

Stefano Lazzarin

Horreur, hyperbole et réticence chez Lovecraft

1. Edgar Allan Poe - écrit Tzvetan Todorov - «est l'auteur de l'extrême, de l'excessif, du superlatif; il pousse toute chose à ses limites - au-delà, si c'est possible» (Todorov 1978, 162). Et pourtant, un autre écrivain américain, en qui nous reconnaissons aujourd'hui l'héritier de Poe au siècle suivant, Howard Phillips Lovecraft, semble avoir largement dépassé son prédécesseur et inspirateur, à tel point qu'il a été possible d'affirmer que, comparé aux contes de Lovecraft, «Poe ressemble à de la musique de chambre».

Ce jugement de Daniel George (Lévy 1985, 175) est devenu célèbre parmi les spécialistes de Lovecraft, quoiqu'ils le citent le plus souvent de seconde main, sans indiquer ni le critique qui l'a énoncé, ni la source à laquelle ils ont puisé¹. Il s'agit, croyons-nous, d'un bon point de départ, car, de deux choses l'une: ou bien nous prenons l'affirmation au sérieux, ou bien nous l'écartons sous prétexte qu'il s'agit d'un message publicitaire racoleur (de fait, la citation est reproduite sur la couverture de toutes les éditions de *Démons et merveilles* dans la collection «10/18»: voir Lovecraft 1975). Nous pouvons, certes, réduire l'effet d'horreur hyperbolique que transmettent les textes de Lovecraft, en l'expliquant par le laps de temps qui sépare l'oeuvre de Poe de celle de son successeur; beaucoup d'eau a passé sous les ponts: la psychanalyse, par exemple, a fait son apparition, déplaçant les tabous et la frontière entre ce qui peut être dit et ce qui ne peut l'être². Il est possible aussi de nier la valeur interprétative de cette donnée, de gommer l'intention horrifique inscrite dans le texte, grâce à la fiction habile d'un lecteur qui ne se laisse pas conditionner par la température de son sang: le lecteur au sang-froid imperturbable est un postulat de Todorov (Todorov 1995, 36), qui ne voit pas que la peur et l'horreur sont ressenties tout autant que l'hésitation par la «"fonction" de lecteur» inhérente au texte fantastique³.

Mais il y a une autre attitude, qui consiste à prendre note de l'existence d'un décalage: dès lors, la remarque provocatrice qui transforme *Berenice* en horreur de chambre, et Poe en classique maniéré et somme toute assez rassurant, pourrait s'avérer juste dans la mesure où elle pose un problème et nous oblige à rouvrir les yeux que nous avons précipitamment fermés. Daniel George, après tout, avait raison: il y a une différence de degré qui demande une explication. Cette explication, nous chercherons à l'atteindre par le biais d'une enquête sur l'horreur lovecraftienne.

2. Deux diatribes partagent les spécialistes de Lovecraft et du fantastique (ou des littératures avoisinantes).

a. Quel genre littéraire le discours théorique de Lovecraft concerne-t-il? Dans *Supernatural Horror in Literature* (Lovecraft 1973, tr. fr. 1991b), Lovecraft désigne de nombreuses manières son objet d'étude; pour s'en rendre compte, il suffit de lire les titres des chapitres, qui jouent avec des formules telles que Horror Tale (II),

Gothic Novel (III), Gothic Romance (IV), Gothic Fiction (V), Spectral Literature (VI), Weird Tradition (VIII, IX). D'où les discussions: de quoi Lovecraft parle-t-il, exactement? Peut-on défendre la légitimité théorique du concept de weird tale? La définition que Lovecraft en donne est-elle susceptible d'application, ou bien n'est-elle que l'effort - pourtant appréciable - d'un écrivain pas trop doué pour la théorie de la littérature?

b. Dans quel genre littéraire faut-il inscrire, à son tour, l'oeuvre narrative de Lovecraft? Ici encore les avis sont partagés: l'on a pu soutenir, toujours avec de bonnes raisons, que Lovecraft est un écrivain gothique, fantastique, de science-fiction, d'horreur.

Si nous voulions répondre de manière circonstanciée à ces questions, cela nous amènerait à coup sûr très loin, mais lorsqu'il s'agit de Lovecraft, il n'est pas facile de se débarrasser de la problématique des genres. Choisissons des solutions simples, quitte à courir le risque d'une simplification forcée. Weird ou spectral ou gothic ou fantastic, c'est toujours d'horreur qu'il s'agit, et la constellation de synonymes que nous avons décrite est subsumée par la formule du titre (Supernatural Horror): admettons alors que c'est l'horreur liée à la représentation du surnaturel qui fait, aux yeux de Lovecraft, l'unité de la tradition littéraire du weird tale, et admettons aussi que les textes de Lovecraft ne sont que les derniers rejets de cette tradition - des récits d'horreur, donc. Avec tout cela, le problème générique n'est pas encore écarté, car il se propose une nouvelle fois à un niveau inférieur: Lovecraft est un théoricien de l'horreur et un écrivain horrifique, soit, mais quel est exactement le genre d'horreur qu'il pratique dans ses textes?

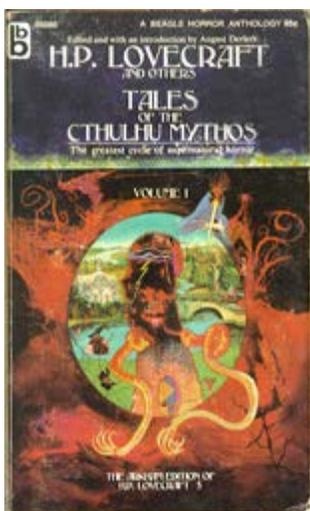
3. Il existe en effet chez Lovecraft plusieurs genres d'horreur; il est possible de les distinguer et de les classer, et même d'esquisser un diagramme d'évolution historique, d'un genre d'horreur à l'autre (peut-être cela n'a-t-il pas encore été fait de manière systématique et exhaustive⁴).

a. Il y a d'abord une horreur "à la manière de Poe": dans des récits tels que *Le Témoignage de Randolph Carter* (The Statement of Randolph Carter, 1919), *Le Molosse* (The Hound, 1922), *Dans le caveau* (In the Vault, 1925), *Air Froid* (Cool Air, 1926), l'influence du maître - «Poe, qui fut dès ma première enfance mon écrivain favori» (Lovecraft 1991a, 1099) - est particulièrement sensible. Cette manière a partie liée avec la représentation de la mort, de la décomposition, des endroits et des instruments préposés à la conservation des cadavres: tombes, cimetières, cryptes. C'est le macabre encore dépourvu de référence cosmique: l'horreur soudaine, le flash insoutenable qui caractérisait déjà, chez Poe, *la conclusion de l'histoire de M. Valdemar* (The Facts in the Case of M. Valdemar, 1845).

b. Il y a ensuite une horreur qui va de pair avec la démesure et le gigantisme⁵, c'est-à-dire l'horreur des abîmes insondables, des hauteurs prodigieuses, des distances incommensurables: une version lovecraftienne du sublime théorisé par Burke, Kant, Schiller. Parmi toutes les catégories de l'horreur chez Lovecraft, c'est la plus immédiatement liée à l'hyperbole; l'on en trouve les meilleurs exemples dans la longue quête onirique d'*A la recherche de Kadath* (*The Dream-Quest of Unknown Kadath*, 1927). De même, les prodiges d'altitude que sont Les Montagnes hallucinées du récit homonyme produisent dans celui qui les contemple un

mouvement d'admiration, qui laisse bientôt place à l'horreur pour ce «monde interdit de prodiges inviolés» (HPL I, 326):

Pendant une seconde l'admiration nous coupa le souffle devant la surnaturelle beauté cosmique du paysage, puis une vague répulsion s'insinua dans nos âmes. Car cette ligne violette au loin ne pouvait être que les terribles montagnes du monde interdit - les plus hauts pics de la Terre et le centre du mal sur le globe; abritant des horreurs sans nom et des secrets archéens; fuies et invoquées par ceux qui craignaient d'en dévoiler l'essence; que nul être vivant sur terre n'avait foulées; visitées de sinistres éclairs et projetant d'étranges lueurs par-dessus les plaines dans la nuit polaire - sans aucun doute archétype inconnu du redoutable Kadath dans le Désert Glacé au-delà du détestable Leng auquel font allusion des légendes primitives impies. (HPL I, 402)



Tales of the Cthulhu Mythos

c. Il y a encore l'horreur qui dérive de la perception du totalement autre: les abîmes du temps et de l'espace que décrit dans *l'abîme du temps* (*The Shadow out of Time*, 1935), les inconcevables superpositions d'une multitude d'êtres dans *A travers les portes de la clef d'argent* (*Through the Gates of the Silver Key*, 1933), la géométrie «anormale, non euclidienne» (HPL I, 84) de R'lyeh, la ville submergée où rêve le grand Cthulhu, dans *L'Appel de Cthulhu* (*The Call of Cthulhu*, 1926). Lovecraft appela cette dernière catégorie d'horreur - qui est, à proprement parler, celle du "cycle de Cthulhu"⁶ - horreur cosmique; il en parle dans le premier chapitre d'*Epouvante et surnaturel en littérature*, qui devait susciter les ironies de M. R. James⁷, et qui est un manifeste de poésie plutôt qu'une description structurale du weird tale:

On peut dire, en général, qu'une histoire fantastique dont le propos est d'enseigner ou de produire un effet mondain, ou celle dans laquelle les horreurs sont finalement justifiées par des explications normales, ne sont pas de véritables contes de terreur cosmique [...]. Par conséquent, on doit juger un conte fantastique non sur l'intention de l'auteur, ni sur le seul mécanisme de l'intrigue, mais sur le niveau d'émotion qu'il atteint dans ce qu'il a de moins banalement terrestre. [...] L'unique test du véritable fantastique est simplement ceci: excite-t-il ou non chez le lecteur une profonde impression de terreur, et de contact avec des sphères et des puissances inconnues; une indéfinissable attitude d'écoute impressionnée, comme au battement d'ailes noires ou au coup de griffes de figures ou d'entités à l'extrême bord de l'univers connu. (Lovecraft 1991b, 1067-8; c'est nous qui soulignons)⁸

Même si Lovecraft applique cette expression à d'autres écrivains, elle fournit probablement la meilleure définition du type de weird tale qu'il a lui-même perfectionné: nous proposons donc qu'on utilise le terme weird tale pour indiquer la tradition, et celui de tale of cosmic horror pour désigner la réalisation originale de Lovecraft à l'intérieur de cette tradition.

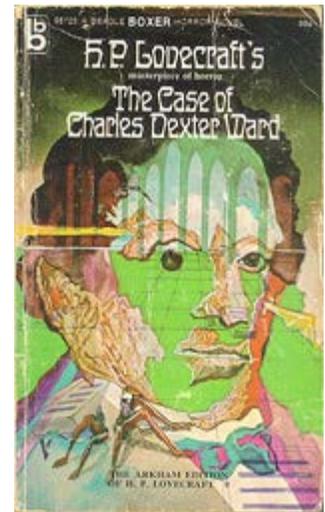
4. Les textes constituent toujours un mélange des éléments que l'analyse distingue: ainsi, ce classement n'est qu'approximatif. Il serait bien embarrassant de préciser, par exemple, à quel genre appartient *Je suis d'ailleurs* (*The Outsider*, 1921): horreur "à la manière de Poe"⁹, "hyperbolique", ou bien horreur du "totalement autre"? Mais notre but n'était pas d'apprêter une taxinomie inattaquable; il s'agissait, plus humblement, de fournir quelques points de repères avant de s'approcher du centre du système lovecraftien: la catégorie de l'horreur cosmique. Cette position centrale peut être expliquée de plusieurs manières.

a. L'explication la plus évidente: Lovecraft lui-même nous a fourni la clé d'argent qui permet de situer le cycle de Cthulhu et son type spécifique d'horreur au coeur de son oeuvre disparate. «Tous mes contes», dit-il, «si hétérogènes les uns par rapport aux autres qu'ils puissent être, se basent sur une croyance légendaire fondamentale qui est que notre monde fut à un moment habité par d'autres races qui, parce qu'elles pratiquaient la magie noire, furent déchues de leurs pouvoirs et expulsées, mais vivent toujours à l'extérieur, toujours prêtes à reprendre possession de cette terre» (cité dans Lacassin 1991a, 3).

b. La construction du cycle de Cthulhu est l'intuition géniale qui transforme l'épigone de Poe, Dunsany, Machen en novateur révolutionnaire de la tradition gothique et fantastique. Si Lovecraft semble être allé beaucoup plus loin que Poe (que tous ses devanciers), c'est parce qu'il a inventé un nouveau type d'horreur qui est la somme, la synthèse et la justification de toutes les horreurs inventées par ses prédécesseurs, et des horreurs que connaissaient les mythes, les religions, les légendes, les superstitions, la culture classique, le folklore des différents pays. Le cycle de Cthulhu, en effet, est censé regrouper à l'intérieur d'une théorie explicative unique et cohérente toutes les manifestations du surnaturel que l'homme a enregistrées depuis la nuit des temps; Francis Lacassin, qui a établi l'édition française de référence sur Lovecraft, insiste à juste titre sur ce point:

en les mettant au service d'une même finalité cosmique, il réalise une synthèse fulgurante des mythes, légendes et superstitions qui hantent l'esprit humain depuis le commencement des temps: de la chute des anges à la chute de l'Atlantide, des abîmes temporels de la philosophie hindoue aux monstres marins, du dieu-serpent des Aztèques au bouc noir du sabbat des sorcières, de la civilisation de Thulé aux djinns orientaux, de l'abominable homme des neiges au vaudou haïtien, des sirènes aux vampires. Tout ce qui a pu charmer ou terroriser les hommes, tout ce qui a fait rêver ou frémir sous quelque forme que ce soit, où que ce soit, et en tout temps, n'est que la manifestation - adaptée aux circonstances locales - d'un fantastique dessein cosmique. (Lacassin 1991a, 3)

Il est donc correct de dire que Lovecraft dépasse ses prédécesseurs, mais il les dépasse en premier lieu d'un point de vue "quantitatif", qui concerne non pas tant «la nature des phénomènes» que «leur intensité» (*L'Affaire Charles Dexter Ward* [*The Case of Charles Dexter Ward*, 1927], HPL I, 174). Lovecraft connaît les horreurs de ses ancêtres et les mélange toutes sans exception dans son chaudron pour obtenir l'horreur



The Case of Charles Dexter Ward

suprême: soulignons pour l'instant cet aspect cumulatif et synthétique de sa recherche, que seule sa position historique lui permettait¹⁰. Ce n'est certes pas un hasard si le travail de lecture et relecture déclenché par le projet de rédiger un essai sur la tradition du weird tale - ce gigantesque processus d'assimilation qui aboutira à *Epouvante et surnaturel en littérature* (1927) - débute cette même année 1926 où voit le jour le manifeste du cycle, *L'appel de Cthulhu*...

