornate lintel, threshold, and jambs around it, though they could not decide whether it lay flat like a trap door or slantwise like an outside cellar-door. [...] One could not be sure that the sea and the ground were horizontal, hence the relative position of everything else seemed fantasmally variable. [...] He climbed interminably along the grotesque stone molding—that is, one would call it climbing if the thing was not after all horizontal—and the men wondered how any door in the universe could be so vast. [...] and everyone watched the queer recession of the monstrously carved portal. In this fantasy of prismatic distortion it moved anomalously in a diagonal way, so that all the rules of matter and perspective seemed upset. »¹¹²

¹¹⁰ **Lovecraft, H.P.**, *The Best of H.P. Lovecraft, Bloodcurdling Tales of Horror and the Macabre*, Del Rey, Ballantine Books, 1982, p.94.

¹¹¹ **Lovecraft, H.P.**, *The Best of H.P. Lovecraft, Bloodcurdling Tales of Horror and the Macabre*, Del Rey, Ballantine Books, 1982, p. 93.

¹¹² **Lovecraft, H.P.**, *The Best of H.P. Lovecraft, Bloodcurdling Tales of Horror and the Macabre*, Del Rey, Ballantine Books, 1982, p.94-95.

Ainsi, que nous révèle cette architecture sur la progéniture de Cthulhu? En faussant tous les rapports avec lesquels l'homme perçoit l'espace et la disposition des choses en celui-ci, en abolissant toutes les catégories mentales issues de la tradition géométrique traditionnelle, elle échappe à l'appréhension, glisse et fuit au-delà de la portée, à la fois des sens et de l'intellect, de l'homme. Elle se déploie en une sphère de la réalité parfaitement étrangère et inconnue à ce dernier. Par contre, elle est malgré tout reconnaissable en tant qu'architecture, donc en tant que structure, en tant que système imprimé dans la matière (les matériaux sont connus des explorateurs, c'est leur arrangement qui pose problème). Cette architecture est donc la pensée d'une civilisation modelée dans la pierre; elle se laisse identifier pour telle, mais elle est illisible, insaisissable, radicalement « autre ».

Voyons maintenant l'architecture de la cité des « Old Ones ». Certes, dans un premier temps, elle impressionne le narrateur par son volume imposant et sa situation géographique incongrue en un lieu théoriquement désert. Elle se présente aussi comme étant supérieure à celle de l'homme, car elle est le perfectionnement de l'essence même de cette dernière. Mais, en l'occurrence, elle n'est pas fondamentalement différente d'une ville comme New York, par exemple, qui fut l'un des modèles d'inspiration réels de Lovecraft¹¹³.

« The nameless stone labyrinth consisted, for the most part, of walls from 10 to 150 feet in ice-clear height, and of a thickness varying from five to ten feet. It was composed mostly of prodigious blocks of dark primordial slate, schist, and sandstone—blocks in many cases as large as 4 x 6 x 8 feet—though in several

¹¹³ *At the Mountains of Madness* fut rédigé, comme tous les autres grands récits de Lovecraft, après son traumatisant séjour à New York (1924).

places it seemed to be carved out of a solid, uneven bed-rock of pre-Cambrian slate. The buildings were far from equal in size; there being innumerable honeycomb-arrangements of enormous extent as well as smaller separate structures. The general shape of these things tended to be conical, pyramidal, or terraced; though there were many perfect cylinders, perfect cubes, clusters of cubes, and other rectangular forms, and a peculiar sprinkling of angled edifices whose five-pointed ground plan roughly suggested modern fortifications. The builders had made constant and expert use of the principle of the arch, and domes had probably existed in the the city's heyday¹¹⁴. »

La forme matérielle de la cité est soumise aux principes de la géométrie et sa structure répond aux impératifs techniques de l'arche, du dôme et du pont. Or, dans un court essai sur Galilée, Calvino montre comment le savant posait le problème, hérité de la cosmologie aristotélico-ptolémaïque, de la soi-disant noblesse des formes géométriques parfaites :

« Une question que Galilée se pose plusieurs fois, pour exercer son ironie sur l'ancienne façon de penser, est celle-ci : est-ce que les formes géométriques régulières sont plus nobles, plus parfaites que les formes naturelles empiriques, accidentées, etc.? [...] En tant que partisan de la géométrie, Galilée devrait plaider la cause de l'excellence des formes géométriques, mais, en tant qu'observateur de la nature, il refuse l'idée d'une perfection abstraite et oppose l'image de la Lune, « montueuse, rugueuse [...], inégale », à la pureté des cieux de la cosmologie aristotélico-ptolémaïque¹¹⁵. »

La vision moderne soutenue par Galilée accuse la notion d'une tradition ancienne idéalisant la géométrie et schématisant l'univers à l'aune de cet idéal. Par conséquent, cela illustre bien que la géométrie confine à une catégorie mentale de l'homme, présidant à l'élaboration d'une grande part de ses créations; la régularité géométrique pouvant même être considérée

¹¹⁴ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories, At The Mountains of Madness*, Penguin Classics, 2001, p. 285.

¹¹⁵ **Calvino, Italo**, *Pourquoi Lire les Classiques*, l'essai *Le Grand Livre de la Nature*, Éditions du Seuil, 1996, p. 65-66.

comme une sorte d’empreinte désignant l’intervention de la main humaine sur le monde et les choses.

Ainsi, ce long développement sur les implications de l’architecture de chaque adversaire nous révèle l’enjeu de cette guerre. Les « Old Ones » se battent pour préserver un monde qui dépasse les facultés et l’entendement de l’homme, mais qui, néanmoins, participe fondamentalement de la même essence, un monde qui paradoxalement les transcende tout en les contenant. L’homme n’en est pas le centre, mais il n’y est pas nié non plus. Autrement dit, il est situé dans le monde des « Old Ones » comme il l’est au sein du Cosmos des dieux olympiens, c’est-à-dire dans une dépendance et un assujettissement corollaire de la divinité. Or, le monde sous-tendu par la progéniture de Cthulhu — qui comporte une démesure analogue à celui des « Old Ones » — se manifeste et se déploie à travers des sphères de réalité radicalement lointaines et distinctes des « Old Ones » et de l’homme qui en procède. Le règne qu’établirait sur Terre leur victoire définitive non seulement dépasserait, mais nierait l’homme. L’existence de cette espèce extraterrestre, échappant aux repères perceptifs et intellectuels humains, ne peut s’appréhender et se penser que tel un pur principe de négativité. Ils posent en face de l’intelligence un problème analogue à celui de la conception du néant. De là, il est facile de faire un parallèle entre la progéniture de Cthulhu et les Titans, en rappelant comment Cronos, en dévorant ses propres enfants pour empêcher leur venue au monde, incarne,

lui aussi, un principe de négativité. De même, la formule qui accompagne fréquemment le nom du chef des Titans (« Cronos aux idées retorses¹¹⁶ ») se reflète dans les angles fuyants et les surfaces inclinées au-delà des lignes horizontales et verticales de la terrible cité de R'lyeh. Or, que serait devenu le processus cosmogonique s'il avait été dominé par les Titans? La *Théogonie* ne le dit pas, mais on peut présumer que cela aurait pu ressembler au destin de la Terre livrée à la progéniture de Cthulhu.

¹¹⁶ **Hésiode**, *Théogonie, La Naissance des Dieux*, Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2007.

Cinquième Chapitre

La Représentation des enfers

Il est possible d'établir un autre parallèle entre les « Old Ones » et les dieux olympiens. Il réside dans leur peur commune de l'inconnu, mais d'un inconnu incarné par un lieu précis de leur monde respectif. Ainsi, les plus hautes montagnes du monde, situées à l'ouest de la cité et le siège d'inconcevables horreurs, sont pour les « Old Ones », ce que le Tartare Brumeux, dernier pas avant le Chaos, *l'Abîme-Béant*, est pour les dieux olympiens. À ce titre, le passage le plus troublant de *At the Mountains of Madness* est celui où Dyer, le narrateur, s'exclame en parlant des « Old Ones » : « Radiates, vegetables, monstrosities, star-spawn—whatever they had been, they were men¹¹⁷! » Or, il en arrive à cette conclusion en découvrant que, malgré toute leur terrible supériorité sur l'espèce humaine, aux yeux de laquelle ils sont presque divins, les « Old Ones » sont confrontés, eux aussi, à un univers infini et inconnu qui les terrifie. Comme les hommes, ils vivent dans une forme de terreur sacrée en face d'entités qui proviennent d'« ailleurs » et qu'ils ne comprennent pas.

Il est aussi intéressant de noter la différence épistémologique d'un texte à l'autre, qui s'exprime dans l'expression formelle de la même horreur. Pour évoquer l'Abîme-Béant, Hésiode utilise l'image du précipice; le Tartare est

¹¹⁷ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories, At The Mountains of Madness*, Penguin Classics, 2001, p. 330.

le lieu situé au plus creux du Cosmos et il en marque la limite inférieure :
 « Il faudrait en effet neuf nuits et neuf jours à une enclume de bronze descendant du ciel pour arriver, la dixième nuit, à la terre; et il y a encore une distance égale de la Terre au Tartare brumeux¹¹⁸. » Tandis que pour évoquer l'univers infini, Lovecraft utilise, lui, l'image de la montagne. En effet, les montagnes à l'ouest de la cité des « Old Ones » sont le point convexe le plus aigu de la Terre, l'altitude la plus vertigineuse atteinte par la dénivellation de la croûte terrestre :

« Yet even more monstrous exaggerations of Nature seemed disturbingly close at hand. I have said that these peaks (ceux où repose la cité des Old Ones) are higher than the Himalayas, but the sculptures forbid me to say that they are earth's highest. That grim honour is beyond doubt reserved for something which half the sculptures hesitated to record at all, whilst others approached it with obvious repugnance and trepidation¹¹⁹. »

Certes, le Chaos ou l'*Abîme-Béant* n'est pas conçu par Hésiode ainsi que par les lecteurs et auditeurs contemporains de son texte tel l'insondable gouffre spatial de Lovecraft. Il est davantage une Puissance négative se définissant dans sa relation à Gaïa, la Terre, une Puissance positive. Mais pour le lecteur de Lovecraft, il est impossible de ne pas y déceler une formidable intuition de l'univers tel que l'avènement graduel de l'héliocentrisme le décrira plus tard à l'imagination perplexe des hommes. D'ailleurs, bien que le cadre épistémologique et la sémantique distinguent

¹¹⁸ **Hésiode**, *Théogonie, La Naissance des Dieux*, Rivages Poche/Petite Bibliothèque, 2007, p. 127.

¹¹⁹ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories, At The Mountains of Madness*, Penguin Classics, 2001, p. 307.

nécessairement les deux textes, l'imaginaire des tréfonds (de la limite ou de l'illimité) les réunit. Une comparaison de la manière respective des deux auteurs de dépeindre des lieux ténébreux débouchant sur ces abîmes distincts le démontre bien. Et, malgré que l'horreur du Tartare résulte essentiellement du sombre éclairage de Chaos et des Puissances de la nuit et que celui des catacombes de la cité des « Old Ones » résulte de l'aveuglante perspective de l'infini espace-temps de l'univers, les images convoquées par Hésiode et Lovecraft pour rendre sensible ces conceptions si éloignées de l'empirisme quotidien jouent des mêmes principes combinatoires et des mêmes pouvoirs d'évocation.

