



Dire et montrer l'horreur

Le sublime par l'*ekphrasis* au service du fantastique chez H.P. Lovecraft

Mémoire

Sophie Horth

Maîtrise en études littéraires

Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© Sophie Horth, 2015

Résumé

L'étude de l'œuvre de l'auteur fantastique américain H.P. Lovecraft a souvent été mise de côté dans les études littéraires, où on qualifiait son style d'excessif et maladroit. Celui-ci a alimenté beaucoup de débats sur l'appartenance de Lovecraft au genre fantastique en général, duquel on l'excluait, prétextant qu'il rompait la traditionnelle hésitation typiquement fantastique. Dans ce mémoire, nous souhaitons nous interroger sur le rôle que peut jouer l'écriture particulière de Lovecraft dans la construction d'un univers narratif cohérent, malgré la crise du signe à laquelle font face ses personnages. Nous observerons comment l'écriture de Lovecraft, grâce à son recours à l'*ekphrasis*, parvient à susciter le sublime, d'abord chez ses narrateurs, mais également transcender le récit pour atteindre le lecteur. Nous montrerons comment le sublime vécu par ses personnages parvient, grâce à une esthétique de la présence du surnaturel, à faire douter le lecteur sur sa propre réalité.

Table des matières

Résumé.....	iii
Remerciements.....	ix
Introduction.....	1
Chapitre I : Des fondements de la littérature fantastique à son renouvellement	7
L'écriture par suggestion, le fantastique.....	7
Fantastique et <i>American Gothic</i> , un parcours entrecroisé	18
La peur, entre tradition et nouveauté	27
Chapitre II : Concernant le sublime.....	33
Le <i>delightful horror</i> : ressentir une terreur exquise dans la sécurité	34
La « présentation négative » : l'insignifiance des repères	46
Chapitre III : Dire et montrer, le fantastique et le sublime	55
Quelques similitudes entre sublime et fantastique.....	55
Le sublime dans la peur cosmique.....	58
L'écriture de l'excès : Lovecraft, rhétoricien et conteur.....	69
Le rôle de l' <i>ekphrasis</i>	75
Chapitre IV : L' <i>ekphrasis</i> , sensibilité suprême	81
Décors sublimes et la nécessité de l' <i>ekphrasis</i>	81
<i>Ekphrasis</i> , rhétorique et effet fantastique	88
Rapport lovecraftien à l'art	104
Conclusion	109
Bibliographie	125

Un homme qui pénètre au-delà de la surface des choses, peut sans doute s'égarer, mais il fraie la voie aux autres et ses erreurs pourront servir la cause de la vérité.

— Edmund Burke

Quand je considère la petite durée de ma vie, absorbée dans l'éternité précédant et suivant le petit espace que je remplis et même que je vois, abîmé dans l'infinie immensité des espaces que j'ignore et qui m'ignorent, je m'effraie et m'étonne de me voir ici plutôt que là, car il n'y a point de raison pourquoi ici plutôt que là, pourquoi à présent plutôt que lors. Qui m'y a mis? Par l'ordre et la conduite de qui ce lieu et ce temps a-t-il été destiné à moi?

— Blaise Pascal

We are not what we thought we were. We are what we feared.

— Charles L. Crow

Remerciements

J'aimerais d'abord remercier mon directeur Richard St-Gelais pour son soutien et sa confiance constants dans la rédaction de ce mémoire. Merci de m'avoir toujours relancée dans mes idées et m'avoir poussée à atteindre une réflexion excédant mes attentes.

Je remercie également Luc Langlois d'avoir offert généreusement de son temps afin de répondre à mes questions concernant le sublime.

J'aimerais ensuite remercier mes parents, Jean-Guy et Diane, pour qui le simple fait de me voir atteindre cet objectif signifie énormément.

De plus, je remercie le reste de mon entourage, famille et amis confondus, de m'avoir encouragée à toutes les étapes de la rédaction de ce mémoire.

J'aimerais finalement remercier mon conjoint, Simon, pour son appui incessant et sa foi en mes capacités dépassant nettement celle que j'avais moi-même.

Introduction

Lorsque l'on pense aux auteurs classiques de littérature fantastique, l'auteur américain Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) arrive très rapidement parmi les noms cités, la peur étant au centre de son œuvre. Bien qu'encensée par de nombreux auteurs et critiques, l'écriture de Lovecraft a souvent été qualifiée d'inadéquante par rapport au genre fantastique, puisque son attachement à la description extrêmement détaillée le faisait classer en tant que *pornographe* de la littérature fantastique, selon Denis Mellier¹. Le style si particulier de Lovecraft, auquel on ajoute sa conception de la littérature fantastique, voulant qu'elle soit orientée vers la création du sentiment de peur chez le lecteur plutôt que vers l'hésitation entre le réel et l'imaginaire, est toutefois l'élément clé de cet effet si désiré et qui impressionne toujours le lecteur d'aujourd'hui amateur d'horreur et d'épouvante.

Le fantastique présente une fascinante évolution à travers le temps, et a été beaucoup étudié, notamment par Tzvetan Todorov² et Rachel Bouvet³. Toutefois, bien que la plupart des études concordent sur la relation clé entre le texte et le lecteur qui l'interprète et sur l'intrusion du non-familier dans le familier (le fameux *unheimlich* freudien⁴), les critères de définition du genre ne font pas consensus. Le cas d'Howard Phillips Lovecraft s'avère particulièrement complexe, puisque ses textes ne correspondent pas aux définitions « officielles » du fantastique, étant donné l'affirmation de l'*existence* réelle des monstres dans ses récits, alors qu'on définit régulièrement le fantastique comme l'hésitation au sujet de la réalité des phénomènes inexplicables. Lovecraft est toutefois reconnu comme un des héritiers du genre, étant lui-même grand admirateur d'Edgar Allan Poe, Arthur Machen et

¹ Denis MELLIER. « Le rhéteur et le pornographe » dans *H.P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*. Éditions Dervy, Paris, 2002, pp. 123-139.

² Tzvetan TODOROV. *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. Points, Paris, 1976, 184 p.

³ Rachel BOUVET. *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Balzac-Le Griot, coll. « L'univers des discours », Montréal, 1998, 306 p.

⁴ Sigmund FREUD. « L'inquiétante étrangeté » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 213-263.

Algernon Blackwood, tout en étant revendiqué comme une source d'inspiration par les auteurs contemporains, notamment Stephen King. Lovecraft, en écrivant lui-même un essai sur la littérature qu'il nomme d'*épouvante* (« *supernatural horror* » en anglais), soulève de nombreuses questions sur les limites du genre, et souligne le besoin de renouvellement du fantastique : lorsque l'indétermination ne suffit plus, il cherche à montrer l'horreur.

Mais comment créer un sentiment de peur lorsque l'on expose autant, alors que la plupart des théories, comme celle proposée par Rachel Bouvet dans son ouvrage *Étranges récits, étranges lectures*⁵, parlent surtout de l'importance de l'indétermination? Auteur publié davantage, à son époque, dans les magazines de type *pulp* que dans les grandes maisons d'édition, Lovecraft est un auteur de consommation immédiate, qui répond directement aux besoins d'un lectorat avide d'émotions fortes. Le risque, évidemment, est toujours de tomber dans le ridicule et de s'avérer inefficace.

Pour résoudre cette question du style littéraire de Lovecraft, nous nous proposons de considérer ses influences artistiques afin de voir comment cela peut changer le regard porté sur son œuvre. Grand lecteur et amateur d'art, Lovecraft ne cachait pas dans sa correspondance qu'il était un éternel nostalgique des beautés des XVIII^e et XIX^e siècles, particulièrement britannique et américain, siècles desquels il se sentait comme l'héritier. Il n'est donc pas étonnant que des théories artistiques apparues à cette époque, comme celle du sublime, marquent profondément son œuvre et modifient sa façon de transmettre la terreur. Le sublime concerne « tout ce qui est propre à susciter d'une manière quelconque les idées de douleur et de danger, c'est-à-dire tout ce qui est d'une certaine manière terrible, tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur »⁶, mais aussi la recherche d'un certain plaisir à travers une relation négative, à travers une terreur qui serait plaisante, idée qui s'apparente à la littérature fantastique. À travers une écriture qui suscite le sublime, Lovecraft fait apparaître une modalité différente du genre fantastique, qui vise à

⁵ Rachel BOUVET. *op cit.*

⁶ Edmund BURKE (trad. Baldine Saint Girons). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, Paris, 2009, p. 96.

produire un effet de *présence* du surnaturel, tout en restant fidèle aux conventions artistiques qui l'émerveillaient, comme le gothique américain. Le sublime chez Lovecraft se présente de plusieurs façons différentes, surtout dans les passages comportant un discours sur l'art par l'insertion, dans ses textes, d'œuvres d'art pouvant elles-mêmes être qualifiées de sublimes ainsi que par l'utilisation d'une rhétorique particulière, qui, procédant par l'accumulation de termes cherchant à décrire l'innommable, le terrible, parvient à susciter la peur. Pour étudier ce deuxième aspect, nous observerons la construction générale des textes de Lovecraft et en accordant une attention particulière à ses descriptions méticuleuses, en exposant les différentes figures rhétoriques qui les rendent efficaces.

Dans ce mémoire, nous étudierons trois récits centraux dans l'œuvre de Lovecraft, qui traitent de différents arts : *Les montagnes hallucinées*⁷ (architecture et sculpture), *Le modèle de Pickman*⁸ (peinture et photographie) ainsi que *La musique d'Erich Zann*⁹ (musique). En plus de traiter d'arts divers, ces nouvelles présentent également des similitudes narratives, comme l'emploi d'un narrateur-personnage. La première est un récit de voyage scientifique qui tourne mal, la deuxième est une confession et la troisième est une analyse personnelle des événements horribles dont le narrateur a été témoin. Le destinataire imaginé pour chaque texte n'est pas le même, ce qui a une incidence sur la manière dont le récit prend forme, dans la façon de présenter l'horreur pour toucher le lecteur. Bien que nous étudions ces trois récits dans leur traduction française, nous tenons à préciser que nous nous référerons parfois aux textes originaux en anglais lorsque notre argumentation se concentrera sur des expressions précises, afin de comparer les différents effets possibles.

⁷ H.P. LOVECRAFT. « Les montagnes hallucinées » dans *Les montagnes hallucinées*, J'ai lu, Paris, 1996, pp. 7-156.

⁸ H.P. LOVECRAFT. « Le modèle de Pickman » dans *L'abomination de Dunwich*, J'ai lu, Paris, 1997, pp. 119-141.

⁹ H.P. LOVECRAFT. « La musique d'Erich Zann » dans *L'abomination de Dunwich*, J'ai lu, Paris, 1997, pp. 143-158.

Les théories artistiques et culturelles du sublime selon les philosophes Edmund Burke¹⁰ et Emmanuel Kant¹¹ seront au cœur de notre argumentation. Nous approfondirons le rôle que jouent les deux sublimes, après les avoir définis et expliqués, dans la littérature fantastique, et plus particulièrement dans ses problématiques. Le sublime est considéré comme l'effet de fascination causé par le mélange d'une certaine répulsion et d'un attrait face à une œuvre d'art, de la terreur que l'on apprécie lorsqu'on se sent en sécurité dans la contemplation. Bien qu'il n'ait pas été théorisé en fonction de la littérature fantastique, le sublime change considérablement le regard que l'on peut avoir sur la relation entre le lecteur et le texte, sur le plaisir d'avoir peur et de douter tout à la fois.

Après avoir expliqué, dans un premier temps, différentes conceptions plus classiques de ce qu'est le genre fantastique, et, dans un deuxième temps, les deux principales théories sur le sublime, nous utiliserons les théories concernant la rhétorique exposées par Denis Mellier dans *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*¹² pour analyser la manière dont l'œuvre de Lovecraft s'insère dans la tradition fantastique, mais renouvelle le genre en opérant une transition vers l'épouvante contemporaine.

Nous aborderons finalement le rôle de l'*ekphrasis*, c'est-à-dire l'art de décrire une œuvre non littéraire dans un récit, ici utilisée pour créer ce que Lovecraft appelle une impression de « peur cosmique » grâce à une rhétorique spécifique rappelant le sublime. Nous étudierons l'impact que les descriptions d'œuvres d'art ont sur les personnages, et ultimement le lecteur, dans les nouvelles *Les montagnes hallucinées*, *La musique d'Erich Zann* et *Le modèle de Pickman*, qui traitent respectivement de sculpture, de musique et de peinture, en plus de la présence commune de descriptions architecturales. À partir de ces trois récits où l'art non littéraire joue un rôle central, nous verrons comment l'œuvre de Lovecraft peut être considérée du point de vue du sublime, en amenant l'idée que l'on

¹⁰ Edmund BURKE. *Op cit.*

¹¹ Emmanuel KANT (trad. Alain Renaut). *Critique de la faculté de juger*, GF Flammarion, Paris, 1995, 540 p.

¹² Denis MELLIER. *Op cit.*

retrouve une *double sublimité* dans ces trois nouvelles. Ces récits oscillent entre le sublime de Burke, caractérisé principalement par la fascination et le plaisir occasionnés par la distance par rapport à l'œuvre, et le sublime de Kant, profondément lié à ce qui dépasse l'entendement, qui place l'homme en second par rapport à la nature, et qui touche donc différents aspects de la vie, et non plus seulement l'art.

La *double sublimité* est tributaire de la relation que le lecteur entretient avec le narrateur : bien que ce dernier ne puisse plus ressentir le sublime burkien et plonge dans le sublime kantien, le lecteur, protégé par la médiation textuelle, est conscient qu'il est face à une œuvre d'art. L'hésitation que l'on retrouvait dans le fantastique classique prend désormais une autre forme : le lecteur est troublé par sa lecture, et hésite, non pas sur l'existence ou l'absence de monstres dans le monde fictif, mais plutôt sur la réalité qu'il croit connaître et dont il se dit qu'elle pourrait ressembler à ce que le texte décrit. L'expérience des narrateurs de Lovecraft, leur contact avec les œuvres d'art et celle vécue par le lecteur est semblable. Les narrateurs croyaient être en présence d'une œuvre d'art, mais ont été confrontés à la réalité du phénomène qu'ils observaient. Le jeu avec le lecteur se complète par le fait qu'il est lui-même en train de lire ce qu'il croit être une fiction, alors qu'un doute s'imisce dans son esprit sur la possible réalité de ce qui est décrit, comme s'il allait découvrir qu'il était lui-même dans un récit lovecraftien. Même si, dans ces trois récits, les monstres existent bel et bien, à la différence de ce que l'on voyait dans le fantastique classique, Lovecraft, par le jeu de l'*ekphrasis* qui crée un effet sublime, parvient à conserver une certaine forme de doute dans l'esprit du lecteur. Il s'agit d'une nouvelle hésitation, différente de celle présentée par Todorov, qui ne concerne plus la cohérence interne du texte, mais plutôt les limites de la fiction et celles de l'acte de lecture. Lovecraft, en faisant miroiter à son lecteur la possibilité de la réalité de l'horreur cosmique, convoque le lecteur à une expérience particulière, celle de l'épouvante.

Chapitre I : Des fondements de la littérature fantastique à son renouvellement

L'écriture par suggestion, le fantastique

Genre littéraire aux origines multiples, puisant dans les contes et légendes ou encore le romantisme, le fantastique se caractérise difficilement de façon univoque. Chaque théoricien s'étant penché sur la question arrive à une conclusion différente sur ce qu'est le texte fantastique. La plupart des définitions s'entrecroisent et finissent par nous donner davantage l'idée de ce que le fantastique *n'est pas*, que ce qu'il *est*. Dès lors, ce genre s'expose surtout en opposition avec ce qui s'est fait, ce qui est connu, bref, un « in-fantastique », comme l'explique Denis Mellier :

Le fantastique n'a pas de qualifications en propre, il n'a que des négations nées des oppositions qu'il formule dans sa fiction. Il est [...] un in-fantastique : l'incréé de Gautier, le non-mort de Stoker, l'innommable de Lovecraft, l'inadmissible et l'inconcevable de Caillois et de Vax, l'impensable et impensé (Bozetto), le non-dit et le non-vu (Jackson), l'incertain (I. Bessière) et l'incertitude, l'inconcevable, l'insolite (Guiomar), l'incongru, l'inhabituel, ce qui n'a pas de précédent [...] le fantastique se tient tout entier dans cette syntaxe des contraires, dans la composition inversée de ce lexique de l'affirmation négative. Il ne peut jamais être ce qu'il est, mais il ne peut qu'être ce qu'il n'est pas.¹³

En voyant comment le fantastique se définit en opposition linguistique avec ce qui le précède, il n'est pas étonnant de remarquer que souvent cette opposition dépasse la langue pour aller rejoindre une autre facette, celle de la rivalité entre réel et imaginaire, entre ce qui est *naturel* et *surnaturel*. Louis Vax, qui s'inspire de la définition aristotélicienne de la nature, voulant que « chaque être possède sa nature propre, qui détermine ses possibilités et ses limites »¹⁴ conclut en disant que « *naturel* est en somme synonyme d'*explicable* »¹⁵.

¹³ Denis MELLIER. *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Honoré Champion, Paris, 1999, pp. 110-111.

¹⁴ Louis VAX. *Les chefs-d'œuvre de la littérature fantastique*, PUF, coll. littérature modernes, Paris, 1979, p. 17.

Cependant, Vax s'interroge sur les différents rapports que peuvent avoir les gens avec ce qui est pour eux naturel ou surnaturel, en faisant observer qu'un mort-vivant pourrait être parfaitement naturel pour « un paysan breton d'autrefois, et surnaturel pour un intellectuel parisien d'aujourd'hui »¹⁶. Sans tomber dans les pièges des généralisations culturelles, nous éprouvons des difficultés avec ce binôme proposé par Vax. Nous pensons que de s'arrêter à la simple présence du surnaturel dans un récit ne suffit pas pour faire de celui-ci un récit fantastique. En effet, comme Vax ne précise pas si ce « surnaturel » en est un pour les personnages ou pour le lecteur (implicite ou réel), cette définition nous semble fondamentalement incomplète. Elle voudrait dire que tout récit où l'on retrouve quelque chose qui serait hors de l'ordinaire pourrait être à la fois réaliste pour les personnages, mais fantastique pour le lecteur, et la situation inverse serait aussi vraie.

Le rapport au réel devient encore plus problématique lorsqu'on s'intéresse au *rôle* que joue le surnaturel dans le fantastique. Vax donne l'exemple de deux fantômes célèbres, le fantôme dans *Sémiramis* de Voltaire et celui dans *Hamlet* de Shakespeare. Alors que le revenant de Voltaire fait rire son public incrédule, le spectre shakespearien inspire terreur et respect parce qu'il se présente de façon solennelle et sérieuse. L'effet des deux revenants n'est pas le même, et un pacte entre l'œuvre et le public est absolument nécessaire si l'auteur souhaite donner une ambiance fantastique à son récit : on doit faire croire, pendant l'espace d'un instant, aux fantômes. C'est là que l'utilisation d'éléments fantastiques devient complexe : pour qu'un récit soit fantastique, il doit montrer au public du surnaturel, savoir le présenter de manière à ce que celui-ci soit pleinement accepté ou considéré comme réel dans le cadre du récit, tout en conservant la distance nécessaire pour ne pas tomber dans un ridicule involontaire. Charles Grivel décrit avec justesse le fantastique comme quelque chose qui « provient de l'appréhension d'une figure-support (un objet, un

¹⁵ Louis VAX, *op cit.*, p. 18.

¹⁶ Louis VAX. *op cit.*, p. 18.

acte, un personnage représentation dans un état d'excès négatif quelconque) donné à voir [...], mais refusé d'être vu »¹⁷.

Le jeu proposé par la littérature fantastique est donc complexe, puisqu'il présente à la fois un côté thématique, en mettant en scène des événements ou des figures qui ne devraient pas exister, mais aussi un aspect langagier, qui dose la présence du surnaturel pour le rendre sérieux, lui donner sa force narrative en n'en disant jamais trop, en entretenant le mystère latent¹⁸. Nous étudierons d'autres définitions en tâchant d'expliquer comment le genre se construit selon les époques et les cultures, à la fois dans les jeux langagiers et les jeux qui affectent la perception. Nous espérons ainsi comprendre davantage ce genre paradoxal qui s'efforce de montrer ce qui est fondamentalement autre, ce qui ne peut exister, mais qui veille souvent à le faire sans dire, ou sans *trop dire*; un genre qui maintient constamment dans le doute, dans le mystère.

Cette part de mystère est ce qui domine la plupart des définitions ou la conception du public quant au fantastique. Le théoricien le plus fréquemment cité à ce sujet est Tzvetan Todorov. L'étude de Todorov, intitulée *Introduction à la littérature fantastique*¹⁹, offre des repères importants ainsi que des observations qui reviennent à la fois chez d'autres théoriciens, mais aussi chez les auteurs; c'est pourquoi nous nous en servons comme point de départ pour comprendre ce qui peut être qualifié de littérature fantastique.

Dans la conceptualisation du genre proposée par Todorov, le fantastique se démarque des autres genres littéraires par sa capacité à entretenir le mystère par l'hésitation

¹⁷ Charles GRIVEL. « Horreur et terreur : philosophie du fantastique » dans *La littérature fantastique*, Colloque de Cerisy (Cahiers de l'hermétisme), Albin Michel, 1991, p. 183.

¹⁸ L'effet de *métonymisation*, comme l'appelle Bozzetto, englobe les procédés qui permettent, dans un récit, de parler de ce qui est indicible à travers les objets et autres indices qui, pris individuellement, ne sont pas trop horribles pour pouvoir être nommés. L'altérité dans le récit fantastique est cruciale, mais c'est la métonymisation qui permet de parler de l'événement fondamentalement autre sans donner trop de détails sur son origine, son essence. L'objet doit être décrit, mais rester informé. (Voir Roger BOZZETTO, « Un discours du fantastique? » dans *Du fantastique en littérature : figures et figurations*, Publications de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 1990, p. 60).

¹⁹ Tzvetan TODOROV. *op cit.*, 184 p.

entre ce qui est réel (donc naturel) et ce qui ne le serait pas, le surnaturel. Le premier exemple qu'il donne est celui du personnage d'Alvare dans le roman de Jacques Cazotte intitulé *Le diable amoureux*. Dans ce récit, Alvare cohabite avec une créature qu'il croit être le diable, puisqu'il l'a invoqué, créature qui adopte toutefois un comportement étrangement humain. Todorov souligne le côté fantastique de cette situation puisqu'« Alvare hésite, se demande (et le lecteur avec lui) si ce qui lui arrive est vrai, si ce qui l'entoure est bien réalité [...] ou bien s'il s'agit simplement d'une illusion, qui ici prend la forme du rêve »²⁰. Ce qui est crucial, c'est l'hésitation entre deux possibilités : l'explication naturelle et l'explication surnaturelle. Toutefois, à la fin du roman, dans un moment très théâtral où Alvare est sur le point de céder à la tentation des rapprochements physiques avec sa chère Biondetta, celle-ci s'exclame « Je suis le diable, mon cher Alvare, je suis le diable... »²¹, mettant fin à l'hésitation et confirmant les doutes. À partir de ce moment, le récit cesse, au sens où Todorov l'entend, d'être fantastique, et tombe dans la sous-catégorie qu'il nomme le « fantastique-merveilleux »²², où l'explication surnaturelle est pleinement acceptée.

Dans le modèle proposé par Todorov, il est possible qu'une œuvre soit fantastique pendant un moment, puis cesse de l'être, le plus souvent à cause de la fin du récit. Il existerait, par ailleurs, différents types de récits fantastiques, dont le fantastique-merveilleux nommé précédemment. Afin d'exposer ces différents types, nous utilisons le tableau conçu par le théoricien²³ :

étrange pur	fantastique-étrange	fantastique-merveilleux	merveilleux pur
-------------	---------------------	-------------------------	-----------------

²⁰ *Ibid.*, p. 28-29.

²¹ Jacques CAZOTTE. *Le diable amoureux*, Guilde du livre, Lausanne, 1957, p. 172.

²² Tzvetan TODOROV, *op cit.*, p. 57.

²³ *Ibid.*, p. 49.

Todorov explique, en présentant ce tableau, que le fantastique pur se situe sur la ligne séparant le fantastique-étrange du fantastique-merveilleux, puisque le fantastique est davantage une frontière qu'une catégorie définie. Le fantastique serait donc sur la lisière entre le fantastique-étrange, où « des événements qui paraissent surnaturels tout au long de l'histoire, y reçoivent à la fin une explication rationnelle »²⁴ et le fantastique-merveilleux, « la classe des récits qui se présentent comme fantastiques et qui se terminent par une acceptation du surnaturel »²⁵, comme dans *Le diable amoureux*.

Ce que l'on remarque dans la proposition de Todorov, c'est que l'hésitation et l'absence de résolution supplantent ce qui était autrefois qualifié comme important dans le fantastique : les monstres, les fantômes et autres manifestations surnaturelles habitant les récits populaires souhaitant effrayer, qui veulent donc faire croire à l'existence de telles choses, sont moins importantes aux yeux du théoricien que la spéculation, les vides narratifs qui restent sans réponse. L'hésitation prend parfois racine grâce au surnaturel, mais ne se limite pas à celui-ci. Pour revenir à la définition de Mellier, le fantastique de Todorov concernerait ce qui est de l'ordre de l'inexplicable. Ce que nous souhaitons toutefois souligner dans les points apportés par Todorov, c'est le jeu avec le lecteur : le personnage peut hésiter, mais le lecteur aussi, puisque c'est ultimement lui qui donne vie au récit, notamment en imaginant des explications possibles pour résoudre les énigmes qui lui sont présentées. De plus, cette hésitation entre naturel et surnaturel est elle aussi à retenir, en particulier lorsque l'on garde en tête le point de vue du lecteur. C'est ce que nous tenterons d'expliquer, dans le quatrième chapitre, avec le double sublime, un sublime qui, comme le fantastique, peut se rompre pour le personnage lors de la résolution de l'énigme, mais qui perdurerait pour le lecteur qui, en quelque sorte contaminé par le texte, se mettrait à douter de la présence de créatures hors de l'ordinaire non plus dans le texte, mais dans son monde à lui.

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ *Ibid.*, p. 57.

En lisant l'essai de Todorov, on remarque que le fantastique ne se limite pas à l'utilisation de certains procédés ou de certains thèmes, qu'il ne se définit par nécessairement par l'utilisation de symboles récurrents ni ne suit une structure prédéfinie, que le fantastique est avant tout un effet sur le personnage, mais aussi sur le lecteur. La sémiologue Rachel Bouvet s'est intéressée à cet effet si particulier que recherchent les amateurs de fantastique, en tentant de comprendre, dans son ouvrage *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*²⁶, comment se construit cet effet, et par quels procédés textuels il se manifeste. Alors que Todorov parlait essentiellement de l'hésitation, Bouvet se concentre sur l'indétermination. Les blancs du texte sont au cœur de l'effet fantastique, et pour qu'ils soient efficaces, il faut que le « lecteur perçoive les indéterminations du texte sans pour autant chercher à les résoudre »²⁷. Bouvet stipule qu'il existe deux types de blancs dans un texte : « Les blancs qui organisent l'axe syntagmatique de la lecture et les blancs produits par les “négations”, intervenant quant à elles au niveau paradigmatique »²⁸, qui jouent un rôle très différent. Alors que les premiers stimulent l'imagination du lecteur par des modifications dans la manière dont les événements sont présentés, bref dans l'ordre du texte, les deuxièmes affectent les événements en tant que tels : le lecteur ne dispose pas de toute l'information pertinente et doit « produire des significations à partir de la négation, expliciter ce que le texte contient d'implicite »²⁹, chercher à comprendre ce qui n'est pas dit. Dans le cadre d'un récit fantastique, les indéterminations sont vouées à n'être que partiellement résolues ou à demeurer paradoxales. Bouvet donne l'exemple de la nouvelle « La Nuit » de Guy de Maupassant, où le lecteur suit un noctambule qui raconte ce qu'il pense avoir vécu la veille. Ce récit qui tombe rapidement dans un délire hallucinatoire où le narrateur finit par décrire sa propre mort, alors qu'on ne peut narrer sa propre histoire si l'on est mort. Pour décrire cette situation, Bouvet réutilise le terme présenté par Iser, celui de « négation secondaire »³⁰, où

²⁶ Rachel BOUVET. *op cit.*

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸ *Ibid.*, p. 22.

²⁹ *Ibid.*, p. 22.

³⁰ *Ibid.*, p. 25. Voir ISER, Wolfgang. « Indeterminacy and the Reader », *Prospecting : From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1989, p. 3-30.

l'ambiguïté du récit, causée par le manque d'information et les contradictions logiques, contrarie le lecteur dans sa recherche de compréhension : il ne pourra tout savoir et encore moins tout comprendre.

L'effet fantastique, au sens où le décrit Bouvet, prendrait forme dans un certain *plaisir* de l'indétermination. Le lecteur devrait prendre part à ce jeu où il est fondamentalement perdant, où il est voué à rester partiellement sur sa faim, puisque le récit fantastique « s'organise autour d'un vide, d'un manque »³¹, et où l'absence de résolution bloque le retour possible d'une situation de stabilité. À la fin de sa lecture d'un récit fantastique, le lecteur est perdu. Toutefois, il retire du plaisir de cette situation négative, puisque c'est ce qu'il recherche en lisant du fantastique. Bouvet insiste aussi sur l'importance de la lecture-en-progression, notion qu'elle emprunte à Bertrand Gervais, le seul moment, selon elle, où peut se produire l'effet fantastique. Cette lecture active, pendant laquelle le lecteur cherche à remplir les blancs sans connaître le dénouement et ne peut donc avoir le recul nécessaire pour rechercher les stratégies narratives, serait l'occasion par excellence où il serait susceptible de pleinement vivre l'effet fantastique. Lors de la lecture-en-progression, le récit fantastique doit présenter au lecteur un amalgame des trois éléments suivants :

1. Un ensemble de procédés³² de l'effet fantastique, qui sont à mettre en rapport avec le processus argumentatif [...] 2. Le plaisir de l'indétermination, qui dépend de l'aptitude du lecteur à saisir l'indétermination d'un texte et à en tirer un certain plaisir de lecture 3. Une progression rapide à travers le texte, une lecture dont le but premier est de parcourir le texte de la première à la dernière page³³

³¹ *Ibid.*, p. 28.