c. Mais il y a plus. Le cosmic horror du cycle de Cthulhu semble aussi "condenser" les autres genres de l'horreur lovecraftienne: dans ce modèle prennent place les alternatives précédentes. C'est précisément à ce niveau que la démarche "quantitative" que nous avons décrite se fait différence "qualitative". Le fait est que dans le Lovecraft d'après 1926 on retrouve - non pas épisodiquement, mais fréquemment - les horreurs de ses premiers textes (on dirait volontiers les anciennes horreurs); elles ont pourtant changé de qualité: elles sont maintenant soumises aux exigences du cycle. Comme dans *Le Molosse* (1922), dans *L'Affaire Charles Dexter Ward* (1927) il est question de «cette extrémité de l'innommable, blasphème à l'égard de l'homme même», qui est «le viol des tombeaux» (*Le Molosse*, HPL I, 38)¹¹. Cependant, *Le Molosse* est encore un récit d'horreur "à la Poe": hésitant entre *Berenice* et des textes à énigme tels que *The Murders in the Rue Morgue* et *The Mystery of Marie Rogét*¹², il s'agrémente déjà de quelques-unes des obsessions de Lovecraft (c'est ici que fait sa première apparition le *Necronomicon*, «l'ouvrage interdit de l'Arabe fou», HPL I, 41); mais il ne peut pour autant se délivrer de l'angoisse de l'influence, si ce n'est par l'excès et l'outrance. Lisons le passage le plus significatif:

En effet, replié dans le cercueil, ceinturé d'une brochette cauchemardesque d'énormes chauves-souris cartilagineuses et endormies, apparut le squelette que j'avais pillé en compagnie de mon ami. Il n'était pas net et calme comme nous l'avions vu, mais couvert de croûtes de sang, de lambeaux de chair, de touffes de cheveux et il me contemplait du fond de ses orbites phosphorescentes; ses crocs aiguisés et ensanglantés grimaçaient un rictus moqueur à la perspective du destin inéluctable qui m'attendait. Et lorsqu'il lança un aboiement de basse comme en aurait poussé un gigantesque molosse, lorsque je vis dans sa griffe sanglante l'amulette fatale que j'avais perdue, je me contentai de hurler et de m'enfuir, et mes cris se perdirent dans le tonnerre d'un rire hystérique. (HPL I, 44-5)¹³

Dans le texte de 1927, au contraire, ce mécanisme totalitaire¹⁴ qu'est le cycle de Cthulhu est désormais en marche. Le macabre des tombeaux vidés et des cadavres profanés a subi une mise en perspective, a acquis une nouvelle résonance

cosmique: il nous conduit tout droit au «monde d'horreurs souterraines» (HPL I, 213) où s'aventure Marinus Bicknell Willett, et à la «folie hors du temps», à l'«horreur venue d'au-delà des sphères» du temps et de l'espace (HPL I, 225), que cache cet univers de catacombes. Ainsi, la menace, qui dans *Le Molosse* ne frappait que les individus prêts à passer d'expérience en expérience dans une «épouvantable quête émotionnelle» (HPL I, 38), concerne maintenant l'humanité entière, comme le dit en toutes lettres le malheureux Charles Dexter Ward:

De nous dépendent plus de choses que je ne saurais le dire - toute civilisation, toute loi naturelle, peut-être même le destin du système solaire et de l'univers. (HPL I, 184)¹⁵

5. A chaque référent, le discours qui lui convient. L'invention de l'horreur hyperbolique du cycle de Cthulhu n'aurait pas été possible sans la rhétorique qui permettait de l'exprimer: autour d'un objet par définition indicible, Lovecraft a dû tisser la toile d'une rhétorique de l'indicible. Pour donner voix au cosmic horror qui fait la nouveauté de ses récits, il fallait créer les moyens discursifs et stylistiques nécessaires à le traduire en langage.

Depuis toujours la littérature d'horreur employait les mécanismes et les stratagèmes qui permettent de dire et ne pas dire, de faire voir et cacher. Il serait possible de recueillir ces fleurs de la rhétorique de l'horreur en un véritable traité, propédeutique à la lecture de Lovecraft (nous en sommes à réinterpréter l'histoire d'une tradition littéraire entière à la lumière des récits du cycle de Cthulhu, sub specie Magni Cthulhi; mais Borges nous rappelle - dans *Les Précurseurs de Kafka*, Borges 1992, 147 - que tout grand écrivain modifie notre conception du passé, de même qu'il change notre perception de l'avenir: et c'est peut-être là un témoignage inattendu de la grandeur de Lovecraft). La réticence, par exemple: pensons à cette célèbre ligne blanche couvrant les événements qui s'écoulaient entre le coucher du soleil et le cœur de la nuit dans *Berenice* de Poe (Poe 1989, 137). L'euphémisme: «Ç'a été un accident. J'ai eu de la malchance une fois» (c'est dans ces termes que le protagoniste de Falk de Conrad fait allusion à son expérience, l'anthropophagie: voir Conrad 1992, 487). La périphrase: «trente-deux petites choses blanches, semblables à de l'ivoire, [...] s'éparpillèrent ça et là sur le plancher» (encore *Berenice*, Poe 1989, 138: c'est la conclusion du récit, la tentative extrême de ne pas reconnaître l'horrible vérité qui fait de l'histoire d'Egeus a tale which should not be told). Et, pour conclure, le discours "méta-horrifique", qui réfléchit sur l'horreur au moment où il la met en scène, comme dans la tragique exclamation de Macduff, qui vient de voir l'inconcevable et l'innommable: «O horreur, horreur, horreur! / Que le cœur ne peut concevoir, ni la langue nommer!» (Macbeth II III 62-3, Shakespeare 1995, 645)¹⁶.

A ce petit florilège, sans doute faudrait-il ajouter, sur le versant opposé du discours métaphorique, l'hyperbole: encore une figure qui est liée aux limites du langage, aux frontières de l'indicible et du silence. Mais il est temps de cerner de plus près la démarche de Lovecraft: et l'hyperbole est précisément la figure qui semble le mieux la définir. La solution de Lovecraft, en effet, est à nouveau celle de la somme et de la synthèse - de l'hyperbole rhétorique: il pousse à bout tous les moyens traditionnels. L'horreur cosmique étant le sommet hyperbolique d'où Lovecraft contemplait les horreurs de plusieurs milliers d'années de culture et de littérature humaines, la rhétorique de l'horreur cosmique sera le point culminant qui résume

toute la sagesse langagière des précurseurs. Seulement, celui qui somme et concentre, par là même multiplie; celui qui synthétise, transfigure. Si Lovecraft dépasse Poe, Conrad, et les autres qui l'ont précédé sur le chemin du weird tale, c'est d'abord parce qu'il vient après eux et qu'il peut aller plus loin qu'eux; encore une fois, néanmoins, démarche "quantitative" et décalage "qualitatif" vont de pair: la rhétorique de Lovecraft n'est plus du tout celle de ses devanciers.

On pourrait s'arrêter longtemps sur les divers aspects de cette transformation; nous n'en analyserons ici que trois¹⁷. Le premier concerne une constante stylistique très visible de l'écriture lovecraftienne; le deuxième, une constante d'ordre représentatif, qui comporte souvent d'abondants développements méta-représentatifs; quant au troisième, il semble se situer au confluent de raisons rhétoriques et sémantiques, car c'est bien plus qu'un schéma discursif et plus qu'un modèle narratif: une véritable structure de la pensée.

6. La fréquence de certains termes dans l'écriture de Lovecraft - de certains adjectifs surtout - a été remarquée à plusieurs reprises. Dans l'un des premiers (et des meilleurs) essais de la bibliographie en langue italienne, l'écrivain Giorgio Manganelli souligne la naïve confiance avec laquelle Lovecraft répète les mots impie, monstrueux, blasphématoire, comme s'il était lui-même en train d'accomplir un exorcisme contre le "monstre littéraire" (Manganelli 1985, 84); Francis Lacassin, à son tour, rédige une brève liste des épithètes dont Lovecraft gratifie ses créatures venues des frontières de l'espace et du temps (Lacassin 1991a, 4: «hideux, répugnants, puants, obscènes, impies, blasphématoires»). Même si cet aspect est assez connu, il est peut-être intéressant de recommencer de manière plus systématique le travail des deux critiques, car c'est dans ces mots récurrents qu'il faut chercher l'un des caractères spécifiques de l'horreur lovecraftienne.

Nous essaierons donc un recensement, subdivisant les échantillons par catégories qui identifient chacune un aspect particulier (l'on enregistrera aisément, au fil de la lecture, les recoupements et les superpositions qui se dessinent avec le classement précédent, celui des genres de l'horreur chez Lovecraft: en vérité, chaque genre est défini par le caractère prédominant qu'y assume l'une ou l'autre catégorie fondamentale dont il est question ici). Il est superflu de préciser, comme tout à l'heure¹⁸, qu'il n'est possible d'isoler ces phénomènes que d'un point de vue théorique, dans l'air rarifié et artificiellement entretenu d'un laboratoire: le plus souvent, ils se présentent au regard sous la forme d'un mélange insoluble.

7. Un premier groupe d'adjectifs récurrents a trait à la peur et à toutes ses variétés: de la simple curiosité de l'insolite, à l'inquiétude, la terreur, l'horreur (dans ce qu'elle a de terrible).

Affreux, sinistre, étrange, fatal, ensorcelé, inquiétant, effrayant, effroyable, terrifiant, redoutable, bizarre, fantastique, extravagant, curieux, menaçant, troublant, horrible, angoissant, cauchemardesque, terrible, singulier, insolite, excentrique, bouleversant, choquant, lugubre, spectral, fantomatique, sépulcral, hanté, angoissant, obsédant, oppressant, affolant, déconcertant, déroutant, alarmant.

Mais, comme la critique l'a souvent souligné¹⁹, Lovecraft exalte plutôt le côté dégoûtant et abject de l'horreur:

répugnant, dégoûtant, abominable, révoltant, détestable, hideux, puant, obscène, monstrueux, grotesque, repoussant, atroce, bestial, abhorré, pestilentiel, immonde, gluant, insupportable, intolérable, gélatineux, odieux, fétide, bourbeux, méphitique, léthifère, déplaisant, scandaleux, empesté, empoisonné, nauséabond, nauséeux, suintant, abject, infect, insoutenable, fangeux, visqueux, putride, macabre, désagréable, écoeurant, déplaisant, mou, malodorant, grouillant, fourmillant, pourrissant, boueux, purulent, ignoble, répulsif, indécent, déliquescents, infâme, honteux, décomposé, rampant, lépreux, insane, protoplasmique.

Si l'abjection représente l'un des éléments indispensables à la définition de l'horreur²⁰, les théoriciens ont beaucoup insisté aussi sur son lien avec le sentiment du sacré (il suffit de rappeler la description du sacré comme *mysterium tremendum* que fournit Rudolf Otto dans sa célèbre étude: voir Otto 1995). Inutile d'ajouter que Lovecraft était pleinement conscient de l'existence de ce lien; son horreur est une sorte de négatif du sacré, tout comme ses dieux transposent en cauchemar la mythologie ancienne:

blasphématoire, impie, maudit, interdit, infernal, diabolique, satanique, démoniaque, maléfique, malin, pervers, noir, malfaisant, malveillant, malsain, malicieux, mauvais, sacrilège, stygien, damné, impur, exécration, achéronique, païen, défendu, banni, sabbatique.

D'autres constellations sémantiques dessinent la carte des sources immédiates de l'inspiration horrifique lovecraftienne; par exemple le sentiment du passé:

antique, oublié, archaïque, vieux, médiéval, primitif, vierge, intact, inviolé, ancestral, ancien, séculaire, immémorial, englouti, reculé, éteint, désuet, préhistorique, délabré, dégradé, vermoulu, moisi, croulant, ruiné, disparu, perdu, décrépité, préhumain, paléogène, millénaire, primordial, archéen, révolu, mégalithique.

Ou bien la perception d'un mystère, de quelque chose qui se cache derrière la façade rassurante des choses:

obscur, ténébreux, énigmatique, secret, mystérieux, furtif, caché, abscons, souterrain, enfoui, caverneux, labyrinthique, profond, embusqué, tapi, occulte, nocturne, sombre, crépusculaire, latent, enseveli.

A l'influence de lord Dunsany, aux royaumes merveilleux du rêve, aux prodigieuses réalisations des civilisations extra-humaines, renvoie l'aspect hyperbolique de ce langage:

immense, gigantesque, cyclopéen, incroyable, vertigineux, colossal, titanesque, stupéfiant, extraordinaire, formidable, impressionnant, surprenant, étonnant, tonitruant, interminable, ininterrompu, infini, sans fin, innombrable, surnaturel, prodigieux, magique, exceptionnel, géant, énorme, fabuleux, invraisemblable, surhumain, phénoménal, démesuré, sans limites, sans bornes, imposant, puissant.

Au centre du discours de Lovecraft se situe toujours l'altérité absolue de l'horreur cosmique:

autre, non euclidien, non répertorié (Le Cauchemar d'Innsmouth [The Shadow Over Innsmouth, 1931], HPL I, 453), lointain (*L'appel de Cthulhu*, HPL I, 69), distinct (même récit, HPL I, 84), aberrant, anormal, erroné (même récit, HPL I, 77), altéré, déformé, difforme, incohérent, informe, amorphe, hybride, supraterrrestre, cosmique, ultime, intersidéral, extraterrestre, interstellaire, transgalactique, transcossmique, exotique, inhumain, étranger.

En connexion profonde avec cet aspect se trouvent, d'un côté la folie qui frappe ceux qui regardent l'horreur en face:

dément, à rendre fou, fou, délirant, frénétique, ivre, insensé, absurde, illogique, morbide, maladif, hystérique, hallucinatoire, démentiel.

De l'autre, l'incapacité de comprendre et d'exprimer (souvenons-nous de l'exclamation de Macduff!), qui est le lot non seulement des personnages de Lovecraft, mais aussi de ses narrateurs (et du lecteur):

indicible, innommable, sans nom, inconcevable, indéchiffrable, inconnu, incalculable, informe, indescriptible, inexploré, insaisissable, indéfinissable, indistinct, inexplicable, inimaginable, impondérable, inexprimable, indéfini, inavouable, inclassable, imprécis, insondable, imprévisible, inouï, inaccessible, inintelligible, inarticulé, indiscernable, impalpable, insoluble, inidentifiable, insoupçonné, impensable, incompréhensible, inconnaissable²¹.