La problématique qui ressort ici est celle de toute littérature fantastique et les diverses solutions apportées à celle-ci illustrent la variété des styles et des thèmes du genre. Comment décrire des choses et des phénomènes qui n'existent pas? Certes, le lexique de la langue française déborde la sphère des référents dits concrets et nomme d'immenses champs de l'abstraction. Par exemple, les philosophes et les chercheurs ne parviendront jamais, malgré les innombrables bibliothèques remplies sur la question, à assigner des référents absolus à des substantifs comme « temps » et « espace ». Or, la littérature fantastique n'est pas l'énonciation de l'abstraction, mais, au contraire, la représentation concrète dans le cadre de la fiction de notions dites impossibles ou surnaturelles. Ainsi, une simple description des attributs de la Chimère, le fameux monstre mythologique, constitue un jeu

combinatoire abstrait. Par contre, si l'on transposait ce monstre dans un récit fantastique, ces parties corporelles incongrues devraient entrer en cohésion, elles devraient s'animer, du sang devrait couler dans ses veines, un feu devrait brûler dans ses muscles et son haleine devrait empester le monde. En d'autres termes, le lecteur, en l'imaginant, devrait le craindre comme si un loup ou un lion le menaçait.

L'une des plus spectaculaires descriptions d'un lieu inexistant, où se déroulent des phénomènes impossibles et où se manifestent des êtres surnaturels, se trouve dans le premier livre de la *Divine Comédie* de Dante : l'*Enfer*. Reprenant le motif classique de la descente aux enfers du héros (Hercule, Ulysse, Énée, etc.), Dante l'a adapté aux impératifs théoriques et philosophiques de la théologie chrétienne médiévale. Or, malgré toutes les horreurs, les monstruosité et la terrible magnificence du lieu, jamais l'enfer dépeint par Dante ne semble s'ouvrir, à l'instar de celui de la *Théogonie* ou de son pendant laïque qu'est *At Mountain of Madness*, vers l'Abîme-Béant ou l'univers infini. Et pourtant, si l'on compulse ses caractéristiques matérielles premières, il ne diffère guère du Tartare ou des catacombes de la cité des « Old Ones ». Il est en bas, souterrain, vaste, ténébreux, brumeux, vertigineux et habité par des monstres. La différence, qui est majeure, c'est que ces divers éléments sont combinés différemment et déterminés par des dénominateurs sémantiques autres. L'enfer de Dante est logique et ordonnée selon le principe absolu de la volonté divine ou selon le point de vue d'un

laïc, celui de la casuistique chrétienne. Il est une prison où l'on est puni et où l'on expie ses crimes et ses fautes. Jamais, en suivant la narration de Dante sur les pas de Virgile, le lecteur ne craint de se perdre. Tout ce que Dante croise lors de sa descente est justifié et expliqué; l'Enfer ne confine pas aux mystères et aux énigmes et ses damnés sont conscients de leur sort. L'arbitraire, le hasard et l'inconnu ne sont pas à la base de ce lieu impossible, dont l'ultime clé réside dans le divin.

En fait, la seule configuration spatiale de l'enfer de Dante révèle sa signification profonde : un puits circulaire, composé de neuf cercles concentriques de plus en plus étroits, qui sont autant de degrés vers le bas (le fond). Dans une préface au *Vathek* de Beckford, Borges remarque paradoxalement que l'enfer de Dante « n'est pas un lieu atroce; c'est un lieu où se passent des choses atroces¹²⁰. »

« Il est en enfer un lieu dit Malebolge tout fait de pierre, couleur du fer, comme le cercle de roche qui l'entoure. Juste au milieu de cet enclos maudit s'ouvre un puits très large et très profond dont en son lieu je dirai l'ordonnance. L'enceinte qui reste est de forme arrondie entre le puits et la dure falaise et le fond se divise en dix vallées. Tels on peut voir, pour protéger les murs, des fossés nombreux entourant les châteaux, formant ensemble une figure : telle image formaient ici tous les fossés; et comme aux forteresses on voit des petits ponts allant de leur seuil à la rive, ainsi des rochers partaient de la falaise qui coupaient la digue et les fossés, jusqu'au puits qui les arrête et les reçoit¹²¹. »

¹²⁰ **Borges, Jorge Luis**, *Enquêtes, Sur le « Vathek » de William Beckford*, Gallimard, 1992, p. 180.

¹²¹ **Dante**, *La Divine Comédie, L'Enfer*, GF Flammarion, 2004, p. 165.

Ainsi, il y a un puits au centre de Malebolge. Or, ce puits dont il ne parle pas maintenant, Dante prend néanmoins soin de préciser qu'il en parlera plus tard. Il ne s'agit que d'un mystère temporaire, né d'un simple problème chronologique. Comme il ne peut tout visiter à la fois, il ne peut pas, non plus, tout dire à la fois. Mais l'explication viendra plus tard, lorsqu'il sera rendu à ce point de son récit. Le texte est construit de manière à ce que le lecteur qui ne sait pas ce qui se trouve dans le puits (mais qui se doute que Lucifer y siège, s'il possède quelques lumières en théologie chrétienne) ne s'inquiète ni ne soit fasciné par ce mystère, car une autorité (Dante ou Virgile) sait, elle, ce qu'il ne peut forcément pas savoir. L'acquisition de la connaissance est différée, mais n'est pas déniée; elle adviendra par l'office du narrateur, duquel le lecteur n'a aucune raison de douter.

« Il ne faisait là pas plus nuit que jour, si bien que ma vue ne portait pas très loin; mais j'entendis sonner un cor puissant, si fort qu'il eût couvert le tonnerre même; mes regards se dressèrent vers un point, en remontant la direction du son. Après la douloureuse défaite, quand Charlemagne perdit son armée, Roland ne sonna pas aussi terriblement. A peine avais-je tourné la tête vers ce côté que je crus voir plusieurs très hautes tours; et moi : « Maître, dis-moi, quelle est cette cité ? » Il répondit : « Lorsque ta vue veut pénétrer trop loin dans les ténèbres, il advient qu'en imaginant tu t'égares. Tu verras bien, si tu arrives jusque-là, combien les sens y sont trompés par la distance; tâche de presser un peu le pas¹²². » »

Ce passage est encore plus révélateur du principe poétique à l'œuvre tout au long du poème dantesque. Ici, ce que Dante prend pour les tours d'une cité ce sont les géants fichés en Terre autour du puits descendant au 9^e cercle. Il finira, comme le lui annonce Virgile, par découvrir l'illusion dont il est la dupe, par

¹²² **Dante**, *La Divine Comédie, L'Enfer*, GF Flammarion, 2004, p. 279.

percer les « ténèbres » qui le trompent. Ainsi, l'enfer est constitué d'éléments propres à égarer l'esprit (les ombres, la brume, la boue, le feu, la monstruosité physique de ses nombreux gardiens, etc.), ou plus exactement, propres à stimuler et emporter l'imagination au-delà des « faits » (pour ne pas employer, ici, un terme aussi ambigu que « réalité »). Dans son introduction à sa traduction de *L'Enfer*, Jacqueline Risset affirme que « chaque perception (lors de l'exploration de l'enfer) est retracée avec une précision quasi hallucinatoire, qu'on pourrait comparer de nos jours peut-être seulement à Kafka¹²³... » Ce commentaire, qui n'est pas faux, suggère un approfondissement du parallèle entre les deux auteurs, qui prend la forme d'une question : Joseph K., pris dans les inextricables mailles de son procès, et K., incapable d'atteindre physiquement le château, encore moins d'y être professionnellement introduit, ne sont-ils pas autant d'avatars de Dante perdu en enfer, sans Virgile¹²⁴ pour les guider? En effet, combien de fois Virgile intervient-il pour aider physiquement et moralement Dante, pour le conseiller, l'instruire, le consoler et même l'amender? Sa présence et son influence éclairent l'enfer d'une lumière paradoxalement divine; et sa familiarité avec les lieux et sa science des moindres aspects de ce monde inquiétant orientent et définissent la dimension

¹²³ **Risset Jacqueline**, *Introduction à La Divine Comédie, L'Enfer*, GF Flammarion, 2004, p.10.

¹²⁴ Dans *Le Procès*, personne ne peut prétendre au rôle de Virgile, ni l'avocat Huld, ni le peintre Titorelli, ni le prêtre dans la cathédrale, pas plus que ne peuvent y prétendre Frieda et Barnabé dans *Le Château*. Leur savoir est toujours subjectif et relatif, tandis que celui de Virgile, dans le cadre de *l'Enfer*, semble presque absolu. Il est l'émissaire de Béatrice, il est porteur d'une mission divine et, par conséquent, il transcende la simple sagesse humaine. Seul le secrétaire Bürgel, dans *Le Château*, pourrait s'apparenter à un Virgile amoindri, mais la cruelle ironie kafkaïenne fait que K. s'endorme avant d'avoir pu profiter de ses offices.

interprétative des perceptions recueillies par Dante, ainsi que la lecture du récit composé de cette suite de perceptions. En témoigne ce qui vient immédiatement après l'extrait cité plus haut :

« Puis avec tendresse il me prit par la main, et dit : « Avant que nous soyons plus près, et pour que le fait te soit moins surprenant, sache que ce ne sont pas des tours, mais des géants, et qu'ils sont dans le puits, le long de la margelle, tous plantés là du nombril jusqu'aux pieds. » Comme le brouillard vient à se dissiper en laissant l'œil peu à peu distinguer ce que cache la vapeur accumulée dans l'air, ainsi, perçant l'épaisse obscurité, quand j'approchais de plus en plus du bord, l'erreur disparaissait, et la peur augmentait¹²⁵. »

Il faut aussi noter la notion paradoxale, d'un point de vue moderne (ou, si l'on veut, d'un point de vue philosophique, d'après les conceptions héritées des Lumières), de la peur qui augmente alors que l'erreur disparaît. La peur de Dante ne naît pas, ici, devant ce qu'il ne comprend pas, devant une mystification, mais devant ce qu'il reconnaît et redoute. Il a physiquement peur; c'est la même peur qui est éprouvée à l'idée d'être transpercé par la lame d'un poignard ou d'être foudroyé par la balle d'un pistolet; c'est son intégrité corporelle qui en cause. D'ailleurs, la plupart des tortures subies par les damnés en enfer sont de nature physique : brûlure, gelure, étouffement, laceration, soif, faim, etc. La peur de l'inconnu est absente du poème dantesque. Or, c'est notamment cette peur que la Raison des Lumières a combattue dans ses contes philosophiques et que le XIX^e siècle a explorée dans ses contes fantastiques (Hoffmann, Poe, Stevenson, etc.).