³² Rachel Bouvet consacre un chapitre entier à ces procédés, dans lesquels elle inclut notamment le suspense, la confusion du lecteur, l'effet de surprise, le clin d'œil, le trompe-l'œil, l'ambiguïté, les jeux avec les cadres de référence et les aberrations de l'espace.

³³ *Ibid.*, p. 94.

Rachel Bouvet termine son exploration de l'effet fantastique en insistant sur les différences fondamentales entre deux types de lectures, soit la lecture comme expérience esthétique et la lecture comme activité ludique. Le processus interprétatif n'étant, selon elle, pas le même lors d'une lecture qui serait faite « dans le but de ressentir un effet fantastique, c'est-à-dire mener une lecture de loisir, d'évasion »³⁴ et une lecture qui aurait pour but la rédaction d'un article, nous pensons qu'il est nécessaire, dans le cadre de notre étude, de nous concentrer sur la lecture qu'elle décrit comme *ludique* et non la lecture *interprétative*. Ce qui nous intéresse est le rapport que le texte fantastique entretient avec son lectorat immédiat, puisque Lovecraft gagnerait, selon nous, à être étudié pour son effet direct plutôt que dans une dimension interprétative.

À ce stade, nous observons que le fantastique est souvent décrit comme un effet produit par l'accumulation de divers procédés influençant la lecture, qu'ils soient syntagmatiques ou paradigmatiques. Ces procédés cherchent à donner juste assez d'informations au lecteur pour que celui-ci comprenne le récit, tout en laissant suffisamment de blancs pour qu'un certain mystère perdure, pour que le lecteur soit voué à terminer sa lecture sans la terminer réellement, à toujours y réfléchir pour tenter de se sortir de ce cul-de-sac narratif. Todorov et Bouvet se concentrent davantage sur l'effet du texte en tant que tel ainsi que sa construction pendant la lecture-en-progression, mais il faut aussi prendre en compte l'ambiance générale du récit, qui peut elle aussi se prêter aux jeux d'ambiguïté et d'hésitation. Ce cadre narratif particulier, que l'on retrouve particulièrement souvent dans la littérature fantastique et ses successeurs, nous rappelle l'*Unheimliche*, un phénomène sur lequel Freud s'est penché dans son texte « L'inquiétante étrangeté »³⁵, puisqu'on le retrouve à la fois dans la littérature, mais aussi dans la vie de tous les jours, ce qui le rend doublement fascinant, mais effrayant à la fois.

³⁴ *Ibid.*, p. 214.

³⁵ Sigmund FREUD. *op cit.*, p. 213-263. Nous tenons à préciser que nous retenons ici la théorie de Freud d'un point de vue esthétique et non psychanalytique.

Freud décrit comme appartenant à l'*Unheimliche*, ou inquiétante étrangeté, « cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier »³⁶, mais particulièrement au moment où ces choses connues deviennent, pour une raison que l'on ne comprend pas, soudainement inconnues, non familières. Pour mieux expliquer ce sentiment, il faut remonter aux origines du mot : « *Heimlich*, [...] qui fait partie de la maison, non étranger, familier, apprivoisé, cher et intime »³⁷. Cette définition que donne Freud est modifiée par le préfixe *un-*, qui exprime l'introduction du non-familier dans ce qui aurait dû l'être, bref « tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti »³⁸. Comme chez Mellier, la situation que décrit Freud se situe en opposition par rapport à autre chose. Il se crée alors une certaine ambivalence entre les deux termes, qui sans être directement opposés, semblent plutôt se répondre, puisque même dans le *Unheimliche*, on reconnaît que le lieu ou l'événement serait normalement qualifié de *Heimliche*, mais qu'il s'y trouve un je-ne-sais-quoi qui le rend soudainement différent, non familier.

Alors que le *Unheimliche* touche ce qui est en apparence familier, il peut aussi influencer ce que l'on croirait être de l'ordre du *connu*, et c'est ce qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de notre étude. Freud affirme que ce qui « paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes »³⁹, puisque la mort est la limite ultime du connu et de l'inconnu. Alors que nous savons tous que la mort finit par arriver à tout ce qui vit, la réapparition de ce qui devait être mort devient la négation de ce que l'on prenait jusqu'alors pour une certitude. De plus, comme personne ne sait véritablement ce qui se passe après la mort, celle-ci apparaît bel et bien comme une frontière énigmatique entre le connu et l'inconnu, la certitude de savoir qu'elle doit arriver

³⁶ *Ibid.*, p. 215.

³⁷ *Ibid.*, p. 217.

³⁸ *Ibid.*, p. 222.

³⁹ *Ibid.*, p. 246.

doublée de l'incertitude sur ce qu'elle est vraiment. Pour reprendre l'adage populaire, nous savons que la mort fait partie de la vie, mais nous cherchons plus que tout à la repousser parce qu'elle nous est fondamentalement autre, et l'incompréhension que nous vivons face à sa nécessité (personne n'accepte réellement qu'il *faille bien* mourir un jour) la rend plus angoissante encore. Étant la source de l'angoisse suprême, il n'est pas étonnant que la mort et ce qui s'y rattache (cimetières, cadavres et autres revenants) soient au cœur de la littérature fantastique, et plus tard, de la littérature d'épouvante. La peur de la mort est également présente dans les récits de Lovecraft, qui pousse l'angoisse encore plus loin. Michel Houellebecq remarque que chez Lovecraft

Bien entendu, la vie n'a pas de sens. Mais la mort non plus. Et c'est une des choses qui glacent le sang lorsqu'on découvre l'univers de Lovecraft. La mort de ses héros n'a aucun sens. Elle n'apporte aucun apaisement. Elle ne permet aucunement de conclure l'histoire. Implacablement, HPL détruit ses personnages sans suggérer rien de plus que le démembrement d'une marionnette. Indifférente à ces misérables péripéties, la peur cosmique continue de grandir⁴⁰.

La mort peut venir hanter le lecteur lorsqu'il voit les personnages lovecraftiens détruits devant ses yeux. Alors que, dans la plupart des cas, il aurait voulu que la souffrance de ceux-ci prenne fin d'une certaine manière, qu'avec leur mort le monde soit de nouveau en sécurité et qu'ainsi leur sacrifice ne soit pas vain, ce n'est jamais le cas. Il est toujours trop tard et ce qui nous attend est la destruction inévitable, et la découverte de cette vérité arrive, elle aussi, toujours trop tard. Les récits de Lovecraft ne cherchent pas à consoler le lecteur quant à la mort, mais plutôt à dire que, peu importe ce qui se cache derrière elle, elle sera toujours étrangère. On ne pourra jamais l'accueillir comme une amie longtemps attendue, parce qu'elle ne règle rien, n'apporte aucun réconfort, aucune réponse. Elle est la caractérisation de l'impuissance de l'être humain.

Cette certitude quant à la mort totalement dépourvue de sens nous amène à mentionner un autre point abordé par Freud, aussi en lien avec l'angoisse suprême qu'elle

⁴⁰ Michel HOUELLEBECQ. *H.P. Lovecraft, contre le monde, contre la vie*. Éditions du rocher, coll. Les infréquentables, 1991, p. 14.

représente, celui de « l'incertitude de nos connaissances scientifiques »⁴¹. Le psychanalyste revient à ce dont nous avons parlé plus tôt, c'est-à-dire au fait que l'humain n'accepte jamais totalement qu'il *doit* mourir. L'incertitude du savoir scientifique peut mener à une certaine contamination, par laquelle l'humain, qui ne peut comprendre la chose qui l'effraie le plus, la mort, en vient à douter des connaissances que la science lui a permis d'obtenir : comme elle ne peut répondre à toutes les questions, se pourrait-elle qu'elle soit imparfaite dans les réponses précédemment obtenues ? Ce doute est typiquement fantastique, puisque, comme le dit Charles Grivel, « Est fantastique une figure, ou plus précisément un dispositif dans ce qu'il a, propose et achemine d'intolérable : fantastique est ce pire que je ne *saurais* ni ne *devrais* sentir »⁴². Cette angoisse née de la faillibilité de la science est intimement liée au sublime kantien, dont nous parlerons dans le chapitre suivant, où l'humain est confronté à une vérité terrorisante, celle de la découverte qu'il n'est pas maître de son univers, comme il le croyait jusqu'alors, et qu'il est soumis à une nature qui le dépasse et qu'il ne pourra jamais réellement connaître dans sa forme pure. L'être humain devient, par le sentiment d'inquiétante étrangeté, une marionnette, au sens où le décrivait Houellebecq, qui n'attend que d'être démembrée par une force plus grande, celle de ses propres terreurs.

En plus de la confrontation avec la mort, le fantastique est aussi un lieu de rencontre avec la figure de l'Autre, une rencontre où le Même est fondamentalement modifié par le choc qui se produit entre intériorité et extériorité. Freud utilise la figure du double pour parler de l'inquiétante étrangeté, puisque celui-ci est la manifestation de la « division du moi, permutation du moi »⁴³, mais nous ne pouvons nous empêcher d'ajouter que le double, ainsi que les autres manifestations fantastiques (hésitation, indétermination, etc.) sont non seulement liées au fantastique, mais aussi à un autre effet de ce genre, celui de la subversion. Celle-ci se caractérise par une soudaine inversion ou contradiction des principes qui avaient au départ régi l'univers pour une personne ou un certain groupe

⁴¹ Sigmund FREUD, *op cit.*, p. 247.

⁴² Charles GRIVEL, *op cit.*, p. 172 (nous soulignons).

⁴³ Sigmund FREUD, *op cit.*, p. 236.

d'individus. Après être entrés en contact avec ce que l'on pourrait désigner comme un événement fantastique, les personnages, qu'ils soient en situation d'hésitation ou encore, comme chez Lovecraft, qu'ils réalisent que les monstres existent bel et bien, se retrouvent devant un univers qui dépasse leurs conceptions préalables. Confrontés aux signes de l'altérité, ils découvrent que les lois de la nature, qu'ils croyaient immuables, sont désormais plus floues qu'avant, qu'elles l'ont toujours été sans qu'ils l'aient su, et qu'ils se trompent peut-être sur d'autres sujets, voire à propos de tout⁴⁴. Le spécialiste du fantastique Roger Bozzetto parle de l'altérité comme facteur subversif lorsqu'il affirme que

[...] l'altérité n'est pas seulement le rien, le vide. En même temps qu'elle vient *défaire de façon mécanique notre relation au monde représenté*, la métonymisation installe l'altérité comme PRÉSENCE. L'aveuglement du regard n'implique pas la présence du vide, il suggère plutôt, malgré l'impossibilité de lui donner figure, la présence de l'AUTRE⁴⁵

Bozzetto poursuit son explication en donnant l'exemple de ce que déclare le narrateur de Lovecraft dans sa nouvelle *Dagon* : « jamais je ne pourrai décrire cette hideur innommable [...] il n'y avait là rien à voir »⁴⁶ en soulignant le fait que « malgré la fin de la phrase, ce qui est avéré, c'est qu'il y avait bien QUELQUE CHOSE »⁴⁷. L'altérité, la présence de l'Autre, menace les valeurs et la conception du monde des personnages dans les récits fantastiques. Les personnages sont obligés d'admettre l'imperfection de leur système de valeurs, tout en vivant dans un paradoxe constant, puisqu'ils sont incapables d'en adopter un autre. En plus d'être subversif, le fantastique implique un danger, une menace; il n'est donc pas étonnant que bien des récits hésitent entre explication rationnelle et folie.

Fantastique et *American Gothic*, un parcours entrecroisé

Bien que nous considérions Lovecraft comme un auteur fantastique, nous croyons qu'il est nécessaire de parler du gothique, particulièrement pour la raison que le gothique et

⁴⁴ C'est aussi ce qui peut se passer avec le lecteur qui vit le double sublime, puisqu'il pourra se demander jusqu'à quel point ce qu'il lit est de la fiction, et s'interroger sur ses conceptions du réel.

⁴⁵ Roger BOZZETTO, *op cit.*, p. 61 (majuscules de l'auteur; nous soulignons).

⁴⁶ H.P. LOVECRAFT (trad. Paule Pérez). « Dagon » dans *Dagon*, J'ai lu, coll. S-F fantasy, Paris, 1969, p. 7.

⁴⁷ Roger BOZZETTO, *op cit.*, p. 61.

ses auteurs tant Américains qu'Anglais ont beaucoup influencé l'écriture du reclus de Providence, mais aussi parce que la classification en genres est problématique et fortement arbitraire. En effet, alors que dans la culture francophone on parle davantage de *textes fantastiques* lorsque l'on cherche à décrire des récits portant sur la révélation de choses qui auraient dû rester cachées, ce terme est pratiquement absent des ouvrages d'histoire littéraire anglaise, où le gothique occupe une place dominante, quoique la tradition gothique présente des similitudes avec le fantastique de l'Europe continentale.

Tout comme son cousin le fantastique, le gothique couvre un territoire vaste et difficile à cerner. Toutefois, la plupart des auteurs s'entendent pour dire que le gothique est avant tout un *effet*, en disant que

The Gothic exposes the repressed, what is hidden, unspoken, deliberately forgotten in the lives of individuals and of cultures. [...] The Gothic patrols the line between waking and dreams, human and machine, the normal and the freakish, and living and dead. [...] The Gothic evokes emotions variously described as dread, horror, terror and the uncanny⁴⁸.

Ainsi, le gothique s'apparente d'une certaine manière au fantastique puisqu'il se concentre sur un traitement de l'information, reposant sur des stratégies narratives visant à créer un effet général d'inconfort, à la fois pour ses personnages, mais aussi pour le lecteur : le gothique confronte les peurs et les tabous des personnages pour le plaisir du lecteur. Cet effet peut se construire de nombreuses façons, entre autres par l'utilisation de motifs narratifs récurrents, comme la maison, hantée ou pas, ou encore celui de la frontière et de l'histoire occultée. Les spécialistes du gothique Robert K. Martin et Eric Savoy citent David Mogen, Scott P. Sanders et Joanne B. Karpinsky pour insister sur le fait que le

⁴⁸ Charles L. CROW, *American Gothic*, University of Wales Press, Coll. Gothic literature studies, Cardiff, 2009, p. 2.

« gothicism must abide on a frontier — whether physical or psychical »⁴⁹, le gothique doit explorer les zones occultées de l'esprit et du monde.

Outre les motifs narratifs que nous venons de mentionner, le gothique utilise aussi de nombreuses stratégies rhétoriques pour construire son effet si particulier. Les deux principales, soit la prétérition, qui consiste à dire qu'on ne parlera pas de quelque chose pour finir par en parler, et la prosopopée, qui sont relevées par Martin et Savoy ont ceci d'intéressant qu'elles sont également utilisées par Lovecraft. La seconde est décrite comme étant centrale dans les œuvres gothiques puisque « the act of personifying, of giving face to an abstract, disembodied Other in order to return it to narrative— disturbs logocentric order, the common reality of things »⁵⁰. Bref, la prosopopée, qui montre quelque chose qui normalement n'existerait pas, transforme et déforme la réalité pour laisser le doute s'immiscer, et ce doute est au cœur de la littérature gothique, tout comme du fantastique : « The question 'Was it a vision or a waking dream?' is destined to remain unanswered. Prosopopoeia undoes the distinction between reference and signification upon which all semiotic systems... depend»⁵¹. La prétérition est elle aussi centrale dans le récit gothique, étant donné que celui-ci traite de sujets qui sont normalement évités à tout prix, puisque « the elements of gothic literature are primarily concerned with [...] gloom, terror, haunting, possession, degeneration, decay, secrecy, murder, seduction, incest, tormented souls and tortured bodies, hidden vices and perversions »⁵². Ces sujets doivent être abordés avec finesse pour terroriser le lecteur sans entraver le plaisir qu'il tire de sa lecture. La prétérition, qui « consiste à dire qu'on ne parlera pas de quelque chose pour mieux en parler »⁵³, permet suffisamment de distance avec la description franche de l'horreur pour que l'imagination prenne le relais. Elle « figures the uncanny while it uncannily figures »⁵⁴,

⁴⁹ Robert K. MARTIN et Eric SAVOY, *American Gothic : new interventions in a national narrative*, University of Iowa Press, Iowa City, 1998, p. 7.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 10.

⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵² Stephen BIEL cité par Patrick Thomas MCALEER. *From Gothic to Gothicism : a theory of reading gothic rhetoric*. Thèse de doctorat, Indiana University of Pennsylvania, 2012. p. 1.

⁵³ Olivier REBOUL. *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Presses universitaires de France, Paris, 1991, p. 140.

⁵⁴ Robert K. MARTIN et Eric SAVOY, *op cit.*, p. 15.

ce qui fait d'elle à la fois un moyen de parler de l'innommable en l'adaptant aux peurs personnelles, comme le soulignait plus tôt Bozetto en affirmant que le narrateur de *Dagon* avait bien vu *quelque chose* : le manque de mots pour décrire un événement horrifiant parle de lui-même, ce qui accroît la terreur.

Prenant racine dans une inspiration associée au romantisme, le mot *gothique* a d'abord été un terme péjoratif utilisé par les néoclassiques pour décrire les éléments associés au passé qui déplaisaient à la majorité :

Thinkers of this era saw themselves as throwing off the ignorance and superstition of the past, and they found a set of emblems for all they despised in the Middle Ages, and especially the medievalism of the Continent. The architecture of this earlier, ignorant time, churches and castles, was now scornfully called 'Gothic', and the name became associated as well with a new literature that was often set in the ruins of medieval castles and churches. Decadent monks and European aristocrats provided the villains the early Gothic novels⁵⁵.

En rédigeant des récits se déroulant dans des lieux dits gothiques, les auteurs du XVIII^e et du début du XIX^e siècle ont toutefois dépassé les attentes en créant un genre en apparence nouveau pour un lectorat avide de sensations fortes. Horace Walpole (*Le château d'Otrante*), Ann Radcliffe (*Les mystères d'Udolpho*) et M.G. Lewis (*Le moine*) placent délibérément leurs récits dans des lieux reculés, oubliés et craints. L'Europe est le lieu de prédilection de l'écriture gothique, puisqu'elle regorge de vieux bâtiments et de légendes effrayantes datant de temps anciens, dont on peut soit se moquer, soit se délecter.

Que se passe-t-il, cependant, lorsque le genre se déplace en Amérique, là où tout est neuf ou en construction, où les légendes, même celles importées d'Europe, ne font plus peur parce qu'elles sont trop lointaines et ne reflètent pas la réalité des habitants ? De plus, les structures narratives européennes dominées par les rapports de classes ne s'adaptent pas bien aux réalités américaines, où on prône l'égalité. Pour pallier au « distressing lack of

⁵⁵ Charles L. CROW. *op cit.*, p. 3-4.

ruins, either for Gothic effects or for gentle, reflective melancholy»⁵⁶, les auteurs américains, comme Nathaniel Hawthorne, vont, dans certains de leurs récits, se concentrer sur la nature sauvage et terrifiante, puisqu'inexplorée et inconnue, ainsi que sur les événements récents de la vie aux États-Unis, innovation qui montre que le gothique peut se situer au quotidien. Lauric Guillaud remarque aussi que « la nature sauvage joue un rôle éminent au sein de ce cadre terrifiant, car la rencontre violente avec la wilderness [...] est d'ordre physique et métaphysique. Les historiens soulignent le lien théologique qui relie la nature inviolée à la figure du diable »⁵⁷. La nature, nous le verrons dans notre étude du sublime, peut s'avérer tout aussi terrifiante que des décors macabres ou grotesques. Ainsi, comme le décrit Charles L. Crow, malgré que lecteurs et écrivains croyaient que l'histoire américaine était trop récente pour convenir au genre gothique, « there was in fact too much history, but somehow it was too difficult to see [...] we may think of American literature as a process of learning to see American history, and the Gothic would play its part in making the invisible visible »⁵⁸. Sur ce point aussi, le gothique américain n'est donc pas totalement étranger au fantastique, puisque, lui aussi, montre ce qui est secret, caché.

Si c'est d'abord en représentant la nature sauvage que le gothique américain va se construire, il ne s'en tient toutefois pas à cela. Le gothique va étendre ses tentacules de la forêt à la nature sauvage *humaine*, en explorant les zones sombres de l'individu et l'histoire des États-Unis, dépassant les effets d'ambiance et de décor pour se concentrer sur le Mal : « Where Emerson considered evil merely 'privative', the absence of good, Hawthorne, Melville and Poe, like all true Gothic writers, believed that evil was real and an active force in our lives »⁵⁹. Si cette idée que le Mal peut contaminer chacun d'entre nous n'est pas étrangère au mode de vie puritain de l'Amérique des XVII^e et XVIII^e siècles, son rôle dans la littérature gothique américaine et plus tard chez Lovecraft dépasse les considérations religieuses pour servir la mise en scène d'une terreur grandissante. En présentant, dans le

⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁵⁷ Lauric GUILLAUD. *La terreur et le sacré : la nuit gothique américaine*, Michel Houdiard Éditeur, Paris, 2003, p.38.

⁵⁸ Charles L. CROW. *op cit.*, p. 10.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

récit gothique, des personnages qui sont à la merci de forces plus grandes qu'eux, on met en place des topoï qui seront systématiquement repris par Lovecraft. En effet, les récits lovecraftiens « prove to the characters that not just faith, but reason, too, is false and the narrator is damned both spiritually and logically »⁶⁰, empêchant toute forme de rédemption, toute possibilité d'amélioration, les plongeant alors dans une décadence inévitable. Dans les récits gothiques comme dans les récits lovecraftiens, il est impossible d'échapper au Mal, car celui-ci est partout : il n'est plus simplement l'Autre, il contamine également le Même.

Il persiste toutefois un problème lié à la distinction entre ce qui est fantastique et ce qui est gothique, puisque celle-ci est arbitraire. L'un des facteurs qu'il faut prendre en considération est celui de la culture, puisque, comme nous l'avons indiqué, le terme *fantastique*, tel qu'employé par les auteurs francophones, n'existe pas vraiment dans la terminologie anglophone. Réciproquement, le gothique est presque totalement absent de la tradition littéraire francophone et concerne surtout la littérature d'expression anglaise. Il n'est donc pas étonnant de voir, dans les ouvrages théoriques, des œuvres ou des auteurs classés dans l'une ou l'autre des catégories, selon qu'il en est question dans un ouvrage rédigé en anglais ou en français. Cependant, il serait faux de croire que les deux genres sont similaires en tous points, et il faut insister sur le fait que ces textes sont plutôt classés dans l'une ou l'autre des catégories, faute d'un genre qui leur correspondrait de façon plus précise. En effet, fantastique et gothique sont deux genres qui ne sont pas foncièrement étrangers, mais qui ne dépendent pas nécessairement l'un de l'autre : un texte peut être fantastique sans être également gothique, et vice-versa. Cela s'explique entre autres par le fait que les deux genres ne reposent pas sur les mêmes critères. Alors que le fantastique repose davantage sur l'ordre du texte, la présentation de celui-ci et les jeux et stratégies narratives affectant la lecture-en-progression, le gothique agit surtout au niveau diégétique, dans les événements et l'horreur qu'ils suscitent en soi.

⁶⁰ Jeff LACY et Steven J. ZANI (2007). « The Negative Mystics of the Mechanistic Sublime: Walter Benjamin and Lovecraft's cosmicism », *Lovecraft Annual*, no. 1, p. 73.

Comme ces deux genres concernent des niveaux narratifs différents, il est possible que chacun des « critères » soit rempli. C'est le cas de Poe, qui mélange admirablement les deux, délibérément ou non. Par exemple, dans son récit *The Masque of the Red Death*⁶¹, on retrouve une incertitude typiquement fantastique dans la manière dont les événements sont relatés ainsi qu'une ambiance gothique affirmée. Dans cette nouvelle, le monde est affecté par la mort rouge, une maladie qui tue les gens en trente minutes, les faisant saigner par les pores de la peau. Insensible à la terreur qui saccage son peuple, le prince Prospero décide d'inviter plusieurs nobles à vivre en réclusion dans une vieille abbaye, jusqu'à ce que la peste se soit dissipée et qu'ils puissent enfin sortir. Au bout de six mois passés dans cette sécurité, à vivre la grande vie, le prince organise un bal masqué, pendant lequel une personne déguisée en victime de la mort rouge sème la terreur. Prospero entreprend de poursuivre cette personne à travers les différentes salles afin de l'assassiner lui-même, puisque personne d'autre ne veut s'en approcher. Lorsque le prince parvient à rattraper le mystérieux invité, il tombe raide mort. Devant cette horreur, les invités s'approchent pour réaliser que sous son masque de victime de la mort rouge, le pique-assiette n'a pas de forme solide. La maladie s'est infiltrée malgré eux et ils sont condamnés à mourir. Nous retrouvons dans ce récit plusieurs aspects frappants de la littérature fantastique, soulignés par le traitement de l'inquiétante étrangeté freudienne : le bal masqué en lui-même, où les gens perdent leurs repères et où la mort arrive à s'inviter sans qu'on l'ait vue, mais aussi mystérieuse horloge dont les coups rendent les gens inconfortables et qui, lorsqu'elle cesse finalement de compter les heures, laisse un souvenir désagréable et un soulagement aux invités :

But now there were twelve strokes to be sounded by the bell of the clock; and thus it happened, *perhaps* that more of thought crept, with more of time, into the meditations of the thoughtful among those who revelled. And thus too, it happened, *perhaps*, that before the last echoes of the last chime had utterly sunk into silence, there were many individuals in the crowd who had found leisure to

⁶¹ Edgar Allan POE, « The Masque of the Red Death » dans *The Gold-Bug and Other Tales*, Dover Publications, New York, p.57-61.

become aware of the presence of a masked figure which had arrested the attention of no single individual before.⁶²

Ce passage est aussi très intéressant parce qu'on y observe un exemple de l'*Unheimliche*, mais aussi parce qu'on y observe l'impossibilité de décrire totalement les événements : les invités ne semblent pas comprendre pourquoi ils sont effrayés par le son de l'horloge. L'utilisation du terme « perhaps » pousse à croire qu'il pourrait bien y avoir autre chose, et en fait, comme nous l'avons dit en citant Bozzetto plus tôt, il y avait bien *autre chose*. L'incertitude, ou l'ambivalence, est aussi présente à la fin du récit lorsque les invités réalisent qu'il n'y avait rien sous ce masque : comment un costume vide a-t-il bien pu se promener dans les pièces de l'abbaye ? Comment expliquer que dans ce lieu clos, cette présence ait tout de même réussi à s'immiscer ? Le récit ne dit rien à ce sujet, puisque ce n'est pas son élément central; ce qui importe, c'est la damnation inévitable. Cette damnation est aussi liée au gothique, puisqu'elle représente l'expérience de l'ultime limite, celle entre la vie et la mort, de même que la terreur extrême causée par l'incapacité d'agir sur notre propre destin. Les invités dans cette mystérieuse et vieille abbaye, déjà un lieu abondamment utilisé dans l'écriture gothique, croyaient pouvoir échapper à l'horreur et à la mort, mais réalisent qu'ils se sont plutôt jetés directement dans son piège. Il est donc possible de lire ce récit des deux façons : de la manière fantastique, en se demandant constamment ce qu'il va arriver sans jamais obtenir de réponse à nos questions, mais aussi de la manière gothique, en se concentrant sur la décadence et la destruction inévitable causée par les péchés et le Mal : si le prince Prospero n'avait pas voulu se moquer de la *Red Death* en cherchant à protéger les nobles dans son abbaye, peut-être ne serait-elle jamais venue.

L'admiration de Lovecraft pour Poe n'est pas à démentir. Lovecraft disait d'ailleurs que « Poe dépassait tout ce que notre époque peut produire et il est jusqu'à présent la seule

⁶² Edgar Allan POE, *op cit.*, p. 60.

contribution de l'Amérique au courant général de la littérature mondiale »⁶³. On retrouve plusieurs similitudes entre leurs récits, puisque tous deux ont « une volonté relative d'effacement des marques de la modernité américaine. Le cadre des récits privilégie l'isolement, le décor est volontiers archaïque, inspiré des architectures du roman gothique »⁶⁴. Lovecraft, ayant vécu pour la plus grande partie de sa vie au XX^e siècle, dispose toutefois de plus de distance avec le passé américain dont nous avons parlé plus tôt. On retrouve, dans la ville de Providence, des bâtiments qui sont déjà décrépits, et qui ont la réputation d'être hantés, qui ont inspiré Lovecraft dans ses récits, comme la maison Babbitt, habitation sur laquelle est basée la nouvelle *La Maison Maudite*⁶⁵. De plus, Lovecraft associe le passé puritain « as [...] equivalent of the Dark Ages »⁶⁶. Lovecraft revendique l'influence énorme de la découverte de Poe dans son processus de formation, autant de lecteur que d'écrivain, en parlant souvent de lui dans sa correspondance, faisant des affirmations telles que : « When I write stories, Poe is my model »⁶⁷. Il lui consacre même un chapitre complet dans son essai *Épouvante et surnaturel en littérature*, où il valorise l'écriture de Poe en disant qu'il « pouvait [...] donner à sa prose, un tour, un style admirables de richesse poétique, employant un ton presque archaïque, orientalisé qui joue avec la phrase et les mots »⁶⁸. Pour lui, écrire avec « [son] dieu de la fiction »⁶⁹ en tête signifie « [voir] au-delà de la sphère anthropocentrique et [comprendre] que les hommes ne sont que des marionnettes; que les événements et les circonstances sont les seules choses vitales »⁷⁰. Il n'est pas étonnant de voir que Lovecraft, dans son écriture, utilise les procédés vus chez l'homme qu'il considère comme son mentor, afin de les adapter à sa vision de terreur globale, contaminante.

⁶³ H.P. LOVECRAFT, *Lettres 1*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 1978, p. 148.

⁶⁴ Gilles MENEGALDO. « Résonances poésiques dans la fiction de H.P. Lovecraft » dans *H.P. Lovecraft, fantastique, mythe et modernité*, éditions Dervy, Paris, 2002, p. 53.

⁶⁵ H.P. LOVECRAFT, *Lettres 1*, *op cit.*, p. 326.

⁶⁶ Faye RINGEL, *New England's Gothic Literature : History and Folklore of the Supernatural From the Seventeenth Through the Twentieth Centuries*, The Edwin Mellen Press, coll. Studies in American Literature, volume 6, Lampeter, 1995, p. 9.

⁶⁷ Gilles MENEGALDO, *op cit.*, p. 49.

⁶⁸ H.P. LOVECRAFT. *Épouvante et surnaturel en littérature*, 10/18, Paris, 1969, p.82.