8. Il n'y a presque pas de page de Lovecraft narrateur qui ne soit marquée par ce langage de l'horreur²²; il y a toutefois des pages qui le sont de manière particulièrement évidente. Comme par exemple celle qui clôt Nyarlathothep (1920):

Une ombre révulsée qui se tordait dans des mains qui ne sont pas des mains, et tourbillonnait au hasard parmi les crépuscules *effroyables* d'une création *pourrissante*, les cadavres de mondes morts dont les plaies étaient des villes, les vents sortis des charniers, qui balaient les étoiles blafardes et en assombrissent l'éclat. Au-delà des mondes, les vagues fantômes de choses *monstrueuses*; les colonnes entr'aperçues de temples *non consacrés*, qui reposent sur des rochers *sans nom* en dessous de l'espace et se dressent jusqu'à des hauteurs *vertigineuses* au-dessus des sphères de lumière et d'obscurité. Et à travers tout ce *révoltant* cimetière de l'univers, un battement de tambours assourdi, *à rendre fou*, et la faible plainte monotone de flûtes *impies*, venus de lieux *obscurs*, *inconcevables*, au-delà du Temps; la musique *détestable* sur laquelle dansent lentement, gauchement, absurdement, les dieux *ultimes*, *gigantesques* et *ténébreux* - les gargouilles aveugles, muettes et stupides dont Nyarlathothep est l'âme. (HPL I, 26; c'est nous qui soulignons)

Il suffit de la présence consécutive de trois ou quatre de ces mots véritablement magiques, pour suggérer l'interminable suite de tous les autres: dans *L'appel de Cthulhu*, par exemple, la statuette que l'inspecteur Legrasse a rapportée des lagunes qui se trouvent au sud de La Nouvelle-Orléans est «grotesque, repoussante et apparemment très ancienne» (HPL I, 67), puis, une page après, elle paraît «un

âge extraordinaire, angoissant, incalculable» (HPL I, 68). Ce genre de langage est presque constamment utilisé comme connotateur: Lovecraft s'en sert pour évoquer les atmosphères dont parlent ses essais sur la représentation littéraire du surnaturel²³. Or, il se trouve qu'à force de suggérer, le langage finit inévitablement par ne rien dénoter: dans les passages à haute concentration de vocabulaire de l'horreur, chaque terme devient interchangeable avec les autres, car il a perdu toute signification précise. Ainsi, dans *Les Montagnes hallucinées*, les pics les plus élevés de la terre sont l'«archétype inconnu du redoutable Kadath dans le Désert Glacé au-delà du détestable Leng auquel font allusion des légendes primitives impies» (HPL I, 402): mais Lovecraft aurait pu écrire tout aussi bien l'archétype secret de l'interdit Kadath dans le Désert Glacé au-delà de l'abominable Leng auquel font allusion d'immémoriales légendes diaboliques, et les choses n'auraient pas beaucoup changé. De même, le «sentiment obscur d'étrangeté impie et d'indicible hideur cosmique» (HPL I, 512) que le narrateur du *Monstre sur le seuil* (*The Thing on the Doorstep*, 1933) ressent devant la deuxième personnalité d'Edward Derby aurait pu être un sentiment sinistre d'inquiétude blasphématoire et d'inexprimable, cauchemardesque obscénité: ce n'est pas du Lovecraft "Appellation d'Origine Contrôlée", mais tout de même...

Nous pourrions nous amuser à corriger tout Lovecraft à partir du tableau des fréquences significatives précédemment établi: c'est un travail parodique qu'il est facile d'accomplir (même au niveau des structures narratives: Finné 1993, 137-8 énonce la formule chimique complète de la "narration cthulhiste"), et que Lovecraft lui-même aurait été loin de blâmer²⁴. Comment ne pas pressentir l'ombre d'un sourire derrière ses fameuses listes de livres maudits, chaque livre pourvu de son adjectif évocateur, chaque adjectif dépourvu de signification précise?

ces livres, vieux et moisis, comprenaient le terrible Merveilles de la science, du vieux Morryster, le redoutable Saducismus Triumphatus, de Joseph Glanvill, publié en 1681, le terrifiant Daemonolatreia, de Remigius, imprimé en 1595 à Lyon, et, pis encore, l'innommable Necronomicon, livre que je n'avais jamais lu, mais dont j'avais entendu dire des choses monstrueuses. (Le Festival [*The Festival*, 1923], HPL I, 50) Gilman eut de terribles aperçus du redoutable Necronomicon d'Abdul Alhazred, du fragmentaire Livre d'Eibon, et du livre interdit de von Junzt, Unaussprechlichen Kulten [...]. (La Maison de la sorcière [*The Dreams in the Witch-House*, 1932], HPL I, 463) Il en avait lui-même lu un grand nombre - une version latine du Necronomicon abhorré, le sinistre Liber Ivonis, l'infâme Culte des goules du comte d'Erlette, les Unaussprechlichen Kulten de von Junzt, le diabolique De Vermis Mysteriis. (Celui qui hantait les ténèbres [*The Haunter of the Dark*, 1935], HPL I, 582)

Puissance évocatrice du langage et soupçon auto-parodique sont encore plus inextricablement mêlés dans les passages où Lovecraft "fait du Lovecraft". A partir d'une certaine époque, en effet, une fois le mythe de Cthulhu mis en place et son panthéon défini, il devient possible de confier à une liste de noms des significations d'autant plus horribles qu'elles sont vagues, et qu'elles ne sont pleinement accessibles qu'aux habitués de l'univers lovecraftien: les vieux rêveurs dont parle A la recherche de Kadath²⁵. C'est alors que Lovecraft commence à "lovecraftiser", comme nous le faisons tout à l'heure:

Je me retrouvai devant des noms et des termes que j'avais déjà entendus ailleurs avec les plus hideux rapprochements - Yuggoth, le Grand Cthulhu, Tsathoggua, Yog-Sothoth, R'lyeh, Nyarlathothep, Azathoth, Hastur, Yian, Leng, le lac de Hali, Bethmoora, le Signe Jaune, L'mur-Kathulos, Bran, et le Magnum Innominandum - et je fus ramené en arrière à travers des éternités sans nom et des dimensions inconcevables, jusqu'à des mondes d'une essence plus ancienne et plus lointaine, que l'auteur dément du *Necronomicon* n'avait que vaguement pressentis. (Celui qui chuchotait dans les ténèbres, HPL I, 276)

9. Les sommets de l'horreur coïncident presque constamment, chez Lovecraft, avec les efforts rhétoriques les plus intenses: les mots-clés se multiplient, les images et les métaphores interviennent pour servir de médiatrices. Ainsi, le Grand Cthulhu qui dévale vers la mer, «à nouveau libre et ivre de joie» après vingt millions d'années de réclusion (*L'appel de Cthulhu*, HPL I, 86), est comparé, dans *Dagon* (1917) tout comme dans *L'appel de Cthulhu* (1926), à Polyphème²⁶: grâce à la référence classique les dimensions du monstre, tout au moins, ont trouvé un terme de comparaison adéquat. De même, dans *Les Montagnes hallucinées* (1931), le geste des deux personnages principaux, se retournant pour voir l'horreur qui les poursuit, éclipse les exemples grecs et bibliques: «Ni Orphée lui-même ni la femme de Loth ne payèrent plus cher un regard en arrière» (HPL I, 399). Et le narrateur, qui essaie de conduire son avion au-delà des pics maudits, souhaite «avoir les oreilles bouchées à la cire comme les matelots d'Ulysse au large de la côte des sirènes, pour libérer [s]a conscience de cette inquiétante musique du vent» (HPL I, 403). Le monde moderne aussi, bien que méprisé par Lovecraft, le fournit en analogies étonnantes: le shoggoth informe et protoplasmique qui remonte le tunnel à la chasse des explorateurs du pôle est «un énorme métro lancé à toute vitesse tel qu'on le voit du quai d'une station - son large front noir surgissant, colossal, du plus loin d'un souterrain sans bornes, constellé de lumières étrangement colorées et remplissant le prodigieux tunnel comme un piston remplit un cylindre» (HPL I, 400).

Mais il est dangereux de mettre en scène le Grand Cthulhu en chair et en os (en tentacules et gélatine, si l'on préfère), et Lovecraft ne le fera plus après 1926²⁷; non qu'il renonce pour autant aux grandes visions d'horreur cosmique, qui continuent d'éclairer ses récits de leur lumière blafarde et inoubliable²⁸: il semble, toutefois, préférer de plus en plus des moyens de représentation indirects, ce qui ne diminue en rien, cela va de soi, l'horreur du "totalement autre". De l'horreur au ridicule il n'y a qu'un pas, pourrait-on dire: il faut savoir jusqu'où l'on peut aller, avant que l'horreur ne parte en bouillie - ne vire à la farce. Toute la carrière littéraire de Lovecraft est marquée par la nécessité d'éviter ce pas et la culbute qui s'ensuit, et certes, le déplacement progressif vers la représentation indirecte de l'horreur cosmique est un symptôme significatif. Nous pourrions citer nombre d'exemples; l'un des tout premiers (1919) est le stratagème qui consiste à faire descendre Harley Warren dans le souterrain, tandis que Randolph Carter reste à la surface, à l'écoute d'un appareil de transmission (*Le Témoignage de Randolph Carter*). Les premiers mots qui montent «de ce sépulcre d'outre-tombe» sont: «Dieu! si vous pouviez voir ce que je suis en train de voir!» (HPL III, 56); mais justement, Carter - et avec lui le lecteur - ne peut voir ce qu'a vu Warren: il ne pourra qu'essayer de l'imaginer. De même, dans *L'Affaire Charles Dexter Ward*, l'assaut à la ferme de Joseph Curwen est raconté du point de vue de la troupe

d'Eleazar Smith, qui «devait rejoindre le rivage et garder le débarcadère contre de possible renforts» pour le sorcier (HPL I, 151): ces hommes ne feront qu'attendre! Et les autres témoignages? Tous indirects: celui des Fenner, «qui voyaient de chez eux la ferme condamnée» (HPL I, 152), mais certainement pas l'intérieur; de rarissimes documents écrits; les rumeurs populaires. Le lot de ceux qui ont vu est, tout naturellement, le silence:

Il en fut de même quand ils retrouvèrent d'autres vieux compagnons qui avaient pénétré dans cette zone d'horreur. Ils avaient pour la plupart perdu ou gagné une chose impondérable et indicible. Ils avaient vu, entendu ou senti ce qui n'était pas fait pour des humains, et ne pouvaient pas l'oublier. Il n'y eut de leur part aucun bavardage, car même au plus ordinaire des instincts humains il est de terribles frontières. Et, de ce seul messenger, passa aux gardes du rivage une terreur inexprimable qui mit presque un sceau sur leurs propres lèvres. (HPL I, 152)

Le symbole de cette volonté de parvenir à une représentation "de biais", "oblique", de l'horreur fait son apparition dans *L'Abomination de Dunwich* (un texte qui n'est pourtant pas, dans l'ensemble, un modèle de réticence...). Non loin de la conclusion du récit, sur les collines du Massachusetts, trois savants de la Miskatonic University accomplissent un rite magique destiné à mettre hors d'état de nuire la créature monstrueuse élevée par Wilbur Whateley; tout cela est observé de loin, par un groupe de paysans attendant la matérialisation de la Chose. L'un d'entre eux est muni, nous y voilà, d'une longue-vue; au bout du compte, ce n'est pas la Chose que nous voyons, c'est Curtis Whateley en train de regarder la Chose:

Sans longue-vue on n'aperçut que l'image fugitive d'un nuage gris - à peu près de la taille d'un assez grand bâtiment - près du sommet de la colline. Curtis, qui tenait l'instrument, le laissa tomber avec un cri perçant dans l'épaisse boue de la route. Il chancela et se serait affaissé sur le sol si deux ou trois autres ne l'avaient rattrapé et soutenu. Il ne put que gémir d'une voix à peine perceptible: «Oh! oh! grand Dieu... cette chose... cette chose...». (HPL I, 260)

10. Lovecraft avait bientôt découvert que l'horreur peut être d'autant plus horrible qu'elle est vague et substantiellement dépourvue d'objet: Joseph Curwen est «suspect d'horreurs imprécises et d'alliances démoniaques qui semblaient d'autant plus menaçantes qu'on ne pouvait ni les nommer, ni les comprendre ou même prouver leur existence» (*L'Affaire Charles Dexter Ward*, HPL I, 135). Au fil des années, il aura tendance à alterner visions directe et indirecte, et finalement à privilégier cette dernière. Une telle stratégie représentative peut être rapprochée de la technique rhétorique - elle aussi, au sens large, représentative - de la prétéition.

Dans l'ancienne rhétorique, le terme désigne l'acte de l'orateur qui annonce expressément son intention d'omettre l'exposition détaillée et exhaustive d'un objet, ou de plusieurs objets, nommés à l'intérieur du discours même. Or, le propre de la prétéition est d'offrir à celui qui en fait usage l'occasion d'un développement méta-discursif: si l'on a décidé de ne pas tout dire, il est parfois préférable, ou tentant, ou même nécessaire, d'éclairer les mobiles de sa décision. Cette occasion, Lovecraft l'exploite souvent; nous pourrions énoncer une norme, valable dans la plupart des cas: quand Lovecraft dit l'horreur (et aussi, dans une certaine mesure, lorsqu'il opte pour une stratégie de représentation directe), il se limite à utiliser le lexique de

l'innommable et de l'indicible; quand il choisit, au contraire, de ne pas la dire, ou plus exactement de ne pas tout dire (et aussi, dans une certaine mesure, lorsqu'il opte pour une stratégie de représentation indirecte), il explique plus longuement son choix par des arguments tels que les frontières infranchissables du langage humain, l'altérité absolue²⁹ de l'objet à représenter, le caractère fragmentaire des témoignages et des documents, etc. *Le Molosse* en fournit un bon exemple; après la scène "forte" de la découverte du vampire dans sa bière³⁰, le récit se clôt sur une déclaration sobre et implicite d'impuissance représentative:

Maintenant que l'aboïement de ce monstre mort et squelettique grandit sans cesse, maintenant que le souffle furtif de ces diaboliques ailes palmées se rapproche, j'irai chercher dans la balle d'un revolver l'oubli, mon seul refuge loin de ce qui est indicible et innommable. (HPL I, 45; c'est nous qui soulignons)

Dans *Le Témoignage de Randolph Carter*, au contraire, le narrateur n'a pas - nous l'avons souligné - le droit de voir, il n'a que celui d'écouter. Voici alors qu'il s'interroge de manière plus diffuse sur les limites du langage (humain, et notamment littéraire):

Je ne puis essayer, messieurs, de vous traduire cette chose, cette voix, pas plus que je ne puis me risquer à en décrire le détail, puisque ces premières paroles m'arrachèrent à la conscience et me jetèrent dans une sorte de vide mental qui ne cessa qu'à mon éveil à l'hôpital. Dirai-je que la voix était profonde, sourde, gélatineuse, lointaine, surnaturelle, inhumaine, désincarnée? Que dirai-je? Ce fut la fin de mon expérience et c'est la fin de mon histoire. (HPL III, 58)