¹²⁵ **Dante**, *La Divine Comédie, L'Enfer*, GF Flammarion, 2004, p. 281.

Cependant, les géants, loin de constituer une menace — aucun monstre en enfer ne constitue pour Dante une menace, si l'on omet l'obstruction des diables et des gorgones devant les remparts de Dité et l'incident indirect des Malebranches dans la 5^e bolge du 8^e cercle — se plient au commandement de Virgile :

« O toi qui rapportas mille lions pour butin, autrefois, dans l'heureuse vallée où Scipion hérita de ta gloire, quand Hannibal tourna le dos avec les siens, toi qui, si tu avais été au combat suprême que soutinrent tes frères, à ce qu'on croit encore, aurais fait gagner les enfants de la terre: pose-nous en bas, et fais-le sans dédain, là où le Cocyte est serré par le gel. Ne nous envoie ni à Tityos ni à Typhée : cet homme-ci peut donner ce qu'on désire ici; penche-toi donc, ne tords pas le museau. Il peut te donner la gloire encore sur terre, car il est vivant, et longue vie l'attend encore, si la Grâce ne le rappelle avant le temps. » Ainsi parla mon maître, et l'autre, aussitôt, pour le prendre étendit les mains dont Hercule éprouva jadis la grande étreinte¹²⁶. »

Ainsi, les monstres de l'*Enfer* de Dante sont les agents serviles d'un système policé ou les mécanismes divers d'une machine théologique chrétienne. Leur monstruosité, loin de poser problème, s'inscrit dans une logique interne reflétant en quelque sorte la nature des péchés aux pécheurs. À ce titre, l'épisode saisissant de la métamorphose des voleurs florentins en serpent au chant XXV constitue un parfait exemple. Le serpent, dont la charge symbolique varie énormément selon les lieux et les époques, possédait au moyen âge toutes les connotations sataniques attribuées au serpent du paradis terrestre de la Genèse : séduction, tromperie, fourberie, sinuosité, malice, etc. L'hybridité résultant des mutations des voleurs s'avère donc une monstruosité porteuse de sens.

¹²⁶ **Dante**, *La Divine Comédie, L'Enfer*, GF Flammarion, 2004, p. 285.

Enfin, l'exploration de l'enfer fait par Dante sur les pas de Virgile, toujours à gauche, à travers les neuf cercles, les tunnels, les marais, les fleuves, l'ombre, la brume, le feu, parmi les damnés hurlants et les diables ricanants; cette exploration participe d'une géographie métaphysique bien précise : le haut et le bas pensés comme l'orientation spatiale désignant les sièges respectifs du bien et du mal, du divin et du diabolique, de Dieu et du diable (alias Belzébuth, Satan et Lucifer). Mais la descente de Dante par degrés concentriques, marquant les différents paliers du mal, atteint un point limite :

« « Tu imagines encore être en deçà du centre, là où je me pris au poil de l'affreux ver qui perce le monde. Tu y étais, tant que je descendis : quand je me retournai, tu dépassas ce point où de tous côtés tendent les corps pesants. Et maintenant tu es venu sous l'hémisphère opposé à celui que couvre le grand sec, sous le sommet duquel fut mis à mort l'homme qui naquit et vécut sans péché : tu as le pied sur une petite sphère qui est l'autre face de la Giudecca. Il fait jour ici quand c'est le soir là-bas, et celui qui nous fit échelle de ses poils est encore planté comme il l'était avant. C'est de ce côté qu'il tomba du ciel : et la terre qui jadis s'étendait par ici, effrayée par lui, se cacha sous la mer, et s'en vint dans notre hémisphère; c'est pour le fuir peut-être que laissa ce vide celle qui apparaît ici, où elle émergea¹²⁷. » »

Ainsi, au niveau des hanches de Lucifer¹²⁸, on touche au mal absolu qui est impossible à dépasser, car, par défaut, il ne postule et ne détermine potentiellement aucun au-delà de lui-même. Cette notion est difficile à concevoir pour un esprit moderne, habitué à concevoir toute chose à travers la relativité spatio-temporelle d'un univers infini. Il faut aussi faire une nuance essentielle. Les notions de haut et de bas fonctionnent pour l'homme placé où il

¹²⁷ **Dante**, *La Divine Comédie, L'Enfer*, GF Flammarion, 2004, p. 311.

¹²⁸ « ...le centre de la terre, coïncidant avec les hanches de Lucifer. » **Risset, Jacqueline**, Note pour le vers 110 du chant XXXIV de *La Divine Comédie, L'Enfer*, GF Flammarion, 2004, p. 349.

est à la surface de la Terre et qui subit alternativement l'attraction et la répulsion de chacun. Mais d'un point de vue d'ensemble, il faut se figurer une sphère, dont le centre est le siège de Lucifer et dont la *surface intérieure* est le siège de Dieu. Or, l'autre difficulté de cette conception particulière pour un esprit moderne réside dans le fait que cette sphère ne possède paradoxalement aucune *surface extérieure*; elle n'est pas un ensemble refermé sur lui-même au sein d'un espace infini. En fait, cette sphère ne peut être visualisée de l'extérieur, car cela équivaldrait à former une perception hors de Dieu, ce qui est impossible puisqu'il contient tous êtres et toutes choses, même Lucifer et ses hordes infernales. Par conséquent, le point central de l'enfer atteint par Dante et Virgile n'est donc pas une frontière ni une clôture; et c'est encore moins une borne désignant la fin du monde connu et s'ouvrant sur l'inconnu. En fait, c'est le point où se révèle l'unité absolue d'un univers ne s'établissant pas sur la base des notions dialectiques et structurantes : intérieur/extérieur, plein/vide, connu/inconnu. À partir de ce point, on ne peut que remonter vers le haut, vers le Bien, vers Dieu. La montagne du purgatoire, ainsi que les étoiles aperçues par Dante au sortir de l'enfer sont des indices qui témoignent de cette seule direction possible.

Cette analyse de la représentation de l'enfer dans le fameux poème dantesque révèle que sa forme poétique a été modelée selon les principes qui régissent un paradigme du réel précis : le néoplatonisme florentin qui a traversé le moyen âge et duquel découle le géocentrisme tenace, contre lequel tant

d'audacieux, malgré la terreur du bûcher, ont brandi les conceptions coperniciennes.

Nous n'avons pas cessé de l'affirmer au cours de ces pages; et le fait que Fritz Leiber ait littéralement intitulé l'une de ses études sur Lovecraft, *A literary Copernicus*, le corrobore explicitement; le projet lovecraftien se veut une attaque virulente contre le géocentrisme et l'anthropomorphisme qui, certes, ne façonnent plus notre conception scientifique du monde, mais irriguent toujours notre sensibilité. Or, il est éloquent de marquer le contraste, voire l'opposition radicale qui caractérise la poétique de la représentation de l'enfer chez Dante et celle des lieux souterrains chez Lovecraft. Et aussi, de montrer comment cette opposition rapproche encore Lovecraft (sans toutefois que nous puissions parler de parfaite identité entre les deux) de *La Théogonie* d'Hésiode.

Dans un bref article intitulé *Time and Space*, paru dans le *Democratic Review* en 1844, Poe énonce et commente quelques notions paradoxales concernant notre compréhension et notre perception du temps et de l'espace :

« Space is precisely analogous with time. By objects alone we estimate space; and we might as rationally define it 'the succession of objects' as time 'the succession of events.' [...] The fact, that we have no other means of estimating space than objects afford us – tends to the false idea that objects *are* space – that the more numerous the objects the greater the space; and the converse¹²⁹ ... »

Un peu plus loin, il illustre cette idée en employant le motif de la distance séparant les différentes planètes :

¹²⁹ Poe, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, Penguin Classics, 2003, p. 384.

« The mind can form *some* conception of the distance (however vast) between the sun and Uranus, because there are ten objects which (mentally) intervene – the planets Mercury, Venus, Earth, Mars, Ceres, Vesta, Juno, Pallas, Jupiter, and Saturn. These objects serve as stepping-stones to the mind; which, nevertheless, is utterly lost in the attempt at establishing a notion of the interval between Uranus and Sirius; *lost* – yet, clearly, not on account of the mere *distance* (for why should we not conceive the abstract idea of the distance, two miles, as readily as that of the distance, one ?) but, simply, because between Uranus and Sirius we happen to know that all is void. And, from what I have already said, it follows that this vacuity – this want of intervening points – will cause to *fall short* of the truth any notion we shall endeavor to form¹³⁰. »

Comment Lovecraft, dont le médium est la littérature, parvient-il à exprimer sensiblement la notion d'un univers infini, alors qu'il ne peut le faire, sans verser dans l'abstraction, qu'en articulant des substantifs dont les référents sont forcément des objets finis? Si, à l'instar de Poe, il proposait dans sa narration une série de planètes comme points de repère, ou encore, une série d'étoiles, il ne pourrait, et cela, très confusément, qu'étendre la perspective mentale du lecteur le long de cette série et pas plus loin. Le fait que la fiction en littérature implique essentiellement l'énonciation d'objets contredit donc en apparence la possibilité de traduire la notion d'un espace infini, car l'appréhension de l'espace ne peut que se réduire aux rapports de distance naissant entre les objets énoncés et ceux-ci, par conséquent, ne peuvent être qu'en nombre limité.

Voyons d'abord comment Hésiode surmonte cette problématique.

Le récit de la *Théogonie* procède d'une instance narrative distincte de celle de *La Divine Comédie*. Hésiode, l'aède, s'y présente comme un élu visité par

¹³⁰ Poe, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, Penguin Classics, 2003, p. 384-385.

les muses de l'Hélicon. En l'occurrence, contrairement à Dante, qui raconte en découvreur et sous l'influence de divers affects (qui parcourent toutes les gammes de l'horreur et de la pitié), Hésiode raconte en initié confiant dans la valeur inestimable du savoir qu'il transmet (qu'il chante). S'il fallait établir des analogies plus directes avec le poème dantesque, Hésiode tient en quelque sorte auprès du lecteur et, jadis, auprès de l'auditeur, le même rôle que Virgile tient auprès de Dante : il le guide selon la science des dieux (l'omniscience de Dieu pour Virgile).

Or, l'épisode où Hésiode raconte l'enfermement des Titans déchus dans le Tartare offre un exemple saisissant de la poétique avec laquelle la *Théogonie* pose, non pas les bases d'un univers infini que le paradigme du réel qui la sous-tend ne saurait concevoir, mais les paramètres d'un Cosmos essentiellement fragile et mystérieux, où l'inconnu et l'incompréhensible affleurent à l'unisson à travers des clairs-obscurs délibérément tracés par le poète.

Toutefois, pour mieux apprécier cette poétique à l'œuvre chez Hésiode et, plus tard, chez Lovecraft, il serait utile de d'abord l'examiner chez celui qui l'a poussée le plus loin, avec le plus haut degré de perfection et de pureté : Joseph Conrad.