⁶⁹ H.P. LOVECRAFT, *Lettres 1*, *op cit.*, p. 67.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 136.

La peur, entre tradition et nouveauté

Les liens à faire entre l'écriture de Lovecraft et l'héritage littéraire gothique sont nombreux. Toutefois, les récits pensés par Lovecraft, bien que présentant beaucoup de similitudes avec les histoires gothiques des siècles précédents, sont plutôt à l'opposé de ce qu'était devenu le gothique à l'époque contemporaine du maître de Providence. En effet, ce n'est pas pour rien que Lovecraft a longtemps été critiqué pour ses « naïvetés agaçantes, [ses] outrances verbales »⁷¹. Il écrivait comme à retardement, pour imiter ses idoles du passé, ce qui a nui à sa recherche d'une reconnaissance critique. Son écriture était typiquement gothique : dépassée et archaïque, elle n'appartenait pas à son époque.

Le gothique contemporain à Lovecraft est bien loin de ses racines. Comme nous l'avons expliqué plus tôt, ce genre repose avant tout sur une expérience des limites et des situations extrêmes. Pendant longtemps, le gothique s'est concentré sur ce que l'on pourrait rassembler sous le terme de paranormal, mais au cours du XX^e siècle, et particulièrement en Amérique, le gothique s'est transformé pour repousser ses propres limites : l'horreur n'est plus uniquement dans le surnaturel, elle est partout. Ce changement commence à apparaître surtout à partir de l'époque de la Guerre de Sécession, puisque « most importantly, black American writers began to emerge, and the resulting dialogue of black and white is one of the distinguishing facts of American literature. For both black and white writers, the Gothic was a natural form for this discourse »⁷². La Guerre de Sécession a mis au jour toute l'horreur qui peut se cacher derrière l'humain; aussi le gothique américain prend-il une tournure profondément réaliste, mais tout aussi horrible, qui mènera à ce que Crow désigne comme le *proto-Gothic*, puisque « to tell the story of race in the South is to expose suppressed events, acts of violence and sometimes love, and to reveal the secrets of houses. Slavery, that 'peculiar institution', was a *curse*: here is the master trope of the American

⁷¹ Maurice LÉVY. *Lovecraft ou du fantastique*, 10/18, Paris, 1972, p.175.

⁷² Charles L. CROW, *op cit.*, p. 85.

racial Gothic »⁷³. Ce nouveau trope est au cœur de la littérature gothique des décennies qui suivent, et ce, jusqu'à nos jours.

Le réalisme poignant et dérangeant dans le *Southern Gothic* prend de l'ampleur pendant le XX^e siècle, particulièrement à cause de la montée du modernisme. Le genre gothique est toujours aussi populaire parce qu'il explore les zones sombres de la psyché humaine, mais les fantômes et autres monstres commencent à disparaître de la littérature générale. Ce phénomène s'explique en partie par l'arrivée de plus grandes horreurs, tirées du réel cette fois, comme les guerres mondiales ou la ségrégation raciale qui se poursuit bien longtemps après le XIII^e amendement à la constitution américaine. Alors qu'une esthétique des non-dits était au cœur des premiers textes gothiques, le gothique du XX^e siècle aborde les horreurs de plein fouet, sans filtre. Le genre se scinde dès lors en plusieurs courants, et si l'on se fie aux différents ouvrages qui traitent de son évolution récente, il en vient à couvrir tellement d'œuvres, à ce point différentes entre elles, qu'il est presque devenu impossible de le définir. Entre les œuvres de Faulkner et celles d'Anne Rice, on remarque que l'on s'éloigne de plus en plus de Walpole et Lewis, mais un élément reste toutefois dominant : la peur. C'est celle-ci qui est au cœur des récits de Lovecraft qui, bien qu'ils soient en marge de la littérature dominante de son époque, adaptent et ressuscitent les monstres d'autrefois, dans des textes troublants de réalisme. Tout comme le gothique du XX^e siècle, le fantastique lovecraftien traite de sujets horribles bien qu'anciens, comme si les deux genres s'inspiraient de plus en plus l'un de l'autre dans la création d'un nouveau, l'épouvante, qui serait parfois gothique, parfois fantastique, mais qui pourrait également être les deux à la fois.

Le fantastique a lui aussi connu beaucoup de modifications à travers le temps. Dans la bibliographie d'auteurs fantastiques proposée par Louis Vax, nous remarquons que de tous les auteurs cités à son sommaire, la majorité a vécu au XIX^e siècle, alors que

⁷³ *Ibid.*, p. 88.

seulement quatre proviennent du XX^e⁷⁴. Bien qu'il s'agisse seulement d'un ouvrage de référence parmi d'autres, nous croyons qu'il donne tout de même une bonne indication de ce que pourrait être la période d'âge d'or du fantastique. Ce que nous remarquons également, c'est que bien que les textes du XX^e siècle (ceux de M.R. James, d'Henry James, de Rudyard Kipling et d'Algernon Blackwood) portent des traces de l'hésitation typiquement fantastique, les récits eux-mêmes traitent de sujets plutôt proches du gothique, comme les fantômes et les monstres, comme dans le cas de M.R. James, qui en a écrit plusieurs dizaines, ou encore de celui d'Henry James, devenu célèbre pour son roman *Le tour d'écrou*⁷⁵. Déjà, l'hybridation entre gothique et fantastique commence à apparaître, et l'influence de ces auteurs se fait énormément sentir chez Lovecraft, qui mentionne d'ailleurs Blackwood et M.R. James à plusieurs reprises dans son ouvrage *Épouvante et surnaturel en littérature*⁷⁶, et qui leur consacre également une grande partie de son chapitre sur les « maîtres modernes ». Le XX^e siècle est, selon nous, le moment de l'alliance étroite entre gothique et fantastique. Alors que dans le gothique il y avait toujours résolution de l'énigme, soit par la confirmation de l'existence de fantômes ou encore l'explication rationnelle des événements qui semblaient surnaturels, le gothique du XX^e siècle, inspiré par le fantastique, reprend ces tropes pour les rendre encore plus inquiétants, puisqu'à défaut de pouvoir totalement faire croire en l'existence des monstres, il se concentre plutôt sur le terrifiant « et si ».

Les œuvres gothiques et fantastiques se trouvent au cœur des genres apparus pendant le XX^e siècle. Stephen King, dans son essai portant sur la fiction d'horreur contemporaine *Danse Macabre*⁷⁷, s'intéresse particulièrement à l'héritage des œuvres gothiques et fantastiques dans la formation de l'épouvante. Il dit que ces œuvres « are something special. They stand at the foundation of a huge skyscraper of books and

⁷⁴ Louis VAX, *op cit.*, p. 5-6, p.223-227.

⁷⁵ Henry JAMES, *Le Tour d'écrou*, GF Flammarion, coll. Étonnants classiques, 2006, 200 p.

⁷⁶ H.P. LOVECRAFT, *Épouvante et surnaturel en littérature*, *op cit.*, p.132-166.

⁷⁷ Stephen KING, *Danse Macabre*, Everest House, New York, 1981, 400 p.

films — those twentieth-century gothics which have become known as ‘the modern horror story’»⁷⁸. Les récits gothiques et fantastiques sont bel et bien à l’origine des nombreuses nouvelles manifestations de l’épouvante puisqu’ils « have certain things in common, and all of them deal with the very basis of the horror story : secrets best left unsaid »⁷⁹. Les nouveaux modes de communication du XX^e siècle ont leur rôle à jouer dans l’évolution du genre, notamment grâce à la possibilité d’expansion du lectorat, mais aussi avec l’apparition de nouveaux médiums rejoignant même les non-lecteurs.

Les récits d’épouvante se font donc de plus en plus nombreux pendant le XX^e siècle. King remarque que l’horreur est en constante montée en popularité à partir des années 1930⁸⁰, malgré une baisse pendant les décennies 1940 et 1950, ce qu’il explique en partie par le choc causé par les guerres. L’écriture de fiction se modifie, elle aussi, pour rejoindre davantage son public. Les récits d’épouvante sont diffusés par la radio, au cinéma, et dans la presse. On voit notamment l’apparition de quelques magazines spécialisés dans les courts récits de science-fiction ou d’épouvante, dont le plus populaire donne son nom au genre : le *Weird Tale*. C’est d’ailleurs dans le magazine *Weird Tales* que Lovecraft a publié bon nombre de ses récits les plus populaires, dont deux de ceux que nous étudierons, soit *Le modèle de Pickman* et *Les montagnes hallucinées*. Même si les magazines de type *pulp* sont au cœur de la culture d’épouvante de l’époque, le spécialiste du cinéma d’horreur Mark Jancovich remarque que « it was in the cinema that the genre proved most popular and influential »⁸¹. C’est le cinéma qui a donné un second souffle au gothique, puisque plusieurs des films des débuts du cinéma d’horreur sont des reprises d’éléments de ce que Burt Hatlen appelle le *myth-pool*⁸², dans ce cas-ci, des monstres que le public connaît malgré le fait qu’il n’ait pas lu les textes originaux, comme les nombreux films découlant du célèbre roman *Frankenstein* de Mary Shelley, par exemple. Le cinéma a rapidement vu le potentiel de l’horreur, puisque ce genre permet de modifier les conventions narratives et

⁷⁸ *Ibid.*, p. 60-61.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 61.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 40.

⁸¹ Mark JANCOVICH, *Horror*, B.T. Batsford Ltd, Londres, 1992, p.53.

⁸² Stephen KING. *op cit.*, p. 61.

formelles. L'exemple que Jancovich donne est celui du film *Le Cabinet du docteur Caligari*, dans lequel on a « used sets which deliberately disturbed the conventional cinematic sense of space and perspective »⁸³. Curieusement, les distorsions temporelles et spatiales sont aussi des éléments marquants de la fiction lovecraftienne.

Devant la popularité grandissante des genres nouveaux, devant le changement de l'horizon d'attente des lecteurs et du public en général, les littératures gothiques et fantastiques s'hybrident, absorbent divers éléments l'une de l'autre pour survivre, pour ne pas stagner. Le gothique et le fantastique ne sont pas disparus au XX^e siècle, ils se sont simplement transformés pour plaire à un public témoin de l'horreur des deux guerres mondiales, qui avait l'impression d'avoir déjà tout vu. En ce sens, bien que la fiction de Lovecraft soit grandement inspirée des auteurs marquants des genres gothiques et fantastiques, bien qu'on l'ait souvent accusé d'avoir plagié et réécrit le même texte, puisqu'il a « effected one of the boldest changes in the entire course of modern weird fiction, shifting the locus of horror from the terrestrial to the cosmic »⁸⁴, il est en soi un auteur moderne, un auteur essentiellement d'épouvante, mais dont le style semble ancien. On décrit habituellement l'œuvre de Lovecraft comme passant du fantastique au gothique lorsque le personnage principal réalise l'existence réelle des créatures monstrueuses, mais ce mémoire s'intéresse à l'effet fantastique qui persiste à la fin des récits lovecraftiens, au fantastique qui est issu des procédés gothiques eux-mêmes. On ne cherche plus à susciter un frisson, on veut désormais effrayer, et l'ultime peur, comme le disait Lovecraft, est la peur de l'inconnu.

⁸³ Mark JANCOVICH. *op cit.*, p. 53.

⁸⁴ S.T. JOSHI. *The Evolution of the Weird Tale*, Hippocampus Press, New York, 2004, p.85.

Chapitre II : Concernant le sublime

Si l'on utilise couramment le terme « sublime » pour décrire ce qui est admirable ou extraordinaire, plusieurs ignorent d'où le terme provient et quelle était sa signification originelle. Le sublime est un terme courant dans le vocabulaire contemporain, mais son apparition remonte, selon de nombreuses sources, à un auteur anonyme du I^{er} ou III^e siècle ayant écrit un traité du sublime qu'on a longtemps attribué à Longin. Dans ce traité, l'auteur affirme que le sublime « confère au discours un pouvoir, une force irrésistible qui domine entièrement l'âme de l'auditeur »⁸⁵, et en identifie cinq sources possibles :

Il y a, peut-on dire, cinq sources d'où dérive principalement la grandeur du style; toutes, elles présupposent comme fondement commun le talent oratoire, sans lequel il n'y a absolument rien. La première et la plus importante est la faculté de concevoir des pensées élevées [...]. La seconde est la véhémence et l'enthousiasme de la passion. Ces deux premières sources du sublime sont en grande partie des dispositions innées; les trois autres sont des produits de l'art, savoir le tour particulier des figures (lesquelles sont de deux sortes : les figures de pensées et les figures de mots), auxquelles s'ajoute la noblesse de l'expression, qui, à son tour, comprend le choix des mots et l'emploi étudié des tropes. La cinquième source du sublime, qui renferme toutes celles qui précèdent, est l'agencement en vue de la dignité et de l'élévation du style⁸⁶.

Cette définition est à la source des différentes théories qui apparaîtront plusieurs siècles plus tard, comme celles d'Edmund Burke et Emmanuel Kant. L'auteure Anne Battesti remarque toutefois que dans la proposition attribuée à Longin, le sublime est « fait de mesure et de démesure, d'économie et d'excès, de norme et de transgression, ou encore de perfection et de négligence (comme s'il y avait ici en germe l'idée d'une forme qui inclut sa

⁸⁵ LONGIN (trad. Jackie Pigeaud). *Du sublime*, Belles Lettres, Paris, 1939, p. 3 (L'identité de l'auteur du traité *Du Sublime* est aujourd'hui contestée. Toutefois, puisque le véritable auteur n'a pas encore été identifié, nous continuons d'inscrire Longin comme auteur. Comme l'édition dont nous disposons a été publiée antérieurement à cette nouvelle contestation, nous avons décidé, d'un point de vue méthodologique, de conserver la notice telle qu'elle était présente sur la couverture.)

⁸⁶ *Ibid.*, p. 10-11.

propre défaillance) »⁸⁷. Elle fait également remarquer qu'« il n'y a pas tant de style sublime, qu'un élan persuasif de la parole qui peut s'effectuer dans toutes sortes de figures comme dans leur suspension. Et c'est là le propre du "grand art" : une mimésis qui fait oublier ses artifices et rend les choses présentes, et ainsi transporte le lecteur »⁸⁸, soulignant la vastitude de ce qui pourrait être considéré comme sublime, puisqu'il s'agit, selon elle, d'un effet. Nous avons décidé d'étudier deux théories plus récentes que celles du Pseudo-Longin, soit celles de Burke et Kant, puisqu'elles reprennent les bases établies par l'auteur grec anonyme tout en les adaptant à un contexte artistique moderne.

Le *delightful horror* : ressentir une terreur exquise dans la sécurité

C'est en 1757 que le philosophe irlandais Edmund Burke a publié son essai *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*⁸⁹, un ouvrage nettement populaire en son temps qui a nécessité des rééditions tous les trois ans pendant trente ans⁹⁰. Dans cette *Recherche*, Burke tente, dans un premier temps, de différencier les deux termes *sublime* et *beau* en les associant à deux types de passions d'origines différentes. Ces deux notions étaient au cœur des discussions esthétiques de l'époque, puisque le beau s'était « académisé et doté de moyens, et que de nouvelles disciplines — esthétique, critique d'art et histoire de l'art — [rendaient] crucial le problème des rapports entre savoir et création »⁹¹. Burke trouvait nécessaire de bien distinguer ces deux jugements, qui, selon lui, bien que décrivant tous deux des réactions impressionnantes, ne relevaient pas des mêmes sentiments ni des mêmes effets.

Lorsque Burke choisit le terme *sublime* pour décrire le phénomène vécu par une confrontation avec « de nouveaux enjeux qui renouvellent le sentiment [de la] présence au

⁸⁷ Anne BATTESTI. « Le sublime en question » dans *Revue française d'études américaines*, N99, février 2004, Belin, Paris, p. 3.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁹ Edmund BURKE. *op cit.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁹¹ *Ibid.*, p. 8-9.

monde »⁹², il est pleinement conscient que ce terme existe déjà dans le vocabulaire et a, par conséquent, déjà une connotation particulière dans l'esprit des gens. Toutefois, il choisit ce terme en soulignant que les définitions sont faites pour être élargies, puisqu'« une définition peut être très exacte et pourtant ne pas conduire bien loin dans la connaissance de la nature de la chose définie; quelle que soit sa vertu, dans l'ordre des choses, elle doit suivre plutôt que précéder la recherche et en être considérée comme le résultat »⁹³. Il choisit donc un terme déjà connu, en proposant de le compléter par sa réflexion.

Pour d'abord distinguer le sublime du beau, Burke pose d'abord la comparaison suivante : « le sublime [...] va immédiatement dans un sens opposé à celui de la vie, alors que le beau épouse son cours »⁹⁴, soulignant qu'il est dans la nature de l'être humain d'aspirer au beau, mais que le sublime consiste en un obstacle. Burke amorce sa *Recherche* par une explication de ce qu'est selon lui le sublime, mais nous pensons qu'il est d'abord nécessaire d'expliquer comment celui-ci diffère du beau, avec lequel il est si souvent confondu. Le philosophe irlandais n'exclut pas la possibilité que beau et sublime puissent être compatibles, mais souligne que « par beauté, [il entend] cette qualité ou ces qualités des corps, qui leur permettent d'exciter l'amour ou une passion voisine »⁹⁵, tout en énumérant diverses formes que peut prendre le beau, dont le respect des proportions naturelles, particulièrement chez les plantes ou les animaux. Toutefois, il remarque qu'il n'y a pas de règles de proportion applicables à toutes les formes, et conclut que la beauté

[...] fait une impression bien trop vive pour ne pas dépendre de quelques qualités positives. Et puisqu'elle n'est pas issue de notre raison, puisqu'elle nous frappe sans aucun rapport à l'utilité, puisque l'ordre et la méthode de la nature diffèrent beaucoup, en général, de nos mesures et nos proportions, il faut

⁹² *Ibid.*, p. 8.

⁹³ *Ibid.*, p. 65.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 167.

conclure que la beauté est, pour l'essentiel, une qualité des corps qui agit mécaniquement sur l'esprit humain par l'intervention des sens.⁹⁶

Burke mentionne d'autres éléments qui peuvent susciter l'amour et qui sont, par extension, beaux visuellement : « 1. une petitesse relative; 2. un aspect lisse; 3. de la variété dans la direction des lignes; 4. l'absence d'angles et la fusion des différentes parties; 5. une constitution délicate, sans apparence notoire de force; 6. des couleurs claires et brillantes [...] 7. une grande diversité de couleurs »⁹⁷. Ainsi, bien qu'en théorie il soit possible de trouver beau quelque chose qui serait aussi sublime, comme Burke associe davantage le sublime à ce qui est grandiose et dérangeant, la situation est plutôt rare. La beauté décrirait davantage ce qui est de petite envergure, accessible, commun.

Le sublime, bien qu'étant un sentiment très fort, dépend, tout comme le beau, des perceptions de chacun. C'est pourquoi Burke l'associe au principe de goût, cette « faculté ou ces facultés de l'esprit qui sont émues par les œuvres d'imagination et les arts raffinés, ou qui prononcent des jugements à leur endroit »⁹⁸. Cette définition est évidemment liée aux sens, et c'est pourquoi Burke compare le développement du goût en arts à celui des saveurs :

Dans la mesure donc où le goût relève de l'imagination, son principe est le même chez tous les hommes; il n'y a de différence ni dans la manière dont ils sont affectés, ni dans les causes de cette affection, mais seulement dans le degré de l'impression, qui tient principalement à deux causes : un niveau supérieur de sensibilité naturelle ou bien une attention plus forte et plus soutenue à l'objet.⁹⁹

La description du phénomène du goût permet d'expliquer comment certaines personnes vont apprécier des sensations. Ces dernières peuvent être simples, comme apprécier l'amertume du café, mais peuvent aussi devenir plus complexes, comme le sublime, qui nécessite un rapport particulier et une sensibilité développée à ses charmes. Ainsi, Burke éloigne le goût de la description habituelle qui en était faite, et qui y voit une « faculté

⁹⁶ *Ibid.*, p. 197.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 204-205.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 77.

séparée de l'esprit distincte du jugement et de l'imagination; une sorte d'instinct par lequel nous serions naturellement frappés »¹⁰⁰ pour en faire quelque chose qu'il serait nécessaire de développer, tant physiquement que psychologiquement. Bien que Burke ne dise pas clairement qu'il pourrait exister un « goût du sublime », cette distinction qu'il apporte dans l'introduction de sa *Recherche* peut susciter une interrogation à ce sujet, puisque si même le goût doit être travaillé par l'acquisition de connaissances et le développement des facultés qui le façonnent, le sublime, qui est une impression ressentie devant d'autres stimuli que la petitesse ou la simplicité des lignes, par exemple, pourrait être du même ressort¹⁰¹.

Pour bien comprendre la notion de délice propre au sublime burkien, que nous aborderons sous peu, nous devons d'abord présenter ce que le philosophe dit sur les valeurs de conservation de soi. Pour Burke, les idées qui sont propices à susciter les passions dépendent de deux catégories, celles de la conservation de soi et celle de la société. La première est au cœur du sentiment sublime, parce que

les idées de douleur, de maladie, et de mort remplissent l'esprit de fortes émotions d'horreur; en revanche, le simple fait de jouir de la vie et de la santé — sans lesquelles, pourtant, nous ne saurions éprouver du plaisir — ne produit qu'une faible impression. Voilà pourquoi les passions qui ont pour objet la conservation de l'individu dépendent essentiellement de la douleur et du danger et sont les plus puissantes de toutes.¹⁰²

Ces impressions de danger ou de douleur, qui menacent la vie d'une certaine manière, sont, pour Burke, une manière de ressentir du sublime, parce qu'elles sont terribles et que « tout ce qui traite d'objets terribles ou agit de façon analogue à la terreur, est source du sublime, c'est-à-dire capable de produire la plus forte émotion que l'esprit soit capable de

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰¹ Bien que l'idée d'un certain développement d'un goût pour le sublime puisse sembler contradictoire à celle de l'effet immédiat pouvant être recherché dans des textes fantastiques comme ceux de Lovecraft, nous croyons que comme le sublime burkien prend principalement place dans le rapport entre les personnages des récits ainsi que les œuvres d'art qu'ils contiennent, il est possible, grâce à l'identification, de faire vivre au lecteur, même inexpérimenté, le sublime.

¹⁰² *Ibid.*, p. 95.

ressentir »¹⁰³. C'est dans les situations de danger extrême, où la vie est menacée, qu'une personne ressent de plus près son désir de continuer à vivre, qu'elle ressent plus que jamais à quel point elle est vivante en cet instant précis. Cette puissante impression que laisse la rencontre avec le sublime est appelée *délice*, qui exprime « la sensation qui accompagne l'éloignement de la douleur ou du danger »¹⁰⁴. Ainsi, ce n'est pas tant l'acte dangereux qui suscite un certain délice (ou *delight* dans le texte original), mais plutôt l'instant qui suit immédiatement l'éloignement de ce qui menaçait le Soi.

Il devient en effet difficile d'éprouver le sublime lorsque le danger est trop près de nous, car comme le dit Burke, « lorsque le danger ou la douleur serrent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice et sont simplement terribles; mais, à distance, et avec certaines modifications, ils peuvent être délicieux »¹⁰⁵. Une certaine distance¹⁰⁶ devient donc nécessaire à l'expérience du sublime, puisque lorsque le Soi est réellement en danger de mort, aucun délice ne devrait être possible. Toutefois, si une personne contemple une scène où la mort ou la douleur sont présentes, il est possible que malgré la peine suscitée par une telle vue, cette personne ressente un certain délice d'exister. À ce sujet, Burke est clair :

Je suis convaincu que les malheurs et les douleurs d'autrui nous procurent du délice, et qu'il n'est pas de faible intensité; peu importe, en effet, comment se manifeste notre affection : si elle ne nous conduit pas à fuir certains objets, si elle nous porte, au contraire, à nous en approcher, si elle nous incite à demeurer auprès d'eux, je pense que nous devons éprouver du délice ou du plaisir à les contempler.¹⁰⁷

Il ne faudrait toutefois pas associer le délice causé par le sentiment de sécurité face au danger d'autrui à de la cruauté ou à de l'égoïsme, puisque la sympathie est au cœur de la relation entre le Soi et l'Autre : « on doit considérer la sympathie comme une sorte de substitution, qui nous met à la place d'autrui et nous permet d'être affecté presque de la

¹⁰³ *Ibid.*, p. 96.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 93.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰⁶ Cette distance peut avoir plusieurs formes, notamment intersubjectives, comme lorsqu'une personne observe un danger affectant quelqu'un d'autre, ou encore la distance instaurée par une représentation artistique. Nous examinerons plus loin ces différentes possibilités.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 105.

même manière; la sympathie peut ainsi participer par nature des passions qui concernent la conservation de soi et [...] devenir une source du sublime »¹⁰⁸. Ainsi, ce n'est pas par dédain de l'Autre que le Même peut ressentir du sublime à travers sa douleur, mais plutôt par l'exercice d'une substitution. Le délice éprouvé face au danger affectant autrui dépend de l'importance accordée au sentiment de l'Autre, et serait beaucoup plus difficile à susciter s'il n'y avait pas d'identification.

Mais comment est-il possible de ressentir un délice à travers l'expérience de la douleur ou du danger ? Pour Burke, le sublime a un impact direct sur ce qu'un individu ressent par rapport à son existence : le délice sublime, même s'il passe par des impressions qui pourraient sembler négatives, fait réaliser le pouvoir, la beauté et le plaisir de vivre. Ainsi, quelqu'un qui n'aurait jamais connu la douleur ou la peur de la mort ne pourrait pas se sentir aussi vivant que quelqu'un qui vient d'y échapper. Le plaisir d'être vivant, dans une sécurité constante, n'apporte pas autant de délices en lui-même que le retour à la sécurité après une terreur intense. Au même titre que quelqu'un qui vivrait dans la souffrance sans arrêt ne pourrait ressentir le sublime, une personne qui n'aurait jamais connu la douleur serait privée de ses délices. Burke énonce ensuite que

dans tous les cas, si la douleur et la terreur sont modifiées de manière à n'être pas réellement nocives, si la douleur n'est pas portée jusqu'à la violence, et si la terreur n'est pas portée jusqu'à la destruction actuelle de la vie, ces émotions qui délivrent les organes — fins ou grossiers — d'un embarras dangereux et pénible sont capables de donner du délice : non pas du plaisir, mais une sorte d'horreur délicate, une sorte de tranquillité teintée de terreur, qui, comme elle se rapporte à la conservation de soi, est une des passions les plus fortes. Son objet est le sublime.¹⁰⁹

La terreur à laquelle Burke fait référence est un élément crucial dans la construction du sublime, puisque c'est elle qui crée une forte impression sur le Soi, au point que le

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 227.

philosophe en parle comme « le principe qui gouverne le sublime »¹¹⁰. Comme le sublime est impressionnant et grandiose, puisqu'il amène l'humain à se sentir impuissant, il est éloigné de la médiocrité et impose le respect. La terreur est au cœur du sublime parce que « tout ce qui est terrible pour la vue est également sublime, que la cause de la terreur soit ou non de grandes dimensions; on ne saurait en effet considérer comme insignifiante et méprisante une chose qui peut être dangereuse »¹¹¹. Encore une fois, le Soi doit appréhender quelque chose d'autre, se sentir vulnérable face à ce qui est plus grand que lui. Il n'est pas suffisant pour que quelque chose soit sublime que cette chose soit tout simplement imposante. Burke donne l'exemple d'un homme qui aurait une force surhumaine. Ce n'est pas en elle-même que cette force peut causer une impression sublime, mais plutôt par « la crainte que cette force énorme ne soit employée à la rapine et à la destruction »¹¹², tout dépend du sentiment d'appréhension, d'incertitude, au risque de rompre la distance nécessaire au sublime¹¹³.

Le sublime est fait de grandeur et d'absolu, puisqu'il est une impression de l'esprit. Burke nomme certaines formes que peut prendre le sublime, comme la vastitude¹¹⁴, la difficulté¹¹⁵ et la magnificence¹¹⁶, mais celle qui nous intéresse le plus est celle de l'infini¹¹⁷. L'infini et l'éternité sont, selon Burke, les idées qui « nous affectent le plus, et pourtant il n'est peut-être rien que nous ne comprenions aussi peu que l'infini et l'éternité »¹¹⁸, parce que ces deux éléments ont la capacité d'entraîner l'esprit « hors de lui-même »¹¹⁹; ce sont donc les idées les plus extériorisantes tout en étant profondément intimes pour l'esprit. L'infini peut être ressenti par l'humain, mais ne pourra jamais être

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 120.

¹¹² *Ibid.*, p. 133.

¹¹³ Comme l'écrit Baldine Saint Girons dans sa présentation de l'ouvrage de Burke, « Là où l'horreur aurait pu prévaloir, le sublime réussit tout de même à passer » (Baldine SAINT GIRONS. « Présentation » dans *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, *op cit.*, p. 49).

¹¹⁴ Edmund BURKE. *op cit.*, p. 142.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 150.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹¹⁷ Nous expliquerons dans le chapitre 3 comment les idées d'éternité et d'infini sont intimement reliées à ce que Lovecraft nomme la *peur cosmique*.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 126-127.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 127.

perçu dans sa totalité, et cela fait en sorte qu'en étant confronté à l'absence de limites, il vivra une expérience de ses propres limites : dans un monde infini, il est un être fini, et ne pourra jamais rivaliser avec la grandeur de ce qui lui est Autre, le plongeant dans l'appréhension de ce qui est au-delà de ses perceptions, ou comme nous le verrons avec Kant, de son entendement.

Si Burke explique en partie comment retrouver le sublime dans la vie, sa *Recherche* traite aussi beaucoup des différentes manières de le retrouver dans les formes d'art, privilégiant la poésie et la rhétorique, tout en admettant la possible présence du sublime dans les arts visuels. L'art présente certains avantages par rapport à la vie en général en ce qui concerne le sublime parce qu'il est généralement imitatif, s'accordant avec le besoin de distance et d'appréhension dont nous avons vu l'importance : « Quand la détresse est imitée, la seule différence vient du plaisir qui résulte des effets de l'imitation; car celle-ci n'est jamais si parfaite que nous ne puissions percevoir qu'il s'agit d'une imitation; et c'est d'après ce principe que nous éprouvons du plaisir »¹²⁰. Cet effet est, entre autres, influencé par ce que nous avons défini comme la sympathie. Il est plus facile d'être touché de manière sublime par la situation tragique d'un personnage fictif que par une situation où l'on serait vraiment témoin d'horreurs, puisque l'identification est possible dans les deux cas, mais que l'art protège d'éventuels dangers réels.