Nous ne pouvons établir aucune loi de proportionnalité directe, comme le montre *L'Abomination de Dunwich*, mêlant la description directe de l'horreur cosmique incarnée par Wilbur Whateley à des remarques méta-discursives qui servent de prétérition (presque) purement rhétorique:

Il serait banal et inexact de dire qu'aucune plume humaine ne saurait le décrire, mais on peut avancer avec raison que pour se le représenter avec quelque vérité il ne faut pas associer trop étroitement les notions d'aspect et de contour avec les formes vivantes ordinaires de cette planète et avec les trois dimensions connues. (HPL I, 243)

Cependant il existe, nous semble-t-il, une tendance générale qu'il est important de souligner: plus il y a de description, et moins il y a de discours; plus ample est le champ visuel, moins grand l'espace de la réflexion théorique; plus on voit, et moins on a besoin d'expliquer pourquoi on ne verra pas tout, ou bien pourquoi on ne pourra pas répéter ce qu'on a vu. L'exemple le plus frappant est peut-être celui de *L'Indicible* (1923). Comme son titre le laisse entendre, ce texte se rapproche tellement de la forme de l'essai, qu'on hésite presque à utiliser le terme récit pour le désigner: sous ce point de vue, on pourrait le comparer à *The Imp of the Perverse* de Poe³¹. Lovecraft y met en scène sa «préoccupation constante» de ce qu'il appelle «les choses "innommables" et "indicibles"» (*L'Indicible*, HPL II, 167). A un maximum de discours, correspond encore une fois un minimum de vision; à la fin de l'histoire, le narrateur et son ami Joel Manton, qui n'ont fait que bavarder

tranquillement, «assis sur une pierre tombale abandonnée, vieille de trois siècles, par une fin d'après-midi d'automne, dans le vieux cimetière d'Arkham» (HPL II, 167), sont renversés par «la poussée affolante d'une entité invisible mais d'une taille qui devait être gigantesque et d'une nature impossible à préciser» (HPL II, 173). L'explicit nous apprend comment être éloquent sans quasiment rien dire:

«Mais, Seigneur, Manton, qu'est-ce que c'était donc? Ces cicatrices - est-ce que c'était ça?»[...]«Non, cela n'avait aucun rapport. C'était partout - une sorte de gélatine - de gelée - et qui pourtant avait des formes - mille formes si horribles... dépassant toute description. Il y avait des yeux - et une souillure... C'était la fosse, c'était le maelström, c'était l'abomination ultime. Carter, c'était l'indicible!...» (HPL II, 174)

11. Après avoir traité la prétériorité en objet scientifique, qu'il nous soit permis à présent d'en faire usage: précisons alors que le sujet est loin d'avoir été épuisé, et qu'il faudrait consacrer une longue étude au méta-discours sur l'horreur dans les récits de Lovecraft, et aux particularités du narrateur lovecraftien³². Notre but n'était que d'éclaircir certains aspects de la rhétorique de l'indicible, avant d'en étudier la réalisation peut-être la plus parfaite. Un détour à travers les contradictions qui dérivent de la conception lovecraftienne de l'horreur nous y mènera.

La première d'entre elles ne semble qu'apparente, et concerne la position personnelle de l'écrivain vis-à-vis des grands thèmes de son oeuvre. Lovecraft était un sceptique impénitent (sa correspondance fournit nombre de témoignages dans ce sens), il ne croyait au surnaturel que comme moyen pour atteindre son but, c'est-à-dire l'effet d'horreur que nous cherchons à décrire; eh bien, il lui fallait, à cet incrédule, convaincre son lecteur de l'existence de montagnes dépassant de loin l'Everest (*Les Montagnes hallucinées*), ou bien d'une race de monstres ailés «capables de vivre dans l'espace interstellaire et d'y voler sur des ailes maladroitement mais puissantes» (Celui qui chuchotait dans les ténèbres, HPL I, 272), qui se cacheraient sans que personne ne s'en doute sur les collines du Vermont... Réalités inconcevables, donc indicibles, si ce n'est par les moyens ambigus et paradoxaux que le langage nous offre; mais justement, nous avons dit que la contradiction n'est qu'apparente: il se peut, au contraire, que l'incrédulité favorise la maîtrise technique, comme sembleraient le montrer d'autres cas bien connus (ceux de Poe et Mérimée, par exemple)³³.

Une deuxième contradiction nous ramène à des considérations d'ordre historique. Ce n'est que dans les années vingt et trente, au moment où Lovecraft écrit ses récits, que la psychanalyse commence vraiment à s'affirmer, à devenir une théorie scientifique prestigieuse, à se faire accepter «non seulement de la part des savants qui n'y croyaient pas, mais aussi et surtout de la société» (Todorov 1995, 168). La montée de la psychanalyse comporte un déplacement général des tabous, et de la frontière entre ce qui peut être dit et ce qui ne peut l'être; c'est un changement complexe dont il faut prendre en compte, au niveau de la représentation littéraire de l'horreur surnaturelle, au moins deux aspects. D'un côté, on peut maintenant dire ouvertement des choses qu'il fallait autrefois exprimer de manière détournée; d'où la fameuse et très critiquée hypothèse de Todorov, selon laquelle la psychanalyse «a remplacé (et par là même a rendu inutile) la littérature fantastique»:

On n'a pas besoin aujourd'hui d'avoir recours au diable pour parler d'un désir sexuel excessif, ni aux vampires pour désigner l'attrance exercée par les cadavres: la psychanalyse, et la littérature qui, directement ou indirectement, s'en inspire, en traitent en termes non déguisés. Les thèmes de la littérature fantastique sont devenus, littéralement, ceux-là mêmes des recherches psychologiques des cinquante dernières années. (Todorov 1995, 169)

De l'autre côté, comme le remarque Peter Penzoldt dans une analyse de la forme littéraire du pure tale of horror (F. M. Crawford, A. Machen, Lovecraft et L. P. Hartley sont les auteurs qu'il étudie)³⁴, depuis que la psychanalyse a révélé la signification cachée de certaines images horribles et que l'on connaît les réalités psychologiques - plus ou moins pathologiques - correspondant à certains choix thématiques et à certains modes de représentation, les écrivains sont devenus paradoxalement plus "prudents": ils évitent les symboles trop clairs, préfèrent des parcours plus ambigus. L'on peut, bien sûr, discuter les affirmations de Penzoldt (et surtout ses lectures, parfois franchement naïves et mécaniques³⁵); nous ne le ferons pas: voyons plutôt quelles réponses l'écriture de Lovecraft fournit à ces deux exigences opposées, celle de tout dire et celle de beaucoup cacher.

Du côté de chez Freud, le pari de Lovecraft est d'être toujours plus hyperbolique et "direct", d'aller toujours plus loin: c'est comme cela qu'il gagne à la littérature des aires de réalité (ou de "sur-réalité") qui n'avaient jamais été dites. La psychanalyse déplace les tabous: Lovecraft travaille à déplacer les limites de l'horreur. Du côté de chez Penzoldt, en revanche, il décide d'ignorer systématiquement les implications psychanalytiques de son travail: il veut être un artisan, de génie, mais un artisan tout de même (et sa manière de pratiquer le weird tale, comme son discours sur la littérature, sont véritablement ceux d'un artisan du surnaturel, bien qu'il nous ait laissé un texte fondamental pour comprendre l'histoire et la structure du récit d'horreur comme *Epouvante et surnaturel en littérature*). Lovecraft - qui polémique contre l'analyse freudienne juste au début de son étude³⁶ - ne s'inquiète pas des interprétations à venir: il remplit ses textes, notoirement parcimonieux en matière d'éros, d'une foule de symboles³⁷.

12. Surtout, la contradiction est installée au coeur même de la découverte de Lovecraft, dans cet abîme de l'horreur indicible qui demande pourtant à être dite. Il existe en effet chez Lovecraft une structure (logique, géométrique, architecturale, et bien sûr narrative) à plusieurs niveaux d'horreur superposés, qu'il est important de décrire parce qu'elle reflète le paradoxe ultime et sans remède de sa conception de l'horreur cosmique. Nous essaierons de le faire à travers une analyse ponctuelle de certains récits.

Il est préférable de commencer par le "cycle de Randolph Carter", car les quatre textes qui le composent³⁸ illustrent à merveille le caractère progressif si typique de l'horreur lovecraftienne. La structure est encore très simple dans *Le Témoignage de Randolph Carter* (1919): l'horreur puise ici à une source bien connue, cet expédient rhétorique du climax que Poe avait déjà parfaitement maîtrisé. L'horreur est une gradation: l'on passe du geste d'arracher un oeil à son chat, à celui de le pendre par esprit de perversité, puis à l'assassinat de sa femme d'un coup de hache en plein crâne; une voix d'outre-tombe plus atroce que n'importe quel méfait

démasque alors l'infamie, clôt le récit, fige son mouvement au point culminant de l'horreur: «affreuse harmonie jaillissant à la fois de la gorge des damnés dans leurs tortures, et des démons exultant dans la damnation!»³⁹. L'horreur est une fuite en avant: des «études terribles» en compagnie de Harley Warren (*Le Témoignage de Randolph Carter*, HPL III, 54) à l'expédition impie au cimetière, de l'ouverture d'un sépulcre «d'où s'échapp[ent] des gaz et des miasmes [...] nauséabonds» (HPL III, 55) à la descente de Warren dans le caveau où il trouvera une mort atroce, pour aboutir à l'horreur de cette voix indicible que Carter entend à la fin de son aventure.

L'horreur, c'est un crescendo ténébreux qui semble toujours devoir s'arrêter, et ne s'arrête jamais. Lorsque Carter est fait prisonnier par les maigres bêtes de la nuit, dans *A la recherche de Kadath* (1927), il s'agit pour lui - souligne le narrateur - de «l'ultime maëlstrom de la terreur et de la folie démoniaque» (HPL III, 84); mais cela ne durera pas longtemps, à la page suivante les abysses se sont déjà renversés en sommet hors d'atteinte: cet escalier où il grimpe «désespérément» pendant des heures, pour échapper à la prise d'un «bhole répugnant» (HPL III, 87). Cette logique cumulative et métonymique est l'aspect le plus frappant du voyage du personnage lovecraftien, interminable suite de *démons et merveilles*, selon la progression - théoriquement sans fin - du "récit d'aventures fantastiques" (nous utilisons une catégorie élaborée par Finné 1980). Après la «horde cauchemardesque de choses aux formes de crapaud» (*A la recherche de Kadath*, HPL III, 72) qui peuplent la face cachée de la lune, il y a le visage «[i]mpitoyable et terrible» du Ngranek (HPL III, 83); après le Ngranek, la vallée maudite de Pnath, «ce monde intérieur de l'horreur souterraine dont parlent de vagues légendes» (HPL III, 85); puis le règne des vampires (HPL III, 87), puis les «infernales grottes de Zin» (HPL III, 89), puis la ville des gugs et l'épouvantable tour de Koth (HPL III, 91); et encore, la «terrible carrière supraterrrestre» qui surgit dans les environs d'Inganok et le «désert terrible et glacé qui s'étend dans le nord» (HPL III, 112), «l'abominable Leng» (HPL III, 116) et le prêtre inquiétant qui habite son monastère et qui porte «sur le visage un masque de soie jaune» (HPL III, 117), les «ruines sombres» de Sarkomand (HPL III, 119), le «roc décharné» au milieu de l'océan (HPL III, 125), «l'immensité glacée» (HPL III, 135), et finalement «Kadath, la cité inconnue» (HPL III, 138), but de la quête, «Nyarlahothep, le Chaos Rampant» (HPL III, 145), et les «cavités inconcevables et sombres qui s'ouvrent au-delà du temps et dans lesquelles se goinfre le vorace Azathoth au milieu des battements sourds et insensés d'abominables tambours et des faibles lamentations monotones d'exécrables flûtes» (HPL III, 146)! D'horreur en horreur, de puits en puits ou de tour vertigineuse en tour vertigineuse⁴⁰, l'horreur ultime est évitée par le réveil du dormeur dans l'atmosphère familière de Providence, la ville de ses rêves⁴¹; cela signifie, entre autres, que nous ne sommes pas dans l'un des récits les plus typiques de Lovecraft: l'influence de l'imagination narrative et du style de lord Dunsany reste forte. Dans d'autres textes, le mélange typique d'*A la recherche de Kadath* disparaît, pour laisser place soit à la merveille tout court (voir *Le Bateau blanc* [*The White Ship*, 1919], HPL III, 19: «Cette contrée n'a pas de limites, car après chaque spectacle de beauté apparaît un autre encore plus beau»), soit à l'horreur tout court (voir les textes du cycle de Cthulhu). Mais il ne faut pas s'y tromper: même si Lovecraft trouve ici une sortie de l'impasse, le modèle narratif d'*A la recherche de Kadath* est structurellement infini; comme dans un rêve de Piranèse, nous montons une échelle après laquelle il y a encore une échelle et puis

encore une autre, tandis que le temps cesse d'exister et qu'on se demande si on pourra se réveiller de ce cauchemar.

Six années plus tard, Lovecraft revient au personnage de Randolph Carter et à sa quête onirique dans *A travers les portes de la clé d'argent* (*Through the Gates of the Silver Key*, 1933); entre-temps, son discours sur l'horreur est devenu plus complexe et plus riche: ce récit en témoigne. Limitons-nous, pour l'instant, à remarquer qu'on y trouve une référence précieuse au premier texte du cycle de Randolph Carter; une fois l'Ultime Porte franchie, le personnage de Lovecraft comprend, «dans un éclair de fureur destructrice, qu'il n'était pas une seule personne mais une foule de personnes» (HPL III, 176):

Randolph Carter chancela, étreint par une horreur suprême - une horreur telle que l'idée même ne lui en avait pas été suggérée par cette autre horreur qui l'avait saisi au comble de la nuit hideuse où il s'était aventuré avec Harley Warren dans une nécropole ancienne et abhorrée et en avait seul réchappé. (HPL III, 176)

L'horreur que Carter trouve derrière l'Ultime Porte est bien plus horrible que celle qui attendait autrefois Warren au fond d'un souterrain: la logique cumulative que nous avons décrite fonctionne non seulement à l'intérieur de chaque texte du cycle (et de chaque texte lovecraftien, d'ailleurs), mais aussi à l'intérieur du cycle en tant qu'ensemble narratif cohérent.