« Fiction—if it at all aspires to be art—appeals to temperament. And in truth it must be, like painting, like music, like all art, the appeal of one temperament to all the other innumerable temperaments whose subtle and resistless power endows passing events with their true meaning, and creates the moral, the emotional atmosphere of the place and time. Such an appeal to be effective must be an impression conveyed through the senses; and, in fact, it cannot be made in any other way, because temperament, whether individual or collective, is not amenable to persuasion. All art, therefore, appeals primarily to the senses, and the artistic aim when expressing itself in written words must also make its

appeal through the senses, if its high desire is to reach the secret spring of responsive emotions. It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the color of painting, and to the magic suggestiveness of music—which is the art of arts. And it is only through complete, unswerving devotion to the perfect blending of form and substance; it is only through an unremitting never-discouraged care for the shape and ring of sentences that an approach can be made to plasticity, to color, and that the light of magic suggestiveness may be brought to play for an evanescent instant over the commonplace surface of words: of the old, old words, worn thin, defaced by ages of careless usage¹³¹. »

Le pari esthétique de Conrad, dont il énonce, avec son emphase coutumière, les exigences et les enjeux dans sa fameuse préface du *Nigger of the « Narcissus*, trouve son accomplissement le plus réussi dans ses descriptions de tempêtes maritimes. En effet, voici trois passages de *The Nigger of the « Narcissus* », où la poétique conradienne parvient par le seul truchement des formes et substances évoquées à ouvrir une perspective vertigineuse sur l'univers infini, et cela, sans recourir, comme Lovecraft, au surnaturel :

« Anxious eyes looked to the westward, towards the Cape of Storms. The ship began to dip into a southwest swell, and the softly luminous sky of low latitudes took on a harder sheen from day to day above our heads : it arched high above the ship vibrating and pale, like an immense dome of steel, resonant with the deep voice of freshening gales. The sunshine gleamed cold on the white curls of black waves. Before the strong breath of westerly squalls the ship, with reduced sail, lay slowly over, obstinate and yielding. She drove to and fro in the unceasing endeavour to fight her way through the invisible violence of the winds: she pitched headlong into dark smooth hollows; she struggled upwards over the snowy ridges of great running seas; she rolled, restless, from side to side, like a thing in pain. Enduring and valiant, she answered to the call of men; and her slim spars waving for ever in abrupt semicircles, seemed to beckon in vain for help towards the stormy sky¹³². »

¹³¹ **Conrad, Joseph**, Preface to *The Nigger of the « Narcissus* » dans *The Portable Conrad*, Penguin Classics, 2007, p. 48-49.

¹³² **Conrad, Joseph**, *The Nigger of the « Narcissus* » and *Other Stories*, Penguin Classics, 2007, p. 40.

Voici le deuxième extrait :

« There was no leisure for idle probing of hearts. Sails blew adrift. Things broke loose. Cold and wet, we were washed about the deck while trying to repair damages. The ship tossed about, shaken furiously, like a toy in the hand of lunatic. Just at sunset there was a rush to shorten sail before the menace of a sombre hail cloud. The hard gust of wind came brutal like the blow of a fist. The ship relieved of her canvas in time received it pluckily: she yielded reluctantly to the violent onset; then, coming up with a stately and irresistible motion, brought her spars to windward in the teeth of the screeching squall. Out of the abysmal darkness of the black cloud overhead white hail streamed on her, rattled on the rigging, leaped in handfuls off the yards, rebounded on the deck—round and gleaming in the murky turmoil like a shower of pearls. It passed away. For a moment a livid sun shot horizontally the last rays of sinister light between the hills of steep, rolling waves. Then a wild night rushed in—stamped out in a great howl that dismal remnant of a stormy day¹³³. »

Et finalement, le troisième extrait :

« The two smooth-faced Norwegians resembled decrepit children, staring stupidly. To leeward, on the edge of the horizon, black seas leaped up towards the glowing sun. It sank slowly, round and blazing, and the crests of waves splashed on the edge of the luminous circle. One of the Norwegians appeared to catch sight of it, and, after giving a violent start, began to speak. His voice, startling the others, made them stir. They moved their heads stiffly, or turning with difficulty, looked at him with surprise, with fear, or in grave silence. He chattered at the setting sun, nodding his head, while the big seas began to roll across the crimson disc; and over miles of turbulent waters the shadows of high waves swept with a running darkness the faces of men. A crested roller broke with a loud hissing roar, and the sun, as if put out, disappeared. The chattering voice faltered, went out together with the light. There were sighs¹³⁴. »

Ces passages sont tirés du même chapitre. Leur fonction est aussi simple à énoncer pour un critique que difficile à exécuter pour un écrivain. Conrad s'attaque à tout point de repère spatio-temporel terrestre. Il déploie et anime des

¹³³ Conrad, Joseph, *The Nigger of the « Narcissus » and Other Stories*, Penguin Classics, 2007, p. 43-44.

¹³⁴ Conrad, Joseph, *The Nigger of the « Narcissus » and Other Stories*, Penguin Classics, 2007, p. 60.

vagues, des nuages, de l'eau, du vent et de la lumière de manière à tordre la perspective, à renverser le haut et le bas, à faire onduler les lignes. Le paysage se disloque et se dilue dans un violent brassage des formes. Même les axes de la pensée philosophique contemporaine, c'est-à-dire le fameux dualisme entre le vertical et l'horizontal, entre le transcendant et l'immanent, subissent, lors de ces descriptions¹³⁵, l'emprise de cet irrésistible anéantissement : le navire (l'immanence en tant qu'assiette stable des hommes), secoué dans tous les sens, et le soleil (la transcendance en tant qu'astre mythique absolu), avalé par la mer, possèdent de puissantes charges symboliques, dont il est impossible de méconnaître le pouvoir d'évocation. Prisonnier de ce chaos vertigineux, l'homme n'est plus qu'un témoin hébété, comme le précise plus d'une fois Conrad. La volonté, l'intelligence, l'identité humaines sont absorbées et vaincues par l'ampleur d'une perception qui se présente comme une sorte de métonymie de l'univers infini et chaotique.

Sans aller aussi loin, l'écriture d'Hésiode s'apparente à celle de Conrad lorsqu'il décrit le Tartare :

« Et ainsi, ceux-là (les Titans), c'est sous le sol aux vastes routes [...] aussi loin à l'intérieur, sous la terre, que le ciel est loin de la terre. Car il y a tout aussi loin de la Terre au Tartare brumeux. Il faudrait en effet neuf nuits et neufs jours à une enclume de bronze descendant du ciel pour arriver, la dixième nuit, à la terre; et il y a encore une distance égale de la Terre au Tartare brumeux. Il faudrait derechef neuf nuits et neuf jours à l'enclume de bronze descendant de la terre pour arriver, la dixième nuit, au Tartare. Autour de ce dernier court une enceinte de bronze; des deux côtés, la nuit, en triple couche répandue, en enserre le goulot; et tout en haut poussent les racines de la terre et de la mer

¹³⁵ Néanmoins, bien qu'elle soit absente de ces trois extraits, il y a, chez Conrad, une forme de transcendance, que rien n'illustre mieux que ses descriptions de capitaines dressés (vertical) contre la rage d'une tempête (horizontal).

stérile. C'est là que sont les dieux Titans, au fond des ténèbres brumeuses [...] dans ce lieu de moisissure, aux confins de l'énorme Terre. Ils n'en peuvent sortir: les portes qu'y a mises Poséidon sont de bronze et, en outre, un rempart court de part et d'autre. [...] C'est là que, de la terre ténébreuse comme du Tartare brumeux, du flot marin stérile comme du ciel étoilé, de toutes choses, côte à côte, sont les sources et les confins, – lieux de douleur, de moisissure, dont les dieux même ont horreur. Le gouffre béant est grand; même en toute une année menant son cours à terme, on ne saurait en atteindre le seuil, si d'abord on était à l'intérieur des portes, non: on se trouverait emporté ça et là par rafale sur rafale d'un vent de douleur – sort terrible, même pour les dieux immortels¹³⁶. »

Lorsque Conrad décrit une tempête maritime, il sait qu'il ne décrit pas un phénomène qui relève de l'expérience empirique commune. Cependant, il sait aussi que ses lecteurs sont familiers avec les tempêtes terrestres. Du coup, il peut extrapoler, à partir des référents généralement connus de ces dernières (les noirs nuages, la violence des sons du tonnerre, le lugubre éblouissement des éclairs, etc.), pour communiquer une impression relativement fidèle. Or, lorsque Hésiode décrit le Tartare, il décrit — nous le savons aujourd'hui, et les auditeurs et lecteurs contemporains de son poème le savaient peut-être jadis — un lieu qui n'existe pas. En fait, que le lieu existe ou pas est moins important encore que la certitude que nous possédons que personne ne l'a physiquement perçu. Ainsi, s'il veut le rendre sensible, s'il veut permettre à ses auditeurs et lecteurs de le voir, de le toucher, en un mot, de l'imaginer, Hésiode ne peut se contenter de dire qu'il s'agit d'un lieu situé au plus profond du monde, qui sert de prison aux Titans. Il doit traduire la distance, l'éloignement et, surtout,

¹³⁶ **Hésiode**, *Théogonie, La Naissance des Dieux*, Rivages poche/Petite bibliothèque, 2007, p. 125-127-129.

l'horreur qui émane de cette prison, une prison composée d'éléments évoquant les limites du Cosmos, la frontière où le pouvoir des dieux olympiens s'estompe devant des formes et des forces terribles et obscures. La chute de plusieurs jours de l'enclume de bronze; l'équivalence entre la hauteur du ciel et la profondeur du Tartare; les racines de la Terre et celles de la mer stérile; la triple couche de nuit; les vents qui emportent tout en tous sens; sont des hyperboles littérales susceptibles d'être appréhendées par l'imagination humaine. L'auditeur ou le lecteur du poème peut se représenter le poids d'une enclume de bronze, la vitesse potentielle de sa chute et une durée de neuf jours et neuf nuits. Or, la combinaison des trois données suggère un précipice d'une profondeur pour lequel il ne possède pas de référent, mais duquel, grâce à cette combinaison même, il peut obtenir une impression, une notion sensible. Il en va de même pour les autres motifs énumérés plus haut. En les cumulant, Hésiode parvient à dépeindre le Tartare, ce lieu qu'aucun homme n'a perçu, mais qui, par le truchement d'une poétique de l'hyperbole littérale, devient accessible à l'imaginaire.

D'ailleurs, sous l'angle cosmogonique, il est intéressant de comparer le Tartare avec l'enfer dantesque. En effet, tandis que le second fait partie intégrante du cosmos et est configuré, ordonné et réglé par Dieu, le premier, au contraire, semble, en partie, échapper aux dieux olympiens; et loin d'avoir une forme déterminée par eux, il est le lieu de l'entropie formelle, de l'anarchie des forces, le lieu où tout tend vers le Chaos primordial, à commencer par les Titans. La porte de bronze forgée par Poséidon possède une double fonction :

elle retient à la fois les Titans prisonniers à l'extérieur et le Cosmos olympien à l'intérieur de ses limites. Ce n'est pas un hasard si les principaux attributs du Tartare sont la brume et la noirceur, c'est-à-dire deux phénomènes naturels qui ont, entre autres, pour effet de brouiller et d'effacer les formes perceptibles. Le Tartare hésiodique synthétise la fragilité et l'instabilité essentielle du Cosmos olympien, qui fut généré en appui sur le Chaos primordial.