L'art connaît de nombreuses façons de susciter le sublime, puisque celui-ci est multiple et touche à tous les aspects de la vie. Burke fait quelques recommandations et observations à ce propos, en établissant la terreur comme critère principal à l'art sublime. Il faudrait selon lui représenter ce qui terrifie et rend mal à l'aise. L'élément qui est au cœur de ces considérations est l'obscurité, qui est terrible parce qu'elle camoufle ce qui pourrait s'y cacher, empêchant la connaissance de percer son voile : « lorsque nous connaissons toute l'étendue d'un danger, lorsque nous pouvons y habituer nos yeux, une grande part de

¹²⁰ *Ibid.*, p. 107.

l'appréhension s'évanouit »¹²¹. Il donne ensuite l'exemple d'un extrait de *Paradis Perdu* de Milton, où, selon lui, la description de la Mort « est admirablement conçue : quelle pompe lugubre, quelle expressive incertitude de traits et de couleurs dans ce portrait achevé de la reine des terreurs ! »¹²². Dans cet exemple, l'obscurité est double puisque la figure de la Mort est sombre et a des contours flous, mais sa description en est aussi affectée : puisqu'elle est indescriptible, le langage ne peut la cerner entièrement, il est impuissant et reste obscur, de sorte que la Mort devient encore plus terrible¹²³. L'obscurité visuelle et langagière est donc au cœur des formes d'art qui susciteraient le sublime.

Nous avons mentionné plus tôt l'importance de la vastitude, de la magnificence et de l'infini pour susciter le sublime. Alors que l'on pourrait croire que la représentation de l'infini ne serait possible qu'à l'écrit, Burke considère aussi les arts visuels, où l'infini peut prendre plusieurs formes, bien qu'apparaissant devant l'œil et non l'imagination. L'obscurité est l'une des façons qui peuvent suggérer la vastitude et même l'infini. Burke explique qu'une œuvre architecturale aux contours qui seraient rendus flous grâce à un éclairage tamisé serait davantage propice au sublime pour la raison suivante :

Je pense que tout édifice destiné à éveiller une idée de sublime doit être de préférence sombre et ténébreux, et cela pour deux raisons : la première, étayée sur l'expérience, vient de ce que l'obscurité a plus d'effet sur les passions que la lumière; la seconde, de ce que pour donner à un objet le maximum de sa force, il faut le rendre aussi différent que possible des objets avec lesquels nous venons d'être en relation immédiate.¹²⁴

Encore une fois, nous remarquons l'idée que pour que quelque chose soit sublime, cette chose doit, tout en étant révélée suffisamment pour impressionner le lecteur ou le spectateur, rester assez mystérieuse pour qu'il devienne impossible de la percevoir

¹²¹ *Ibid.*, p. 122.

¹²² *Ibid.*, p. 123. L'extrait en question est tiré de John MILTON (trad. P. Messiaen). *Paradis Perdu*, Paris, Aubier-Montaigne, 1971, livre II, l. 666-673 « L'autre figure, / Si l'ont peut appeler figure ce qui n'avait point de figure / Distincte en membres, jointures, articulations, / Si l'on peut nommer substance ce qui semblait une ombre, / Car chacune semblait l'une et l'autre, — l'autre figure était noire comme la nuit, / Féroce comme dix furies, terrible comme l'enfer; / Elle brandissait un effroyable dard; ce qui paraissait sa tête / Portait l'apparence de la couronne royale ».

¹²³ Nous aborderons plus tard l'importance de la rhétorique de l'innommable, à la fois dans le sublime en général et, dans le chapitre 3, chez H.P. Lovecraft.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 158.

totalem. L'utilisation stratégique de la lumière, des couleurs et des sons devient donc cruciale. Burke suggère qu' « à l'exception peut-être du rouge vif, les couleurs douces ou gaies ne sauraient contribuer à former des images imposantes. Soit une montagne immense couverte d'un gazon vert et brillant : qu'est-ce, comparé à un mont sombre et lugubre? »¹²⁵. Les sons, qui, évidemment, ne peuvent être influencés par l'obscurité et la lumière, sont toutefois capables de susciter, eux aussi, du sublime. Pour impressionner, le son doit être puissant, excessif et à la limite dérangeant, comme l'explique Burke lorsqu'il dit qu' « une sonorité excessive suffit seule pour subjuguier l'âme, suspendre son action et la remplir de terreur »¹²⁶, en donnant pour exemple l'effet qu'ont les orages déchaînés et l'artillerie sur l'imaginaire. Il parle aussi des cris, puisque « les clameurs d'une multitude ont un effet semblable et, par la seule force du son, étonnent et confondent tellement l'imagination que, dans la stupeur et la précipitation, les caractères les plus affermis ont de la peine à ne pas se laisser entraîner »¹²⁷. Les sons peuvent être terrifiants lorsqu'on les associe à quelque chose d'effrayant comme la guerre ou un orage destructeur, mais ils peuvent également susciter la terreur lorsqu'il est impossible de les associer à quelque chose en particulier, lorsqu'on ne peut en saisir la provenance. Nous sommes effrayés par l'orage, parce que tout comme l'exemple de la force phénoménale cité plus tôt, nous avons peur de ce qu'il pourrait détruire sur son chemin, mais nous pouvons également avoir peur d'un faible grattement inexplicable dans les murs, même s'il est « bas, tremblotant et intermittent, soit à certains égards opposé au son intense et inattendu »¹²⁸, tout simplement parce que nous ne pouvons découvrir son origine.

Burke fait aussi du sublime un sentiment suscité par la tentative de description de ce qui est irréprésentable. Burke souligne le fait que le sublime concerne le grandiose, l'excès

¹²⁵ *Ibid.*, p. 159.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 160.

¹²⁷ *Id.*

¹²⁸ *Ibid.*, p. 161.

en disant qu'« une idée claire n'est donc qu'un autre nom pour une petite idée »¹²⁹. Comme ce qui est sublime est difficile à représenter, et bien que Burke admette qu'il soit possible de ressentir le sublime face aux arts visuels comme la peinture et l'architecture, il soutient que la poésie est plus susceptible de le susciter, parce qu'elle dépend totalement de l'imagination et suggère davantage qu'elle ne montre :

Plusieurs peintres ont traité des sujets de ce genre¹³⁰, dans le dessein d'assembler tous les plus horribles fantômes que leur imagination pouvait leur suggérer; mais les dessins de la tentation de saint Antoine qu'il m'a été donné de voir, loin d'éveiller en moi une passion sérieuse, m'ont paru d'un grotesque étrange et sauvage. La poésie réussit bien, en revanche, à remplir cet objet. Ses apparitions, ses chimères, ses harpies, ses figures allégoriques sont grandes et touchantes.¹³¹

La supériorité du langage dans la création du sublime vient de ce que même lorsqu'il décrit, il reste mystérieux et laisse place à l'imagination. De plus, comme le sublime est un sentiment souvent suscité par le contact avec la vastitude et l'infini, sa représentation visuelle peut s'avérer moins convaincante¹³², alors que l'écriture et la poésie, doivent leur « sublimité à la richesse et à la profusion d'images dont l'esprit est tellement ébloui qu'il ne saurait y rechercher cette cohérence et cette exactitude des allusions qu'il exige en toute autre circonstance »¹³³, suggérant un abandon momentané de l'esprit critique. L'utilisation d'une rhétorique de l'excès ne serait donc pas, contrairement à ce que beaucoup ont reproché à Lovecraft, un obstacle au sublime littéraire puisque son effet dépend justement d'un flou qui persisterait à travers les descriptions de l'irreprésentable : le langage, dans son incapacité à cerner totalement l'objet sublime, en fait transparaître la sublimité. À cela

¹²⁹ *Ibid.*, p. 130.

¹³⁰ Ce passage fait référence à ce que Burke dit quelques lignes plus tôt, soit « Nous sommes d'abord préparés de la manière la plus solennelle à la vision; nous sommes terrifiés avant même de pouvoir pénétrer la cause obscure de notre émotion; mais quand cette grande cause de terreur vient à paraître, qu'est-ce ? Enveloppée dans les voiles de son incompréhensible obscurité, n'est-elle pas plus effroyable, plus frappante, plus terrible que ne pourraient la rendre la description la plus vive et la peinture la plus nette ? Quand les peintres ont tenté de nous donner des représentations claires de ces idées entièrement imaginaires et terribles, je crois qu'ils ont presque toujours manqué leur but [...] » *Ibid.*, p. 130.

¹³¹ *Ibid.*, p. 131.

¹³² À propos des difficultés des arts visuels à susciter le sublime, Burke déclare : « Quand les peintres ont tenté de nous donner des présentations claires de ces idées entièrement imaginaires et terribles, je crois qu'ils ont presque toujours manqué leur but; à tel point que devant toutes les peintures de l'enfer que j'ai vues, la question m'embarassait de savoir si le peintre n'avait pas une intention comique » (*Ibid.*, p. 130-131).

¹³³ *Ibid.*, p. 155.

s'ajoutent d'autres éléments qui recourent la caractérisation du sublime donnée par Burke, comme le sentiment d'infini, la frayeur et la grandeur, notamment.

Malgré de nombreux points communs, comme le rôle attribué à l'infini et la vastitude, ou encore le contact avec l'horreur pour lequel les mots semblent insuffisants, les récits lovecraftiens ont longtemps été occultés par la critique, qui jugeait qu'ils ne pouvaient pas susciter le sublime. Le problème principal qu'on a rencontré, lorsqu'on a tenté d'appliquer le sublime burkien aux œuvres de Lovecraft, est que ses personnages, bien qu'ils puissent éprouver du sublime à certaines étapes du récit, comme lorsque le narrateur des *Montagnes Hallucinées* voit pour la première fois l'Antarctique, éprouvent de tout autres sentiments par la suite. En effet, les récits lovecraftiens se terminent toujours mal, en particulier pour les narrateurs, puisque ceux-ci finissent par réaliser que les lieux qu'ils avaient autrefois aimés ou admirés sont habités par des monstres aux intentions horribles. La distance sur laquelle Burke insiste se retrouve réduite à néant, ne laissant plus de délices, mais uniquement la destruction¹³⁴. Vivian Ralickas ajoute dans sa thèse que l'idée d'horreur cosmique lovecraftienne « implicitly denies the possibility of an experience of the sublime »¹³⁵, principalement parce que les récits de Lovecraft s'écartent de la vision sacrée du sublime qui habite la *Recherche* de Burke¹³⁶ et parce que les narrateurs, réalisant l'infime place qu'ils occupent dans l'univers, « [negate] the human-centered viewpoint requisite to an experience of sublimity »¹³⁷. Nous répondrons à ces objections dans les prochains chapitres, en déplaçant la question de la sublimité vers l'*ekphrasis*, qui nous permettra d'observer, chez les narrateurs de Lovecraft, un rapport à

¹³⁴ C'est essentiellement le même reproche qu'on lui a fait en ce qui concerne le fantastique qui, dépendant de l'hésitation ou de mystères sans réponse, serait absent des récits de Lovecraft.

¹³⁵ Vivian RALICKAS. 2006. *Abjection, sublimity and the question of the unrepresentable in Poe, Baudelaire, and Lovecraft*. Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, p. 10.

¹³⁶ Burke associe tous les phénomènes, beaux et sublimes, ainsi que les sentiments en général de l'être humain à la présence de Dieu dans le monde, puisqu'ultimement, tout dépend de Sa volonté : « Il faut beaucoup d'application et un long raisonnement pour découvrir l'adorable sagesse de Dieu dans ses œuvres; et quand nous l'apercevons, son effet est fort différent, non seulement par la manière de l'acquérir, mais par sa propre nature, de l'émotion que nous causent, sans aucune préparation, le sublime et le beau » (Edmund BURKE. *op cit.*, p. 190).

¹³⁷ Vivian RALICKAS. *op cit.*, p. 12.

l'art qui forme, en lui-même, une source de sublime supplémentaire qui résiste d'une certaine manière au démantèlement de leurs illusions premières quant à leur place dans l'univers. De plus, notre questionnement ne cherchera pas à déterminer si les récits de Lovecraft sont sublimes ou non, mais plutôt de voir comment les moments sublimes dans les textes influencent le rapport au fantastique. Auparavant toutefois, nous allons présenter une autre conception majeure du sublime.

La « présentation négative » : l'insignifiance des repères

Le philosophe allemand Emmanuel Kant s'est lui aussi interrogé sur ce qu'était le sublime un peu plus de trente ans après la parution de la *Recherche* de Burke. Sa *Critique de la faculté de juger*¹³⁸ paraît en 1790 et fait suite à un opuscule intitulé *Observation sur le sentiment du beau et du sublime*, publié en 1764, reconnu comme étant sa « première contribution en matière d'esthétique »¹³⁹, dans laquelle on reconnaît les influences de Rousseau et Burke. Après la *Critique de la raison pure* et la *Critique de la raison pratique*, cette troisième *Critique* de Kant introduit une dimension nouvelle dans son système philosophique, puisqu'elle s'intéresse à l'esthétique; c'est de cette dernière que relèvent, pour Kant, aussi bien le beau que le sublime. Contrairement à plusieurs philosophes qui lui sont contemporains, Kant ne cherche pas à faire entrer le goût, l'élément au cœur de son ouvrage, dans la philosophie transcendantale, bref, de « faire entrer l'appréciation critique du beau sous des principes rationnels »¹⁴⁰. Alain Renaut explique le raisonnement kantien de la manière suivante :

Le jugement de goût est *synthétique*, tout d'abord parce qu'il ne se déduit pas du simple concept de son objet : on voit mal en effet comment le prédicat du jugement de goût (c'est-à-dire le sentiment de plaisir ou de peine éprouvé face à l'objet esthétique) pourrait être contenu dans ce concept, puisque, si tel était le

¹³⁸ L'ouvrage de Kant est séparé en deux parties majeures, soit la critique de la faculté de juger esthétique, qui concerne le goût, le beau et le sublime, et la critique de la faculté de juger téléologique, qui concerne le rapport entre l'humain et la nature. Nous nous concentrerons ici sur la faculté de juger esthétique, car c'est ce qui nous intéresse davantage dans le cadre de notre étude.

¹³⁹ Alain RENAUT. « Présentation » dans *Critique de la faculté de juger*, GF Flammarion, Paris, 1995, p. 10.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

cas (si le plaisir ou la peine étaient compris dans la définition objective de ce à propos de quoi le jugement de goût est émis), l'expérience esthétique ne mettrait nullement en jeu la sensibilité des sujets.¹⁴¹

C'est pourquoi, même si le jugement de goût est toujours associé à une « dimension d'a priori »¹⁴², puisqu'on le nomme toujours avec une prétention à l'universalité (par exemple, « cette sculpture est belle »), le jugement de goût demeure personnel, lié à la sensibilité du sujet qui émet ce jugement. Pour Kant, le beau et sublime se distinguent par leur essence et leur effet. Il serait évidemment ardu de définir le système philosophique kantien en sa totalité; c'est pourquoi nous nous contenterons d'expliquer certaines de ses idées qui sont particulièrement utiles pour comprendre et différencier le goût, le beau et le sublime, qui sont tous des résultats de la faculté de juger.

Kant se distingue particulièrement de Burke lorsqu'il décrit ce qu'est un jugement de goût. Alors que Burke établissait certaines règles générales prédisposant les jugements ou les impressions, bref en décrivant une certaine façon de penser dominante qu'il voyait comme allant de soi, Kant insiste sur le caractère individuel et unique de chaque jugement de goût :

Procéder à des observations psychologiques (comme Burke dans son écrit sur le beau et le sublime), et dès lors rassembler une matière pour de futures règles à relier systématiquement, sans cependant vouloir les comprendre, c'est bien là l'unique obligation qui incombe à la psychologie empirique [...].¹⁴³

Même si Kant exprime ici ses réticences quant à la réflexion burkienne, affirmant qu'il s'agit plutôt de psychologie empirique que de philosophie, il reste que tous deux proposent des regards clés sur la question du goût, du beau et du sublime. Alors que Burke s'intéresse à *ce qui pourrait* susciter de tels sentiments, Kant considère surtout *la manière* dont ils sont possibles.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 12. (italiques de l'auteur)

¹⁴² *Ibid.*, p. 13.

¹⁴³ Emmanuel KANT, *op cit.*, pp. 128-129.

Le jugement de goût s'exerce lorsqu'il est question du beau, un autre concept qui, comme le goût, a longtemps suscité les réflexions les plus diverses. Pour savoir si une chose est belle ou non, « nous ne rapportons pas la représentation à l'objet par l'intermédiaire de l'entendement en vue d'une connaissance, mais nous la rapportons par l'intermédiaire de l'imagination (peut-être associée à l'entendement) au sujet et au sentiment du plaisir ou de la peine que celui-ci éprouve »¹⁴⁴. Ainsi, le beau dépend d'un jugement de goût, et n'apporte pas, comme le goût en général, de connaissance. Pour que le beau soit un véritable jugement de goût, il faut toutefois conserver une certaine distance, une réserve, face à l'objet sur lequel on tente de poser un jugement, parce que « le jugement sur la beauté où se mêle la moindre dimension d'intérêt est très partial et ne constitue pas un pur jugement de goût »¹⁴⁵. En plus d'être désintéressé, il se décline en deux principales branches, soit la beauté naturelle, qui est « une belle chose »¹⁴⁶ et qui ne nécessite pas la connaissance de la finalité matérielle de l'objet, mais aussi la beauté artistique, qui elle est plutôt « une belle représentation d'une chose »¹⁴⁷ et qui concerne donc la perfection dans la représentation d'un objet.

Le beau, étant de nature contemplative, n'est pas lié à l'existence même de l'objet, mais plutôt au lien entre la nature de celui-ci et le sentiment de peine et de plaisir. Tout comme le jugement de goût en général, « quand on porte des jugements d'appréciation sur des objets uniquement d'après des concepts, toute représentation de la beauté se perd. Il ne peut donc y avoir non plus de règle d'après laquelle quelqu'un devrait être forcé de reconnaître quelque chose comme beau »¹⁴⁸, parce que celui-ci ne peut pas être raisonné, il doit « [plaire] universellement sans concept »¹⁴⁹. Kant identifie le beau comme « plaisir de la simple réflexion »¹⁵⁰ puisque le plaisir qu'on retire de celui-ci, contrairement à l'agréable ou au bon, « n'est ni un plaisir de jouissance, ni un plaisir retiré d'une activité conforme à

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 181.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 183.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 297.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 297.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 194.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 198.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 277.

une loi, ni non plus celui de la contemplation qui raisonne d'après des idées »¹⁵¹; bref, comme nous l'avons dit plus tôt, le jugement sur le beau est désintéressé.

Contrairement à Burke, Kant ne cherche pas à identifier les différentes manifestations du sublime, que ce soit dans l'art ou dans la vie, puisque ces manifestations sont propres à chaque individu posant un jugement, rendant impossible l'établissement d'une règle générale dictant ce qui pourrait ou non susciter une impression sublime. Toutefois, même si le sublime est en quelque sorte une création de l'esprit réfléchissant, il est, selon Kant, en relation directe avec la nature, car le jugement esthétique n'est pas étranger à celle-ci, « puisqu'il exprime aussi une finalité subjective qui ne repose pas sur un concept de l'objet »¹⁵². De plus, il est nécessaire d'établir que le sublime « se rapporte non seulement au beau, comme jugement de goût, mais aussi, en tant qu'il procède d'un sentiment spirituel, au sublime »¹⁵³. Ainsi, le sublime aurait la capacité momentanée d'élever l'esprit de diverses manières.

Le sublime n'est pas totalement différent du beau, puisque tous deux présentent certaines similitudes, notamment dans le fait qu'ils « plaisent par eux-mêmes »¹⁵⁴ et sont basés sur un jugement de réflexion qui suscite un certain plaisir et non pas une connaissance pure de l'objet. Le sublime se distingue cependant du beau en ce que contrairement au beau naturel qui se retrouve dans la finalité accordée aux formes, on peut aussi le retrouver dans des objets informes, car « le sublime proprement dit ne peut être contenu en aucune forme sensible »¹⁵⁵, étant une réaction de l'esprit. Kant explique aussi que « la satisfaction est [...] dans le cas du beau, associée à la représentation de la *qualité*, tandis que, dans le cas du sublime, elle est associée à celle de la *quantité* »¹⁵⁶, le sublime

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 277.

¹⁵² *Ibid.*, p. 141.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 171.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 227.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 226 (italiques de l'auteur).

ayant place particulièrement sous le règne de la grandeur, de l'immensité, ce que Kant explique de la manière suivante :

Mais, quand nous appelons une chose, non pas seulement grande, mais grande purement et simplement, absolument, de tous les points de vue (au-delà de toute comparaison), c'est-à-dire sublime, on aperçoit aussitôt que nous ne permettons pas que soit recherchée en dehors de cette chose une mesure qui lui serait appropriée, mais seulement en elle. C'est une grandeur qui n'est égale qu'à elle-même. Que le sublime ne doive donc pas être cherché dans les choses de la nature, mais seulement dans nos Idées, telle est la conséquence [...] est sublime ce en comparaison de quoi tout le reste est petit.¹⁵⁷

De plus, alors que le beau « apporte directement avec [lui] un sentiment d'intensification de la vie »¹⁵⁸, le sublime « est un plaisir qui ne surgit qu'indirectement, c'est-à-dire qu'il est produit par le sentiment d'un arrêt momentané des forces vitales, immédiatement suivi par une *effusion* d'autant plus forte de celles-ci »¹⁵⁹; bref, il produit un type de plaisir qui est négatif, voire contre l'intérêt de la personne qui le ressent, qui est « incompatible avec l'attrait »¹⁶⁰. Le sublime suscite de l'admiration et du respect, il peut même faire « violence à l'imagination »¹⁶¹, il n'en demeure pas moins « un pouvoir de l'esprit qui dépasse toute mesure des sens »¹⁶², dépassant la connaissance ordinaire du monde en lui ajoutant une profondeur nouvelle. En un sens, le sublime fait réaliser au sujet réfléchissant l'infime place qu'il occupe dans la nature, « car il éprouve ici un sentiment de l'impuissance de son imagination à présenter l'idée d'un tout — ce en quoi l'imagination atteint son maximum et, en s'efforçant de le dépasser, s'effondre sur elle-même »¹⁶³ : le sujet réfléchissant est en quelque sorte placé en situation précaire face au monde qui l'entoure puisqu'il est incapable de le concevoir dans son entier, de le voir sous toutes ces facettes, mais cette réalisation le « [plonge] dans une satisfaction émouvante »¹⁶⁴ et lui plaît.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 231.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 226.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 226 (italiques de l'auteur).

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 226.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 226.

¹⁶² *Ibid.*, p. 232.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 234.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 234.

On pourrait en déduire que le sublime est directement lié à l'impression d'impuissance face à une force plus grande que soi, et c'est pourquoi Kant, tout comme le faisait Burke, insiste sur la grandeur, et plus particulièrement sur l'infini. Celui-ci est « absolument grand (et non pas simplement de façon comparative). Comparée à lui, toute autre grandeur (de la même sorte) est petite »¹⁶⁵, et cela fait en sorte qu'il est la limite suprême, puisque tout en étant impossible à saisir et percevoir dans sa totalité, l'infini peut être compris à travers la pensée, et s'avère souvent terrifiant. L'infini sidère le sujet réfléchissant puisqu'il agit comme une expérience des limites de la pensée d'un individu par rapport à la nature, comme l'explique ici Kant :

C'est donc nécessairement dans l'évaluation *esthétique* de la grandeur qu'est ressenti l'effort en vue de la compréhension, qui dépasse le pouvoir que possède l'imagination de rassembler l'appréhension progressive dans un tout de l'intuition, et c'est à cette occasion aussi qu'est perçue en même temps l'incapacité de ce pouvoir, illimité dans la progression, à saisir une mesure fondamentale susceptible de convenir pour le moindre investissement de l'entendement dans l'évaluation de la grandeur [...] ¹⁶⁶

Cette incapacité de saisir la nature dans son ensemble est la raison pour laquelle Kant affirme que le sublime est davantage dans l'esprit du sujet réfléchissant que dans l'objet lui-même, puisque l'objet « dirige le concept de la nature vers un substrat suprasensible [...] qui soit grandeur au-delà de toute mesure des sens »¹⁶⁷, faisant du sublime davantage une « disposition de l'esprit se trouvant suscitée par le jugement qui est porté sur l'objet »¹⁶⁸ qu'une construction particulière d'un objet, tel que l'avait d'abord conçu Burke.

Le sublime demeure toutefois dangereux, contrairement au jugement esthétique du beau, puisque « l'esprit se sent *ému* lors de la présentation du sublime dans la nature, tandis que, lors du jugement esthétique sur le beau dans la nature, il est dans un état de *calme*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 236.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 237 (italiques de l'auteur).

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 237.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 238.

contemplation »¹⁶⁹. Le sublime comporte donc une certaine part de danger, puisqu'il ébranle le sujet réfléchissant, le faisant alterner entre répulsion et attraction devant un objet, parce que « ce qui déborde les limites de l'imagination [...] constitue pour ainsi dire un abîme où elle a peur de se perdre elle-même »¹⁷⁰ : le sublime plonge le sujet réfléchissant dans l'éventualité d'un danger potentiel menaçant son existence même, il menace d'affecter la perception du monde de façon définitive.

Le sublime serait donc une transposition contradictoire de la capacité de l'être humain à concevoir son univers et par extension à se mettre au centre de celui-ci, tout en réalisant, devant le sublime, qu'il est en quelque sorte à la merci d'une force plus grande que lui, celle de la nature. Cette force suscite une impression générale d'impuissance chez le sujet réfléchissant, impression qui toutefois n'empêche pas l'appréciation générale de la confrontation avec le sublime. Kant qualifie même la qualité du sentiment sublime en fonction du déplaisir qui ressort de la rencontre entre le sujet réfléchissant et la source de la perte de ses repères :

La *qualité* du sentiment du sublime réside donc en ceci qu'il s'agit d'un sentiment de déplaisir portant sur le pouvoir esthétique de juger d'un objet — déplaisir qui y est toutefois en même temps représenté comme répondant à une fin; ce qui est possible parce que l'impuissance propre du sujet fait surgir la conscience d'un pouvoir illimité du même sujet et que l'esprit ne peut juger et apprécier esthétiquement ce pouvoir illimité que par son impuissance¹⁷¹.

Ainsi, le sublime est totalement distinct du beau, mais comme il permet de penser l'infini même s'il ne permet pas de le saisir, il est une expérience esthétique suprême, défiant la logique et par le fait même déplaisant. Or, la simple possibilité pour l'esprit de ressentir un tel sentiment confirme le délice¹⁷² que le sujet réfléchissant peut éprouver devant une telle réalisation : le sujet apprécie, d'une certaine manière, la toute-puissance de la nature, même si c'est au détriment de sa propre toute-puissance. En effet, les objets sublimes « élèvent

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 240 (italiques de l'auteur).

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 240.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 241 (italiques de l'auteur).

¹⁷² Nous reprenons ici le terme proposé par Burke.

les forces de l'âme au-dessus de leur moyenne habituelle et nous font découvrir en nous un pouvoir de résistance d'une tout autre sorte, qui nous donne le courage d'être capables de nous mesurer avec l'apparente toute-puissance de la nature »¹⁷³, ce qui les rend plaisants dans l'inconfort qu'ils suscitent pourtant. Kant résume bien cette distinction entre le beau et le sublime tout en soulignant le côté contradictoire de ce dernier lorsqu'il dit que « le beau nous prépare à aimer quelque chose, même la nature, d'une façon désintéressée; le sublime à l'estimer hautement, même contre notre intérêt »¹⁷⁴, conférant au sublime son rapport négatif au plaisir : nous apprécions son expérience, même si elle est une forme de violence.

Le sublime kantien s'observe de différentes manières chez Lovecraft, malgré ce qu'en disent les différentes études qui ont été faites, entre autres par Ralickas et Houston. La similitude la plus importante concerne le rôle que joue l'infini dans le sublime kantien, fortement lié à ce que Lovecraft appelle « l'horreur cosmique ». Celle-ci est le sentiment qu'un personnage ou un lecteur peut ressentir lorsqu'il entrevoit la grandeur du cosmos et de ce qui pourrait s'y cacher, défiant sa conception préalable de l'univers¹⁷⁵. C'est ce que l'on retrouve notamment dans *Les montagnes hallucinées*, lorsque Dyer et son équipe découvrent que la Terre a été habitée par des êtres venus de l'espace, qui ont eux-mêmes été presque entièrement détruits par d'autres monstres. Cette découverte pousse Dyer à remettre en question sa connaissance de l'histoire terrestre, selon laquelle des formes de vie ne pouvaient pas exister à une époque aussi reculée, pour ensuite découvrir que ces êtres viennent d'ailleurs dans l'univers. De plus, comme si la découverte de l'existence des Anciens n'était pas assez troublante en soi, le fait qu'une race aussi intelligente et résistante ait pu être presque détruite par une autre espèce inconnue de l'être humain est terrifiant : non seulement la conception de l'univers était incomplète, mais il existe une menace encore plus effrayante. Lovecraft accentue l'horreur de la découverte des personnages en

¹⁷³ *Ibid.*, p. 244.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 251.

¹⁷⁵ Bien que personnages lovecraftiens et lecteurs connaissent l'étendue infinie de l'univers, ceux-ci entrevoient, dans les récits, la possibilité à la fois de l'indifférence totale de celui-ci face à leur propre existence, mais aussi la possibilité que des forces immenses puissent anéantir toute vie sur Terre s'y cachent.

changeant l'échelle de celle-ci : alors qu'ils pensent être arrivés devant l'horreur ultime, ils sont forcés d'apprendre qu'il y a pire encore. Cette menace, ce sont ces créatures mystérieuses et innommables vivant derrière les montagnes, qui n'ont pas encore attaqué le genre humain et se tiennent pour l'instant à distance, et c'est pourquoi Dyer cherche à empêcher l'expédition derrière les montagnes, de peur qu'ils ne s'éveillent : la connaissance de l'impuissance de l'humain face à cette menace devient la seule protection possible. La découverte des Anciens, d'une certaine manière, n'est que l'indice qu'il se cache des choses dans l'univers qu'il vaudrait mieux ne pas connaître, comme si cette découverte énorme n'était en fait qu'un simple aperçu de ce qui guetterait vraiment l'être humain, là-haut, dans les méandres de l'espace et du temps, hors de sa portée. C'est cet aperçu non seulement de l'infinité de l'univers, mais aussi de ce qui pourrait s'y cacher qui relève du sublime kantien. À la fois fascinés par leur découverte et leur capacité à se situer dans l'univers, les personnages des *Montagnes hallucinées*, mais également les narrateurs de *La Musique d'Erich Zann* et du *Modèle de Pickman* sont confrontés au sublime parce que ce qu'ils apprennent sur le monde dépasse leur entendement. Le contact avec ces nouvelles informations les force à repenser leur propre existence au sein de cet univers qui leur apparaît comme nouveau, fascinant, mais également hostile et terrifiant.