13. *A travers les portes de la clé d'argent* a encore autre chose à nous apprendre. L'expérience de perte d'identité de Randolph Carter est bien «le sommet indicible de l'épouvante et de l'agonie» (HPL III, 176), et pourtant... D'un côté, l'horreur du cimetière dans *Le Témoignage de Randolph Carter*, onirique et "autobiographique"⁴², était déjà tout à fait hyperbolique: c'était «[I]ncroyable, l'impensable, l'indicible chose» (HPL III, 58); de l'autre, ce «comble d'horreur» d'*A travers les portes de la clé d'argent* (HPL III, 177) est, à son tour, bientôt dépassé:

Pendant ces terrifiantes réflexions, le fragment de Randolph Carter qui avait dépassé l'Ultime Porte fut arraché à ce qui semblait être le nadir de l'horreur pour être jeté dans les noirs abîmes d'une horreur encore plus profonde [...]. Cette terreur dépassait de loin toutes celles dont, jusque-là, les multiples facettes de Carter avaient osé soupçonner l'existence. (HPL III, 177)

Face à cette nouvelle horreur, Carter en vient à oublier «l'horrible anéantissement de son individualité» (HPL III, 177): oublier ce qui avait été, une vingtaine de lignes plus tôt, «le sommet indicible de l'épouvante et de l'agonie»! Il y a là, évidemment, un problème qu'il faut essayer d'élucider.

Disons pour l'instant que l'horreur lovecraftienne se situe toujours au confluent de deux éléments opposés et également indispensables. Le premier, c'est le caractère unique, incomparable, insurmontable de l'horreur, qui semble effacer toute expérience précédente, pour intense qu'elle puisse être. L'horreur est toujours l'«abomination des abominations» (*Le Monstre sur le seuil*, HPL I, 503), «la plus horrible de toutes les horreurs, la plus bouleversante, la plus surnaturelle et la plus incroyable» (*Herbert West, réanimateur* [*Herbert West, Reanimator*, 1921-1922], HPL II, 114): c'est à chaque fois l'horreur extrême, «l'horreur suprême» (*Je suis*

d'ailleurs, HPL II, 87), «l'ultime horreur» (Le Monstre sur le seuil, HPL I, 514); le sommet, le comble, le nadir de l'horreur, comme dans le passage cité d'A travers les portes de la clé d'argent; le «maelström» de l'horreur, comme dans La Maison de la sorcière (HPL I, 483) et A la recherche de Kadath (HPL III, 84). Dans un sens, n'importe quelle scène d'horreur, dans l'écriture de Lovecraft, a le même statut que cette «horreur suprême, absolue» qui fond sur le protagoniste du Monstre sur le seuil, «accablant [s]on esprit d'une panique intense et poignante dont il ne pourra jamais se délivrer» (HPL I, 513); n'importe quelle vision d'horreur est littéralement «insurmontable» (La Malédiction de Sarnath [The Doom That Came to Sarnath, 1919], HPL III, 27): elle représente une limite qu'il est impossible de franchir ou, plus exactement, qu'il est inconcevable de pouvoir franchir.

Le deuxième élément, nous l'avons déjà nommé: c'est le caractère progressif, cumulatif, métonymique de l'horreur, qui a beau être toujours insurmontable, elle est avec cela toujours située à l'intérieur d'une série - ce qui implique qu'elle sera dépassée comme ont été dépassées les horreurs précédentes. Derrière chaque horreur il y a toujours une nouvelle horreur, derrière chaque sommet, comble et nadir de l'horreur, un nouveau nadir, comble, sommet: cette dialectique trouve dans Le Cauchemar d'Innsmouth une justification explicite. Le narrateur affirme à un certain moment que «[l]a terreur des maisons désertes croît certainement en progression géométrique et non arithmétique à mesure que ces maisons se multiplient pour former une cité totalement désolée» (HPL I, 424): on pourrait aisément faire abstraction du contexte, chez Lovecraft n'importe quelle forme d'horreur suit une progression géométrique. Cela nous permet aussi d'expliquer le singulier oubli de Randolph Carter, ainsi que des épisodes semblables⁴³: à l'intérieur d'une progression géométrique, chaque nouvelle étape est virtuellement incomparable avec l'étape précédente, de même qu'elle sera effacée par la suivante.

14. Le récit lovecraftien oscille sans arrêt entre les deux pôles de l'horreur suprême et de sa répétition, de l'hyperbole et de sa sériation, de l'indicible et de ce qui, par paradoxe, l'est encore plus. "Infini" et "infini+x": il y a des textes, comme A la recherche de Kadath, qui exaltent cette dynamique jusqu'à frôler la frontière de l'auto-parodie; il y en a d'autres, comme L'Abomination de Dunwich, où Lovecraft prend la peine de prévenir le lecteur qu'une nouvelle phase de l'horreur va commencer, et qu'elle sera, bien évidemment, encore pire que la précédente⁴⁴. Mais certains récits présentent une structure plus complexe, peut-être plus significative. Ici, le modèle conceptuel (la perpétuelle fuite en avant) et sa réalisation phénoménologique (la progression géométrique de l'horreur) s'incarnent en une structure proprement architecturale, géologique, temporelle; souterrain après souterrain, puits après puits, gouffre après gouffre, on plonge à la fois dans les entrailles de la terre et dans les abîmes de l'horreur et du temps:

Comme toujours Lovecraft s'aide, pour accéder à cette période antérieure à l'histoire, de demeures et de cités antiques, dont les structures architecturales guident l'imagination dans sa dynamique descendante. L'espace profond qu'elles définissent, autour de l'axe vertical de leurs escaliers en spirale, est une matérialisation adéquate des abîmes du temps qui semblent avoir hypnotisé l'auteur. (Lévy 1985, 99)⁴⁵

Cette structure fait son apparition, d'abord par fragments puis dans son intégralité,

au début des années vingt, et dans trois textes en particulier: Je suis d'ailleurs (1921), La Cité sans nom (1921), Les Rats dans les murs (1923). Dans le premier, l'habituelle suite d'horreurs prend déjà une forme architecturale; seulement, c'est une architecture ascendante: il s'agit d'escalader une terrible tour noire, l'ascension est un véritable rêve de Piranèse qui dure «plusieurs éternités» (Je suis d'ailleurs, HPL II, 84). Au sommet attendent les pires horreurs: les convives qui s'échappent précipitamment du festin, la vision du monstre (c'est un passage richissime en vocabulaire de l'horreur), puis la révélation finale - le monstre, c'est nous (HPL II, 86-8). Mais une seconde révélation est peut-être aussi frappante; la soi-disant tour n'était, en fait, qu'un puits:

au lieu d'un panorama vertigineux de sommets d'arbres s'étendant au pied d'une hauteur sublime, ce que j'avais devant moi, à mon niveau, de l'autre côté de la grille, ce n'était rien d'autre que le sol [...]. (HPL II, 85)

Comme la tour de Koth dans A la recherche de Kadath (HPL III, 91-3), celle-ci ne nous conduit pas à l'espace sublime des cieux, mais au contact imprévu de la terre ferme: c'est l'un des abîmes renversés de Lovecraft.

La Cité sans nom (1921) est probablement le premier récit où la structure que nous essayons de décrire est pleinement en fonction. Le narrateur découvre dans le désert d'Arabie la ville morte dont parlent les légendes locales et le Necronomicon d'Abdul Alhazred; cet endroit sinistre n'est que le terminal terrestre d'un univers d'horreurs souterraines:

Un éclair de ma torche me révéla enfin ce que je cherchais: l'ouverture qui menait vers ces lointains abîmes d'où le vent était si brusquement sorti. (HPL I, 30)

Cette ouverture donne sur «un tunnel sombre dont le plafond s'incurvait pour abriter un escalier abrupt, aux nombreuses petites marches taillées grossièrement, et qui descendait je ne savais où» (HPL I, 30). Le lecteur l'a déjà deviné, c'est encore un escalier piranésien à l'envers:

On ne descend ainsi que dans les hallucinations ou le délire. Cet escalier n'en finissait pas. On se serait cru dans un puits hideux et la torche que je tenais au-dessus de ma tête ne pouvait éclairer les profondeurs insondables où je m'enfonçais. J'avais perdu la notion du temps et ne pensais pas à consulter ma montre, mais j'étais saisi d'effroi à la pensée de la distance que je devais parcourir. Il y avait des changements de direction et des différences de niveau; un moment je traversai un couloir uni, long et étroit, où je dus avancer en rampant, les pieds en avant, ma torche tenue à bout de bras au-dessus de ma tête. Puis je trouvai un nouvel escalier, aussi abrupt que le premier, et me remis à descendre interminablement. (HPL I, 30-1)

Après ce deuxième escalier, le «sol uni» (HPL I, 31) d'un couloir qui abrite les momies des anciens habitants de la Cité sans nom; après le couloir, un autre «escalier aux marches raides, semblable à celui que j'avais déjà emprunté», qui mène à «un vide illimité», «un espace infini» (HPL I, 34) qui gît dans les entrailles de la terre. Tout cela n'était pas vraiment nouveau pour Lovecraft, comme le montrent d'autres récits de la même époque⁴⁶. Ce qui est nouveau est la présence

contemporaine de ces éléments; c'est l'audacieuse conception architecturale (le gouffre est une architecture, et sur les parois du couloir souterrain des cycles picturaux retracent l'histoire de la Cité sans nom, annonçant les sculptures des Montagnes hallucinées); c'est, en outre, la signification chronologique que prend cette construction: le narrateur, descendant dans l'abîme, remonte dans le temps, au fond du gouffre il trouvera les anciens habitants de la ville. Somme toute, ce qui est nouveau est l'assemblage, et la nouvelle signification de chaque élément à l'intérieur du nouvel ensemble. Des schémas vides, auparavant incapables de revêtir une véritable fonction narrative, se sont changés en structure cohérente et totalitaire: elle organise tout le récit dans la mesure où La Cité sans nom est l'histoire d'un descensus ad inferos, et que l'horreur suprême est tapie au fond de l'abîme, à la fin de l'histoire.

Même structure dans *Les Rats dans les murs*. Le mouvement descendant est provoqué ici par la sarabande infernale des rats dans les murs de la demeure ancestrale, restaurée par le dernier rejeton des de la Poer (HPL II, 158: «Une fantastique migration, depuis des hauteurs invraisemblables jusqu'à des profondeurs vraisemblablement, ou invraisemblablement, lointaines»). Le narrateur et Norrys inspectent la crypte, mais il n'y a aucune trace des animaux, qui semblent se retirer «toujours plus bas, bien au-dessous de cette salle souterraine, la plus profonde de toutes» (HPL II, 160). C'est à nouveau un phénomène d'aération, non pas un coup de vent furieux comme dans *La Cité sans nom* mais un banal courant d'air, qui permet la «découverte d'une crypte plus profonde que la construction romaine la plus basse connue sous cette maudite demeure»; ce caveau aurait «échappé à la curiosité des archéologues pendant trois siècles» (HPL II, 161):

nous observâmes ensemble le phénomène presque imperceptible, fascinés par la signification de cette découverte soudaine. Rien que ceci: la flamme de la lanterne posée près de l'autel vacillait, légèrement mais sans aucun doute, sous l'effet d'un courant d'air qui ne l'atteignait pas auparavant, et dont l'origine était incontestablement la fissure entre sol et autel que Norrys avait dégagée en ôtant les lichens. (HPL II, 161)⁴⁷

L'autel central est donc «la porte d'un nouvel abîme d'indicible terreur» (HPL II, 161)⁴⁸; les personnages ne savent pas encore, mais le lecteur soupçonne déjà, qu'il s'agit d'un abîme hyperbolique (un véritable univers enfoui: «Une grotte crépusculaire, d'une hauteur prodigieuse, s'étendait à perte de vue; un monde souterrain de mystère sans limites suggérant les pires horreurs», HPL II, 163) et "architectural" («Il y avait là des constructions et autres vestiges architecturaux», toujours HPL II, 163). Passons sur ce que cache le gouffre; remarquons seulement que les pires horreurs sont réservées pour la fin, et qu'avant d'y arriver, Lovecraft nous laisse entrevoir un abîme encore plus abyssal que «les profondeurs sans limites de cette caverne ténébreuse»: il s'agit de l'«infinité maudite de fosses» qui s'ouvrent sur le sol même de la caverne, et dont «nul n'aurait su dire [...] [la] profondeur» (HPL II, 165). On retrouvera ces «cavernes du centre de la terre» (encore HPL II, 165) dans *L'Affaire Charles Dexter Ward*.

15. Après ces trois récits du début des années vingt, il y en aura d'autres, bien plus puissants dans l'évocation de l'horreur souterraine. Les exemples les plus remarquables sont encore au nombre de trois, postérieurs à 1926 et appartenant tous au cycle de Cthulhu: *L'Affaire Charles Dexter Ward* (1927), *Les Montagnes*

hallucinées (1931), *Dans l'abîme du temps* (1935). Il ne s'agit peut-être pas des trois plus grands récits que Lovecraft ait jamais écrits, mais ils entreraient certes dans une liste hypothétique des dix (et probablement des cinq) meilleurs; ce qui devrait nous faire réfléchir, soit dit en passant, sur la valeur proprement esthétique d'une structure "forte".

a. Dans *L'Affaire Charles Dexter Ward* la montée de l'horreur est mise en relief, comme d'habitude, par un système de signalisation adéquat⁴⁹. Le clou de l'histoire étant la descente du docteur Willett dans les souterrains du bungalow du docteur Allen (autrefois ferme de Joseph Curwen), les bruits populaires se chargent de l'annoncer à plusieurs reprises: «On entendait indéniablement des bruits [...]. Ils pouvaient, naturellement, venir de la cave; mais la rumeur affirmait qu'il existait des cryptes plus profondes et plus étendues» (HPL I, 190). Bien sûr, la sagesse populaire a raison⁵⁰, et la progression horrifique présente les caractères que nous commençons à connaître par coeur: «dalle de béton avec un trou d'homme fermé d'une plaque de fer» (HPL I, 199: cette ouverture secrète remplit les fonctions des trappes tant aimées par Lovecraft); «bouffée d'air empoisonné» qui monte du gouffre (HPL I, 199); «puits cylindrique aux murs de béton», moderne, et «vieil escalier de pierre» aux «marches gluantes» qui le continue (HPL I, 200); «hauts murs d'une galerie aux voûtes cyclopéennes, percés d'innombrables passages obscurs», qui s'étend en bas de l'escalier (toujours HPL I, 200); suite de salles; «grand espace libre, si vaste» que la torche du docteur «n'en éclairait pas l'autre bord» (HPL I, 203: encore l'obsession du Grand Abîme!); d'autres trappes - qui percent le dallage de pierre de cette immense «salle aux piliers» (HPL I, 203) - donnant «accès à quelque région plus profonde encore de l'horreur» (HPL I, 204); «innommables puits couverts» (HPL I, 207); et finalement, au fond de «ce monde souterrain de labyrinthes cauchemardesques» (HPL I, 206), le laboratoire de Charles Dexter Ward, où aura lieu l'apparition finale⁵¹. A chaque nouvelle étape, à chaque nouveau gouffre, une nouvelle horreur. Lorsque, le lendemain, Mr Ward retrouve le docteur Willett évanoui dans le bungalow, et que tous deux descendent à la cave pour constater que l'ouverture a disparu, le narrateur lui-même a recours à la figure d'accumulation que nous venons d'employer:

On voyait toujours en dessous la surface unie du ciment mais il n'y avait plus de trace d'ouverture ou de perforations. Cette fois pas de trou béant pour rendre malade le père stupéfait qui avait suivi le médecin au sous-sol; rien que le ciment uni sous les planches - ni puits nauséabond, ni monde d'horreurs souterraines, ni bibliothèque secrète, ni papiers de Curwen, ni cauchemar de puanteur et de plaintes, ni laboratoire, rayonnages ou formule gravées, ni... (HPL I, 213)

La structure logique et narrative de l'horreur progressive s'est faite, ici, syntaxe.

b. *Les Montagnes hallucinées* est peut-être le texte lovecraftien le plus complexe dans l'absolu: étonnant mélange de genres (assez proche, par exemple, de l'utopie, ou de la dystopie⁵²), ce récit constitue la quête horrifique la plus articulée que Lovecraft ait entreprise. Nous nous limiterons ici à énumérer les dix-sept étapes successives de ce voyage dans «un monde d'une hideur démesurée d'horreurs aux aguets» (HPL I, 339).

a) Montagnes qui «dépassent l'imagination» (HPL I, 326).

b) Découverte d'un «souterrain secret» par l'équipe de Lake; la caverne semble s'étendre «dans toutes les directions», car il y circule «un air frais qui suggérait son appartenance à un vaste réseau souterrain» (HPL I, 329: phénomène d'aération habituel).

c) Horreur du camp de Lake (HPL I, 346 et suiv.); puis, «horreur suprême du camp» (HPL I, 348).

d) Sur le flanc des montagnes, cavernes qui annoncent «un dédale de galeries creusées dans la couche calcaire» (HPL I, 351)⁵³.

e) Découverte de la «cité impie du mirage dans sa puissante, objective et inéluctable réalité» (HPL I, 353).

f) L'«atroce vérité» (HPL I, 365) que les frises révèlent.

g) «Mais des excès plus monstrueux encore de la Nature étaient dangereusement proches» (HPL I, 375): il existe en effet - les sculptures le confirment - une chaîne de montagnes encore plus élevées que les précédentes: «ces monstres détestables avaient eu beaucoup plus de quarante mille pieds de haut - bien davantage que les odieuses montagnes hallucinées que nous avons rencontrées» (HPL I, 376).

h) Découverte, toujours à travers le cycle sculptural de la ville morte, d'une «mer sans soleil, noire comme le Styx» (HPL I, 376); il existe «de nombreux tunnels directs depuis l'ancienne métropole jusqu'au noir abîme» (HPL I, 378: l'on pressent ici l'existence d'une structure architecturale descendante, semblable à celles que nous avons décrites).

i) Découverte des plans tracés par les Anciens sur des papiers dérobés au campement de Lake: «quand nous défroissâmes les papiers pour voir ce qu'il y avait dessus, nous comprîmes que nous avions atteint le pire» (HPL I, 385).

j) «Le vrai grand choc se produisit quand»... (HPL I, 388): le cadavre de Gedney.

k) «En fait nous fûmes un instant pris d'une terreur primitive presque plus vive que la pire de nos craintes raisonnées à l'égard de ces Autres» (HPL I, 390): la fausse alerte du manchot.

l) «C'était l'entrée du grand abîme»: découverte du tunnel qui mène au «vide sans limites d'en bas», aux «régions insondables du noyau de la terre» (HPL I, 391).

m) «Quelque chose dans tout cet endroit, avec son sol poli et presque luisant, nous sembla plus obscurément horrible et déroutant qu'aucune des monstruosité que nous avons déjà rencontrées» (HPL I, 392): signes de la présence récente d'une autre forme de vie inconnue.

n) Annoncée par une «nouvelle et inexplicable puanteur [...] abominablement forte» (HPL I, 393), l'horreur des cadavres massacrés et décapités des Anciens. Devant ces quatre corps les deux protagonistes saisissent «l'essence de la terreur cosmique dans ses ultimes profondeurs» (HPL I, 396).

o) Vision d'un shoggoth, auquel les rescapés du pôle doivent «une bonne partie de

l'horreur qui, depuis, n'a jamais cessé de [...] [les] hanter» (HPL I, 399)⁵⁴. Le shoggoth - c'est la première et unique fois que Lovecraft en décrit un avec tant de détails (HPL I, 399-401) - semble vraiment ce qu'il y a de pire parmi toutes les horreurs lovecraftiennes.

p) Vision (de l'avion) des «terribles montagnes du monde interdit» (HPL I, 402), dont nos héros avaient soupçonné l'existence grâce aux sculptures de la ville morte.

q) Vision de Danforth, qui le fait crier follement (elle le rend d'ailleurs quasiment fou⁵⁵), et risque de précipiter l'avion sur les montagnes. C'est «l'horreur dernière», «l'horreur ultime» (HPL I, 404), de ce voyage aux frontières de la folie - dernière tant d'un point de vue chronologique, que d'un point de vue qualitatif. Mais Danforth refuse d'en parler; une prétérition couvre ce qu'il a vu: «Tout ce que Danforth a jamais suggéré, c'est que l'horreur ultime était un mirage» (HPL I, 404).

c. Si *Les Montagnes hallucinées* ambitionne le titre de texte le plus complexe de tout Lovecraft, *Dans l'abîme du temps* est certainement celui où la structure décrite est le plus clairement observable. L'horreur vécue par le professeur Peaslee est nettement partagée en deux phases: les rêves et la réalité. La phase des rêves prévoit à son tour deux sous-étapes: «A mesure que certains détails précis surgissaient dans les rêves, l'horreur y devenait mille fois pire» (HPL I, 530); «L'horreur véritable commença [...] quand je vis pour la première fois des créatures vivantes» (HPL I, 537). Quant à la réalité, elle comprend les événements qui ont lieu dans le désert de l'Australie occidentale: «Le 10 juillet 1934, la Société de psychologie me transmit la lettre qui fut à l'origine de la phase culminante et la plus effroyable de toute cette épreuve insensée» (HPL I, 547). La lettre qui pousse Peaslee à s'embarquer sur-le-champ pour Perth parle de ruines immémoriales, mais aussi de «vents effroyables» et de «galeries [qui] plongent de plus en plus profondément» (HPL I, 548), auxquels font allusion les légendes des indigènes; nous savons déjà à quoi nous en tenir... Quelques pages plus tard, la promenade nocturne de Peaslee viendra apporter une confirmation:

Car ce filet d'air ne pouvait indiquer qu'une chose: un immense gouffre dissimulé sous les blocs en désordre de la surface. (HPL I, 556)

Voilà enfin combinés les vents surnaturels de La Cité sans nom et l'imperceptible courant d'air des Rats dans les murs: sachant «qu'une formidable succession de noirs abîmes, endormis depuis des éternités, [doivent] [...] s'ouvrir, béants, quelque part au-delà et au-dessous» (HPL I, 559) du narrateur, nous sommes maintenant prêts à l'inévitable descente. Elle s'accomplit en bonne et due forme: trappes⁵⁶, crevasses, tunnels et étages d'une construction pré-humaine en marquent les étapes successives; elle est caractérisée par la progression habituelle, d'hyperbole horrifique en hyperbole horrifique, jusqu'à l'horreur suprême tapie - qui s'en serait douté? - au «niveau le plus bas» (HPL I, 564); comble de sollicitude envers son lecteur, Lovecraft lui laisse voir le moment précis où la descente-progression se fait géométrique, et le temps disparaît⁵⁷. Voici le passage en question:

Ayant trouvé un plan incliné, je le suivis jusqu'à de plus grandes profondeurs. Les étages défilaient devant moi à une vitesse folle, mais je ne m'arrêtais pas pour les explorer. (HPL I, 564)

Dans l'abîme du temps contient, du reste, l'exemple de "sériation de l'hyperbole"⁵⁸ peut-être le plus impressionnant de tout Lovecraft. Une fois récupéré l'étui métallique qui témoigne de l'existence de l'horreur, Peaslee commence sa remontée vers la lumière, la réalité, le temps présent (une "anabase" qui rappelle celle des Montagnes hallucinées); malgré ses précautions, il provoque un éboulement de blocs rocheux, et il croit «entendre une réponse effroyable qui venait de très loin derrière [...] [lui]» (HPL I, 569) - c'est-à-dire des profondeurs qu'il est en train de quitter. Réel ou imaginaire, le bruit provoque une réaction en chaîne du langage hyperbolique; voici les échantillons qu'on peut recueillir en deux pages de l'édition «Bouquins»: «mon délire fut total et sans recours», «Puis ce fut le grand désastre», «la folie atteignit son comble», «Maintenant, le vrai cauchemar, dans son essence, me tenait en son pouvoir» (HPL I, 569-70). Après, il n'y a plus rien sinon la «chute affreuse à travers d'incalculables lieues de ténèbres visqueuses et sensibles» qui rapporte paradoxalement le professeur (le rêveur?) au «monde éveillé, objectif» (HPL I, 571)⁵⁹; rien, sinon cette syntaxe accumulative qui se charge - comme dans *L'Affaire Charles Dexter Ward* - de dresser la liste des horreurs réelles ou rêvées:

Il semblait y avoir eu un amoncellement de blocs titanesques, un abîme en dessous, une monstrueuse révélation du passé, et pour finir une horreur cauchemardesque - mais qu'est-ce qui était réel dans tout cela? (HPL I, 571-2)

16. Etant donné la perpétuelle fuite en avant qui régit le fonctionnement du récit lovecraftien, le problème était de trouver l'issue d'un processus qui se relance tout seul et recommence éternellement, sans aucune forme apparente d'entropie. Pour Lovecraft la question n'était pas seulement, comme le souligne d'ailleurs à raison François Truchaud, de dire:

Pour Lovecraft, l'essentiel est de dire: le fantastique, l'horreur, de partir à sa recherche, l'évoquer et essayer de la conjurer, tout en sachant la vanité de cette action et sa dérision. (Truchaud 1969, 7)⁶⁰

Il s'agissait aussi de s'arrêter de dire: en vérité, l'oeuvre lovecraftienne peut être lue comme une tentative toujours réitérée de sortir de cette impasse. Une solution que Lovecraft expérimenta assez tôt consiste à renverser l'horreur en merveille. Si nous transformons la victime en monstre, l'homme en bête, alors «[l]es pires degrés de l'horreur s'atténuent», et finalement l'horreur vire à l'«exaltation», à l'«émerveillement et [à] la gloire» (Le Cauchemar d'Innsmouth, HPL I, 561): nous voici de l'autre côté du miroir, la spirale infinie de l'horreur s'est brisée. C'est ce qui arrive dans Le Cauchemar d'Innsmouth, sans compter que le mélange particulier d'horreur et de merveille qui caractérise les récits du cycle de Randolph Carter pourrait être expliqué du même point de vue: Carter est l'un des personnages lovecraftiens les plus compromis avec l'horreur⁶¹.

Néanmoins, le plus souvent - et de manière plus significative - Lovecraft choisit un autre type de solution, un autre dénouement (la signification étymologique du terme est bienvenue ici). Dans la plupart de ses textes, c'est un véritable court-circuit⁶² qui interrompt brusquement, et en quelque sorte arbitrairement, l'ascension vers le summum - ou plutôt, pour rester fidèles aux obsessions de l'écrivain, la descente vers le dernier abîme - de l'horreur. Nous avons dit "court-

circuit", "arbitrairement": mais ce caractère arbitraire est le propre de toute narration, de tout plot (Brooks 1984), et à plus juste titre des modèles narratifs "à la Piranèse", structurellement infinis, dont seulement un découpage arbitraire peut décréter la fin; mais ce court-circuit est fécond, il fait par sa présence même la richesse des textes où il apparaît. Essayons donc de comprendre en quoi cela consiste.

17. «L'horreur vint s'ajouter à l'horreur» (HPL II, 164), remarque à un certain moment le narrateur des Rats dans les murs: c'est mettre à nu le mécanisme de l'horreur lovecraftienne. Mais il arrive qu'à force de pousser l'hyperbole toujours plus loin, l'hyperbole se renverse en réticence ou, plus exactement, en image énigmatique du non-sens: souvenons-nous du dénouement des Montagnes hallucinées, de cette mystérieuse vision qui éclipse les abominations précédentes. Voici ce que Danforth dit pour l'exprimer:

Il a, en de rares occasions, murmuré des choses incohérentes et déraisonnables à propos de «trou noir», de «bord sculpté», de «proto-shoggoths», de «solides sans fenêtres à cinq dimensions», de «cylindre sans nom», des «phares antiques», «Yog-Sothoth», «la gelée blanche primordiale», «la couleur venue de l'espace», «les ailes», «les yeux dans les ténèbres», «l'échelle lunaire», «l'originel, l'éternel, l'impérissable» et autres notions bizarres, mais quand il redevenait pleinement lui-même, il rejetait tout cela [...]. (HPL I, 404)

Le discours se plie et craque sous le poids d'un effort de représentation jamais tenté: mais derrière l'horreur il y a une nouvelle horreur et puis encore une horreur plus hyperbolique et ainsi de suite (de même qu'au-dessous du niveau des souterrains il y a toujours, chez Lovecraft, un niveau inférieur dont on ne soupçonnait pas l'existence), jusqu'au moment où, derrière l'horreur ultime, il n'y a plus rien sinon un miroir qui se reflète lui-même, le discours qui se répète à l'infini, l'horreur d'horreur d'horreur d'horreur... A la fin du processus - à la fin de l'histoire, à la fin de notre enquête - l'hyperbole a été poussée tellement loin qu'elle a changé de signe: nous étions en train de fixer l'horreur ultime, et nous nous apercevons, tout d'un coup et sans préavis, que nous contemplons un visage masqué.

18. Cette contradiction insoluble, Lovecraft ne l'a pas découverte le premier: d'autres avant lui, des écrivains qui avaient, chacun à sa manière, déplacé les limites de l'horreur et de l'indicible, s'étaient heurtés à des obstacles analogues. Quelque chose qui ressemble à la structure à plusieurs niveaux d'horreur superposés que nous avons analysé existe déjà, par exemple, chez les romanciers gothiques, chez Stoker, chez Hodgson; cela n'atteint pas la profondeur - dans tous les sens du mot - lovecraftienne⁶³, mais c'est déjà assez pour retenir l'attention du lecteur exceptionnel qui travaille à *Epouvante et surnaturel en littérature*... Voici ses éloquents notes de lecture sur Lewis, Maturin, Stoker, Hodgson:

Le roman [The Monk de M. G. Lewis] contient des descriptions effroyables, comme l'incantation dans les caveaux sous le cimetière du couvent [...]. (Lovecraft 1991b, 1077; c'est nous qui soulignons) Il a horriblement souffert [Alonzo de Monçada, dans Melmoth the Wanderer de C. R. Maturin] - et les descriptions de ses aventures sous la torture et dans les caveaux par lesquels il tente une fois de s'échapper sont classiques [...].