Cependant, il faut tout de même noter que bien qu'il s'en approche, surtout lorsque nous l'envisageons à travers le prisme d'un paradigme du réel moderne, Hésiode ne touche pas à l'univers infini : l'enclume de bronze atteint le Tartare en une année, l'on peut arriver au bout du cours du « gouffre béant » et, surtout, les Titans, aussi terribles fussent-ils, sont connus, tant leurs natures que leurs origines. Il y a donc, en définitive, des fins et du sens jusqu'aux dernières extrémités du Cosmos.

Avec Lovecraft, ce passage où Hésiode décrit le Tartare en quelques vers devient, si l'on veut, le propos entier du récit de *At the Mountains of Madness*. En cela, il se rapproche de la narration de Dante, qui nous communique ses impressions, ses perceptions et ses idées tout au long de son parcours, composant ainsi un récit dont l'unité est établie par le motif classique de la descente en enfer. Par contre, le substantif « descente », ici employé pour évoquer la trajectoire empruntée par l'exploration dantesque, nous permet de relever une première distinction importante. Chez Lovecraft, la connotation symbolique attachée à la notion géographique du haut et du bas ne fonctionne plus. Les paradigmes du réel à partir desquels Hésiode et Dante écrivent sont

distincts sur plusieurs points, mais participent d'une même conception essentielle. Cette conception considère qu'« en haut » est le pôle du positif et qu'« en bas » est le pôle du négatif (avec toutes les nuances que cette conception implique dans un cadre néoplatonicien). Or, selon le paradigme du réel dans lequel Lovecraft écrit, si « en haut » et « en bas » conservent leur signification géographique à l'échelle terrestre, ils sont tous les deux, à l'échelle cosmique, des repères inopérants, pointant vers le même univers infini. Une célèbre nouvelle de Lovecraft illustre très clairement cette conception. Il s'agit de *The Color out of Space*. Elle raconte comment une météorite tombée à côté d'un puits produit d'étranges effets sur la nature et les habitants environnants. Or, le récit s'inscrit entièrement sur la surface terrestre, sur une ligne horizontale, mais subit constamment la pression du haut et du bas, du ciel mystérieux duquel la météorite provient et du sombre puits au fond duquel ses néfastes émanations se sont établies. Le ciel et le puits sont insondables et, par conséquent, d'après l'équipement sensoriel limité de l'homme, ils sont infinis. On ne saura jamais d'où, exactement, cette météorite provient ni ce qu'elle est devenue au plus profond de la terre. Seule son influence surnaturelle à la surface est perceptible et celle-ci ne s'explique qu'autant que l'on peut l'assimiler à l'impénétrable mystère dont le ciel et le puits sont les métonymies.

At the Mountains of Madness fonctionne de la même manière, mais avec plus d'ampleur. Tout le récit tourne autour de la fascination des chercheurs pour l'« en haut » et l'« en bas ». Lake découvre les spécimens endormis des « Old Ones » en forant dans des cavernes avec l'équipement de Peabodie. Dyer et

Danforth sont d'abord interpellés par un rempart vertigineux de montagnes; puis par les tours et les minarets gigantesques d'une cité perdue; puis, encore, par les rebords d'un abîme plongeant au plus profond des entrailles de la Terre; et, enfin, par les sommets les plus hauts du monde. L'identité essentielle de l'« en haut » et de l'« en bas » ne fait pour eux aucun doute, car ils y découvrent la même horreur des abîmes infinis.

La poétique de Lovecraft articule, comme celle d'Hésiode, des substances et des formes naturelles. Par contre, de leur combinaison, il veut tirer une perspective plongeant à l'infini, tandis qu'Hésiode, lui, confine aux limites du Cosmos. Conséquemment, la notion de l'univers infini qui sous-tend l'œuvre de Lovecraft entraîne d'importantes différences dans son écriture.

« I have said that our study of the decadent sculptures brought about a change in our immediate objective. This of course had to do with the chiselled avenues to the black inner world, of whose existence we had not known before, but which we were now eager to find and traverse. From the evident scale of the carvings we deduced that a steeply descending walk of about a mile through either of the neighbouring tunnels would bring us to the brink of the dizzy sunless cliffs above the great abyss; down whose side adequate paths, improved by the Old Ones, led to the rocky shore of the hidden and nighted ocean. To behold this fabulous gulf in stark reality was a lure which seemed impossible of resistance once we knew of the thing¹³⁷. »

Cet extrait est tiré du chapitre IX de *At the Mountains of Madness*. Nous sommes loin d'un commentaire technique émis par un sec esprit scientifique. Les chercheurs, Dyer et Danforth, contemplant une éloquente fresque murale, qui est, en quelque sorte, pour les « Old Ones » ce que *La Théogonie* est pour

¹³⁷ Lovecraft, H.P., *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, Penguin Classics, 2001, p. 313.

les dieux olympiens et où la description du sombre abîme s'assimilerait à celle du Tartare. Elle enflamme leur curiosité. Or, la manière avec laquelle le narrateur, Dyer, nous rapporte cette découverte enflamme la nôtre. Ce lieu, dont il ne perçoit qu'une représentation abstraite sur la fresque, il nous le fait miroiter, tout aussi abstraitement, comme un paysage fabuleux de légende : « dizzy », « sunless », « hidden », « nighted » et « fabulous ». Ainsi, sur le plan pictural, ces adjectifs tendent moins vers les contours nets et les formes découpées du figuratif réaliste que vers les contours vagues et les formes nébuleuses de l'impressionnisme. Les substantifs « cliffs », « abyss », « shore » et « ocean » aspirent donc dans l'imaginaire du lecteur à être traduits en « stark reality ». Il exige dès lors de la fiction qu'elle lui fasse traverser « concrètement » ces lieux.

« It was the entrance to the great abyss. In this vast hemisphere, whose concave roof was impressively though decadently carved to a likeness of the primordial celestial dome, a few albino penguins waddled—aliens there, but indifferent and unseeing. The black tunnel yawned indefinitely off at a steep descending grade, its aperture adorned with grotesquely chiselled jambs and lintel. From that cryptical mouth we fancied a current of slightly warmer air and perhaps even a suspicion of vapour proceeded; and we wondered what living entities other than penguins the limitless void below, and the contiguous honeycombing of the land and the titan mountains, might conceal. We wondered, too, whether the trace of mountain-top smoke at first suspected by poor Lake, as well as the odd haze we had ourselves perceived around the rampart-crowned peak, might not be caused by the tortuous-channelled rising of some such vapour from the unfathomed regions of earth's core¹³⁸. »

Nous sommes au seuil du grand abîme, près d'accéder aux terribles merveilles promises par la fresque. Cependant, la narration de Dyer commence

¹³⁸ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, Penguin Classics, 2001, p. 324-325.

à introduire un autre motif de curiosité chez le lecteur : celui d'une potentielle présence étrangère. Les adjectifs « cryptical », « limitless », « odd », « tortuous-channelled », « titan » et « unfathomed », ainsi que l'adverbe « indefinitely », font glisser les substantifs « tunnel », « vapour », « smoke », « void », « mountains », « core » dans un cadre imaginaire convoquant l'apparition virtuelle de mystérieuses entités; les lieux désirés sont maintenant peut-être des lieux habités. Les formes et substances combinées par Lovecraft sont les mêmes que celles d'Hésiode, par contre, chez Lovecraft, celles-ci sont définies par un arsenal d'épithètes abstraites, qui diluent, diffusent et étendent leurs solidités et leurs densités déjà faibles. Et là où Hésiode traçait l'itinéraire et le plan de la prison des Titans, c'est-à-dire de dieux déchus ayant tenu un rôle dans le processus cosmogonique, Lovecraft, lui, distille une sombre rêverie, par le truchement de son narrateur, sur un monde radicalement non humain peuplé d'entités inconnues et inconcevables. Les deux écrivains ont en quelque sorte construit leurs poétiques avec les mêmes matériaux, mais celle de Lovecraft doit se dérouler à travers un univers infini; conséquemment, l'impression de distance et d'altérité suscitée par les ombres et les brumes du Tartare doit, chez lui, se refléter à l'infini dans l'imagination du lecteur, à travers le jeu spéculaire complexe des adjectifs abstraits. De plus, ces effets produits dans les sphères de la vue et du toucher, Lovecraft les mobilise aussi dans celles de l'odorat et de l'ouïe : « In the neighbourhood of the prostrate things that new and lately unexplainable foetor had been wholly dominant; but by this time it ought to

have largely given place to the nameless stench associated with those others¹³⁹. » ou encore : « Still came that eldritch, mocking cry¹⁴⁰... »

Or, ces stimuli imprimés à l'imagination; cette curiosité et ce désir de découvrir sollicités à l'extrême par la poétique lovecraftienne; cette manière particulière de représenter un simulacre d'infini, à travers la tension naissant entre des référents et leurs épithètes abstraites, trouve son aboutissement lors de la décisive rencontre des protagonistes avec les fameuses entités. Devant l'horreur de la révélation tant recherchée, leur imagination et leur intelligence s'effondrent et Lovecraft décrit ainsi cette torpeur de l'esprit, cette vision ratée, cette conception impossible :

« I might as well be frank—even if I cannot bear to be quite direct—in stating what we saw; though at the time we felt that it was not to be admitted even to each other. The words reaching the reader can never even suggest the awfulness of the sight itself. It crippled our consciousness so completely that I wonder we had the residual sense to dim our torches as planned, and to strike the right tunnel toward the dead city. Instinct alone must have carried us through—perhaps better than reason could have done; though if that was what saved us, we paid a high price. Of reason we certainly had little enough left. Danforth was totally unstrung, and the first thing I remember of the rest of the journey was hearing him light-headedly chant an hysterical formula in which I alone of mankind could have found anything but insane irrelevance¹⁴¹. »

Cela est logique, car ce que les chercheurs voulaient contempler, c'était l'univers infini; or, par définition, l'infini ne peut être embrassé par un regard fini et encore moins être compris par un esprit fini. Cette vision et cette

¹³⁹ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, Penguin Classics, 2001, p. 333.

¹⁴⁰ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, Penguin Classics, 2001, p. 335.

¹⁴¹ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, Penguin Classics, 2001, p. 334.

conception sont fondamentalement hors de leur portée. La prose de Lovecraft le rend bien. Elle se concentre sur le siège mental de la réaction en face de l'impossible, laissant l'impossible lui-même en hors-champ, pour employer une description cinématographique. Elle énonce les effets plutôt que la cause. Ainsi, Lovecraft; en narrant le parcours des protagonistes au creux des tunnels et sur la pente des montagnes; en les conduisant à travers la brume, la noirceur, la puanteur, les diverses textures et les troublantes sonorités; en transformant chaque forme et substance, chaque référent à la fois en indice et en voile, en indice de l'objet du désir et de la curiosité, en voile dissimulant l'ultime vision impossible; Lovecraft, donc, fait de l'ensemble du texte *At the Mountains of Madness* une formidable métonymie exprimant l'univers infini.