Le prochain chapitre portera sur la relation particulière entre le sublime et la peur, phénomène qui lui est souvent associé, ainsi que sur la possibilité de vivre des expériences sublimes lors de la lecture d'œuvres fantastiques. Nous étudierons la manière dont les sentiments de peur et de sécurité influencent le processus de pensée des personnages et des lecteurs et dont l'ambivalence entre les deux contribue à l'effet fantastique. De plus, nous verrons comment peur et délice s'allient dans cette expérience de lecture particulière, et comment les récits fantastiques et plus particulièrement lovecraftiens utilisent des effets rhétoriques pour influencer la conception que le lecteur se fait de l'univers fictif, mais également de son propre univers, en utilisant des contre-exemples de Vivian Ralickas et d'Alex Houston afin de voir comment la peur cosmique est liée au sublime.

Chapitre III : Dire et montrer, le fantastique et le sublime

Quelques similitudes entre sublime et fantastique

Dans le premier chapitre de notre mémoire, nous avons abordé quelques éléments de définition du genre fantastique afin de mieux comprendre son fonctionnement et sa construction. Nous avons établi que le fantastique et le sublime étaient des effets particuliers qui survenaient lors du contact avec l'œuvre d'art, dans notre cas la lecture, grâce à la lecture-en-progression comme l'appelait Rachel Bouvet¹⁷⁶. L'effet fantastique et le sublime dépendent de certaines réflexions, concernant le rapport que le lecteur entretient avec le texte, de sa faculté d'analyse, de comprendre et de juger. Dans ce chapitre, nous poserons différentes pistes de réflexion reliant le fantastique au sublime; notre but sera de voir sur quels points le fantastique et le sublime se croisent; il sera aussi de comprendre par quels procédés ces deux effets distincts peuvent se compléter mutuellement pour accroître l'expérience du lecteur avide d'émotions fortes. Nous préciserons notre réflexion en nous intéressant particulièrement aux différents éléments sublimes et fantastiques que l'on retrouve dans l'œuvre de Lovecraft, tout d'abord en expliquant ce qu'est la *peur cosmique*, un élément marquant dans ses récits, mais aussi en étudiant la rhétorique particulière de Lovecraft, afin de voir comment se construisent à la fois l'effet fantastique et le sublime dans ses récits.

En présentant dans les deux derniers chapitres le fantastique et le sublime, nous avons remarqué que bien que les deux effets soient distincts, ils présentent plusieurs similitudes qui les rendent tous deux poreux l'un à l'autre. Ainsi, le sublime peut servir au fantastique autant que ce dernier peut servir au sublime pour créer l'effet désiré. L'aspect qui est particulièrement intéressant est que ni l'un ni l'autre n'est obligé, pour s'établir,

¹⁷⁶ Signalons que cette notion a été proposée pour la première fois par Bertrand Gervais.

d'être présent à travers l'entièreté de l'œuvre d'art, du texte. En effet, comme nous l'avons vu en présentant la définition du fantastique donnée par Todorov, il est possible, voire fréquent, pour un récit, de comporter des moments fantastiques qui seront résolus à la fin du texte, mettant un terme à l'hésitation. Il en va de même pour le sublime, qui est suscité par certains passages précis, comme dans la description de la Mort dans *Paradis Perdu* mentionnée par Burke. De plus, tous deux peuvent être vus comme l'expérience des limites, que ce soit pour les personnages ou pour le lecteur : les uns comme les autres sont alors confrontés à ce qui les fascine au plus haut point, tout en les menaçant, et leur désir de se rapprocher de la manifestation sublime ou fantastique est complexe parce qu'il est presque impossible de savoir ce qui les attire vers cet objet et ce qui les éloigne de celui-ci, les deux vecteurs étant au cœur d'une esthétique du manque¹⁷⁷, de l'innommable. Dépendant de ce qui ne peut ou ne doit être dit, le sublime et le fantastique sont au cœur de la question de la représentabilité, car bien que tous deux cherchent à rapprocher le personnage et le lecteur de l'objet les suscitant, ils portent en eux un danger et dépendent d'un certain silence. Trop en dire signifierait condamner le texte au ridicule, annihilant l'effet préalablement recherché. Cependant, malgré cette difficulté narrative suscitée par le besoin de dire et celui de l'innommable, si on y a recours efficacement, le fantastique et le sublime suscitent des délices qui peuvent affecter le personnage et le lecteur d'une manière qui peut être permanente, changeant leur perception du monde, leur façon d'interpréter ce qu'ils voient.

Dans le cadre de notre étude, nous avons entrepris d'identifier certains moments où le sublime contribue à l'effet fantastique, à la construction d'un univers fictif cohérent qui serait toutefois marqué par de l'hésitation. Dans le premier chapitre, nous avons mentionné la théorie de Roger Bozetto concernant le rôle de l'altérité dans le fantastique. Le spécialiste du fantastique et du gothique Max Duperray s'est lui aussi intéressé à l'altérité

¹⁷⁷ Nous revenons ici sur la notion proposée dans l'ouvrage de Bouvet concernant l'indétermination, l'impossibilité d'obtenir toutes les réponses à nos questions lors de la lecture d'un texte fantastique (voir chapitre 1). Dans le cas du sublime, le manque prend forme dans la double relation instaurée par le sublime lui-même : l'attraction envers l'objet sans cesse contrée par le besoin de s'en tenir éloigné.

comme facteur offrant une possible modification de la conception de l'univers des personnages et parfois du lecteur, mais y a ajouté le rôle du sublime. En analysant les textes de Lovecraft mettant en scène Randolph Carter, qui est souvent interprété comme un *alter ego* de Lovecraft lui-même, Duperray affirme ceci :

[...] le sublime signifie d'abord une confrontation avec l'altérité dans sa dualité, attrait et répulsion, séduction incontournable et terreur. Comme Punter l'a dit du Gothique, situé entre tabou et transgression, *le sublime traduit l'aliénation face au monde naturel, à l'humanité et à soi-même* : en reprenant les termes des exégètes de ce mode : « the sublime is a trope for the supra-sensible... beyond the grasp of our cognitive faculties [...] a kind of radical Other (Mishra) ». Il se trouve lié avec une expérience paroxystique, celle d'une imagination en crise jusqu'à l'épuisement et le chaos. C'est bien de cette crise dont Randolph Carter témoigne en exhibant par procuration les phobies de son créateur.¹⁷⁸

Si, à notre connaissance, Kant n'utilise par le mot altérité lorsqu'il définit le sublime, nous croyons toutefois que le sublime kantien n'y est pas étranger. Le philosophe affirme que le sublime est une réaction formée au contact d'une chose que nous sommes incapables de comprendre entièrement et qui, par extension, serait fondamentalement Autre, puisque hors des limites de la pensée humaine. Toutefois, confrontés à l'existence de cette chose qui nous échappe, nous admettons qu'elle existe, puisque nous voyons une partie de sa manifestation, mais sommes contraints de garder nos distances, car nous sommes incapables de lui assigner une place dans l'univers tel que nous le concevons. Dans ce texte de Duperray, nous observons que le sublime est une source de confrontation avec le monde entourant le personnage qui en est témoin. Il déclenche une nouvelle connaissance — celle de l'insignifiance de la vie humaine à l'échelle de l'univers — qui, d'une part, jette une lumière sur des faits jusque-là occultés, mais, d'autre part, isole considérablement le personnage. Le sublime suscite des doutes nouveaux, en amenant à nous demander si tout ce qui nous apparaissait préalablement important ne serait en fait qu'une illusion; si

¹⁷⁸ Max DUPERRAY, « Entre le sublime et le grotesque : la phobie de l'autre et sa représentation dans les rêves régressifs de Randolph Carter » dans *H.P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité, op cit.*, p. 143 (nous soulignons).

l'univers tel que nous croyons le connaître n'était en fait qu'une scène où nous serions des marionnettes; et si nos décisions ont un quelconque impact sur notre existence. En un sens, on pourrait dire que l'un des nombreux effets du sublime, lorsqu'on le voit dans le fantastique, est d'utiliser ce qui est extérieur, fondamentalement Autre, pour contaminer ce qui est individuel. Des événements, en apparence sans lien avec le personnage, parviennent à altérer de manière permanente l'image que le personnage se faisait de lui-même et de son monde. Comme l'expliquait Rachel Bouvet, le fantastique, construit autour d'une structure du manque, empêche fondamentalement un retour à une stabilité originelle, et il en va de même pour le sublime, puisqu'il ne peut être oublié une fois qu'on l'a rencontré, même si son effet direct semble s'estomper avec le temps.

Le sublime dans la peur cosmique

La prise de considération du sublime devient encore plus pertinente lorsque l'on se penche sur la conception que Lovecraft lui-même se faisait de l'épouvante et de la littérature fantastique. Dans son ouvrage *Épouvante et surnaturel en littérature*¹⁷⁹, Lovecraft énumère les procédés qui sont selon lui au cœur de l'effet fantastique¹⁸⁰, où, comme le mentionne Todorov, « le critère du fantastique ne se situe pas dans l'œuvre, mais dans l'expérience particulière au lecteur; et cette expérience doit être la peur »¹⁸¹. Cette peur propre à l'effet fantastique est appelée par Lovecraft la peur cosmique, car bien que le texte soit conçu pour le plaisir du lecteur, le récit cherche à susciter son épouvante, sa répulsion et, jusqu'à un certain point, son incompréhension face à l'univers.

La peur cosmique telle que décrite par Lovecraft se caractérise particulièrement par un vacillement de la réalité du lecteur; celui-ci doit avoir l'impression, ne serait-ce que

¹⁷⁹ H.P. LOVECRAFT, *Épouvante et surnaturel en littérature*, *op cit.*

¹⁸⁰ Dans le texte original en anglais, Lovecraft n'utilise évidemment pas le terme « littérature fantastique » pour décrire les récits qu'il mentionne. Le terme choisi par Lovecraft est celui du « weird tale », type de récit auquel il associe des auteurs habituellement liés au genre fantastique, tels que Henry James, W.W. Jacobs et Charlotte Perkins Gillman. Nous nous permettons, grâce à la traduction et au sens également détecté dans le texte original, de déduire que le *weird tale* lovecraftien présente de nombreuses similitudes avec ce que nous appelons en français le récit fantastique et pouvons donc nous baser sur ce que dit Lovecraft dans son essai.

¹⁸¹ Tzvetan TODOROV, *op cit.*, p. 39.

pendant un instant, que l'univers n'est pas tel qu'il le concevait, que les phénomènes décrits dans ces récits pourraient arriver. Lovecraft insiste sur le fait que selon lui, « ce désir de macabre ne peut toucher [...] qu'une fraction étroite de la population, car elle exige, dans son expression littéraire, une certaine participation du lecteur, une certaine forme d'imagination et une capacité d'évasion bien souvent peu banale »¹⁸², ajoutant que « souvent une curieuse tendance au mystère peut envahir un coin obscur de l'âme humaine la plus rationnelle »¹⁸³, portant à croire que si un lecteur en fait l'effort, décide de jouer le jeu du récit, l'effet fantastique pourrait avoir lieu. Une fois que ce pacte entre le texte et le lecteur est établi, l'horreur cosmique peut surgir. Celle-ci dépend de plusieurs facteurs, mais l'*incipit* célèbre de l'ouvrage de Lovecraft établit clairement le point de départ : « La plus vieille, la plus forte émotion ressentie par l'être humain, c'est la peur. Et la forme, la plus puissante découlant de cette peur, c'est la Peur de l'Inconnu »¹⁸⁴. Le texte fantastique basé sur l'hésitation, comme le proposait Todorov semble avalé par la source de peur suprême décrite par Lovecraft, qui insiste sur les nombreux domaines de l'existence humaine où la peur de l'inconnu laisse sa marque :

Un amalgame curieux fait de réalités irréelles et d'imagination provocatrice vient de donner naissance à un moyen d'expression dont la vitalité et la force dureront obligatoirement aussi longtemps que la race humaine durera elle-même. Les enfants seront toujours effrayés par le noir, les hommes adultes, plus ou moins tourmentés, seront toujours concernés par des impulsions héréditaires qui les conduiront à trembler devant l'inconnu, le fantasmagorique, les univers différents, les vies mystérieuses *qui peut-être vibrent tout là-bas dans les immensités cachées du cosmos, derrière les étoiles.*¹⁸⁵

¹⁸² H.P. LOVECRAFT, *Épouvante et surnaturel en littérature, op cit.*, p. 10.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁵ *Ibid.*, pp.13-14. L'hérédité est souvent source de l'horreur chez Lovecraft, puisque les personnages se retrouvent en quelque sorte condamnés à l'avance par quelque chose qu'ils ne peuvent changer, qui les affecte quoiqu'ils fassent. Il est toutefois important de mentionner que l'hérédité dont fait ici mention Lovecraft n'est pas une hérédité génétique, mais tient plutôt du bagage culturel religieux et folklorique, de tout ce qui forme l'éducation d'un individu. (Nous soulignons également un passage en lien avec ce que nous avançons à la page précédente, où la peur cosmique provoquerait un changement dans la conception de l'univers, en insinuant un doute quant à ce qui peut s'y trouver).

D'une certaine manière, la peur cosmique dont parle Lovecraft dépasse les considérations formelles de Todorov. *Épouvante et surnaturel en littérature* place la peur au centre de l'existence de l'être humain et en fait l'une des causes principales de sa survie : il faut donc comprendre que la peur, bien qu'en apparence négative, contient une facette positive puisqu'elle permet à l'être humain d'appréhender son univers et ainsi de rester en sécurité en se tenant loin du danger, imaginaire ou pas. La littérature mettant en scène la peur cosmique se distingue toutefois de l'épouvante à proprement parler, qui serait plutôt « fondée principalement sur un sentiment de peur physique »¹⁸⁶, et donc plus liée au gothique qu'au fantastique¹⁸⁷.

Le rôle de l'inconnu dans la peur cosmique appelle deux observations. La première concerne le rapport entre inconnu et infini, qui semblent indissociables lorsque Lovecraft décrit la peur cosmique. En effet, Lovecraft énonce clairement les limites de la connaissance humaine lorsqu'il dit que « bien que les dimensions, au départ, gigantesques de l'inconnu aient été progressivement, mais implacablement réduites au cours des siècles et des siècles, il demeure encore pour l'être humain de véritables gouffres de mystère »¹⁸⁸ entretenant une fascination, voire une fixation, sur les objets autrefois mystérieux, accentuant et nourrissant la peur de ce qui est toujours inconnu aujourd'hui. Cet inconfort par rapport à ce qui reste encore à découvrir dans notre monde est d'autant plus intense que l'être humain qui s'éloigne de plus en plus de la superstition ou de la religion met tout l'espoir de sa connaissance du monde dans la science. Celle-ci reste toutefois incapable de répondre à plusieurs questions fondamentales, comme celles concernant notre place dans l'univers ou l'existence de formes de vie ailleurs que sur Terre. Le refus croissant de la foi troque la connaissance parfaite du monde proposée par la religion pour la connaissance

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁷ Pour définir ce qu'il entend par épouvante, Lovecraft mentionne peu après cette citation divers éléments tels que les « squelettes errants », les « meurtres secrets » et les « taches de sang », portant à croire que l'horreur cosmique n'est pas totalement étrangère à l'hésitation todorovienne, puisqu'elle aussi dépendrait de la suggestion de quelque chose qui dépasserait le phénomène visuel.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

scientifique. Mais ce savoir scientifique demeure incomplet, et entretient d'une certaine manière la peur de l'inconnu qu'avait combattue la religion.

La seconde observation souligne le lien évident entre peur cosmique, donc l'inconnu, et l'inquiétante étrangeté freudienne, qui, comme nous l'avons vu plus tôt, est dominée par le surgissement de ce qui aurait dû rester caché, secret. Le savoir scientifique, bien qu'il soit incapable de donner des réponses à toutes nos questions et offre donc une connaissance incomplète du monde, donne parfois des réponses que nous n'aurions pas nécessairement désiré connaître, comme l'infinité du cosmos, que plusieurs auraient voulu ignorer. En effet, ce qui pourrait s'y cacher sans que l'on puisse le savoir peut devenir une source d'angoisse pour certains. La peur cosmique traite particulièrement du malaise causé par le savoir scientifique lors de l'irruption de ce que l'on ne peut expliquer et qui dérange encore plus qu'avant. Comme croire aux démons et autres fantômes n'est pas conforme à leurs valeurs, les personnages confrontés à la peur cosmique sont doublement affectés par les manifestations surnaturelles : d'un côté, elles ne sont pas censées exister et menacent les personnages physiquement et mentalement, et de l'autre, leur présence révèle la connaissance imparfaite du monde offerte par la science, reléguant l'être humain au rôle d'observateur passif de forces inconnues, qu'il ne peut espérer comprendre. Confronté à ce qu'il ne connaît pas et ne veut pas connaître, il hésite encore sur son univers.

Lorsque l'on examine la manière dont Lovecraft décrit la peur cosmique, plusieurs éléments évoquent des similitudes avec le sublime, tant burkien que kantien. Nous pensons particulièrement au sentiment qu'a l'individu d'être petit dans l'univers, qui le force à le tenir en respect. Toutefois, certaines interrogations demeurent, comme celle sur le besoin

de distance entre le sujet réfléchissant et l'objet sublime¹⁸⁹. Comment les personnages de Lovecraft, confrontés à des choses terrifiantes liées à la peur cosmique, et donc privés de cette distance, peuvent-ils ressentir les délices du sublime ? L'ouvrage *Literature of the Occult*¹⁹⁰ dirigé par Peter Messent s'intéresse particulièrement au rôle que peut jouer la terreur dans la littérature fantastique au sens large¹⁹¹, même dans le cas d'une confrontation directe avec le surnaturel. Dans son introduction, Messent cherche à établir une distinction entre l'horreur et la terreur. Pour ce faire, il cite Barton Levi St. Armand dans son essai *The Roots of Horror in the Fiction of H.P. Lovecraft* :

Terror expands the soul outward; it leads us to or engulfs us in the sublime, the immense, the cosmic. We are, as it were, lost in the ocean of fear or plunged directly into it, drowning of our dread. What we lose is the sense of self. That feeling of "awe", which traditionally accompanies intimations of the sublime, links terror with experiences that are basically religious in nature [...] horror is equally annihilating, but from a dramatically different direction. Horror overtakes the soul from the inside; consciousness shrinks or withers from within, and the self is not flung into the exterior ocean of awe but sinks in its own bloodstream, choked by the alien salt of its inescapable prevertebrate heritage.¹⁹²

Ce que nous souhaitons retenir de cette définition de l'horreur est surtout la perte du sentiment de soi. Certes, les personnages de Lovecraft sont souvent confrontés à une preuve irréfutable de l'existence du surnaturel, annihilant la distance préconisée par Burke, mais le

¹⁸⁹ Il s'agit d'ailleurs du principal argument proposé par Ralickas et Houston, pour qui les récits lovecraftiens ne peuvent être décrits comme étant sublimes, puisque la distance qui lui est nécessaire est rompue à un moment du texte, lors de la rencontre avec des Êtres venus d'ailleurs, notamment. La terreur profonde occasionnée par cette rencontre, cette réalisation de l'existence réelle de monstres, n'est pas un obstacle au sublime qu'ils ont vécu avant celle-ci, ni après. En effet, bien que la rencontre soit terrifiante, elle pousse les personnages à repenser leur place dans l'univers à nouveau, et puisque ceux-ci reviennent à une situation générale de calme, puisque les personnages de Lovecraft ne sont pas physiquement détruits par cette rencontre, ils continuent à faire l'expérience du sublime lorsque leur aventure est terminée. Nous verrons dans les pages qui suivent de quelle manière la distance n'est pas absolument nécessaire au sublime kantien.

¹⁹⁰ Peter B. MESSENT. (dir.) *Literature of the Occult : A Collection of Critical Essays*, Spectrum, Englewood Cliffs, 1981, 184 p.

¹⁹¹ Le titre de l'ouvrage est éloquent quant à son objectif. Messent précise ce choix ainsi: « If, then, occult literature stems initially from a point of intersection between "realistic" and rationally "unexplainable" it obviously has a relation to the fantastic, a more inclusive type of literature defined by Tzvetan Todorov in *The Fantastic : A Structural Approach to a Literary Genre*. Difficulties with generic definitions are of course legion, and the essays selected for this collection will be found to use a wide variety of overlapping terms: the supernatural, the uncanny, the marvelous, the mysterious, the fantastic, the macabre, the unseen, even the quasi-mystical» (*Ibid.*, p. 5). Ainsi, le choix d'utiliser l'expression *occult* couvre des récits qui présentent des similitudes entre eux, sans nécessairement relever d'un genre commun.

¹⁹² Barton Levi ST AMAND, cité par Peter B. MESSENT, *op. cit.*, pp. 15-16.

sentiment qui persiste est celui de l'admiration, du respect, qui se rapproche sensiblement du mystique, voire du sacré. Ces sentiments ne peuvent être suscités, dans le cas de la fiction lovecraftienne, marquée par le savoir scientifique, que dans des situations d'extrême frayeur, dans lesquelles les personnages, pour la première fois de leur existence, réalisent leurs limites. Ainsi, la terreur ou l'événement terrifiant ne seraient pas la source même du sublime vécu par les personnages, mais serviraient plutôt de catalyseurs à la réflexion qui y conduira. En un sens, on pourrait penser que la terreur sert de remplacement au rapport au religieux, absent des récits de Lovecraft.

Les textes de Lovecraft, bien qu'ils contiennent des éléments rappelant l'horreur, sont directement liés à cette idée de terreur telle que la conçoit St Amand. Alors que l'horreur relève plutôt de la confrontation directe avec l'élément surnaturel, selon nous, la terreur qu'on y retrouve réside surtout dans la détérioration progressive de l'état psychologique des personnages, effet narratif marquant de la fiction lovecraftienne, puisque, souvent, beaucoup de temps s'écoule entre le moment où ses personnages commencent à être curieux et celui où ils découvrent l'existence réelle des monstres. Le récit met en scène des éléments qui, pris hors contexte, n'auraient pas eu beaucoup de répercussions dans la psyché des personnages, mais qui, par leur accumulation insidieuse, augmentent l'horreur vécue par le personnage lors de la résolution de l'énigme. C'est d'ailleurs ce dont parle Philip Shreffler dans son article « H.P. Lovecraft and an American Literary Tradition » :

Lovecraft has been much criticized for his apparent disinterest in strong, flashy elements of plot. Indeed, plot is sometimes so de-emphasized that one may read forty pages or so of one of the longer stories in the course of which nothing much happens. But Lovecraft well understood what he was about. These long passages often amount to virtually Henry James-like descriptions of the main character's psychological state or are given to physical depictions of setting. And it is this, rather than plot, that contributes to the total effect in Lovecraft's fiction. By focusing analytically on a man whose psychological state is

deteriorating, Lovecraft is echoing Poe's treatment of the mind of Roderick Usher, and this technique casts an eerie and ghastly shadow over the entire work.¹⁹³

Ainsi, les personnages de Lovecraft, confrontés à des éléments extérieurs qui détériorent leur santé mentale en s'accumulant, se fragilisent, ce qui accentue la terreur qu'ils vivent plus tard dans le récit. Dans une histoire comme *Les montagnes hallucinées*, l'isolement, le froid ou les mauvaises relations au sein de l'équipe scientifique ne sont pas des éléments terrifiants en soi, mais contribuent à l'effet de terreur qui s'immisce tranquillement dans le texte.

Plusieurs chercheurs se sont penchés sur la question du sublime dans les récits de Lovecraft, arrivant aux conclusions les plus diverses, quand elles ne sont pas opposées. Pour Vivian Ralickas¹⁹⁴ et Alex Houston¹⁹⁵, bien que Lovecraft crée des récits qui pourraient susciter le sublime, l'horreur cosmique qui, selon eux, est « an extreme emotion [...] predicated on the subversion of our humanistic mode of subjectivity »¹⁹⁶ et qui « remains with the subject past the initial moment of awe and terror »¹⁹⁷, ne peut pas être reliée au sublime puisqu'elle est totale et perdure pendant plus d'un seul instant, qu'elle reste dans l'esprit de celui qui l'a vécue pour toujours. Ralickas insiste sur l'athéisme de Lovecraft comme facteur principal de l'absence de rapport au sacré, citant abondamment sa correspondance pour en déduire que les récits appartiennent plutôt à la confrontation avec l'abject qu'avec le sublime :

Just as we were not created in their [les dieux] image, the covenant between God and humanity on which a humanistic worldview is based is non-existent in his fiction. Thus, in denying the affirmative aspects of the sublime, Lovecraft

¹⁹³ Philip A. SHREFFLER, « H.P. Lovecraft and an American Literary Tradition » dans *Literature of the Occult : A Collection of Critical Essays, Op. Cit.*, p. 168.

¹⁹⁴ Vivian RALICKAS. *op cit.*

¹⁹⁵ Alex HOUSTON. (2011). « Lovecraft and the Sublime : A Reinterpretation ». *Lovecraft Annual*, no 5, p. 160-180.

¹⁹⁶ Vivian RALICKAS, *op cit.*, p. 173.

¹⁹⁷ Alex HOUSTON, *op cit.*, p. 163.

dissolves the most significant mark of difference that gives the sublime its specificity and distinguishes it from the abject.¹⁹⁸

Pour Houston, la confrontation avec l'horreur cosmique est elle aussi problématique, quoique, contrairement à la position de Ralickas, distincte du rapport au sacré. Pour Houston, comme nous l'avons dit plus tôt, c'est surtout l'absence de distance que vivent les personnages de Lovecraft lorsqu'ils sont confrontés à la manifestation horrifique qui pose problème :

His characters always lack the necessary objective distance needed to experience both the Kantian and Burkean sublime, and Lovecraft amplifies sublime characteristics such as size, obscurity, and depth to such a degree that they completely engulf his characters, cutting them off from any form of humanity and relentlessly beating them until they submit to these phenomena.¹⁹⁹

Il serait possible d'objecter ici que les personnages de Lovecraft sont souvent des esprits rationnels, ce qui explique pourquoi ils tentent désespérément d'analyser le phénomène inexplicable d'un point de vue scientifique, puisque c'est le savoir qu'ils connaissent le mieux ainsi que le seul qu'ils valorisent, se rapprochant du phénomène en question. Toutefois, nous croyons surtout qu'il est quelque peu exagéré de dire qu'ils sont « battus qu'à ce qu'ils se soumettent à ce phénomène », pour reprendre les mots de Houston. Ce changement radical dans leur perception de ce qui est réel, dans ce qui existe, serait pour nous le premier élément sublime : réaliser par l'acte de réflexion que l'humain, bien qu'en apparence supérieur à la nature et rationnel, n'est pas en mesure de tout connaître ou de tout comprendre. Cette prise de conscience est difficile pour les personnages, et il est évident qu'elle produit une certaine terreur, mais contrairement à ce que Ralickas et Houston avancent, nous croyons que, tout comme le disait Kant, le simple fait de pouvoir se penser en tant qu'être humain dans un système comme celui de la nature offre un certain délice, un certain pouvoir. De plus, alors que selon Ralickas les récits de Lovecraft affirment au bout

¹⁹⁸ Vivian RALICKAS, *op cit.*, p. 207.

¹⁹⁹ Alex HOUSTON, *op cit.*, p. 179.

du compte la vanité de l'existence²⁰⁰, il nous apparaît que, bien que la prise de conscience de l'existence des monstres est terrible, puisque la raison et la morale (qui appartiennent au nouménal) sont ce qui nous distingue de ce qui est fondamentalement Autre, inhumain, cette terreur est surpassée pour faire triompher la pensée humaine. C'est ce que vit Danforth, le narrateur des *Montagnes Hallucinées*, après avoir longuement observé les sculptures de l'Antarctique :

Je ne suis plus aussi sceptique que je l'étais quant aux vieilles légendes et terreurs, et je ne ris plus à présent de cette idée du sculpteur préhumain : que de temps en temps, un éclair s'arrête délibérément sur chacune des crêtes menaçantes et qu'une lueur inexplicable brille du haut de ces terribles cimes tout le long de la nuit polaire.²⁰¹

Le géologue, certes, a découvert des vérités dont il n'aurait jamais pu soupçonner l'existence. Il a aussi appris la présence de forces nouvelles, indépendantes du passé de la Terre, mais malgré la terreur et l'incertitude dans lesquelles ces sculptures le plongent, il arrive à conserver son humanité et à se placer lui-même dans cet univers mystérieux, aux nouvelles limites.

C'est de cette prise de conscience qui paraît dans l'ensemble négative et terrifiante, mais qui offre des possibilités rationnelles, et donc positives, que parle Bradley Alan Will dans sa thèse de doctorat sur le sublime kantien chez Lovecraft²⁰². Non seulement Will voit l'intrusion de l'horreur cosmique dans la vie des personnages de Lovecraft comme une porte sur la réflexion sublime, mais il contre également l'argument de Ralickas voulant que le sublime soit nécessairement lié au sacré qu'elle caractérise, entre autres, par la peur et le respect d'un Dieu tout-puissant. À cela, Will réplique qu'à défaut de croire en Dieu, il est possible de respecter ce qui nous paraît infini, ce qui échappe à la perception complète, soulignant que « we feel admiration and respect for that which exceeds us »²⁰³. Là où

²⁰⁰ « To put it bluntly, Lovecraft's world view can be summed up as follows : life is pointless; if we had courage we would commit suicide, because oblivion is better than life » (Vivian RALICKAS, *op cit.*, p. 197).

²⁰¹ H.P. LOVECRAFT. *Les montagnes hallucinées*, *op cit.*, p. 107.

²⁰² Bradley Alan WILL. 1998. *The supramundane, the kantian sublime in Lovecraft, Clarke and Gibson*, Thèse de doctorat, Norman, Université de l'Oklahoma, 218 p.