(Lovecraft 1991b, 1079; c'est nous qui soulignons) *The Lair of the White Worm* (Le Repaire du Ver blanc) [de B. Stoker], qui imagine une gigantesque entité primitive tapie dans un caveau sous un vieux château, ruine complètement une idée magnifique par une action presque infantile. (Lovecraft 1991b, 1107) *The House on the Borderland* (La maison au bord du monde), 1908 - peut-être l'oeuvre majeure de Mr Hodgson - peint une maison en Irlande, isolée et de mauvaise réputation, où se concentrent les forces hideuses de l'autre monde, et qu'assiègent les monstres hybrides impies d'un secret abîme souterrain. (Lovecraft 1991b, 1111)

Mais il y a plus. Même un écrivain raffiné comme Joseph Conrad expérimente quelque chose de très proche de la rhétorique de l'horreur de Lovecraft quand, dans *Heart of Darkness* (1899), il cherche à faire imaginer à son lecteur l'horreur absolue qu'a vue Kurtz. Qu'est-ce qui (ou qui est-ce qui) se cache derrière les derniers mots susurrés à l'oreille de Marlow⁶⁴? Nous n'en saurons rien; Conrad ne le dit pas, et certains critiques particulièrement exigeants n'ont pas manqué de lui en faire reproche (Leavis 1950).

Tout cela implique que la dialectique de l'horreur, le jeu avec les frontières de l'hyperbole et de la réticence, ne sont pas une prérogative des écrivains dits "populaires", des Lovecraft et des Hodgson⁶⁵: n'importe quel écrivain qui cherche à circonscrire le phénomène de l'horreur doit passer par là. Un autre protagoniste de cette tradition littéraire, Stephen King, affirme que l'horreur réticente de *The Minister's Black Veil* (1836) est bien pire que toutes les monstruosité de Lovecraft⁶⁶; or, bien que cela puisse paraître étrange, le fait est qu'au fond des monstruosité de Lovecraft nous retrouvons le voile noir d'Hawthorne. (Soit dit en passant, Lovecraft n'a pas manqué d'utiliser un symbole tout à fait équivalent, le voile jaune qui couvre le visage du grand prêtre de l'abominable monastère de Leng⁶⁷.) Les derniers mots de Kurtz, dès lors, semblent rejoindre le regard halluciné de Danforth, le voile du ministre se confondre avec ce qui effraye terriblement le narrateur d'un récit de Herbert George Wells (*The Red Room*, 1896); l'horreur est une machine qui produit de l'horreur, toujours de l'horreur, et la dernière, énigmatique horreur n'est qu'un signifiant vide. Pour parler avec Poe, le grand ancêtre: au bout du terrifiant voyage de Gordon Pym, c'est une figure blanche et couronnée de cataractes de vapeur qui vient à la rencontre de l'explorateur du Sud - une figure blanche et également voilée. Au bout de tout parcours aux frontières de l'horreur hyperbolique, c'est le visage de sphinx de la réticence que nous contemplons, derrière son voile:

Et alors nous nous précipitâmes dans les étreintes de la cataracte, où un gouffre s'entrouvrit, comme pour nous recevoir. Mais voilà qu'en travers de notre route se dressa une figure humaine voilée, de proportions beaucoup plus vastes que celles d'aucun habitant de la terre. Et la couleur de la peau de l'homme était la blancheur parfaite de la neige. (*Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket* [*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, 1838], Poe 1989, 349-50)

Références bibliographiques

Penzoldt, P.. *The Supernatural in Fiction*, New York, Humanities Press, 1952.

Borges, J. L..1992 *Enquêtes (Otras inquisiciones, 1952)* , traduit de l'espagnol par P. et S. Bénichou, suivi de G. Charbonnier, Entretiens avec J. L. Borges, Paris, Gallimard.

Brooks, P..1984, /DATE> *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Oxford, Clarendon Press.

Buard, J.-L..1992 *Répertoire commenté de la critique lovecraftienne de langue française (1936-1991)*, dans HPL III, pp. 1295-341.

Conrad, J..1988 *Heart of Darkness (1899)*, édition de R. Kimbrough, New York-London, Norton & Co.1992 *Falk (1903)*, dans Oeuvres, 5 vols., édition de S. Monod, Paris, Gallimard, vol. II.

Finné, J..1980 *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles.1993 *Panorama de la littérature fantastique américaine. Des origines aux pulps*, Liège, Editions du C.L.P.C.F.

Hodgson, W. H..1995 *Le Verrat (The Hog)*, dans Carnacki et les fantômes (1910), édition de F. Truchaud, Paris, 10/18.

Joshi, S. T..1986 *Introduction à H. P. Lovecraft, Night Ocean et autres nouvelles*, Paris, Belfond, pp. 7-17.

Juin, H..1969 *Les Potences de Salem*, dans Truchaud (dir.) 1969, pp. 111-6.

King, S..1992 *Danse macabre (Night Shift, 1976)*, Paris, J'ai Lu.

Kristeva, J..1980 *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.

Lacassin, F..1991a *Le complot des étoiles*, dans HPL I, pp. 3-17.1991b *Un Banc d'essai pour l'inspiration de Lovecraft*, dans HPL II, pp. 3-6.

Leavis, F. R..1950 *The Great Tradition*. George Eliot, Henry James, Joseph Conrad (1948), London, Chatto & Windus.

Lévy, M..1985 *Lovecraft ou du fantastique (1972)*, Paris, Christian Bourgois.

Lovecraft, H. P..HPL I *Les Mythes de Cthulhu*, édition de F. Lacassin, Paris, Laffont, 1991.HPL II *Contes et nouvelles*, édition de F. Lacassin, Paris, Laffont, 1991.HPL III *Le Monde du rêve*, édition de F. Lacassin, Paris, Laffont, 1992.1973 *Supernatural Horror in Literature (1927, 1945)*, édition de E. F. Bleiler, New York, Dover Publications.1975 *Démons et merveilles*, édition de J. Bergier, Paris, Union Générale d'Editions.1989 *L'orrore soprannaturale in letteratura*, édition de M. Skey, Rome-Naples, Theoria.1991a *Lettre au rédacteur en chef de «Weird Tales» (Letter to the Editor of «Weird Tales», septembre 1923)*, dans HPL I, pp. 1098-100.1991b *Epouvante et surnaturel en littérature*, dans HPL II, pp. 1061-130.

Manganelli, G..1985 *La città blasfema ["La Ville blasphématoire"]*, dans La letteratura come menzogna ["La Littérature comme mensonge"] (1967), Milan, Adelphi, pp. 81-4.

Menegaldo, G..1982 *Le Statut du narrateur dans la fiction de H. P. Lovecraft*, «Cahiers du CERLI», n° 4, pp. 34-46.1988 *H. P. Lovecraft: archaïsme et modernité, un univers de tension*, «Europe», n° 707, pp. 77-88.

Otto, R..1995 *Le Sacré. L'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel (Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, 1917)*, édition d'A. Jundt, Paris, Payot.

Penzoldt, P..1965 *The Supernatural in Fiction (1952)*, New York, Humanities Press.

Poe, E. A..1989 *Contes. Essais. Poèmes*, édition de C. Richard, Paris, Laffont.

Shakespeare, W..1995 *Macbeth* (repr. 1606, publ. 1623), dans *Tragédies*, 2 vols., édition de M. Grivelet et G. Monsarrat, Paris, Laffont, vol. II.

Todorov, T..1978 *Les Limites d'Edgar Poe*, dans *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, pp. 161-71.1995 *Introduction à la littérature fantastique (1970)*, Paris, Seuil.

Truchaud, F..1969 *H. P. Lovecraft ou: dire l'indicible*, dans *H. P. Lovecraft, Dagon et autres nouvelles de terreur*, Paris, Belfond, pp. 7-14.

Truchaud, F. (dir.).1969 *H. P. L.*, «Cahiers de l'Herne», cahier dirigé par F. Truchaud, Paris, Editions de l'Herne.

Van Herp, J..1969 *Lovecraft, Jean Ray, Hodgson*, dans *Truchaud (dir.) 1969*, pp. 157-62.

Versins, P..1969 *Lovecraft et l'indicible*, dans *Truchaud (dir.) 1969*, pp. 39-46.

Notes

¹  Buard 1992, 1316 donne quelques explications concernant ce petit cas de paternité effacée.

²  Voir § 11.

³  Voir Todorov 1995, 40: «Il est surprenant de trouver, aujourd'hui encore, de tels jugements sous la plume de critiques sérieux [Penzoldt, Caillois et Lovecraft lui-même]. Si l'on prend leurs déclarations à la lettre, et que le sentiment de peur doive être trouvé chez le lecteur, il faudrait en déduire (est-ce là la pensée de nos auteurs?) que le genre d'une oeuvre dépend du sang-froid de son lecteur».

⁴  Sur cette problématique, en langue française, nous disposons des aperçus de Finné 1993, 93-113, passim.

⁵  Nous sommes redevables de l'expression à l'auteur des Montagnes hallucinées (*The Mountains of Madness*, 1931): voir HPL I, 341 («gigantisme démesuré»), 355 («ces lieux d'un gigantisme démesuré»), et aussi 353 («démesure inimaginable et

inhumaine»).

⁶  Qu'on pourrait assez lâchement définir comme l'ensemble des textes qui mettent en scène Cthulhu et les autres Grands Anciens. Le mythe a bien sûr son prophète (l'Arabe fou Abdul Alhazred), son livre sacré (le Necronomicon), ses prières et ses psaumes (comme le distique célèbre «N'est pas mort ce qui à jamais dort / Et au long des ères peut mourir même la mort», qui fait son apparition dans *L'appel de Cthulhu*, HPL I, 75, et - légèrement modifié - dans *La Cité sans nom* [The Nameless City, 1921], HPL I, 27). Le mythe a aussi, d'ailleurs, ses adeptes: les innombrables écrivains qui ont continué l'oeuvre de Lovecraft (F. Lacassin a recueilli une petite partie de ces textes "cthulhistes" dans la section Légendes du mythe de Cthulhu de HPL I; une vision d'ensemble de cette production nous est fournie par Finné 1993, chap. IV, Les Adorateurs de Cthulhu, 115-38).

⁷  Nous faisons référence à la lettre du 12 janvier 1929 à N. L. Davies, dont nous ne connaissons qu'une traduction italienne (voir Lovecraft 1989, 7-8). M. R. James - auquel Lovecraft avait envoyé un exemplaire de son étude - écrit que le style de l'auteur «est parmi les plus offensifs qui soient», car il utilise «le terme "cosmique" vingt-quatre fois environ».

⁸  Voici ce que la formule en italique donne dans le texte anglais: «a genuine tale of cosmic fear» (Lovecraft 1973, 16). On en trouve des variantes dans les textes narratifs; voir par exemple Celui qui chuchotait dans les ténèbres (The Whisperer in Darkness, 1930): «l'ampleur des horreurs cosmiques révélées par cette voix rauque» (HPL I, 303).

⁹  Ce texte est truffé de références aux récits de Poe, et semble être, notamment, une réécriture de *Berenice* (même si Lacassin 1991b, 6, et Finné 1993, 99, proposent comme modèle *The Masque of the Red Death*). Le début, par exemple, est calqué sur celui de Poe: «Malheureux celui auquel les souvenirs d'enfance n'apportent que crainte et tristesse. Misérable celui dont la mémoire est peuplée d'heures passées dans de vastes pièces solitaires et lugubres» (Je suis d'ailleurs, HPL II, 82); «Le malheur est divers. La misère sur terre est multiforme» (*Bérénice* [Berenice, 1835], Poe 1989, 131). Voir aussi, chez Lovecraft, la description du manoir paternel, et de sa bibliothèque aux «livres moisis» (HPL II, 83), ou bien la périphrase finale, qui n'est pas sans rappeler la mémorable conclusion de *Berenice*: «je sais pour toujours que je suis d'ailleurs [...]. Et cela je le sais du moment où j'ai tendu la main vers cette abomination dressée dans le grand cadre doré, depuis que j'ai porté mes doigts vers elle et que j'ai touché une surface froide et immuable de verre lisse» (HPL II, 88). Je suis d'ailleurs est non seulement le récit de la découverte d'une identité inconcevable et indicible, mais aussi, pourrait-on dire, le règlement de comptes avec une paternité encombrante: celle du grand ancêtre (et alter ego!) E. A. Poe.

¹⁰  Nous ne connaissons qu'un cas semblable dans toute la littérature gothique et fantastique, celui du *Horla* où Maupassant cherche également à récupérer une tradition millénaire de fables et d'apparitions, les relisant en fonction de l'avènement d'une nouvelle race de dominateurs du monde. Bien sûr, il n'est pas

question ici d'influences: à en juger par le peu de lignes qu'il lui réserve dans *Epouvante et surnaturel en littérature* (Lovecraft 1991b, 1088-9), Lovecraft avait dû lire Maupassant en traduction, et en garder un souvenir assez vague. Il y a d'ailleurs aussi des différences remarquables: Maupassant a consacré à son être invisible un récit, peut-être deux (si l'on considère les versions de 1886 et 1887 comme deux textes autonomes), Lovecraft - et après lui ses continuateurs - une littérature entière (une «Odyssée peinte avec les seules couleurs du cauchemar», HPL I, 4e page de couverture); Maupassant n'a pas fait de son horreur quelque chose de divin et de blasphématoire à la fois, tandis que Lovecraft a créé un panthéon entier de dieux répugnants; chez Maupassant l'horreur vient de l'avenir, chez Lovecraft elle est la résurgence d'un passé abominable et lointain; etc.

¹¹  Dans *L'Affaire Charles Dexter Ward* voir par exemple les articles de journaux reproduits dans HPL I, 173 et 179-80, et l'épisode de HPL I, 182-3.

¹²  L'amitié des deux esthètes pilleurs de tombes n'est pas sans rappeler l'existence cérébrale et solitaire que Dupin et le narrateur de Poe mènent dans leur maisonnette antique, bizarre et probablement hantée du faubourg Saint-Germain.

¹³  Il serait intéressant de comparer dans le détail cette vision avec des scènes semblables qu'on trouve dans les textes "classiques" de la littérature vampirique du XIXe siècle: *La Morte amoureuse* (1836) de Gautier, par exemple.

¹⁴  Juin 1969, 115 parle de «la volonté manifestée par Lovecraft - et partout perceptible - de faire de son oeuvre une oeuvre totale, un cycle sur lui-même refermé, un périple complet».

¹⁵  De même, il est facile de lire les récits de jeunesse de Lovecraft à la recherche des obsessions de son oeuvre adulte: mais les souterrains de *La Caverne secrète* ou l'aventure de John Lee (*The Secret Cave or John Lee's Adventure*, 1898: voir HPL I, 1003-4) ne sont qu'une bien plate image, face à ceux de *L'Affaire Charles Dexter Ward*.

¹⁶  Texte anglais: «O horror, horror, horror! / Tongue nor heart cannot conceive nor name thee» (Shakespeare 1995, 644). Bien sûr, *Macbeth* n'a trait à la tradition gothique et fantastique qu'en tant qu'archétype.