À ce titre, il est fascinant de se rappeler avec Umberto Eco, lorsqu'il parle de *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* :

« Ici – quand la voix du narrateur a fait silence – l'auteur veut que nous passions notre vie à nous demander ce qui est arrivé, et, de peur que nous ne brûlions pas encore du désir de savoir ce qui sera à jamais tu, l'auteur – ainsi que la voix du narrateur – ajoute *post finem* une note nous avertissant que, après la disparition de Monsieur Pym, « il est à craindre que les chapitres restants qui devaient compléter sa relation [...] ne soient irrévocablement perdus par la suite de la catastrophe dans laquelle il a péri lui-même ». Nous ne sortirons plus jamais de ce bois, pas plus que n'en sont sortis Jules Verne, Charles Romyn Dake ou H.P. Lovecraft, qui ont décidé d'y rester pour continuer l'histoire de Gordon Pym¹⁴². »

Il n'est pas improbable de supposer que les mécanismes textuels, que nous avons exposés chez Lovecraft, lui furent révélés en face de l'effet suscité par

¹⁴² **Eco, Umberto**, *Six Promenades dans les Bois du Roman et d'Ailleurs*, Grasset, 1998, p.13.

cette puissante image finale de *Arthur Gordon Pym*, qui semble contenir en germe, pour une imagination impressionnable, un récit entier de fiction :

« March 22. The darkness had materially increased, relieved only by the glare of the water thrown back from the white curtain before us. Many gigantic and pallidly white birds flew continuously now from beyond the veil, and their scream was the eternal *Tekeli-li* as they retreated from our vision. Hereupon Nu-Nu stirred in the bottom of the boat; but, upon touching him, we found his spirit departed. And now we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our pathway a shrouded human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men. And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow¹⁴³. »

¹⁴³ **Poe, Edgar Allan**, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, Penguin Classics, 1999, p. 217.

Sixième Chapitre

Les Avatars de la monstruosité

Nous arrivons enfin au parallèle entre Hésiode et Lovecraft à la fois le plus évident et le plus problématique : les monstres. Un extrait de dialogue, tiré du roman *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco, nous conduira au cœur du problème.

Il consiste en un débat, mené dans une abbaye bénédictine, sur la question des images et des représentations tératologiques

« – Mais l'Aréopagite enseigne, dit humblement Guillaume, que Dieu ne peut être nommé qu'à travers les choses les plus difformes. Et Hugues de Saint-Victor nous rappelait que plus la ressemblance devient dissemblable, plus la vérité nous est révélée sous le voile de figures horribles et inconvenantes, et moins l'imagination se calme dans les jouissances charnelles, qui est alors contrainte de saisir les mystères cachés derrière la turpitude des images...

– Je connais l'argument ! Et j'admets avec honte que ce fut l'argument primordial de notre ordre, lorsque les abbés clunisiens se battaient contre les cisterciens. Mais saint Bernard avait raison : petit à petit l'homme qui représente des monstres et des prodiges de la nature pour révéler les choses de Dieu per speculum et in aenigmate, prend goût à la nature même des monstruosité qu'il crée et d'elles fait jeu, et pour elles joue, et ne voit plus qu'à travers elles¹⁴⁴. »

Bien entendu, ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas de savoir si les monstres possèdent une valeur didactique dans le cadre d'un enseignement de casuistique et de théologie chrétienne, mais de savoir si un monstre représenté, sur le plan pictural ou textuel, demeure un monstre ou s'il s'assimile à un symbole ou à un signe appelé à être décrypté et renvoyant au paradigme du réel à partir duquel il est perçu. Il est sûr que pour un lecteur naïf, un lecteur de premier degré, un enfant, par exemple, le monstre demeure un monstre, avec un degré de

¹⁴⁴ Eco, Umberto, *Le Nom de la Rose*, Grasset, 2004, p. 91.

vraisemblance et de réalisme plus ou moins élevé selon le traitement qui l'engendre et l'anime à travers la fiction. Par contre, pour le lecteur critique et savant qui lit soit avec l'intention d'abstraire du texte une représentation du monde, soit pour percer la personnalité de celui qui l'a rédigé ou, encore, pour y trouver toutes autres significations; ce lecteur donc, s'il rencontre un monstre, il le considérera comme un symbole ou un signe, il tentera de réduire sa monstruosité inhérente à son principe essentiel et de l'identifier à une fonction donnée à travers l'économie sémantique globale du texte.

Dans son essai, *Une Histoire de la Lecture*, Alberto Manguel évoque la fameuse lettre de 1316 de Dante au vicaire impérial, Can Grande della Scala :

« ...Dante soutenait qu'il existe au moins deux lectures pour un texte, car nous y trouvons un sens dans la lettre, et un autre dans ce que la lettre signifie; et le premier est appelé *littéral*, mais l'autre *allégorique* ou *mystique*. Dante suggère ensuite que le sens allégorique comprend trois autres lectures. Prenant pour exemple le verset biblique « Quand Israël sortit d'Égypte et la Maison de Jacob du sein d'un peuple étranger, Juda fut son sanctuaire et Israël son domaine », Dante explique que, si nous considérons *la lettre seule*, ce qui nous est montré, c'est la sortie d'Égypte des enfants d'Israël au temps de Moïse; si nous considérons *l'allégorie*, c'est notre rédemption grâce au Christ; au sens *analogique*, nous voyons la délivrance de l'âme sainte passant de la servitude de la corruption à la liberté de la gloire éternelle. Et bien que ces sens mystiques portent des noms divers, on peut les appeler en général allégoriques, car ils diffèrent du sens littéral et du sens historique¹⁴⁵. »

Dans cette conception de Dante, ce qui nous intéresse, ce n'est pas les multiples couches de significations qu'une exégèse chrétienne, soumise aux rigides diktats de la scolastique médiévale, peut dégager d'un texte sacré; mais le fait que l'attitude du lecteur critique et savant, dénotée plus haut, à l'égard

¹⁴⁵ **Manguel, Alberto**, *Une Histoire de la Lecture*, Babel, 2006, p. 134.

des monstres de la fiction littéraire est fort ancienne et que son origine remonte probablement à une époque encore plus lointaine.

Les principales causes justifiant et dirigeant cette attitude du lecteur dans la modernité dérivent des apports de l'anthropologie et de la psychanalyse aux études littéraires. En effet, les travaux d'un Lévi-Strauss, par exemple, n'ont pas peu contribué à établir que les mythes et leur fabuleux bestiaire de monstres procédaient de la mise en récit, sous forme fantastique, des enjeux majeurs de la vie tribale; tandis que le fameux texte d'un Freud, *L'Inquiétante Étrangeté*, attira l'attention sur les possibles corrélations des terribles figures et motifs du conte fantastique du XIX^e siècle avec les peurs et fantasmes refoulés de l'inconscient.

Nous le savons. Le projet littéraire de Lovecraft n'est pas de parler d'un ou plusieurs aspects du monde des hommes, de la sphère des choses humaines; mais, paradoxalement, d'essayer d'évoquer dans une langue humaine l'univers infini qui dépasse et nie l'humanité. Par conséquent, s'il voulait raconter des récits comportant des monstres, il ne pouvait pas réutiliser les monstres que les diverses mythologies nous ont légués en héritage collectif; il devait créer de nouveaux monstres qui ne pourraient pas être réduits en symbole ou signe d'un référent connu participant des choses humaines. Pour faire une formule révélatrice, il devait en quelque sorte réinventer le dragon. En effet, de tous les monstres imaginaires, le dragon est probablement celui autour duquel gravite la plus imposante masse discursive, constituée de l'amas de tous les siècles et de toutes les contrées de la Terre. Intégrer un dragon dans une fiction est un acte

beaucoup moins innocent qu'il le semble, car son pouvoir d'évocation produit moins l'affect de la terreur sur le lecteur qu'il l'invite presque explicitement à interroger sa culture à la recherche d'une signification précise. Or, les nouveaux monstres inventés par Lovecraft devaient avoir le pouvoir de terroriser; le lecteur, en les croisant dans la fiction, ne devait pas avoir d'autres recours que de les imaginer, sans parvenir à les comprendre ni à les concevoir; ils devaient exister dans son imaginaire et résister à son intelligence.

Mais pourquoi alors utiliser des monstres, si leur conception pose autant de problèmes en regard du but fixé? Au-delà d'une simple inclination particulière de l'auteur, il y a encore une autre raison, peut-être même décisive.

Dans un essai intitulé, *Les Monstres et les Critiques*, J.R.R. Tolkien compare différentes réceptions critiques du poème épique *Beowulf*. Il remarque qu'une tendance générale de la critique fut de considérer le texte moins pour ses qualités littéraires (ou ses défauts) que pour sa valeur de document historique. La raison justifiant cette approche serait la soi-disant faiblesse de *Beowulf* « qui réside dans le fait de placer les détails sans importance au centre et de rejeter l'important en marge¹⁴⁶. » Ce commentaire était fondé sur une comparaison avec des textes canoniques classiques, tels que l'*Énéide*, l'*Illiade* et l'*Odyssée*, où le drame humain est mis de l'avant et les affrontements avec les monstres sont secondaires. Le syncrétisme inhérent du poème fut aussi cause de malentendus. Or, Tolkien démontre que le poète anonyme de *Beowulf* était loin

¹⁴⁶ Tolkien, J.R.R., *Les Monstres et les Critiques et autres Essais*, Christian Bourgois Éditeur, 2006, p.15.

d'être un exemple représentatif de l'hypothétique conscience naïve de son époque, qui aurait grossièrement confondu le christianisme et l'ancienne mythologie païenne. Au contraire, ce dernier aurait sciemment décidé d'écrire une œuvre située dans le passé païen, mais en l'éclairant d'une lumière chrétienne « moderne ». De fait, l'ogre (Grandel) et le dragon qu'affronte Beowulf sont les vieux monstres « devenus des images de l'esprit ou des esprits du Mal, ou plutôt les esprits du Mal se sont incarnés dans les monstres et ont adopté la forme apparente des corps hideux des ogres [...] et des démons [...] de l'imaginaire païen¹⁴⁷. » En effet, dans l'ancienne mythologie païenne¹⁴⁸, les dieux et les hommes faisaient front commun contre les monstres dans une bataille perdue d'avance. Or, lors de l'avènement du christianisme, les anciens dieux ont été remplacés par le Dieu unique. Par contre, si le monothéisme chrétien ne peut par définition tolérer la présence des anciens dieux, il n'est pas aussi restrictif envers les monstres. Au contraire, l'imaginaire des anciens monstres s'accorde parfaitement avec celui des forces du Mal telles qu'elles sont envisagées par le christianisme. De fait, aux yeux d'un chrétien, les combats de Beowulf contre Grandel et contre le dragon évoquent les combats d'un païen opposé, inconsciemment, mais noblement et courageusement, aux armées du Diable incarnées en autant d'avatars païens. C'est le même principe

¹⁴⁷ **Tolkien, J.R.R.**, *Les Monstres et les Critiques et autres Essais*, Christian Bourgois Éditeur, 2006, p.35.