²⁰³ *Ibid.*, p. 33.

l'analyse proposée par Will devient particulièrement intéressante, c'est lorsqu'il décrit l'arrivée du sublime dans le récit *The Colour Out of Space*²⁰⁴, dans laquelle une mystérieuse météorite s'écrase près d'une ferme. La météorite semble contaminer tout ce qui entre en contact avec elle (le sol, l'eau, même les gens), et résiste à tous les tests que les scientifiques lui font passer. Pour Will, ces derniers sont confrontés à un phénomène qui défie leur conception du réel, ce qui leur donne une « awareness of the noumenal, an awareness that there is something beyond the mundane sphere delineated by the capacity of human understanding »²⁰⁵ leur permettant d'entrepercevoir le sublime. Alex Houston s'est intéressé à l'analyse de Will et a répliqué que celle-ci met de côté les conséquences graves qu'a la météorite sur les fermiers et l'écosystème, invalidant le sentiment sublime dont les scientifiques faisaient l'expérience. Toutefois, nous croyons que ce n'est pas parce que certains personnages sont plongés profondément dans l'horreur que d'autres ne disposent pas de la distance nécessaire pour faire l'expérience du sublime, et c'est principalement l'idée dont nous traiterons dans le prochain chapitre : même si dans certains récits de Lovecraft les personnages sont détruits par la connaissance de la sphère nouménale, comme dans *Le cauchemar d'Innsmouth*²⁰⁶, d'autres récits présentent des personnages capables d'entreprendre la réflexion nécessaire au sublime, même si celui-ci n'est parfois que de courte durée. À notre avis, il ne s'agit donc pas d'établir si tous les récits de Lovecraft sont sublimes pour tous ses personnages, mais plutôt en quoi les quelques moments sublimes que l'on retrouve dans certains récits peuvent amener les lecteurs à frôler la sphère nouménale et à ressentir l'effet fantastique qui en découle.

²⁰⁴ H.P. LOVECRAFT, « The Colour Out of Space » dans *Necronomicon : The Best Weird Tales of H.P. Lovecraft*, Gallancz, Londres, 2008, pp. 166-189.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 37.

²⁰⁶ H.P. LOVECRAFT, « Le cauchemar d'Innsmouth » dans *Le cauchemar d'Innsmouth*, J'ai Lu, Paris, 1995 [1931] pp. 5-77. Dans cette nouvelle, le personnage effectue des recherches généalogiques pour retrouver ses origines. Il apprend qu'il est en fait le descendant d'une lignée d'hommes s'étant reproduits avec des femmes-poissons vivant dans la mer près de leur village. Confronté à l'horreur dégénérante (avec le temps les descendants passent d'une apparence humaine à celle d'hommes-poissons), il fait le choix de plonger dans l'eau pour aller vivre avec ses semblables.

Le sublime que l'on détecte dans les récits de peur cosmique tels que ceux de Lovecraft évoque aussi celui que l'on retrouve dans des récits de science-fiction, plus communément appelé le *Sense of Wonder*. La science-fiction, genre narratif mettant la science et l'exploration de l'univers au centre de ses récits²⁰⁷, tout comme le fantastique, prend racine notamment dans le genre gothique, avec lequel elle partage « not a purpose, but a tone, an atmosphere, an approach to the relationship between mankind and the world »²⁰⁸. Ce que les théoriciens de la science-fiction appellent le *sense of wonder* est un sentiment suscité par la lecture d'œuvres de science-fiction, qui s'apparente au sublime burkien, puisqu'il s'agit d'un « awe at the vastness of space and time »²⁰⁹. Edward James parle de sa propre réaction à la lecture de la nouvelle *The Nine Billion Names of God* de Ray Bradbury en disant que « An almost religious sense of awe (or wonder) was created in me, as I tried to perceive the immensity of the universe, and contemplate the possibility of the non-existence of God »²¹⁰. Ainsi, le *sense of wonder*, qui proviendrait de la lecture de récits de science-fiction, serait un sublime de nature généralement positive, puisque contrairement à celui suscité par les récits fantastiques, la réflexion sur l'immensité de l'univers est source d'admiration et d'expansion de l'esprit humain, et non une source de terreur. Le *sense of wonder*, sublime de la science-fiction, suscite la curiosité et le désir constant d'en apprendre plus sur l'univers, alors que le sublime fantastique, prenant forme notamment dans la peur cosmique, terrifie celui qui le l'éprouve à la fois dans son ignorance de ce qui se cache dans l'univers, mais aussi dans l'impossibilité de répondre à ses questions. Toutefois, tout comme le sublime fantastique, le *sense of wonder* n'est pas nécessairement suscité par la lecture des textes, il dépend du lecteur. Ce traitement différent que l'on retrouve dans deux branches parentes de la littérature d'un même effet, le sublime, nous pousse à insister davantage sur l'importance de l'écriture, car si l'immensité de

²⁰⁷ À titre d'exemples d'œuvres de science-fiction, nous soulignons notamment *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *Hitchhiker's Guide to the Galaxy* par Douglas Adams, *Dune* de Frank Herbert ou encore *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* de Philip K. Dick.

²⁰⁸ Edward JAMES. *Science Fiction in the Twentieth Century*, Opus, Oxford University Press, New York, 1994, p. 103.

²⁰⁹ David HARTWELL cité par Edward JAMES. *Science Fiction in the Twentieth Century*, *op cit.*, p. 105.

²¹⁰ Edward JAMES. *op cit.*, p. 107.

l'univers est, d'un côté, source d'admiration alors que de l'autre elle est source de terreur, c'est de l'écriture que l'un ou l'autre ressort.

L'écriture de l'excès : Lovecraft, rhétoricien et conteur

Maintenant que nous avons établi que les récits lovecraftiens utilisent parfois la peur cosmique des personnages pour susciter un effet sublime, il convient d'examiner la manière dont la construction du récit rend possible cet effet particulier, pour voir comment le lecteur peut, lui aussi, faire l'expérience du sublime. Bien que l'aspect langagier était présent dans la définition du sublime proposée par Longin, celui-ci n'a pas été abordé par Kant, et seulement brièvement par Burke, lorsqu'il signalait que la littérature est l'art qui se prête le mieux au sublime²¹¹. Nous croyons toutefois, dans la perspective proposée par Burke, que le langage est crucial dans la recherche du sublime, et c'est pourquoi nous consacrerons le reste du chapitre à la présentation de deux aspects majeurs de l'écriture lovecraftienne, soit l'utilisation systématique d'une rhétorique de l'innommable, étudiée par Denis Mellier dans son ouvrage *L'écriture de l'excès*²¹², ainsi qu'un aspect plus précis, soit l'*ekphrasis*, le discours sur des formes d'arts non littéraires au cœur d'un texte narratif.

Le biographe de Lovecraft, Sprague de Camp, comme de nombreux autres critiques, considère que « le pire des défauts littéraires de Lovecraft fut de truffier constamment sa narration d'adjectifs et d'adverbes tels que “inquiétant”, “infernale”, “étrange”, “hideusement”, “maléfique”, “horrible”, “choquant”, ou “sinistre” »²¹³, déplorant que ce vocabulaire, bien qu'efficace pour le « lecteur naïf »²¹⁴ devienne rapidement irritant pour le « lecteur éclairé »²¹⁵. Or, de plus en plus nombreux sont les critiques qui affirment plutôt que le style de Lovecraft, fortement inspiré par ses influences littéraires anciennes,

²¹¹ Voir l'exemple de Burke tiré de *Paradis Perdu*, dans le chapitre deux.

²¹² Denis MELLIER. *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, op cit.

²¹³ Lyon SPRAGUE DE CAMP. *H.P. Lovecraft : le roman de sa vie*, Néo, Paris, 1975, p. 150.

²¹⁴ *Id.*

²¹⁵ *Id.*

gothiques ou non, serait en fait la raison pour laquelle l'écriture de Lovecraft serait si impressionnante, unique, et non pas maladroite. C'est le cas de Philip A. Shreffler, que nous avons cité plus tôt, qui, après avoir mentionné l'importance de l'ambiance dans les récits lovecraftiens²¹⁶, ajoute ceci :

Finally, every bit as important as setting and the psychological examination of characters is Lovecraft's rhetorical style. It was, perhaps, through his attempts to imitate the heavily ornate style of Poe, as well as his exposure to British literature, that Lovecraft found himself given to immensely complex sentence structure and an archaic vocabulary. It has been said that readers are simply unable to deal with this, a charge also leveled at Henry James. Actually, Lovecraft almost certainly had no less control over his diction than either Poe or James did, and his adjectival explosions and archaicisms often make his fiction sound a bit silly by comparison. What must be kept in mind here is not the frequent awkwardness and heavy-handedness of a given passage or set of passages but, rather, the cumulative effect of Lovecraft's stories — their weirdness, which is precisely what he wanted them to be invested with.²¹⁷

On pourrait dire que le style si particulier de Lovecraft serait en partie causé par cette affection envers des éléments qui l'avaient impressionné lors de son parcours en tant que lecteur. Ces éléments, qui sont au cœur à la fois des critiques et des éloges qui lui sont réservés, seraient en quelque sorte un hommage au passé tout en plongeant l'écriture lovecraftienne dans quelque chose de typiquement contemporain, qu'on l'appelle *weird tale*, épouvante ou fantastique. Shreffler justifie ces apparentes maladresses stylistiques en affirmant que « it is exactly Lovecraft's rhetorical excesses that make his style consistent with his characters who feel madness growing on them against the backdrop of macabre, otherworldly settings »²¹⁸, rendant ainsi ce style crédible dans la situation où se retrouvent ses personnages. Considérée ainsi, l'écriture de Lovecraft se présente comme le seul moyen d'exprimer ce qui est inexprimable, le manque de mot se traduisant par l'abus descriptif.

Dans son essai *L'écriture de l'excès*, Denis Mellier nous a offert la définition du fantastique que nous avons citée dans notre premier chapitre, présentant le fantastique avant

²¹⁶ Voir citation pp. 63-64.

²¹⁷ Philip A. SHREFFLER. « H.P. Lovecraft and an American Literary Tradition », *op cit.*, p. 169.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 170.

tout comme une opposition langagière. Or, Mellier s'intéresse non seulement au fantastique comme représentation en opposition avec la nature, mais aussi au fantastique comme genre tentant de représenter l'irreprésentable, et c'est pourquoi il affirme l'importance de la rhétorique de l'innommable chez Lovecraft. Mellier explique que «l'innommable, par définition hors langage, ne peut prendre de forme conceptuelle, et donc esthétique, que dès lors qu'il est assigné à la réalité positive et concrète de la nomination »²¹⁹. Ce rapport entre innommable et nomination peut d'abord sembler paradoxal, mais Mellier le présente comme un jeu rhétorique, affirmant que « cette tension dans le fantastique n'est jamais authentique et se révèle toujours être le moyen d'un dispositif rhétorique, et finalement l'objet d'une représentation »²²⁰. Ainsi, il faut que le narrateur d'un récit fantastique soit confronté à un indicible, mais qu'il tente, pour faire une impression sur le lecteur et ainsi lui faire éprouver un certain effet fantastique, de le décrire tout de même.

En choisissant de décrire ce qui demeure innommable, l'auteur sort du modèle du fantastique classique. Mellier répartit le fantastique en deux modèles, celui de l'indétermination, plus près de ce que décrivait Todorov et celui de la présence, dans lequel on devrait, à son avis, classer Lovecraft. Voici le tableau proposé par Mellier²²¹ afin d'exposer les différences entre les deux modèles :

	Modèle de l'indétermination ²²²	Modèle de la présence
Thématique	Intériorisation	Extériorisation
Inconscient	Schizoïde	Paranoïaque
Stratégie	Signification	Réalisation
Modalité	Indétermination	Confrontation
Écriture	Non figurale	Figurale

²¹⁹ Denis MELLIER. *L'écriture de l'excès*, op cit., p. 113.

²²⁰ *Ibid.*, p. 113.

²²¹ *Ibid.*, p. 148.

²²² Ce modèle correspond aux récits fantastiques où l'on retrouve de l'hésitation, par exemple *Le tour d'écrou* d'Henry James ou encore *Le Horla* de Guy de Maupassant, des récits où le lecteur ignore si les fantômes ou le Horla existent réellement ou s'ils sont un produit de l'imagination des personnages.

Réception	Culture savante	Culture populaire
-----------	-----------------	-------------------

Bien que nous croyons possible que ces éléments s'entrecroisent dans un texte, les deux modèles de Mellier sont utiles puisqu'ils soulignent qu'il existe plus d'une stratégie narrative visant à faire naître l'effet fantastique, car dans les deux cas, une certaine peur serait suscitée, même si les éléments qui la font apparaître ne sont pas les mêmes. Alors que l'indétermination peut être assez terrifiante, pour reprendre le terme de St Amand, en elle-même, la confrontation peut l'être également, étant donné que « l'excès et l'explicite suggèrent que le texte fantastique peut, par ses propriétés descriptives, la séduction puissante de ses agencements narratifs, faire venir à la surface du texte une image mentale susceptible de terrifier »²²³. Il ne s'agit plus de suggérer davantage que de montrer, comme dans la conception todorovienne du fantastique, mais plutôt d'utiliser les stratégies narratives appropriées lorsqu'on désire présenter le surnaturel.

Dans son chapitre consacré au sublime dans la littérature fantastique, Mellier définit le fantastique tel que pratiqué par Lovecraft comme « un fantastique supposé célébrer le triomphe de l'indicible, mais qui, au contraire, fait constater que le fantastique est le lieu où tout est absolument dicible, où tout peut prendre corps et forme dans les jeux du langage, dans l'illusion du texte »²²⁴. Bien que les narrateurs de Lovecraft ponctuent souvent leurs récits de phrases qui insistent sur le fait qu'il est impossible de décrire ce qu'ils ont vu, comme dans l'extrait de *Dagon* cité plus haut²²⁵, ce n'est qu'un leurre, une prétention, puisque le lecteur se doute bien que les événements seront décrits dans leurs moindres détails. Dans ce chapitre, Mellier lie le fantastique de la présence au sublime qu'il nomme « romantique », un sublime qui « se fonde sur la crise du signe »²²⁶ et qui est inspiré du

²²³ *Ibid.*, p. 163. La terreur dont parle Mellier est associée au fantastique de la présence, mais aussi au sublime burkien. Pour Mellier, la terreur est le sentiment qui ressort d'une confrontation avec l'horreur, les deux sentiments étant liés par les différents niveaux narratifs qu'ils englobent. Alors que l'horreur, comme le dit Mellier, est associée aux objets, la terreur, elle, dépend de la description de ceux-ci, du récit qui en est fait.

²²⁴ *Ibid.*, p. 169.

²²⁵ « [...] jamais je ne pourrai décrire cette hideur innommable [...] il n'y avait là rien à voir » (H.P. LOVECRAFT, « Dagon » dans *Dagon* (trad. Paule Pérez), J'ai lu, coll. S-F fantasy, Paris, 1969, p. 7).

²²⁶ Denis MELLIER. *L'écriture de l'excès, op cit.*, p. 171.

sublime burkien, en ce sens que « le sublime burkien constitue [...] au-delà de la seule production gothique de la seconde moitié du XVIII^e siècle, une valorisation esthétique dont la portée fut plus ample, permettant une fondation conceptuelle pour la terreur romantique et son recours au sublime »²²⁷. Comme le sublime, le fantastique dépend d'une rhétorique constitutive de la terreur du récit, et c'est pourquoi Mellier insiste tant sur la mise en œuvre de moyens formels efficaces :

Il ne suffit pas qu'un objet, un thème ou une image soit potentiellement terrifiant pour que naisse chez le narrataire ou le lecteur un sentiment de terreur. La terreur est indissociable d'une dimension rhétorique et d'une expérience de la transmission narrative, cela parce qu'elle ne peut se développer hors la distance qui, dans l'expérience du récit, sépare et réunit narrateur et narrataire, récit lu et lecteur. [...] La terreur du narrataire provient alors d'une trace effrayante qui fait empreinte encore dans le récit, qui hante à jamais la voix du narrateur.²²⁸

Ainsi, il doit se produire une certaine identification entre le lecteur et le narrateur, puisque celui-ci doit convaincre par son discours que, dans le cas de la fiction lovecraftienne, les monstres existent bel et bien. L'objet terrifiant en soi n'est pas suffisant, il doit être présenté de manière à déranger et à terrifier le lecteur²²⁹; une signification terrifiante doit lui être accordée, bien entendu, par le narrateur, mais aussi dans la réflexion que cela suscite chez le lecteur. De plus, il est important de souligner que « donner à voir l'objet terrifiant ne consistera pas à le représenter tel qu'il est, mais tel que le langage et l'activité narrative le saisissent : dans un déficit lourd de sens »²³⁰. Ainsi, l'accumulation de termes, au premier regard maladroit et sans but, qu'on trouve dans les récits de Lovecraft montre l'insuffisance des signifiants par rapport au signifié, à l'horreur pure. Cette rhétorique,

²²⁷ *Ibid.*, p. 182.

²²⁸ *Ibid.*, pp. 216-217.

²²⁹ Cette relation particulière entre l'objet et la manière dont il est décrit est liée à l'*unheimlich* dont nous parlions dans le premier chapitre. L'objet en soi, disons une maison, n'est pas inquiétant, mais un effet d'étrangeté peut survenir si on en présente des éléments qui sont dérangeants et peu accueillants.

²³⁰ Denis MELLIER, *L'écriture de l'excès, op cit.*, p. 221.

quoiqu'elle affirme la supposée impuissance des signes, parvient précisément à ses fins par cet exercice, à travers l'illusion que les signes sont sans signifiante.

Mellier insiste sur la nécessité, pour un récit fantastique qui veut travailler davantage sur la présence du surnaturel que sur sa suggestion, d'adopter une rhétorique de l'innommable particulière. Dans son chapitre « L'écriture Lovecraft », il en dit plus long sur les différentes techniques utilisées par l'auteur américain pour susciter la terreur, pour que « le texte et le langage permettent à l'imaginaire, à partir et non pas en dépit de ce régime excessif de l'écriture, d'advenir dans la représentation »²³¹. Nous retrouvons notamment une propension pour la répétition, qui prend souvent forme de l'épanalepse, soit d'une « répétition pure et simple »²³², ou encore la périssologie, soit « la répétition d'une même idée sous des mots différents »²³³, qui expriment les tâtonnements du narrateur dans la construction de son récit. Mellier insiste sur l'importance de la répétition dans les textes de Lovecraft puisqu'elle « conditionne [...] cette surenchère qui veut qu'un élément donné à voir comme annonce garantisse le pire à l'instant de la confrontation »²³⁴. Ainsi, on pourrait voir les récits de Lovecraft, voire les récits fantastiques de la présence en général, comme de longues gradations où la terreur procède par accumulation et se termine de façon culminante, irréparable. Ces figures de répétition entrent dans l'ensemble des figures liées à l'indicible, que nous évoquerons dans nos analyses du quatrième chapitre, et qui ont toutes en commun d'agir sur le lecteur en l'enfermant dans une crise du signe, car « c'est dans l'écart entre la précision de l'adjectif et l'imprécision de sa modulation que l'effet fantastique se glisse, jouant de ce mouvement perpétuel entre réalisation et déréalisation, description et évocation, cet entre-deux qui est bien le paradigme commun du fantastique »²³⁵.

²³¹ *Ibid.*, p. 255.

²³² Olivier REBOUL, *Introduction à la rhétorique*, *op cit.*, p. 134.

²³³ *Ibid.*, p. 134.

²³⁴ Denis MELLIER, *L'écriture de l'excès*, *op cit.*, p. 273.

²³⁵ *Ibid.*, p. 291.

Le rôle de l'*ekphrasis*

Ce jeu avec le lecteur, procédant par répétition et accumulation, est exacerbé par l'*ekphrasis*, l'un des procédés les plus fréquemment retrouvés dans les récits lovecraftiens :

Dans la stratégie fantastique de Lovecraft, la tension poétique va se médiatiser dans la question de la représentation picturale. Véritables marques de cette crise poétique, ses notations parsèment les textes de manière obsédante. En attente d'une réalisation plus que d'une résolution, l'indicible débouche sur un usage abondant du *topos* classique de l'*ekphrasis*. L'image fixant l'irreprésentable en lui donnant contour et forme, la tension poétique va transiter par un autre mode pour s'exprimer.²³⁶

L'*ekphrasis* ajoute une autre dimension au texte et agit comme un témoin de l'horreur, car les œuvres que les personnages de Lovecraft rencontrent sont des traces d'une vérité jusque là inconnue, et leur existence même est la preuve qu'il a quelque chose qui avait préalablement échappé à la connaissance de l'être humain, comme la terrible photographie trouvée par Thurber dans *Le modèle de Pickman*, effaçant tout doute possible sur l'existence de créatures monstrueuses dans le ventre de Boston.

Dans les trois récits que nous avons retenus, nous retrouvons plusieurs exemples d'*ekphrasis*, dont les plus marquants portent sur la peinture, l'architecture et la musique. L'*ekphrasis* picturale est souvent mentionnée dans les études sur le fantastique, comme le montre l'article de Béatrix Zwicky intitulé « Le portrait révélateur : vers une théorie du fantastique »²³⁷, où elle soutient que

Suivre les pérégrinations et les avatars de la peinture dans les récits fantastiques permet de s'apercevoir que cette esthétique littéraire se fonde sur le visible. En refusant le principe même de signification, en pulvérisant le sens, elle nous

²³⁶ *Ibid.* pp.256-257.

²³⁷ Béatrix ZWICKY. « Le portrait révélateur : vers une théorie du fantastique » dans « Écritures du fantastique en littérature et en peinture », *La littérature et les arts*, volume 4, Presses du centre Unesco, Besançon, 1998, pp. 9-19.

invite à regarder autrement toutes ces petites choses familières et dociles qui nous entourent et à les considérer avec méfiance et modestie.²³⁸

Ainsi, l'*ekphrasis* picturale permettrait non seulement de souligner le rapport du texte fantastique au monde, au visible et donc à la présence, mais aussi d'ajouter à ce récit quelque chose d'étrangement inquiétant, en suscitant « méfiance et modestie », ce qui expliquerait sa popularité auprès des auteurs²³⁹, mais aussi du public. L'auteur Didier T. Jaén décrit dans un article nommé « Mysticism, Esoterism and Fantastic Literature »²⁴⁰ l'œuvre d'art « inquiétante »²⁴¹ comme un objet qui « forces or presumes in the spectator a revision or reconsideration of the everyday laws of nature »²⁴², évoquant le sublime. Jaén, par la suite, lie l'objet d'art inquiétant au fantastique, en expliquant comment l'ajout d'un tel objet peut sensibiliser davantage le lecteur à l'effet de ce genre, et lui conférant également une nature inquiétante :

The impact of the work is in the temporary hesitation it forces on the spectator [...] Thus the sources of disquiet and wonder are inherent in the ambiguity presented by the work as to the possibility of suspension of the natural order with the added ambiguity of the possibility of a malign or benign explanation. The disquieting element in fantastic art thus weakens our sense of security with common sense, everyday reality, but in doing so it hints at other possible arrangements based on deeper (or higher, depending on one's metaphorical perspective) levels of underlying or all-encompassing unity²⁴³

L'objet inquiétant, ici une œuvre d'art, peut donc servir, dans le cadre d'un texte fantastique, à souligner les différentes possibilités cachées derrière le voile du réel. En effet, Jaén annonce que le fantastique appartient au mystique en ce sens où tous deux offrent une vision parallèle du monde, libèrent ce qui est caché.

²³⁸ *Ibid.*, p. 18

²³⁹ Beaucoup de textes fantastiques sont écrits autour d'une œuvre picturale. Nous n'avons qu'à penser au « Portrait ovale » de Poe, au « Portrait » de Gogol, au « Portrait de Dorian Gray » de Wilde ou encore, plus récemment, à « The Man in the Picture » de Susan Hill.

²⁴⁰ Didier T. JAÉN. «Mysticism, Esoterism and Fantastic Literature » dans *The Scope of the Fantastic : Theory, Technique, Major Authors : selected essays from the First International Conference on the Fantastic Literature and Film*, Greenwood Press, Westport, 1985, pp.105-111.

²⁴¹ L'auteur utilise le terme « disquieting art object ».

²⁴² *Ibid.*, p. 110.

²⁴³ *Idem.*

L'insertion d'une œuvre d'art dans le récit crée un deuxième niveau de diégèse, une *mise en abyme*, telle que décrite par Lucien Dällenbach²⁴⁴, qui collabore avec le récit mère pour créer un effet fantastique. Il arrive que les manifestations artistiques soient porteuses d'un savoir échappant provisoirement aux personnages. Le meilleur exemple serait celui du *Modèle de Pickman*, où le narrateur, amateur d'art, est fortement impressionné par le talent et la créativité du peintre Richard Pickman dans ses œuvres macabres. Toutefois, cette fascination se transforme en horreur lorsqu'il trouve une photographie d'un des monstres représentés par Pickman et réalise que les œuvres ne sont pas imaginatives, mais réalisées d'après modèle : les toiles, comme la photographie, étaient (mais sans que l'on s'en doute d'abord) les témoins d'une réalité insoupçonnée, la preuve que des créatures monstrueuses existent et cohabitent secrètement avec la race humaine.

Les œuvres mises en abyme dans les textes de Lovecraft sont aussi fortement liées à la représentation du laid. L'*ekphrasis* du laid a un statut particulier, puisqu'historiquement elle sert davantage, comme l'annonce Claudine Nédelec dans son texte « Bien décrire le laid : de quelques formes burlesques et grotesques de l'*ekphrasis* au XVIIe siècle »²⁴⁵, aux représentations satiriques, voire humoristiques d'un sujet donné, alors que chez Lovecraft, la laideur doit être source d'horreur et de dégoût pour être efficace. Ces différents usages de la laideur montrent bien la relation entre l'objet et la manière dont il est décrit, c'est précisément ce que nous entendions lorsque nous disions que la terreur nécessite une rhétorique particulière pour pouvoir être prise au sérieux par le lecteur. À ce sujet, Nédelec fait une observation intéressante :

²⁴⁴ « 1. Organe d'un retour de l'œuvre sur elle-même, la mise en abyme apparaît comme une modalité de la réflexion. 2. Sa propriété essentielle consiste à faire saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre. 3. Évoquée par des exemples empruntés à différents domaines, elle constitue une réalité structurelle qui n'est ni l'apanage du récit littéraire, ni de la seule littérature ». Lucien DÄLLENBACH. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977, p. 16.

²⁴⁵ Claudine NÉDELEC. « Bien décrire le laid : de quelques formes burlesques et grotesques de l'*ekphrasis* au XVII^e siècle » dans *Textimage*, [En ligne]. Adresse URL : http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/nedelec1.html (page consultée le 5 décembre 2013).

Si la laideur intrinsèque de ces représentations est le juste et significatif reflet de la « laideur » de ce qu'elles représentent allégoriquement, qu'en est-il de la valeur esthétique de l'écriture qui non seulement les représente, mais encore les crée, puisque ce sont des tableaux fictifs ?²⁴⁶

Il nous importe surtout de souligner qu'ultimement, tout ce dont le lecteur dispose pour se faire une idée de l'œuvre en question, c'est le texte. Ainsi, l'efficacité de l'œuvre picturale dépend de la description qui en est faite, en plus de créer un rapport paradoxal à celle-ci, car elle est une « pure fiction verbale destinée à produire une forme de plaisir d'autant plus puissant qu'il est paradoxal, par la récréation poétique du familier, du bizarre et de l'extravagant, voire du laid »²⁴⁷. On peut dès lors affirmer que l'introduction crédible d'une représentation de la laideur au cœur d'un récit contribue à un plaisir négatif, ou même à une forme du sublime dans le texte; le laid, d'une certaine manière, deviendrait, lorsqu'il est utilisé efficacement, impressionnant et beau.

On ne retrouve toutefois pas seulement des œuvres picturales dans les récits de Lovecraft. Certes, il serait possible de classer l'architecture, puisque manifestation visuelle, du côté de l'art pictural, et ce malgré les contraintes matérielles qui sont indissociables de la construction architecturale, mais la question des sons est elle aussi cruciale lorsque l'on étudie les textes lovecraftiens, généralement intimement liés au son comme indice insidieux que quelque chose d'anormal est en train d'arriver²⁴⁸. Outre les sons en général, la musique joue aussi un rôle important dans les récits de Lovecraft, où elle sert souvent à évoquer une certaine ritualité. John Salonia a décrit l'importance de la musique chez Lovecraft dans un texte intitulé « Cosmic Maenads and the Music of Madness: Lovecraft's borrowings from the Greeks »²⁴⁹, dans lequel il mentionne que « Lovecraft was sensitive enough to the power of music to use it as an effective fictional gateway to forbidden worlds, both cosmic

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁴⁸ Le texte d'Alain CHAREYRE-MÉJAN intitulé « Le timbre du silence » dans *H.P. Lovecraft, fantastique, mythe et modernité* est consacré au rôle du son dans les nouvelles de Lovecraft, à la fois dans les descriptions des événements mystérieux (« des bruits se sont manifestés dans les collines », p. 92) mais aussi dans le rythme de la diégèse (« Je vois... la tache gigantesque... elle arrive... Au secours ! », p. 93), où Chareyre-Méjan cite respectivement « L'abomination de Dunwich » et « Celui qui hantait les ténèbres ».

²⁴⁹ John SALONIA (2011). « Cosmic Maenads and the Music of Madness : Lovecraft's borrowings from the Greeks ». *Lovecraft Annual*, no 5, p. 91-101.

and mental »²⁵⁰, faisant de la musique une trace de peuples ou de cultes secrets, mais aussi une source potentielle de danger en elle-même, à cause de son côté hypnotisant, captivant. En effet, Salonia reconnaît un rôle subversif à la musique chez Lovecraft :

Moving from the destruction of reason through the use of demonic music to the destruction of the reasoning ape (Homo sapiens) *in toto* through demonic intervention is a logical progression for a creator of horror fiction. It increases the stakes to the highest level of dread, increasing the reader's emotional reaction to the maximum.²⁵¹

La musique aurait donc à la fois un effet sur les personnages de Lovecraft, les conduisant tranquillement vers la folie, mais aussi sur le lecteur, qui, dans sa tentative d'imaginer les sons contenus dans le récit, se laisserait en quelque sorte captiver davantage, comme si en imaginant les sons, le lecteur avait plus de facilité à s'identifier aux personnages, à lire le récit comme s'il y était. La musique, dans une nouvelle comme *La musique d'Erich Zann* « symbolizes both the descent into madness and the music's linkage with alien spheres of existence »²⁵², en faisant une source supplémentaire de sublime.