¹⁷  Voir respectivement §§ 6-8; 9-10; 12 et suiv.

¹⁸  Voir § 4.

¹⁹  Voir par exemple Lévy 1985, 82 («le monstre lovecraftien [...] est moins effrayant que... répugnant») et 83 («Le monstre, avant d'être source de terreur, est foyer de tous les dégoûts»).

²⁰  Voir, sur ce sujet, Kristeva 1980, qui toutefois ne s'occupe nullement de la

tradition littéraire qui nous intéresse.

- 21  Les titres de certains récits fournissent leur contribution à cette catégorie: La Cité sans nom, L'Indicible (The Unnamable, 1923), etc.
- 22  Dans ce sens, le florilège de Versins 1969 est dépourvu d'intérêt: l'oeuvre entière de Lovecraft pourrait y figurer. Dans un autre sens, ce recueil de citations présente une certaine utilité pratique: il nous épargne entre autres la peine d'étayer notre propre tableau des fréquences significatives par des exemples.
- 23  Non seulement Epouvante et surnaturel en littérature (Lovecraft 1991b: voir en particulier le chap. I), mais aussi les textes théoriques que F. Lacassin a recueillis dans HPL I (section L'Art d'écrire selon Lovecraft) et HPL III (section Quelques aperçus philosophiques et critiques selon Lovecraft).
- 24  La part de l'humour dans l'écriture de Lovecraft est généralement assez méconnue: voir à ce propos la section Parodies et pastiches dans HPL III, et Joshi 1986. Voir aussi l'incipit de La Maison maudite (The Shunned House, 1924), auquel il est possible d'attribuer une signification métalittéraire: «L'ironie participe, souvent même, aux pires horreurs» (HPL II, 175).
- 25  Voir A la recherche de Kadath, HPL III, 61: «Carter cependant n'avait pas peur [des zoogs]: c'était un vieux rêveur, il avait appris leur bruissant langage et passé avec eux plus d'un traité».
- 26  Voir Dagon, HPL I, 22 («d'une taille aussi imposante que celle de Polyphème»), et *L'appel de Cthulhu*, HPL I, 86 («Polyphème maudissant le navire du fugitif Ulysse»). Faut-il prendre en compte aussi un modèle figuratif (Turner)?
- 27  Comme le remarque Lacassin 1991a, 8.
- 28  Pensons à la matérialisation de la monstruosité interstellaire dans L'Abomination de Dunwich (The Dunwich Horror, 1928), ou à la ronde des hommes-poissons dans Le Cauchemar d'Innsmouth (1931).
- 29  Il s'agit là d'un véritable topos lovecraftien, dont il serait aisé de fournir beaucoup d'exemples. Voir surtout Celui qui chuchotait dans les ténèbres, riche en passages de ce genre (HPL I, 275, 280, 289, 290, 291, 298, 301, 302, 303); d'autres occurrences significatives dans HPL I, 68 et suiv., 259, 413, 466, 481, 502, 583.
- 30  Citée plus haut (voir § 4, c).
- 31  Voir comment Todorov 1978, 165 décrit la structure de ce récit: «pendant les deux premiers tiers du texte nous croyons avoir affaire à une "étude théorique", à un exposé des idées de Poe; puis soudain le récit fait son entrée, en transformant

du coup profondément tout ce qui précède, en nous amenant à corriger notre réaction première: l'imminence de la mort donne un éclat nouveau aux froides réflexions qui précèdent. La limite entre fiction et non-fiction est ainsi mise en lumière - et pulvérisée».

32  Voir sur ce point Menegaldo 1982.

33  Les incroyables ont toujours été nombreux parmi les spécialistes du surnaturel, et il y en a (A. C. Doyle) qui ont arrêté d'écrire des textes fantastiques à la suite d'une "conversion". La contradiction, si c'en est une, est ancienne comme l'histoire de la littérature fantastique.

34  Voir Penzoldt 1965, deuxième partie, chap. IV, The Pure Tale of Horror, 146-90.

35  Voir par exemple les pages où Penzoldt interprète les scènes de putréfaction dans The Novel of the White Powder (1896) d'A. Machen comme une image - à ses dires transparente - de la masturbation infantine (Penzoldt 1965, 159-60).

36  Voir Lovecraft 1991b, 1065: «Mais les sensitifs seront toujours avec nous, et parfois le curieux éclair du fantôme peut envahir un coin ignoré de la tête la plus dure; de sorte qu'aucune rationalisation, réforme ou analyse freudienne ne saurait abolir tout à fait le frisson de la rumeur chuchotée au coin du feu ou du bois solitaire». Voir aussi Par-delà le mur du sommeil (Beyond the Wall of Sleep, 1919), HPL II, 17: «la plupart de nos visions nocturnes ne [...] [sont] peut-être rien d'autre que de vagues et bizarres reflets de nos expériences à l'état de veille - n'en déplaise à Freud avec son symbolisme puéril»; et l'opinion de C. Tillinghast dans De l'au-delà (From Beyond, 1920), HPL II, 56: «Vous avez entendu parler de la glande pinéale? Je ris à l'idée de ce qu'en pensent les dupes et les disciples de Freud».

37  Dans Lévy 1985, chap. V, L'Abomination profonde, 89-103 on trouve des aperçus intelligents sur ce problème: par exemple les remarques concernant la signification psychanalytique de l'obsession des profondeurs.

38  Le Témoignage de Randolph Carter, A la recherche de Kadath, La Clef d'argent, A travers les portes de la clé d'argent (le cycle est traduit en français sous le titre d'ensemble Démons et merveilles).

39  On aura reconnu quelques épisodes du Chat noir (The Black Cat, 1843) de Poe (notre citation se lit dans Poe 1989, 700).

40  Voir les puits de HPL III, 118 et 121, et les tours de HPL III, 99 et 137: nous allons revenir sur l'importance et la signification de ces abîmes opposés (Lévy 1985, 100: «l'espace interstellaire est perçu par notre auteur [...] comme une espèce d'abîme renversé»). Dans A la recherche de Kadath l'on trouve aussi des chausse-trappes de pierre (HPL III, 89, 92) qui, comme toujours chez Lovecraft, servent de seuil conduisant d'une horreur abominable à l'horreur suivante, encore plus

abominable.

41  Voir la conclusion du récit (HPL III, 147-8), et ce que Nyarlathothep dit à Randolph Carter: «Sachez que votre merveilleuse cité d'or et de marbre n'est que la somme de ce vous avez vu et aimé dans votre jeunesse» (HPL III, 142).

42  Le rêve célèbre qui est à l'origine du Témoignage, ainsi que d'autres récits ou fragments de récits lovecraftiens, est raconté par l'auteur dans la lettre à A. Galpin et M. W. Moe du 11 décembre 1919 (voir HPL III, 199-203).

43  Voir par exemple Je suis d'ailleurs, HPL II, 87: «Dans l'horreur suprême de cette seconde, j'oubliai ce qui m'avait horrifié»; Les Rats dans les murs (The Rats in the Wall, 1923), HPL II, 160: «Le comble de l'horreur paralyse souvent la mémoire, miséricordieusement»; *Dans l'abîme du temps*, HPL I, 570: «Les rafales glacées et les hideuses stridences derrière moi me furent un moment comme un opium bienfaisant car elles aveuglèrent mon imagination sur la menace du gouffre béant sous mes pas».

44  Voir par exemple HPL I, 248 («cette seconde phase de l'horreur»), 250 («une autre phase de l'abomination»), etc.

45  M. Lévy analyse ici *Les Montagnes hallucinées*.

46  Dans La Transition de Juan Romero (The Transition of Juan Romero, 1919), il y a déjà «[u]n abîme incommensurable, aux proportions si monstrueuses qu'aucune lampe ne pouvait l'éclairer convenablement» (HPL II, 28): les ouvriers d'une mine trouvent cet univers souterrain en faisant exploser des charges de dynamite. Dans La Peur qui rôde (The Lurking Fear, 1922), la maison hantée des Martense représente le centre et l'issue en superficie d'un système d'innombrables galeries, habitées par une progéniture monstrueuse. Dans Horreur à Red Hook (The Horror at Red Hook, 1925), un «gouffre sans fond» s'ouvre au-dessous d'un quartier de New York: le détective Malone pénètre «dans des espaces incommensurables remplis de chuchotements, de plaintes et de ricanements moqueurs» (HPL II, 211). Dans La Clé d'argent (The Silver Key, 1926), Randolph Carter découvre, au fond de la Tanière du Serpent, «une fissure conduisant à une grotte plus grande encore» (HPL III, 158; on en parle aussi dans A travers les portes de la clé d'argent, HPL III, 162-3 et 168); comme nous le verrons tout à l'heure, quelque chose de semblable arrive dans Les Rats dans les murs.

47  Il est à remarquer que S. King, dans un pastiche lovecraftien inspiré des Rats dans les murs, utilise exactement le même stratagème, et la même structure descendante; voir le récit intitulé Poste de nuit, King 1992, 80: «- C'est une trappe. J'en ai remarqué d'autres dans le coin. Il y a encore un niveau sous cette partie du sous-sol».

48  Voir Le Cauchemar d'Innsmouth, HPL I, 448: «les hideuses légendes [...] qui représentent ce roc déchiqueté comme une vraie porte vers des mondes d'horreur

insondable et d'inimaginable monstruosité».

49  Voir par exemple HPL I, 175 («le souvenir de tout ce qui avait précédé s'effaçait»), 187 («Si le murmure était inquiétant, ce qui vint ensuite fut pire»), etc.

50  Et Willett aussi lorsque, un peu plus tard, il se munit «d'un bidon d'essence qu'il garderait en réserve pour le cas où un laboratoire caché serait découvert au-delà de la terrible salle à l'autel immonde et aux innommables puits couverts» (HPL I, 207): cas qui ne manquera pas de se présenter. On dirait que le bon docteur a lu du Lovecraft...

51  Voir HPL I, 212-3. Une fois de plus, cette apparition est voilée par une prétérition: «Marinus n'a aucun espoir de faire admettre quoi que ce soit de son histoire, sinon de certains amis bienveillants, aussi n'en a-t-il rien dit qu'aux plus intimes» (HPL I, 213).

52  Voir à ce propos Menegaldo 1988, 77 et 87 (n. 4).

53  D'autres passages décrivent ce labyrinthe de grottes: voir HPL I, 355 («toute une région de cavernes, de gouffres et de secrets souterrains qui échappent à l'humaine pénétration»), 391 («les dédales contigus de la région et des montagnes titanesques»), 392 («la région des multiples labyrinthes»), etc.

54  Voir aussi HPL I, 395: «Plût au Ciel [...] que nous soyons repartis au plus vite de ce maudit tunnel, [...] avant de voir ce que nous vîmes, avant que nos esprits ne soient à jamais marqués par ce qui ne nous laissera plus respirer en paix!».

55  Voir HPL I, 349: «l'ultime goutte d'eau qui l'a mis dans cet état».

56  Motif récurrent: voir HPL I, 561 («Je [...] tremblai d'une nouvelle terreur en me rappelant la trappe bardée de fer au niveau le plus bas»), 562 («l'ouverture donnant vers le bas [...], noire et béante, [...] exhalait un courant d'air froid et humide. Je m'interdis de penser aux cavernes sans fin d'éternelle nuit qui pouvaient couvrir là-dessous»), 565 («la trappe menaçante [...] restait sans surveillance, ouverte sur des abîmes inimaginables»), 570 («ce maudit sifflement inhumain qui montait de la trappe ouverte sans surveillance sur les ténèbres infinies des profondeurs»; «l'une de ces infernales trappes qui devaient bâiller deux étages plus bas»), etc. Il y avait eu, auparavant, les trappes rêvées: voir HPL I, 544 («la crainte incessante des grandes trappes scellées des étages souterrains»), 545 («les issues menant aux abîmes intérieurs»), 546 («Et l'ombre d'une peur sans nom planait perpétuellement autour des trappes scellées»). A remarquer que la trappe de HPL I, 565 s'ouvre au niveau le plus bas des Archives Centrales: encore une confirmation, s'il en est besoin, que chez Lovecraft il n'y a pas, à proprement parler, de niveau le plus bas, un autre niveau, étage, abîme, étant toujours possible.

57  Le temps se dissout dans HPL I, 568: «Je me souviens [...] que je ne consultai pas une seule fois ma montre pendant ces heures atroces vécues sous terre».

58  Voir §§ 13 et 14.

59  Cette chute renvoie à celle qui clôt A la recherche de Kadath (voir HPL III, 147-8).

60  Malgré un titre alléchant (H. P. Lovecraft ou: dire l'indicible), cette étude ne développe pas les aspects proprement rhétoriques qui nous intéressent.

61  Dans A la recherche de Kadath, il passe des traités avec des créatures monstrueuses, et les vampires sont ses alliés d'exception; dans A travers les portes de la clé d'argent, il est lui-même un monstre, qui se cache sous l'apparence et le visage de cire d'un hindou douteux.

62  Lovecraft parle du «court-circuit du Surnaturel» dans Le Temple (The Temple, 1920), HPL II, 43.

63  Il suffit de comparer ces textes aux récits de Lovecraft, pour s'en rendre compte. Après l'analyse structurale, l'histoire du weird tale confirme donc le décalage "qualitatif" (au niveau de la rhétorique de l'horreur) dont nous parlions au § 5.

64  La célèbre exclamation «The Horror! The Horror!» (Conrad 1988, 72).

65  On sait que W. H. Hodgson a exercé une certaine influence sur Lovecraft, qui le met au nombre de ses auteurs préférés dans Epouvante et surnaturel en littérature (Lovecraft 1991b, 1110 et suiv.; voir sur ce sujet Van Herp 1969). Il serait intéressant d'étudier les aspects proprement rhétoriques de ce rapport d'influence. Un exemple: quand on lit, dans un des récits de Carnacki. The Ghost-Finder, qu'«une horreur plus grande encore allait venir!» (Hodgson 1995, 237), on ne peut s'empêcher d'y voir une préfiguration de la poétique de l'horreur lovecraftienne.

66  Voir King 1992, 15: «D'une certaine façon, la subtilité, le refus du mélodrame, le ton rationnel aux lenteurs calculées qui caractérisent un conte comme Le Voile noir du ministre lui donnent des accents bien plus terrifiants que les monstruosité batraciennes de Lovecraft ou la torture décrite par Poe dans Le Puits et le Pendule».

67  Voir Celephaïs (1920), HPL III, 42, et A la recherche de Kadath, HPL III, 117 et suiv. Ce personnage, qui n'habite pas par hasard «un monastère dont il vaut mieux ne pas parler» (HPL III, 98), semble avoir été construit à partir de matériaux fournis par Hawthorne lui-même et par R. W. Chambers, dont Lovecraft appréciait beaucoup The King in Yellow (1895; voir Lovecraft 1991b, 1103).