¹⁴⁸ La mythologie anglaise préchrétienne étant peu documentée, Tolkien suppose qu'elle devait s'apparenter, surtout en ce qui concerne les monstres, à celle des Islandais tardifs. (**Tolkien, J.R.R.**, *Les Monstres et les Critiques et autres Essais*, Christian Bourgois Éditeur, 2006, p. 37-38.

qui permet aux monstres de la mythologie grecque antique d'être investis, sans trahir leur nature de monstres, de fonctions particulières et précises dans l'enfer parfaitement ordonné de *La Divine Comédie*.

Ce qui ressort de ces notes critiques de Tolkien sur *Beowulf*, c'est la multiplicité des registres du monstre et son extrême pouvoir d'évocation; qu'il puisse passer ainsi d'un système religieux à un autre, sans de considérables adaptations, pour exprimer des notions aussi distinctes que les forces obscures de la mythologie païenne et le principe manichéen du Mal dans le christianisme le prouve amplement. Mais, plus important encore, le pouvoir particulier du monstre réside dans son statut particulier entre l'abstraction et le concret, dans sa capacité d'être simultanément idée et corps, et cela, sans jamais être l'un plus que l'autre. Il doit impérativement être un corps, car sa monstruosité même s'inscrit et est déterminée d'après celui-ci en comparaison avec les corps dits normaux. Cependant, le fait même d'échapper physiquement à cette norme le fait en quelque sorte sortir du réseau serré des paramètres établissant un paradigme du réel donné et le fait entrer dans la sphère de l'extraordinaire, du surnaturel, du fantastique; en d'autres termes, le fait tendre vers l'abstraction et la conceptualisation¹⁴⁹. Le monstre en littérature fonctionne donc un peu comme le fameux *novum* en science-fiction : il est un concept intégré à la diégèse, qui est « réel » en celle-ci, mais qui introduit une différence par rapport au paradigme du réel référentiel de cette même diégèse.

¹⁴⁹ Même un cas historique tel que celui de John Merrick, l'homme éléphant, pose un problème analogue lorsqu'envisagé d'un point de vue ontologique.

Riches de ces quelques réflexions et observations : revenons à Hésiode et Lovecraft. Le monstre de la *Théogonie* le plus lovecraftien est sans conteste Typhon, que nous avons déjà examiné antérieurement. Dans *At the Mountains of Madness*, le monstre tenant le même rôle que Typhon dans l'économie cosmique de la diégèse est le Shoggoth. Pour Jean-Pierre Vernant, Typhon est ce «...monstre aux bras puissants, aux pieds infatigables, avec cent têtes de serpent dont les yeux jettent des lueurs de flamme. Ce monstre, que sa voix bariolée assimile tantôt aux dieux, tantôt aux bêtes sauvages, tantôt aux forces de la nature, (qui) incarne la puissance élémentaire du désordre¹⁵⁰. » Ainsi, à l'intérieur du Cosmos, sa monstruosité est définie par les attributs physiques mentionnés par Vernant et sous l'angle conceptuel, abstrait, il est « la puissance élémentaire du désordre ». Or, si Lovecraft avait tout bonnement repris ce monstre, d'un côté, il aurait trahi sa diégèse et, de l'autre, il aurait trahi le paradigme du réel qu'elle vise à représenter : sa diégèse, car les attributs physiques de Typhon, procédant du processus cosmogonique de l'Antiquité, le rattachent exclusivement au monde terrestre, son paradigme du réel, car Typhon ne peut être assimilé à un concept définissant ce même paradigme. Toutefois, en créant le Shoggoth, Lovecraft n'en inventait pas moins le Typhon moderne, ou, plus exactement, il « découvrait » dans sa diégèse le Typhon représentant son paradigme du réel. En effet, le Shoggoth est un monstre protéiforme, c'est-à-dire qu'à la confusion sur sa nature que Typhon manifeste (est-il un dieu, une

¹⁵⁰ **Vernant, Jean-Pierre**, *Essai d' Introduction à la Théogonie de Hésiode*, Rivage poche, Petite bibliothèque, 2007, p.31.

bête sauvage ou une force de la nature?), dont la problématique comporte trois termes, le Shoggoth ajoute une infinité de termes. Ainsi, Typhon, car il est l'incarnation de la « puissance élémentaire du désordre » dans un cosmos essentiellement fini, ne pouvait s'incarner que dans un nombre, certes supérieur à un, mais fini de formes; tandis que le Shoggoth, car il est l'incarnation du chaos des forces aveugles d'un univers infini, ne pouvait s'incarner qu'à travers un nombre infini de formes, sans en posséder définitivement une seule.

Cependant, l'extrait qui suit illustre bien le paradoxe essentiel alimentant la prose de Lovecraft : nommer l'innommable. En effet, il est théoriquement impossible de représenter un monstre qui ne possède pas de forme fixe, un monstre qui subit des changements perpétuels, car, déjà en énonçant ses diverses caractéristiques, on l'enferme dans la forme forcément finie d'un texte.

« It was a terrible, indescribable thing vaster than any subway train—a shapeless congeries of protoplasmic bubbles, faintly self-luminous, and with myriads of temporary eyes forming and unforming as pustules of greenish light all over the tunnel-filling front that bore down upon us¹⁵¹... »

Ainsi, avec le Shoggoth, Lovecraft n'a certes pas conçu un monstre qui échappe au processus critique de la traduction en symbole ou en signe des motifs fictionnels ni au principe de la lecture à de multiples niveaux de sens reconnue par Dante. Cependant, il a créé un monstre qui, d'emblée, disqualifie toutes les interprétations ou les décryptages s'inscrivant dans une tradition culturelle antérieure à l'œuvre qui le contient. Par conséquent, en tant qu'unité

¹⁵¹ **Lovecraft, H.P.**, *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, Penguin Classics, 2001, p. 335.

sémantique vectrice de diverses significations possibles, le Shoggoth ne peut être légitimement défini que d'après les éléments que fournit la diégèse de *At the Mountains of Madness* ainsi que par le paradigme du réel référentiel de cette même diégèse. C'est là que réside la réussite exceptionnelle de Lovecraft : il a créé un monstre qui entretient une filiation essentielle avec la mythologie antique, mais qui ne s'interprète pas selon la charge symbolique de celle-ci. Par contre, Lovecraft inaugure ainsi presque à lui seul une nouvelle tradition culturelle, qui servira de fondement à la création de nombreux monstres de la littérature fantastique du XX^e siècle.

Or, pour nous permettre de mieux apprécier cette particularité distinctive de la monstruosité du Shoggoth et des monstres lovecraftiens en général, une comparaison avec les monstres « employés », et non créés, par Robert E. Howard pour ses fameux récits de « Sword and Sorcery » (récits qu'il écrivit à peu près à la même époque, où Lovecraft composa *At the Mountains of Madness*) s'avère des plus révélatrices. En effet, dans *The Shadow Kingdom*, le roi Kull doit affronter des monstres reptiliens, ou plus précisément, des humanoïdes avec des têtes de serpents, qui gouvernent insidieusement son royaume, Valusia, en se faisant passer, grâce à un enchantement, pour des hommes. De fait, la charge symbolique du serpent, liée au thème de la duplicité traité par le récit, enracine les monstres, que Howard décrit avec de convaincantes formules, dans une tradition culturelle immémoriale (commençant même avant l'épisode du paradis perdu de la Genèse). Ainsi, les monstres de Howard, contrairement à ceux de Lovecraft, ne parviennent pas à

être exclusivement contemporains au texte qui les porte, ils glissent insensiblement sur la pente des multiples strates interprétatives de l'Histoire et de ses divers paradigmes du réel.

Conclusion

Le paradigme du réel qui sous-tend *At the Mountains of Madness* est bien celui qui régnait à l'époque où Lovecraft écrivait. Par contre, comme nous l'avons démontré, la poétique et l'imaginaire convoqués pour l'exprimer sont l'héritage des Anciens. Il est vrai que nécessairement (comme nous l'avons aussi démontré) Lovecraft se l'approprie et le transforme. En fait, à ce titre, il s'apparente à Dante. En effet, qu'est-ce que *La Divine Comédie*, sinon le discours contemporain d'une époque véhiculé par une poétique et un imaginaire puisés dans l'Antiquité? Le rôle de guide de Virgile¹⁵² et son interdiction d'entrer au Paradis illustrent parfaitement la dialectique complexe d'une telle filiation. Nous l'avons déjà souligné ailleurs, mais il est important d'y revenir : l'originalité de Lovecraft ne procède pas d'une inspiration transcendante, mais d'une pénétrante intuition des pouvoirs d'évocation de l'imaginaire cosmogonique de l'Antiquité. Plus exactement, Lovecraft a su voir que l'imaginaire cosmogonique des Anciens offrait des perspectives sur le cosmos qui, loin d'être contredites ou niées par le paradigme du réel moderne, s'approfondissaient en s'ouvrant sur l'univers infini. On pourrait presque dire, malgré le manque de prudence scientifique d'une telle affirmation, que Lovecraft a repris l'enquête des Anciens là où ils l'avaient laissée et qu'il l'a menée à son terme. Mais, plus exactement, l'on devrait dire que *La Théogonie* et *At the Mountains of Madness* sont deux manifestations littéraires,

¹⁵² Virgile, avec son *Énéide*, était lui-même dans une position analogue à Dante et Lovecraft.

historiquement distinctes, mais corollaires et révélatrices de la même quête universelle de connaissance.

Le caractère de nouveauté, de franche originalité qui s'attache à la réputation de Lovecraft est donc moins un fait qu'une illusion naissant d'une conception historique limitée. Il est vrai que si la Pensée et l'Art étaient nés lors de l'avènement du christianisme et que, au début du XX^e siècle, Lovecraft, sans précédent, eût produit une telle œuvre, cette réputation serait amplement justifiée. En effet, l'écriture de Lovecraft est radicalement iconoclaste. Avant lui, certes, le conte fantastique occidental (de la fin du XVIII^e siècle jusqu'au début du XX^e siècle) puisait une grande part de sa puissance horrifique dans sa nature sacrilège; les phénomènes surnaturels dont ils traitaient étaient majoritairement diaboliques. Mais, conséquemment, ils sous-tendaient toujours implicitement l'existence du Dieu chrétien ou, au moins, des problématiques de la morale et de l'éthique chrétienne que Nietzsche aura tant de mal à extirper de notre paradigme du réel. En un mot, le conte fantastique occidental était aux prises avec le religieux en général et le christianisme en particulier. Même les plus grands exemples de contes fantastiques opérant une distanciation du christianisme, comme le *William Wilson* de Poe ou le *Strange Case of Doctor Jekyll et Mister Hyde* de Stevenson, proposent, en définitive, des récits de dédoublement, où la nature humaine (pour ne pas dire animal) s'oppose à la conscience chrétienne ou, du moins, à une conscience morale fortement imprégnée de christianisme. Or, chez Lovecraft, il n'y a plus de diabolisme ni de dualité; son fantastique ne fonctionne pas sur une transgression par le

suraturel du système chrétien structurant essentiellement la diégèse des récits; le christianisme y est complètement évacué et la diégèse est absolument laïque.