Si elle modifie la perception du personnage et du lecteur pour les mettre dans un état d'esprit prédisposé au fantastique, l'*ekphrasis* musicale est toutefois différente dans sa représentation textuelle. La musique, étrangère à la vision, ne saurait être décrite de la même manière qu'une peinture ou un édifice. Tout comme le fantastique en général, elle se confronte à ce que Florence Huybrechts appelle le « défi de la dicibilité »²⁵³. Huybrechts fait l'observation suivante :

Aussi l'*ekphrasis* musicale ne peut-elle consister en la paraphrase d'un argument d'opéra ou d'un programme de musique instrumentale, ni en la remémoration d'une expérience périphérique à l'écoute d'une œuvre ; elle n'est

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 94.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 101.

²⁵² *Ibid.*, p. 94.

²⁵³ Florence HUYBRECHTS. « Petit traité de prothèse auriculaire ou comment repenser l'*ekphrasis* musicale » in *Textimage*, [En ligne]. Adresse URL : http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/huybrechts1.html (page consultée le 5 décembre 2013).

pas davantage le poème vaguement inspiré ou la glose de la musique en tant qu'art-en-soi. Tournant le dos au commentaire, elle est réécriture de telle œuvre musicale, de tel morceau ou mouvement à tel moment de son écoute ou, éventuellement, de sa lecture.²⁵⁴

La mimésis étant ici impossible, la description d'une œuvre musicale dans un récit formerait donc une nouvelle œuvre, suscitée par l'œuvre musicale d'origine. L'auteure ajoute que « l'idéal n'est plus de tendre vers le commentaire-prédication de l'objet musical, mais, à défaut de mieux, vers une phénoménologie de l'état contemplatif »²⁵⁵, et ultimement une « expérience *hic et nunc* et re-création d'un état sensible qui est toujours, face à la beauté, l'épreuve de la résonance »²⁵⁶. L'*ekphrasis* musicale est donc davantage un moyen pour susciter une impression, une ambiance qu'une œuvre à proprement parler, et dans son impossible verbalisation, elle est, comme l'*ekphrasis* picturale, typiquement fantastique et dépendante de la réception.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

Chapitre IV : L'*ekphrasis*, sensibilité suprême

Tous les récits que nous avons retenus ont en commun de présenter des œuvres d'art jouant un rôle important dans l'insertion du fantastique dans le texte, mais le sublime suscité par l'*ekphrasis* dans les récits de Lovecraft prend plusieurs formes. Nous avons vu dans les chapitres précédents que le sublime est un sentiment très fort, lié à la réflexion effrayée et admirative devant ce qui nous est étranger. Toutefois, nous avons également vu que le sublime, puisqu'il est une création du sujet réfléchissant et donc propre à chacun, ne peut guère être suscité de façon systématique. Dans ce chapitre, nous étudierons les différentes formes de sublime liées à l'*ekphrasis* dans les œuvres de Lovecraft, en plus d'observer ce que ces éléments apportent au texte ainsi qu'au lecteur.

Décors sublimes et la nécessité de l'*ekphrasis*

Les descriptions d'œuvres d'art sont souvent associées, chez Lovecraft, à des contextes et des lieux qui, en isolant le narrateur et le plongeant déjà dans une réflexion sur son univers, le mettent dans un état d'esprit plus réceptif au sublime, susceptible de se communiquer au lecteur. L'exemple le plus poignant se retrouve dans *Les montagnes hallucinées*, où dès le début du récit de Dyer, l'Antarctique prend des contours fascinants et dépassant tout ce qu'il avait imaginé auparavant, hors du monde. Pour Dyer, l'arrivée en Antarctique est d'autant plus marquante qu'il fait partie de l'une des premières expéditions à s'y rendre pour une aussi longue période, découvrant le continent comme personne auparavant. Les souvenirs du voyage sont encore vifs dans l'esprit du narrateur, qui, pour les besoins de son récit représente le continent comme dangereux mais ne peut s'empêcher de vanter la certaine beauté du « spectacle d'une chaîne montagneuse vaste »²⁵⁷. Fréquemment, le paysage antarctique est décrit davantage comme un décor ou une œuvre

²⁵⁷ H.P. LOVECRAFT, *Les montagnes hallucinées*, *op cit.*, p. 12. Dyer cherche à convaincre les scientifiques de ne pas se rendre en Antarctique, de peur de réveiller les monstres qu'il a entraperçus lors de son propre voyage.

d'art, comme s'il était à ce point différent de tout ce qui était connu par l'être humain qu'il ne pouvait être décrit que par l'intervention d'un discours autre que celui de la science :

Entre les cimes désolées soufflaient par intermittence les bourrasques furieuses du terrible vent antarctique, dont les modulations évoquaient vaguement parfois le son musical d'une flûte sauvage [...] qui par on ne sait quel rapprochement mnémonique inconscient me semblaient inquiétantes et même effroyables, obscurément. Quelque chose dans ce décor me rappela les étranges et troublantes peintures asiatiques de Nicholas Roerich, et les descriptions plus étranges encore et plus inquiétantes du légendaire plateau maléfique de Leng, qui apparaît dans le redoutable *Necronomicon* d'Abdul Alhazred [...].²⁵⁸

Dyer utilise ici successivement l'*ekphrasis* musicale et l'association à des œuvres d'art connues, les études de l'Asie par Roerich, mais aussi fictives, le *Necronomicon* étant un livre inventé par Lovecraft et contenant des secrets occultes horribles. De plus, le terme de *décor* que l'on retrouve ici contribue à accentuer le côté irréel de l'Antarctique, puisque Dyer ne parle pas de paysage, mais utilise plutôt un terme associé à l'univers scénique pour décrire ce qu'il voit. Dans le texte original en anglais, Lovecraft utilise le mot « scene »²⁵⁹, qui peut également être interprété comme appartenant au théâtre et au cinéma, puisqu'il fait référence soit au lieu même où se déroule l'histoire, soit à la subdivision de la pièce en parties. Ainsi l'Antarctique apparaît presque comme un mirage, une fiction, tant il est hors du commun. Par la suite, d'autres références à des œuvres s'ajoutent aux exemples déjà donnés par Dyer, qui semble incapable de décrire le continent autrement; l'Antarctique est tantôt associé à « une estampe japonaise du mont sacré Fuji-Yama »²⁶⁰, tantôt au roman *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* d'Edgar Allan Poe. Les différentes références à des œuvres et les nombreux passages d'*ekphrasis* permettent au lecteur de se faire une meilleure idée de ce à quoi peut ressembler l'Antarctique, tout en soulignant les difficultés de Dyer à décrire le continent en lui-même, et ce, malgré le fait que le

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 12-13.

²⁵⁹ H.P. LOVECRAFT et Leslie S. KLINGER, *The new annotated H.P. Lovecraft*, Liveright, New York, 2014, p. 463.

²⁶⁰ H.P. LOVECRAFT, *Les montagnes hallucinées*, *op cit.*, p. 13.

scientifique soit capable de donner de nombreux détails sur d'autres domaines²⁶¹. Dyer lui-même admet son incapacité à décrire l'Antarctique autrement que par l'intermédiaire de l'art, puisque d'une certaine manière le continent ne donne pas l'impression d'appartenir à la Terre, il donne l'impression d'être d'ailleurs et d'appartenir à une autre sphère de l'existence :

L'ambiance de mystère maléfique de ces montagnes arides, et l'appel de cette mer du ciel opalescent aperçue entre leurs sommets fut une chose si subtile et ténue qu'on ne saurait l'exprimer en mots de tous les jours. C'était plutôt du domaine d'un vague symbolisme psychologique et de rapprochements esthétiques — une chose qui aurait mêlé poésie et peintures exotiques avec les mythes archaïques dissimulés dans les livres redoutés et interdits. Même le refrain du vent prenait un accent particulier et malignité consciente; et il semble une seconde que le son composite contint un bizarre sifflement musical ou flûté [...].²⁶²

La nécessité de passer par l'*ekphrasis* pour décrire l'Antarctique transforme d'une certaine manière le continent et le fait glisser du statut de simple paysage étranger et fascinant à celui d'une œuvre d'art venue d'ailleurs, marquée par l'isolement et totalement étrangère à l'être humain et à la vie en général. En étant déjà confronté à l'indescriptible, Dyer devient sensible au sublime et commence à s'en approcher. L'association de l'Antarctique à l'art lui permet de trouver la distance nécessaire au sublime burkien, et est en quelque sorte le premier contact de Dyer avec celui-ci, qu'il rencontre de façon plus concrète plus loin dans le texte lorsqu'il commence à explorer les ruines de la cité des Anciens²⁶³.

Le décor qui met le narrateur dans un état d'esprit propice apparaît aussi dans *Le modèle de Pickman* et *La musique d'Erich Zann*, de manière moins spectaculaire, certes,

²⁶¹ Bien qu'il soit incapable de donner une description fidèle de l'impression que lui a laissée la vue de l'Antarctique ou de ce dont le continent a l'air dans son ensemble, Dyer est précis dans toutes les descriptions qui concernent son domaine d'études ainsi que ce qui est lié à ses recherches : « Dès le début du forage, le grès avait fait place à une veine de calcaire comanchien pleine de minuscules fossiles, céphalopodes, coraux, oursins et spirifères, avec parfois des traces d'éponges silicieuses et d'os de vertébrés marins — ces derniers sans doute de requins et de ganoïdes » (*Ibid.*, p. 27).

²⁶² *Ibid.*, p. 65.

²⁶³ Nous reviendrons plus loin sur les ruines de la cité.

que l'Antarctique des *Montagnes hallucinées*, mais créant un effet similaire par les mêmes procédés, soit l'accumulation graduelle de descriptions et le recours à l'*ekphrasis*²⁶⁴. Dans *Le modèle de Pickman*, Thurber, le narrateur, entre pour la première fois en contact avec les œuvres de Pickman dans un club artistique bostonien dont ils sont tous deux membres. Étant déjà un amateur de peinture d'horreur, Thurber, dans le confort du club, se met à admirer les œuvres de Pickman, qui l'invite dans son atelier. Or, celui-ci est situé dans le quartier North End, que Pickman décrit comme idéal pour les artistes, puisqu'il recèle un passé sombre :

[...] Est-ce que vous ne voyez pas que ces endroits-là n'ont pas été simplement faits, qu'en réalité ils ont poussé ? Des générations y ont vécu; et cela à une époque où les gens ne craignaient pas de vivre, de s'émouvoir et de mourir. [...] Je puis vous montrer des maisons qui se dressent là depuis deux siècles et demi, et ce qu'elles ont vu ferait tomber en poussière une maison moderne. Qu'est-ce que nos contemporains savent de la vie et des forces qu'elle recèle?²⁶⁵

Pickman accorde aux maisons de son quartier de prédilection des caractéristiques vivantes, sinon humaines, il en fait des personnifications qui semblent fascinantes, comme si peindre en cet endroit permettait un dialogue avec le passé, un hommage à l'histoire riche de la Nouvelle-Angleterre, attisant la curiosité de Thurber. Ce dernier découvre toutefois, en se rendant au fameux atelier, que North End est ancien, certes, mais que ses rues labyrinthiques et obscures ne sont pas accueillantes. Elles sont plutôt malsaines et effrayantes, le sensibilisant à ce qu'il s'apprête à trouver chez Pickman²⁶⁶. La proximité avec le lieu de création de Pickman, combinée à son aspect glauque, annihile la distance

²⁶⁴ Ces deux nouvelles précèdent *Les montagnes hallucinées* dans la chronologie des publications des œuvres de Lovecraft. Pour plusieurs lecteurs et critiques, *Les Montagnes* est vu comme l'un des récits les mieux conçus et plus complets de Lovecraft, comme s'il était arrivé, avec cette histoire, au sommet de son art. Nous croyons que la maîtrise plus précise de l'*ekphrasis*, développée dans des nouvelles comme *Le modèle de Pickman* ainsi que *La musique d'Erich Zann* serait l'un des facteurs contribuant à la popularité des *Montagnes*.

²⁶⁵ H.P. LOVECRAFT, « Le modèle de Pickman », *op cit.*, p. 124-125 (italiques de l'auteur).

²⁶⁶ Le peintre et l'amateur se promènent si longuement dans le quartier que Thurber perd ses repères géographiques, rendant impossible un éventuel retour à l'atelier. Le quartier, bien qu'ayant laissé, grâce à son architecture, une forte impression sur Thurber, devient en quelque sorte un souvenir entre le rêve et la réalité, une entité à part du reste de la ville de Boston, insaisissable. L'apparente irréalité est accentuée par les commentaires de Thurber, qui précise que certaines maisons ont un « toit pointu, d'un type presque oublié. Pourtant, d'après les antiquaires, il n'en reste plus à Boston » (*Ibid.*, p. 129), faisant de North End un endroit impossible.

que Thurber avait autrefois avec les œuvres. De plus, les décors dépeints dans les œuvres tapies dans l'atelier sont eux aussi dérangeants; Thurber, qui avait pourtant toujours apprécié les œuvres macabres se déroulant dans des lieux insolites du « monde de nos ancêtres »²⁶⁷, est épouvanté une fois confronté aux décors modernes des études récentes de Pickman, se déroulant dans des lieux qui lui sont connus, comme le métro, parce qu'ils sous-entendent, grâce au réalisme du peintre, la possibilité de l'existence réelle des monstres. Dans *Le modèle de Pickman*, les lieux accentuent peu à peu l'inconfort pour le transformer en terreur, mais ce n'est pas North End, si inconfortable et décrépît soit-il, qui affecte le plus Thurber, ce sont les lieux peints, ceux qui, si l'on exclut les monstres qui y sont représentés, sont banals, qui dérangent Thurber. Les lieux représentés abolissent la distance burkienne et plongent Thurber dans le sublime kantien; confronté à leur réalisme, il réfléchit aux mystères terrifiants de son univers, il est obligé de repenser ce qui est possible et ce qui est hors de sa portée.

Le quartier labyrinthique et introuvable est aussi un élément marquant de *La musique d'Erich Zann*, puisque le narrateur, contrairement à Thurber, souhaite retrouver la rue d'Auseil, l'endroit où il a rencontré le violoniste donnant son titre au récit. Bien qu'il ait conservé des souvenirs clairs de cette rue où il a habité, celle-ci défie les lois de la logique puisqu'elle n'apparaît sur aucune carte. Le narrateur explique l'étendue de ses recherches ainsi que sa méthode, qui, dans une situation ordinaire, n'aurait pu que donner des résultats :

J'ai examiné des plans de la ville avec le plus grand soin et pourtant jamais je n'ai pu retrouver la rue d'Auseil. Mes recherches ne sont pas limitées aux plans actuels, car je sais que les noms changent. Au contraire, j'ai plus que longuement interrogé tous les témoignages anciens sur la ville, et j'ai

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 133.

personnellement exploré tous les quartiers, quels que fussent leurs noms, qui pouvaient receler une rue d'Auseil.²⁶⁸

Le narrateur affirme que la rue se « trouvait à moins d'une demi-heure de marche de l'Université »²⁶⁹ et comme il y a vécu pendant plusieurs mois, il est fort improbable qu'elle soit un produit de son imagination. En effet, le narrateur s'attire la confiance du lecteur grâce à un chleuasme²⁷⁰ ajouté immédiatement après l'aveu de son incapacité à retrouver la rue : « Que ma mémoire soit défaillante, je ne m'en étonne pas; car mon équilibre, physique et mental, subit de rudes coups pendant toute l'époque de mon séjour rue d'Auseil, et je sais fort bien que je n'ai fait venir en cet endroit aucune des rares personnes que je connais »²⁷¹. Le lecteur est en quelque sorte pris au piège grâce à cette stratégie rhétorique, parce que bien que la rue d'Auseil puisse être une invention, les détails qui en sont donnés²⁷², auxquels on ajoute la personnalité fragile du narrateur, suggèrent une autre interprétation; il a l'impression que la rue pourrait exister, mais ne serait visible que par des gens assez sensibles pour la voir, puisqu'elle appartiendrait à un monde plus près du rêve que de la réalité.

Bien que les décors de *La musique d'Erich Zann* ne semblent pas associés directement à l'*ekphrasis*, contrairement à ce que l'on observait dans *Les montagnes hallucinées* ou dans *Le modèle de Pickman*, la description minutieuse de l'architecture extraordinaire et improbable de cette rue, en plus de son côté insaisissable, lui confèrent un aspect onirique. Puisque la rue d'Auseil semble irréaliste, il va de soi que sa description dépend de stratégies narratives autres que celles de la description traditionnelle. Ainsi, nous

²⁶⁸ H.P. LOVECRAFT, « La musique d'Erich Zann », *op cit.*, p. 143. Ces lignes ouvrent la nouvelle et montrent, encore une fois, l'importance qu'a le décor dans la stratégie narrative de Lovecraft.

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ Un chleuasme « consiste, pour l'orateur, à se déprécier pour s'attirer la confiance et la sympathie de l'auditoire » (Olivier REBOUL, *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, *op cit.*, p. 141).

²⁷¹ H.P. LOVECRAFT, « La musique d'Erich Zann », *op cit.*, p. 143.

²⁷² « Je n'ai jamais vu de rue aussi étroite et aussi raide que la rue d'Auseil. C'était presque une escalade; elle était fermée à tous véhicules, coupée d'escaliers par endroits, et bouchée à son sommet par un mur élevé et couvert de lierre. Son revêtement changeait en cours de route : par endroits de vastes dalles; en d'autres des pavés; en d'autres encore une terre battue à laquelle s'accrochait comme elle pouvait une végétation grisâtre. Les maisons qui bordaient la rue étaient hautes, avec des toits pointus, incroyablement vieilles, et toutes penchaient de la façon la plus fantasque qui fût, en avant, en arrière ou de côté. Par endroits, deux maisons se faisant face s'inclinaient l'une vers l'autre, formant une sorte de pont au-dessus de la rue, ce qui l'empêchait naturellement d'être bien claire » (*Ibid.*, p. 145).

croyons que bien que la rue ne soit pas à proprement parler une œuvre d'art, comme elle est associée au rêve ou au mirage, sa description constitue en elle-même une forme d'*ekphrasis*, puisque l'*ekphrasis* devient le meilleur moyen de donner une image vive de ce qui autrement dépasserait les limites de l'imagination, au destinataire, le lecteur. Une fois que celui-ci est parvenu à imaginer la rue dans ses particularités extraordinaires, il est disposé à accepter ce qui arrive dans le reste du récit. La rue d'Auseil et sa description préparent donc le lecteur à la rencontre d'Erich Zann, puisqu'elles accentuent l'effet fantastique à venir en mettant en place un décor propre à ce type d'événement : la rue est si particulière et bizarre qu'il semble que n'importe quoi pourrait s'y passer. Le décor hors du monde, avec les maisons qui défient la gravité et les plantes qui poussent sans lumière, devient en quelque sorte le théâtre de quelque chose de plus étrange encore, la musique sublime d'Erich Zann, et contribue à la cohérence interne du texte. En effet, la conviction du narrateur que Zann joue de manière aussi effrénée pour repousser quelque présence maléfique invisible ne pose pas problème dans un contexte où tout est déjà si extraordinaire. Tout comme le sublime, la rue d'Auseil est là pour qui y est assez sensible. Son existence repousse les limites du réel, et comme le sublime, elle produit une impression momentanée, qui laisse toutefois un souvenir marquant et insaisissable.

La description minutieuse des décors dans les trois récits influence d'une certaine manière la construction de l'univers narratif, mais aussi la réceptivité du narrateur et, par extension, du narrataire et du lecteur, dont l'expérience est tributaire du récit du premier. Les lieux sont le premier indice du surnaturel dans les trois récits que nous étudions; ils sont ce qui permet d'accréditer les événements, contribuant à l'effet fantastique, qui nécessite un certain réalisme, ou du moins cohérence et confiance, mais également au sublime. En effet, le décor de ces récits fantastiques, accentué par le recours à l'*ekphrasis*, les rend plus crédibles et plonge narrateur, narrataire et lecteurs dans l'univers décrit, les prédisposant à se faire toucher par le sublime. Une fois qu'ils ont accepté les lieux étranges grâce à l'utilisation judicieuse de la rhétorique, il n'y a qu'un pas avant l'acceptation des événements qui se déroulent dans le récit.

***Ekphrasis*, rhétorique et effet fantastique**

Outre l'association du paysage et de l'architecture à un décor mettant le personnage et le lecteur dans un état d'esprit réceptif au sublime, l'*ekphrasis* apparaît aussi dans les œuvres comme moyen d'exprimer ce qui est innommable, comme si elle était le seul moyen possible, comme nous l'avons vu avec les références récurrentes à Roerich dans *Les montagnes hallucinées*. Les œuvres d'art qui existent dans les textes jouent également un rôle important dans la construction du sublime. Ainsi, ce n'est pas uniquement l'association entre ce qui est vu et des œuvres d'art qui contribue à l'effet de sublime, mais aussi les œuvres fictives en tant que telles qui ajoutent un niveau supplémentaire d'interprétation.

C'est dans *Le modèle de Pickman* que ce rapport à l'œuvre d'art apparaît comme étant le plus clair, car la nouvelle elle-même dépend justement des peintures qui s'y trouvent. L'horreur suscitée par celles-ci est accentuée par le fait que Thurber, en plus d'être un amateur d'art que « l'art morbide ne [...] choque pas »²⁷³, est aussi un fin connaisseur d'histoire de l'art et de technique artistique, ce que le narrataire, Eliot, et le lecteur peuvent observer tout au long du récit. Il décrit le travail effectué par Pickman comme hors du commun, avec des termes qui, lorsque l'on connaît le sublime, lui semblent directement reliés :

[...] il faut beaucoup d'art et beaucoup de compréhension de la nature pour faire des trucs comme ceux de Pickman [...], mais seul un grand peintre peut faire quelque chose d'effrayant et qui ait l'air vrai. C'est que seul un véritable artiste connaît vraiment l'anatomie du terrible ou la physiologie de la peur — le genre précis de proportions et de traits en rapport avec des instincts latents ou des souvenirs de terreur venus du fond des âges, ou encore les contrastes de couleur et de lumière indispensables pour ranimer le sens de l'étrange quand il est endormi. [...] Un homme comme ça est capable de saisir quelque chose au-delà de la vie et de nous le faire sentir, l'espace d'une seconde.²⁷⁴

²⁷³ H.P. LOVECRAFT, « Le modèle de Pickman », *op cit.*, p. 120.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 121. Dans ce passage, Thurber associe aussi Pickman à des maîtres de l'étrange comme Johann Heinrich Füssli, Sidney Sime, Anthony Angarola et Gustave Doré, ajoutant que Pickman a le don de représenter la terreur comme « nul avant lui ne l'a jamais eu et comme (le ciel [l']entende), nul ne l'aura jamais plus » *Idem*.

Nous retenons principalement les références à la nature et plus précisément à ce qui est terrifiant, puisque Burke traitait abondamment de la terreur comme façon d'accéder aux délices sublimes, étant donné qu'il s'agit de la plus forte émotion que l'esprit est capable de ressentir. Le talent de Pickman est accentué par le point amené par Burke, qui soulignait la difficulté que pose la représentation visuelle de quelque chose de sublime en comparaison avec sa description orale ou écrite²⁷⁵. Pickman, au lieu de tomber dans le grotesque tel que le décrivait Burke, possède une connaissance si étendue de la nature qu'il dépasse d'une certaine manière ses règles et parvient, contre toute attente, à excéder les limites de la représentation en peignant ce qui est au-delà des conceptions ordinaires que l'esprit s'en fait. Cette capacité phénoménale est accentuée par la dernière phrase de l'extrait, qui souligne l'aptitude de Pickman de peindre ce qui est au-delà de la vie et de le faire ressentir à son public instantanément à travers son art.

Si la description de l'art de Pickman demeure mystérieuse au début du récit de Thurber, l'amateur d'art n'en reste pas là et ajoute de plus en plus de détails concernant les œuvres elles-mêmes, contribuant toujours davantage au suspense, car Thurber ne décrit que sommairement leur apparence, laissant le lecteur deviner l'horreur qu'elles recèlent. Le premier indice qu'il donne quant au travail de Pickman à proprement parler est le fait qu'il « excellait à peindre les visages »²⁷⁶, et si ce détail peut paraître vague, l'association qui est faite avec Goya par la suite éclaire le point de Thurber. Celui-ci dit de Goya que, depuis lui, « personne n'a si bien réussi à faire entrer l'enfer dans l'ensemble des traits ou l'expression d'un visage »²⁷⁷. Ainsi, sans encore décrire à quoi ressemblaient les fameux visages peints par Pickman, Thurber les dote d'une aura d'horreur qui commence déjà à venir hanter l'esprit d'Eliot et du lecteur.

²⁷⁵ Voir chapitre 2, p. 44.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 122.

²⁷⁷ *Idem.*

Cette description des œuvres de Pickman est par la suite longuement interrompue pour faire place à la procession dans North End que nous avons décrite plus tôt, ajoutant donc la description architecturale glauque au mystère planant déjà sur les œuvres de Pickman. Les tableaux du peintre cachés dans son atelier sont toutefois plus horribles que ceux qui étaient exposés au club, au point que Thurber n'a d'autre choix que de faire une prétérition développée sur plusieurs lignes : « Il est inutile que j'essaie de vous dire à quoi ressemblaient ces tableaux [...] la répulsion morale qu'ils provoquaient [venait] de simples touches que les mots sont incapables de préciser »²⁷⁸. Thurber ne s'arrête pourtant pas là, et, évidemment, décrit quand même les tableaux de Pickman peu après. Il se concentre d'abord sur les décors que l'on retrouve dans les œuvres, qui représentent des « vieux cimetières, des forêts profondes, des falaises près de la mer [...] ou de simples voûtes de maçonnerie »²⁷⁹, faisant encore une fois référence à un autre artiste²⁸⁰ à titre de référent comparatif. Puis, la description des personnages confère une connotation d'inquiétante étrangeté aux tableaux :

Ces personnages étaient rarement tout à fait humains, mais l'écart présentait différents degrés, souvent ils étaient proches de l'humanité. La plupart des corps, grossièrement bipèdes, étaient légèrement penchés en avant, et ils avaient une physionomie vaguement canine. La plupart semblaient faits d'une espèce de caoutchouc. Que faisaient-ils ? Ne me demandez pas d'être trop précis. En général ils mangeaient, je ne vous dirai pas quoi.²⁸¹

Le fait que ces personnages aient quelque chose d'humain sans toutefois pouvoir être totalement qualifiés comme tel est particulièrement dérangent comme s'ils avaient à être associés à un genre monstrueux, qui serait toutefois *proche de l'humanité*, pour reprendre l'expression de Thurber. Ce doute inquiétant, d'abord introduit par la périsologie de la

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 129.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 130. Nous tenons aussi à faire remarquer que certains de ces décors, souvent retrouvés dans les genres gothiques ou fantastiques, sont également associés au sublime, puisqu'ils plongent leurs visiteurs dans un état de contemplation de la grandeur et de la force de la nature, en plus de la relative insignifiance de l'humain face à elle : le cimetière parce que la mort nous attend tous, les forêts et les falaises près de la mer parce qu'elles permettent d'entraîner l'œil vers l'infini.

²⁸⁰ Dans ce cas-ci, le poète et peintre Clark Ashton Smith, ayant lui-même contribué au « mythe de Cthulhu » inspiré de l'œuvre de Lovecraft.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 130.

première phrase²⁸², est exacerbé par l'hypallage « grossièrement bipède », puisqu'alors qu'il est difficile de s'imaginer comment quelque chose pourrait bien être grossièrement bipède; nous aurions davantage le réflexe d'associer cet adverbe avec la « physionomie [...] canine » citée plus loin. Ce qui est grossier et terrifiant dans ces personnages, c'est avant tout qu'en ressemblant étrangement à des chiens, le fait qu'ils se tiennent sur deux pattes, ou peut-être sur deux jambes, les rend proches de l'être humain. Leur laideur et leurs actions ne deviennent abominables et réellement troublantes que parce qu'ils sont représentés comme près des humains, ce qui n'est pas sans rappeler l'inquiétante étrangeté freudienne, car ils montrent ce qui aurait dû rester caché; ils suggèrent le franchissement interdit d'une limite.

Après avoir décrit les décors et les personnages, Thurber se concentre à nouveau sur la description des visages de ces créatures. Cette fois, il admet ce qui l'effrayait : « C'étaient les visages, Eliot, ces visages maudits, qui semblaient se moquer du spectateur, comme s'ils eussent été vivants. Par Dieu, mon cher, je crois en vérité qu'ils l'étaient ! »²⁸³, où la répétition du terme « visage », doublée de l'épanorthose accentuant leur réalisme²⁸⁴ les fait passer de représentations à quelque chose qui frôle la réalité, comme si les tableaux n'étaient pas que des artefacts, mais presque des personnages, des monstres bien réels. Ce résultat serait dû au réalisme maladif de Pickman :

En voyant les tableaux, on voyait les démons eux-mêmes et on en avait peur. Et le curieux de l'histoire était que Pickman n'obtenait pas ses effets par des

²⁸² Comme la périsologie est une « répétition d'une même idée sous des mots différents » (Olivier REBOUL, *Introduction à la rhétorique, op cit.*, p. 134), nous croyons que le passage « Ces personnages étaient rarement tout à fait humains, mais l'écart présentait différents degrés, souvent ils étaient proches de l'humanité » en est une, puisque ce qui n'est pas tout à fait humain peut toutefois être qualifié comme étant proche de l'humanité. Ainsi, la bizarre constitution des personnages des œuvres de Pickman devient encore plus dérangeante, au point que non seulement Thurber ne peut s'empêcher de le préciser, mais doit également le répéter, comme s'il ne voulait pas admettre que ce qu'il avait vu était réel. Confronté à l'indicible, Thurber ne peut que répéter les mêmes images dans son tâtonnement pour exprimer ce qu'il a vu.

²⁸³ H.P. LOVECRAFT, « Le modèle de Pickman », *op cit.*, p. 131.