Certes, le genre de la science-fiction, qui est encore naissant à cette époque, présente, lui aussi, des modèles diégétiques d'une laïcité absolue. Wells, par exemple, travaille à partir du même univers infini que Lovecraft et affiche une originalité, une nouveauté pas moins frappante que celle de ce dernier. Cependant, bien qu'il touche inévitablement au mythe, il ne donne pas l'impression, comme Lovecraft, d'avoir inventé une nouvelle mythologie complète et autonome¹⁵³. Ainsi, on reconnaît chez Wells, au-delà des références littéraires (*Frankenstein*, *The Gulliver's Travels* et *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*) des variations sur le mythe de Faust (mythe relativement récent, selon l'échelle du temps impliquée par notre étude) et sur celui de l'anneau de Gygès (un anneau qui rend invisible, auquel un certain Tolkien s'intéressera aussi). Par contre, ces mythes autour desquels les récits de Wells sont construits, s'ils peuvent occuper la critique et le lecteur savant, ils ne s'imposent pas avec transparence au lecteur ordinaire. Leur présence est inhérente à la fiction et n'affleure jamais directement à la conscience de celui qui n'y fait pas attention, sans que cela n'influence pour autant l'efficacité de sa lecture. Alors que, chez Lovecraft, la mythologie, loin d'être une structure souterraine gouvernant secrètement la fiction, est le thème principal qui

¹⁵³ Néanmoins, il faut reconnaître que, plus que Verne, dont l'apport au genre de la science-fiction demeure en définitive assez limité, Wells promulgua, sous des formes qui ont à peine évolué depuis, plusieurs motifs importants : le savant fou, l'expérience scientifique catastrophique, l'invasion extraterrestre, le voyage dans le temps, la société inhumaine et ultra-technocratique du futur.

intéresse autant les protagonistes du récit qui l'évoquent constamment, que les lecteurs qui désirent en découvrir les multiples caractéristiques.

Par conséquent, c'est parce qu'il est à la fois distant du conte fantastique occidental classique par la laïcité rigoureuse de sa diégèse et du genre de la science-fiction par sa focalisation sur la mythologie que Lovecraft, dans le contexte historique précis dans lequel il écrit, semble exprimer une pareille originalité. Cependant, pour un hypothétique lecteur de l'Antiquité, l'étrangeté et l'altérité des textes de Lovecraft ne procéderaient pas des mêmes facteurs que pour un lecteur contemporain. Certains termes, certaines idées, le cadre référentiel contemporain et la forme même du conte fantastique moderne le dérangerait probablement davantage que la mystérieuse mythologie. D'après son imaginaire, nourri depuis toujours par le principe de diversité et de multiplicité des formes inhérent au polythéisme, il n'y verrait probablement rien de beaucoup plus étonnant qu'une tradition obscure issue d'une contrée lointaine rapportée par Pline l'Ancien dans son fameux ouvrage, *Histoire naturelle*. Il y décèlerait sans doute davantage de ridicule que d'étonnement.

Ainsi, dans cette étude, nous avons tenté de démontrer que l'importance de Lovecraft réside dans l'art avec lequel il fait tenir un discours moderne à des structures et formes mythiques anciennes. Il exécute, sous un certain angle, un travail de traduction, non sur le langage, mais sur la mythologie. Jean-Claude Chevalier, dans sa préface au *Don Quichotte* des Éditions du Seuil, justifie la position éthique de la traductrice, Aline Schulman, par cette remarque :

« Le traducteur de textes anciens délaisse son travail de traducteur pour celui de l'interprète : il met à la portée immédiate d'un auditeur immédiat ce qui lui échappait. Il choisit de le faire; il passe d'une langue à une autre, et cette opération, il la double d'une autre : il adapte son texte à son public, auquel de ce fait il donne la commande¹⁵⁴. »

Certes, cette description semble assimiler l'écriture de Lovecraft à une sèche opération érudite. Il n'en est rien; et ce serait aussi méconnaître la sensibilité et l'intuition nécessaires à la tâche du traducteur que de la réduire à un pur effort intellectuel, dénué d'inspiration. Dans tous les cas, cette analogie entre l'œuvre de Lovecraft et le travail de traduction nous permet de cerner les limites critiques de notre étude en désignant avec simplicité qu'elle fut son principal objet : la dialectique complexe entre l'Histoire des idées et la mythologie ainsi que la conjugaison féconde du passé et du présent dans *At the Mountains of Madness*.

Or, il est fascinant de constater l'impact de la réussite de Lovecraft. En effet, il aurait été stupéfié de découvrir que, de nos jours, alors que de son vivant, on le lisait à peine et connaissait encore moins, il est de plus en plus lu et de plus en plus connu, même par des gens qui ne l'ont jamais lu. Dans la culture « geek », sa mythologie et l'esprit de ses récits ont pénétré le cinéma, la bande dessinée, les jeux vidéo et de société. Il n'est pas rare d'entendre un artiste revendiquer son influence ou un critique employer l'adjectif « lovecraftien » pour décrire une œuvre qui n'entretient aucun rapport direct avec Lovecraft. Certes, « lovecraftien » n'a pas le statut universel et légitime de « kafkaïen »

¹⁵⁴ **Chevalier, Jean-Claude**, Préface à *L'Ingénieux Hidalgo, Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantes, livre I, Éditions du Seuil, 1997, p.9.

(que le dictionnaire et le traitement de texte que nous employons, par exemple, reconnaissent, contrairement à « lovecraftien »). Il est vrai que la vie quotidienne n'offre aucun exemple susceptible d'être qualifié de « lovecraftien ». Par contre, dans les cercles spécialisés dans la littérature de genre, quand vient le temps d'évoquer des constellations de thèmes et d'idées fonctionnant en réseau complexe, le renvoi à l'œuvre de Lovecraft, à ses monstres et à ses récits constitue souvent un raccourci fort efficace. Or, n'est-ce pas là l'indice de son haut coefficient mythologique, car, comme tout le monde le sait, l'un des rôles du mythe est de synthétiser et exprimer en image et en récit des idées et des conceptions complexes et difficilement communicables autrement? En l'occurrence, il serait intéressant de mesurer l'étendue de ce pouvoir d'évocation propre à la mythologie de Lovecraft ainsi que d'établir le lieu et la nature des limites, où ce discours implicite cesse d'être entendu. En d'autres termes, une étude devrait être consacrée à ratisser précisément le champ couvert par l'œuvre de Lovecraft à travers le paradigme du réel avec lequel nous percevons et pensons le monde et l'univers en ce début du XXI^e siècle.

Bibliographie

- La Bible de Jérusalem*, GF-Flammarion, 1987.
- Borges, Jorge Luis**, *Conférences*, Gallimard, 1999.
- Borges, Jorge, Luis**, *Livre de Préfaces*, Gallimard, 2001.
- Borges, Jorge, Luis**, *Le Livre de Sable*, Gallimard, 2002.
- Borges, Jorge Luis et Margarita Guerrero**, *Le Livre des Êtres Imaginaires*, Gallimard, 2007.
- Borges, Jorge Luis**, *L'Aleph*, Gallimard, 2004.
- Borges, Jorge Luis**, *Enquêtes*, Gallimard, 1992.
- Calvino, Italo**, *Pourquoi lire les classiques*, Éditions du Seuil, 1996.
- Calvino, Italo**, *Leçons Américaines*, Éditions du Seuil, 2001.
- Cervantes, Miguel de**, *L'Ingénieur Hidalgo, Don Quichotte de la Manche*, livre I, Éditions du Seuil, 1997.
- Conrad, Joseph**, *The Portable Conrad*, Penguin Classics, 2007.
- Conrad, Joseph**, *The Nigger of the « Narcissus » and Other Stories*, Penguin Classics, 2007.
- Corben, Richard, Revelstroke, Simon et Loughridge, Lee**, *William Hope Hodgson's The House on the Borderland*, Vertigo DC Comics, 2000.
- Dante**, *La Divine Comédie, L'Enfer*, GF Flammarion, 2004.

- Doyle, Arthur Conan**, *Sherlock Holmes, The Complete Novels and Stories, Volume II*, Bantam Classic, 2003.
- Dunsany, Lord**, *In the Land of Time and Other Fantasy Tales*, Penguin Classics, 2004.
- Eco, Umberto**, *Six Promenades dans les Bois du Roman et d'Ailleurs*, Grasset, 1998.
- Eco, Umberto**, *Le Nom de la Rose*, Grasset, 2004.
- Gaiman, Neil**, *Fragile Things*, Harper Perennial, 2006.
- Hésiode**, *La Théogonie, La Naissance des dieux*, Rivages poche, Petite Bibliothèque, 2007.
- Hodgson, Hope William**, *The House on the Borderland*, Penguin Books, Red Classics, 2008.
- Houellebecq, Michel**, *H.P. Lovecraft, Contre le Monde, Contre la Vie*, Éditions J'ai lu, 2007.
- Howard, Robert E.**, *The Best of Robert E. Howard, Volume 1, The Crimson Shadows*, Ballantine Books Del Rey, 2007.
- Hugo, Victor**, *Notre-Dame de Paris*, Gallimard, 2002.
- Joshi, S.T.**, *H.P. Lovecraft, Four Decades of Criticism*, Ohio University Press, 1980.
- Joshi, S.T.**, *The Weird Tale*, University of Texas Press, 1990.
- Lévy, Maurice**, *Lovecraft ou du Fantastique*, Christian Bourgois Éditeur, 1985.

Lovecraft, H.P., *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, Penguin Classics, 2001.

Lovecraft, H.P., *The Annotated Supernatural Horror in Literature*, Hippocampus Press, New York, 2000.

Lovecraft, H.P., *The Best of H.P. Lovecraft, Bloodcurdling Tales of Horror and the Macabre*, Ballantine Books, Del Rey, 1982.

Manguel, Alberto, *Une Histoire de la Lecture*, Babel, 2006.

Manguel, Alberto, *Chez Borges*, Babel, 2005.

Poe, Edgar Allan, *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, Penguin Classics, 2003.

Poe, Edgar Allan, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, Penguin Classics, 1999.

Ramnoux, Clémence, *La Nuit et les Enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Flammarion, 1986.

Schwob, Marcel, *Œuvres*, Phébus Libretto, 2002.

Stevenson, Robert Louis, *Essais sur l'art de la fiction*, Petite Bibliothèque Payot, 2007.

Tolkien, J.R.R., *Les Monstres et les Critiques et autres Essais*, Christian Bourgois Éditeur, 2006.

Wells, H.G., *The Country of the Blind and Other Selected Stories*, Penguin Classics, 2007.