²⁸⁴ L'épanorthose, comme l'explique Reboul, « consiste à rectifier ce que l'on vient de dire » (Olivier REBOUL, *op cit.*, p. 140). Alors que les visages ne *semblaient* qu'être vivants lorsqu'il les observait à l'époque, Thurber, au moment où il raconte son histoire, admet croire qu'ils l'étaient bel et bien.

procédés. Il n'y avait rien de flou, de déformé ni de stylisé; les contours étaient précis, vivants, les détails presque laborieusement rendus. Et les visages !²⁸⁵

Plus tard, Thurber ajoutera que Pickman avait une « technique maudite, impie, contre nature! Aussi vrai que je vis, nulle part ailleurs je n'ai vu le souffle de la vie si intimement mêlé à la toile »²⁸⁶. Le sublime est tel que Thurber n'arrive plus à concevoir les œuvres comme telles, mais plutôt comme la réalité, il est impressionné et en admiration devant ce talent, mais éprouve une répulsion forte, comme si sa propre vie était mise en danger par ces tableaux. Confronté à l'horrible réalisme des tableaux, Thurber doute de son propre univers, il est profondément touché par le pouvoir de l'art, mais aussi par le talent du peintre, qui parvient à repousser ses limites. Il s'agit toutefois du dernier instant sublime vécu par Thurber, puisque toute distance est anéantie dans la chute du récit, où Thurber révèle à Eliot ce qui se trouvait sur le papier qu'il avait ramassé plus tôt; qu'il s'agissait d'une photographie d'un monstre, preuve que les œuvres de Pickman étaient effectuées d'après nature. Thurber éprouve sublime plus près du sublime kantien que burkien, où, certes, sa place dans l'univers est remise en question, mais aussi sa conception du réel : si les monstres peints par Pickman existent, qu'en est-il des légendes locales ? Pickman ayant disparu peu après, le narrateur ne peut s'empêcher de croire qu'il s'est fait dévorer par les bêtes qu'il gardait prisonnières chez lui, ou pire, qu'il les a rejointes.

Dans *La musique d'Erich Zann*, la progression se fait sensiblement de la même manière que dans *Le modèle de Pickman*, à cette différence près que le narrateur ne s'adresse pas à un narrataire en particulier. Après avoir décrit longuement le quartier labyrinthique ainsi que l'étrange maison dans laquelle le musicien et lui vivaient, le narrateur tente de décrire cette fameuse musique, qu'il n'entend que tard la nuit, provenant de la chambre de l'artiste muet :

[...] je me sentis progressivement hanté par la bizarrerie de sa musique. Quoique ignorant presque tout de cet art, j'étais convaincu qu'aucune de ces harmonies ne pouvait entretenir le moindre rapport avec une musique déjà

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 134.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 137.

entendue; et j'en conclus que le vieil homme était un compositeur hautement original.²⁸⁷

Déjà, la musique de Zann dépasse l'ordre de l'ordinaire. Toutefois, lorsque le narrateur décide de rencontrer le vieil homme pour lui demander de jouer pour lui, Zann se contente de jouer « une sorte de fugue avec des reprises véritablement merveilleuses »²⁸⁸, mais dont les sons si étranges du soir précédent sont totalement absents. Lorsque le narrateur lui fredonne ces notes « ensorcelantes »²⁸⁹, Zann le chasse et semble fortement inconfortable à l'idée que quelqu'un l'ait entendu jouer. Le musicien finit par s'excuser dans une note, ajoutant qu'il était « sujet à d'étranges terreurs et à des troubles nerveux non sans rapport avec son art et avec d'autres choses aussi »²⁹⁰, priant le narrateur de changer de chambre afin qu'il ne puisse plus l'entendre jouer la nuit, comme si sa musique, en plus d'être secrète, pouvait également être dommageable pour l'esprit. Le narrateur, sur qui « cette mansarde et cette étrange musique semblaient exercer [...] une fascination curieuse »²⁹¹, accepte de déménager, mais se déplace en secret, chaque soir, pour écouter l'artiste jouer à partir de l'escalier qui mène au plus haut palier de la maison. C'est là qu'il parvient pour la première fois à laisser aller ses pensées en écoutant la musique, tout en ressentant son véritable effet :

[...] j'entendis plus d'une fois des bruits qui me remplissaient d'une anxiété indéfinissable — crainte d'un mystère vague, d'une trouble énigme; non pas que ces sons fussent désagréables à l'oreille; ils ne l'étaient pas, mais ils étaient animés de vibrations qui ne rappelaient absolument rien de connu sur terre, et à certains moments, assumaient une qualité réellement symphonique que, même par l'imagination, je ne pouvais mettre sur le compte du musicien seul.²⁹²

L'ajout presque frénétique d'adjectifs au sens semblable tels qu' « indéfinissable », « vague » et « trouble » crée un effet de répétition qui évoque l'impossibilité totale de

²⁸⁷ H.P. LOVECRAFT, « La musique d'Erich Zann », *op cit.*, p. 146.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 147.

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 149.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 150.

²⁹² *Ibid.*, p. 151.

décrire ce qu'il entend réellement. Le narrateur semble à la fois perturbé par la teneur de la musique en tant que telle, par ces notes incroyables, par l'impossibilité de leur multiplicité, mais également par son incapacité à décrire les sons étranges qui sortent de la chambre de Zann. Cette incapacité contribue à son expérience sublime, parce qu'il est plongé dans l'insuffisance de son langage pour décrire ses connaissances et ses idées; pour un étudiant en métaphysique, habitué de discuter ce qui dépasse l'ordre du visible, il s'agit d'une limite à laquelle il n'avait probablement jamais été confronté jusqu'alors. L'expérience de cette musique sublime se poursuit encore lorsqu'il revient lors d'une autre nuit, et qu'il n'écoute plus de l'escalier, mais directement près de la porte de l'appartement de Zann :

[...] j'entendis la viole insensée porter ses harmonies jusqu'à un déferlement chaotique : c'était un pandémonium qui aurait pu me faire douter de ma précaire santé mentale, si ne m'était parvenue de derrière cette porte condamnée la preuve atroce que le drame était bien réel— ce pleur épouvantable, inarticulé, ce sanglot que seul un muet peut émettre, et qu'il ne pousse que dans les moments de terreur ou d'angoisse les plus effrayants.²⁹³

Avant que Zann ne pousse un gémissement, rappelant sa présence dans l'histoire, le narrateur, porté par le son de la musique, semblait avoir oublié l'existence du vieux musicien, rapportant les notes étranges à la viole elle-même, comme si elle était vivante ou possédée par une force venue d'ailleurs. Après que le narrateur soit venu au secours de Zann, ce dernier lui fait signe de s'asseoir et s'engage dans l'écriture des raisons pour lesquelles il joue de manière si effrénée une musique aussi bizarre. Zann écrit pendant près d'une heure, à la suite de quoi se fait entendre une « note musicale merveilleusement sombre, infiniment distante, comme en aurait pu lancer un musicien d'une des maisons voisines »²⁹⁴. Le musicien interrompt immédiatement sa rédaction pour retourner jouer au violon « la musique la plus folle »²⁹⁵ que le narrateur ait entendue jusqu'à présent²⁹⁶.

²⁹³ *Ibid.*, p. 152.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 153.

²⁹⁵ *Idem.*

²⁹⁶ Il a recours, lui aussi, à une prétéition : « Il serait inutile d'essayer de décrire ce que fut le jeu d'Erich Zann pendant ces heures-là. Plus effrayant que tout ce que j'avais jamais entendu en cachette, car maintenant je pouvais voir l'expression de sa figure [...] » (*Ibid.*, p. 154).

Le violoniste continue donc de jouer de manière effrénée, mais le narrateur remarque que le musicien ne cesse de jeter des regards vers la fenêtre, comme s'il redoutait quelque chose à l'extérieur. C'est à ce moment que la musique de Zann produit l'effet décrit par John Salonia²⁹⁷: la musique devient la source de la terreur, parce que ni le narrateur ni le lecteur, quoiqu'impressionnés par ce qu'ils entendent (ou, dans le cas du second, imagine) ne peuvent comprendre le « jeu [...] fantastique, délirant, hystérique »²⁹⁸. Ils sont en quelque sorte fragilisés par « cette musique indicible »²⁹⁹, dans laquelle le narrateur dit être capable de « deviner des satyres et des bacchantes masqués qui dansaient, qui tourbillonnaient au sein d'abîmes insondables peuplés de nuées et sillonnés d'éclairs »³⁰⁰. Narrateur et lecteur se laissent tellement porter par l'étrangeté de la musique que celle-ci parvient à créer l'effet dont parlait Florence Huybrechts³⁰¹; la musique démoniaque de Zann, une fois décrite par le narrateur, ne peut être représentée dans une mimésis parfaite, et devient davantage lieu à une réinterprétation, une « phénoménologie de l'état contemplatif »³⁰², une nouvelle œuvre d'art sublime en soi, qu'une reproduction de la musique elle-même.

Porté par l'influence de la musique et de l'effort pour la produire, Zann s'effondre sur le sol. C'est alors que le vent se déchaîne, ouvrant la fenêtre, aspirant le manuscrit du musicien et interrompant la rêverie du narrateur, qui ne peut résister à l'envie de regarder à l'extérieur :

[...] je ne vis rien : pas de ville étalée en bas, pas de lumières familières dans des rues mille fois arpentées, rien; seul l'infini d'un espace sans fond; d'un espace inimaginable vibrant de musique et de mouvement, ne ressemblant à rien de ce qui pouvait exister sur cette terre. Et au moment même où je

²⁹⁷ Voir pp. 78-79

²⁹⁸ H.P. LOVECRAFT, « La musique d'Erich Zann », *op cit.*, p. 154.

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ *Idem.* Il nous paraît important de faire remarquer que dans ce passage d'*ekphrasis* musicale, le narrateur a toutefois recours, pour décrire les sons fantastiques qu'il entend, à ce qui est de l'ordre du visuel.

³⁰¹ Voir p. 79.

³⁰² Florence HUYBRECHTS. « Petit traité de prothèse auriculaire ou comment repenser l'*ekphrasis* musicale », *op cit.*

contemplant ce spectacle, empli d'une sainte terreur, le vent souffla les deux bougies, me laissant seul dans cette mansarde solitaire, au sein d'une obscurité sauvage et impénétrable, avec, devant moi, ce chaos, ce pandémonium, et, derrière moi, le délire démoniaque de la viole hurlant à la lune.³⁰³

La musique de Zann semble l'avoir emmené ailleurs que sur la rue d'Auseil, peut-être même dans un autre univers. Contemplant l'infini qui s'offre à lui grâce à cette musique infernale qui continue sans l'aide du musicien, le narrateur repense sa place dans l'univers et a l'impression que des forces impénétrables existent réellement. Il est effrayé et fuit, incapable d'être plongé dans le sublime une seconde de plus. La musique et son incroyable pouvoir deviennent des menaces, et il n'a d'autre choix que de vouloir s'échapper de « la mélodie vampirique de cette viole maudite »³⁰⁴. Alors que le sublime s'estompe pour le narrateur, le lecteur, n'étant pas en situation de danger, continue d'imaginer à quoi cette mystérieuse musique pourrait bien ressembler, et ce, même s'il est condamné à ne pouvoir le faire, à cause du principe même de l'*ekphrasis* musicale : il ne pourra jamais savoir avec certitude quelles notes ont été jouées par Zann, puisqu'elles sont hors de ce monde, indicibles, et que l'intrigue basée sur cette mystérieuse musique n'est pas résolue. Même une fois le livre refermé, chaque fois qu'il repensera à la musique, il imaginera de plus en plus de sons, tout en sachant ne jamais pouvoir trouver le bon. Le narrateur lui-même ne semble pas capable de cerner cette musique, qu'il a pourtant entendue à de nombreuses reprises. C'est pourquoi il tente de retrouver la fameuse rue d'Auseil, pour se convaincre qu'il n'a pas rêvé, que ce qu'il a aperçu était réel; son insuccès fait persister l'indétermination fantastique.

L'*ekphrasis* est une stratégie narrative importante dans ces deux nouvelles, en particulier lorsqu'elle décrit des œuvres ou des phénomènes artistiques pouvant être qualifiés de sublimes. Dans *La musique d'Erich Zann*, elle permet de faire perdurer l'indétermination fantastique même après que le narrateur ait vu ce qui se cachait derrière la fenêtre de Zann; dans *Le modèle de Pickman*, de sensibiliser à la fois narrataire et lecteur à

³⁰³ *Ibid.*, p. 156.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 157.

la chute du récit : la photographie prouvant que les œuvres du peintre étaient faites d'après modèle. Toutefois, on retrouve dans une histoire comme *Les montagnes hallucinées* un rapport différent avec l'*ekphrasis*. Certes, tout comme les personnages des deux récits précédents, Dyer fait la description minutieuse quoique difficile d'œuvres d'art variées qui éveillent en lui un sentiment sublime, mais c'est l'existence même de ces œuvres qui, à cause de la vérité qu'elles recèlent, le terrifie.

Dyer n'est pas le premier de son expédition à faire des trouvailles particulièrement inattendues en Antarctique. Certains de ses collègues ont trouvé des fossiles³⁰⁵ qui lui sont décrits par radio : « Dyer et Pabodie ont lu le *Necronomicon* et vu les peintures cauchemardesques de Clark Ashton Smith inspirées du texte; ils comprendront quand je parle de ces Anciens qui passent pour avoir créé toute vie sur terre par plaisanterie ou par erreur »³⁰⁶. Ce rapprochement avec des œuvres d'art (fictives et réelles) est précédé d'une tentative de description dans laquelle on retrouve une anacoluthie agissant comme thème rhétorique, une disjonction sémantique : « symétrie [...] curieusement végétale »³⁰⁷. Ce passage qui semble d'abord illogique, puisqu'il serait davantage attendu de lire « curieuse symétrie végétale », souligne le côté incroyable de la découverte : Lake, le biologiste, est confronté à un être vivant qui ne correspond pas aux critères de la classification systématique des espèces et perd ses aptitudes descriptives. Rencontrant l'indicible, il a recours au parallélisme avec l'œuvre d'art pour exprimer sa pensée. Tout comme la description des montagnes dont nous avons parlé en début de chapitre, la description des Anciens nécessite un référent artistique, car elle dépasse les limites de ce qui peut exister, et même Lake, le professeur de biologie ayant fait leur découverte, est incapable de les décrire, au début. Sa curiosité étant attisée par l'importance scientifique de cette trouvaille inattendue, Dyer se rend au camp éloigné de son équipe. En apercevant les montagnes, il

³⁰⁵ On découvre à la fin du récit qu'il ne s'agissait pas de fossiles, mais plutôt des Anciens eux-mêmes, plongés dans un profond sommeil.

³⁰⁶ H.P. LOVECRAFT, *Les montagnes hallucinées*, op cit., p. 35.

³⁰⁷ *Idem*.

subit un mirage qui lui fait entrevoir une cité, qu'il juge disparue depuis longtemps, et dont l'architecture éveille en lui le sublime :

J'avais vu les semaines précédentes des douzaines de mirages polaires [...], mais celui-là avait un caractère tout à fait original et obscur de symbole menaçant, et je frémis en voyant au-dessus de nos têtes le labyrinthe grouillant de murs, de tours, de minarets fabuleux surgir des vapeurs glacées. On eût dit une cité cyclopéenne d'une architecture inconnue de l'homme et de l'imagination humaine, aux gigantesques accumulations de maçonnerie noire comme la nuit, selon de monstrueuses perversions des lois géométriques et jusqu'aux outrances les plus grotesques d'une sinistre bizarrerie.³⁰⁸

Évidemment, la vision qu'il a est celle de la cité en ruines qu'il explorera par la suite avec Danforth, et le fait de l'avoir vue avant même d'y arriver a, d'une certaine manière, modifié le rapport que Dyer et son étudiant ont avec la cité dans les montagnes. En effet, Dyer et Danforth ayant tous deux une formation scientifique, il semble d'abord étrange qu'ils accordent une importance particulière à cette vision qu'ils ont partagée. Avoir aperçu cette cité dans leur esprit change leur rapport à ce qui est possible et ce qui ne l'est pas, et repousse déjà les limites de leur conception du monde. C'est pourquoi cette vision est si importante dans leur évolution psychologique : ils l'interprètent comme un message leur étant destiné, et acceptent avec émerveillement et respect, dès lors, ce qu'ils découvrent dans la cité, sans tenter de mettre leurs découvertes sur le compte de l'imagination ou de l'hallucination. Une fois qu'ils y arrivent, ils ne cessent d'associer ce qu'ils voient à leur vision, conférant à celle-ci un pouvoir presque magique, et l'architecture de la cité n'en devient que plus impressionnante, sublime : « [...] nous poussâmes ensemble un cri de saisissement, d'émerveillement, de terreur mêlés, et d'incrédulité en nos propres sens en franchissant la passe pour découvrir ce qu'il y avait au-delà »³⁰⁹.

L'architecture de la cité des Anciens est différente de celle que l'on retrouvait dans les nouvelles *Le modèle de Pickman* et *La musique d'Erich Zann* parce que contrairement à l'architecture pensée par des humains, pouvant avoir l'air étrange, mais devant toujours

³⁰⁸ *Ibid.*, p.47.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 67.

répondre aux règles de la construction, l'architecture des Anciens provient véritablement d'un autre monde, d'une autre planète. Il est donc plus facilement concevable qu'elle présente des différences majeures avec ce qui avait été vu jusqu'alors. Les Anciens ayant une longévité impressionnante et une passion pour l'art, ils ne semblent pas entretenir le même rapport avec l'architecture, comme si celle-ci était pour eux une œuvre d'art au même titre que la sculpture et la peinture, distincte de l'aspect fonctionnel qu'on lui rattache habituellement. Cela explique entre autres pourquoi la ville dans les montagnes est étrangement construite, et pourquoi Dyer est si marqué par ce qu'il voit :

[...] nos regards ont balayé le plateau sans limites marqué par les tempêtes, et saisi le labyrinthe presque infini de masses de pierre colossales, régulières et géométriquement équilibrées [...] L'effet de ce monstrueux spectacle était indescriptible, car quelque diabolique violation des lois naturelles semblait évidente au départ.³¹⁰

Confronté à ce qu'il voit, Dyer n'a d'autre choix que d'admettre que ces pierres n'ont pas été mises là par hasard, puisque « seule une réaction mentale désespérée d'autodéfense eut attribué à une origine autre que consciente et artificielle »³¹¹ cette architecture. Cette cité donne à Dyer un aperçu de l'infini, et ce mot revient souvent dans les descriptions qu'il fait de la ville, ajoutant même que « cinquante miles de vol dans chaque direction ne révélèrent aucun changement majeur dans le labyrinthe de roche et de maçonneries »³¹². La ville des Anciens dépasse tout ce que Dyer avait vu jusqu'à ce jour, et lui fait redouter ceux qui ont bien pu la construire et ensuite disparaître, l'abandonnant.

Dyer et Danforth explorent la ville en tâchant d'amasser le plus d'éléments la concernant; ils font des croquis des fresques et frises qui la parsèment et prennent de nombreuses photographies de l'architecture si particulière de la cité. Toutefois, alors qu'il compte utiliser ces photos comme preuves de son récit, Dyer est forcé d'admettre qu'elles

³¹⁰ *Idem.*

³¹¹ *Ibid.*, p. 67-68.

³¹² *Ibid.*, p. 72.

« ne représentent qu'un ou deux aspects de son³¹³ infinie bizarrerie, de sa variété sans bornes, de sa surnaturelle énormité, de son exotisme radicalement étranger. Il y avait des formes géométriques auxquelles Euclide aurait à peine su donner un nom »³¹⁴. Encore une fois, Dyer est conquis par le sublime, puisqu'il a l'impression, grâce à cette architecture étrangère, d'apercevoir l'infini, ou du moins quelque chose qui dépasse entièrement ce qu'il croyait possible jusqu'alors, le faisant osciller sans cesse entre la terreur et l'admiration. Il est si marqué par la taille de la cité qu'il a l'impression que les photographies, qui sont pourtant supposées en être des témoins fidèles, ne parviennent pas à rendre justice au souvenir de l'impression qu'il a éprouvée lors de son exploration avec Danforth.

Après s'être familiarisés avec les ruines, Dyer et Danforth commencent à explorer l'intérieur des bâtiments, où ils découvrent que « le trait essentiel de la décoration était l'utilisation quasi universelle de la sculpture murale »³¹⁵. Ces sculptures apprennent aux deux scientifiques que la cité qu'ils visitent existe depuis « des millions et des millions d'années »³¹⁶ et qu'il y a peu de chances qu'elle ait été construite par des humains. Cela n'empêche pas Dyer de s'extasier devant le talent des mystérieux sculpteurs à la technique « parfaite et esthétiquement évoluée au plus haut degré de maîtrise civilisée bien que totalement étrangère dans tous ses détails à aucun art traditionnel connu de la race humaine »³¹⁷ :

Les arabesques témoignaient de connaissances approfondies des principes mathématiques et se composaient de courbes secrètement symétriques et d'angles construits sur le chiffre cinq. Les bandes illustrées suivaient une tradition extrêmement réglementée, impliquant un traitement singulier de la perspective, mais avec une puissance artistique qui nous émut profondément, en dépit de l'immensité du gouffre des périodes géologiques qui nous séparait d'elles.³¹⁸

³¹³ Dyer fait ici référence à la maçonnerie de la ville.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

³¹⁶ *Idem.*

³¹⁷ *Ibid.*, p. 85.

³¹⁸ *Idem.*

Le géologue, après avoir donné de nombreux détails sur la forme de ces sculptures, ajoute qu'il serait « inutile d'essayer de comparer cet art avec aucun de ceux représentés dans nos musées »³¹⁹. Il souligne non seulement les différences entre la conception de l'art qu'il pouvait avoir avant de regarder ces sculptures et celle qu'il a désormais, mais aussi l'impression de supériorité de ce peuple fabuleux qui a su, il y a une éternité, utiliser quotidiennement des techniques dont les humains ne soupçonnent même pas l'existence aujourd'hui. Ce passage contient lui aussi³²⁰ une anacoluthie lorsque Dyer mentionne les « courbes secrètement symétriques ». Ces « infractions sémantiques » contribuent à la stratégie rhétorique de Lovecraft, puisqu'elles signalent et exacerbent l'incapacité de l'entendement humain à concevoir les événements dont les personnages sont témoins.

Le contact avec ces sculptures « préhumaine[s] »³²¹, s'il ajoute à l'expérience sublime que les deux explorateurs avaient déjà commencé à vivre lors de leur marche dans la cité, a aussi un côté transcendantal. En effet, Dyer et Danforth en apprennent énormément sur cette ancienne société uniquement grâce aux fresques courant sur les murs abandonnés, et Dyer, des années plus tard, admet encore son désarroi : « Je m'étonne encore que nous ayons déduit tant de choses dans le temps très court dont nous disposons »³²². Ces découvertes concernent la vie culturelle des Anciens, la manière dont s'organisait leur gouvernement, leurs rites mortuaires, et même plusieurs légendes³²³. Les sculptures des Anciens sont porteuses d'informations excédant habituellement les capacités narratives des arts visuels, mais les bas-reliefs sont exécutés avec une technique et un talent tellement au-delà de la capacité humaine qu'ils sont aussi efficaces qu'une langue pour décrire des concepts abstraits. D'un simple regard, Dyer est donc capable de comprendre la

³¹⁹ *Idem.*

³²⁰ Voir note # 307 p. 97.

³²¹ *Ibid.*, p. 90.

³²² *Ibid.*, p. 91.

³²³ Les détails donnés quant à ces aspects de la vie quotidienne des Anciens sont phénoménaux, compte tenu du fait qu'ils proviennent tous de sculptures et donc reposent sur une explication visuelle : « La légende rapporte qu'au temps de leurs vols préhistoriques dans l'espace cosmique ils avaient absorbé certains produits chimiques qui les libéraient presque entièrement de la nourriture, de la respiration, et des conditions de température » (*Ibid.*, p. 96).

vie quotidienne, mais également les motivations spirituelles et intellectuelles d'un peuple qui lui était pourtant préalablement étranger.

En étudiant ces sculptures, Dyer se rapproche considérablement des Anciens, apprenant à les voir non plus comme les horribles monstres qu'il imaginait, mais comme des créatures fascinantes et sur lesquelles il est possible d'apprendre énormément. D'une certaine manière, l'art des Anciens est ce qui les rend plus humains aux yeux de Dyer, qui apprend à les considérer comme de lointains dieux. Le géologue parvient, grâce aux sculptures, à entrer en contact avec un savoir inconnu, à explorer les limites de ce qui le dépasse, à travers l'immensité de l'univers : « Beaucoup de sculptures pittoresques évoquaient des explorations en profondeur et la découverte enfin de la mer sans soleil, noire comme le Styx, qui se cache dans les entrailles de la Terre »³²⁴. L'art des Anciens est techniquement si avancé que Dyer parvient à l'interpréter de manière toujours plus efficace, décelant tout changement dans le style, qui finit par devenir « indiscutablement décadent »³²⁵, et même les non-dits, les événements systématiquement occultés par les Anciens :

[...] dans certaine scène sombre, qui revenait souvent, on voyait les Anciens épouvantés reculer devant un objet — jamais représenté dans le dessin — découvert dans le grand fleuve et dont il était dit qu'il avait été charrié à travers les forêts ondoyantes de cycas, drapées de vigne, depuis ces horribles montagnes occidentales³²⁶.

Sa curiosité attisée par cette représentation lacunaire, Dyer cherche à comprendre ce qui a bien pu arriver aux Anciens, et ses questionnements débordent de l'étude de ce peuple pour atteindre la connaissance du monde en général :

Que s'était-il passé depuis ? [...] Combien de temps avait survécu la nouvelle ville dans la caverne marine ? Était-elle toujours là, cadavre de pierre au sein d'éternelles ténèbres ? Les eaux souterraines avaient-elles fini par geler ? Quel sort avaient connu les cités des fonds marins du monde extérieur ? Quelques

³²⁴ *Ibid.*, p. 107.

³²⁵ *Ibid.*, p. 111.

³²⁶ *Ibid.*, p. 109.

anciens étaient-ils partis vers le nord devant la progression de la calotte glaciaire? [...] Les terrifiants Mi-Go étaient-ils restés une menace pour le monde extérieur du Nord ? Pouvait-on être sûr de ce qui traînait ou non même de nos jours dans les abysses aveugles et insondables des eaux les plus profondes de la Terre ?³²⁷

Dyer, bien qu'ayant appris énormément de choses sur cette civilisation, est terrifié face aux horreurs indicibles que ces sculptures suggèrent. Le réalisme excédant leur perception et sublime des fresques suscite en lui de nombreuses contradictions, car d'un côté Dyer est fasciné et admire ce peuple hautement avancé, mais d'un autre, le fait que les Anciens aient disparu en fuyant une menace à laquelle ils ne pouvaient faire face terrorise le pauvre scientifique.

Les sculptures ont soulevé des questions auxquelles Dyer n'était malheureusement pas prêt. Elles étaient porteuses d'un savoir qui aurait dû rester caché, enfoui à jamais dans le désert de glace antarctique. Tout comme la photographie damnée du *Modèle de Pickman* et le son de la viole démoniaque dans *La musique d'Erich Zann*, l'existence même des œuvres d'art menace la stabilité de l'univers des protagonistes. Ces formes d'art, bien que fascinantes et délicieusement dérangeantes, activent un point de non-retour dans la compréhension que les personnages ont de l'univers. Ceux-ci, faisant l'expérience de limites desquelles ils auraient finalement préféré rester éloignés, n'ont à blâmer que leur propre curiosité. Dyer, géologue renommé, est habitué à reconstituer les récits du passé de la Terre à partir d'indices naturels, et non laissés délibérément par une civilisation disparue, et lorsqu'il entre en confrontation avec un autre type de récit, les informations que celui-ci contient changent totalement sa vision du monde. Non seulement il découvre de l'art en Antarctique, où l'existence de toute forme de vie avancée culturellement était jugée impossible, mais en plus, les œuvres de ces Anciens mentionnent l'existence d'un danger plus grand encore, qui ne menace plus uniquement la conception classique du passé terrestre, mais aussi son avenir. On pourrait donc voir, dans ses descriptions frénétiques, le

³²⁷ *Ibid.*, p. 113-114.

besoin de rationaliser leur découverte à tout prix, comme si Dyer, porté par son esprit scientifique, pensait pouvoir se soustraire au sublime en parvenant à insérer l'histoire des Anciens dans le passé terrestre, comme si leur existence était parfaitement normale, même si cela n'atténue pas la menace de ce qui se cache encore derrière « ces montagnes hallucinées »³²⁸.

Rapport lovecraftien à l'art

Les récits de Lovecraft amènent le lecteur à s'identifier à plusieurs types de personnages. En effet, si l'on prend par exemple *Les montagnes hallucinées*, où le récit de Dyer vise un groupe de scientifiques afin de les dissuader de se rendre en Antarctique, le lecteur, qui n'est pas le destinataire fictif de ce texte, doit trouver sa place, car il n'est pas un scientifique souhaitant explorer plus loin que quiconque l'Antarctique. L'identification multiple, faisant osciller le lecteur entre différentes perceptions et interprétations du récit, prend plusieurs formes. En lisant le texte, le lecteur accepte implicitement de se mettre à la place du narrataire, soit le groupe de scientifiques, et accepte le fait d'en savoir moins sur le sujet que Dyer malgré l'époque à laquelle il vit. D'une certaine manière, le lecteur, en prenant le rôle du narrataire, renonce à son savoir actuel dans le cadre du récit; s'il accomplit bien son rôle d'identification au narrataire, les découvertes faites par Dyer ne sembleront pas impossibles, voire complètement folles. Mais le lecteur peut aussi s'identifier à Dyer, le personnage à travers lequel, après tout, les événements sont perçus. Cette identification amène à accepter le savoir de Dyer comme véridique, à ne pas contester ce que le géologue voit et à ne pas chercher à analyser les informations en détail, mais plutôt tenter de vivre les situations telles que Dyer les décrit, lui faisant ressentir le sublime.

Cette identification multiple caractérise aussi la lecture d'une nouvelle comme *Le modèle de Pickman*, où l'on retrouve un narrataire diégétique. Même si le lecteur dispose de très peu d'informations sur Eliot, il est en droit d'imaginer que lui et Thurber sont des amis proches; le second fait suffisamment confiance au premier pour lui raconter ce qui

³²⁸ *Ibid.*, p. 58.

motive sa frayeur des souterrains. Comme dans *Les montagnes hallucinées*, nous supposons qu'Eliot croit ce que son ami lui dit, et si ce n'était pas le cas, les fréquentes pauses où celui-ci insiste sur la véracité de son récit³²⁹ auraient sans doute raison de son scepticisme. Le lecteur vit sensiblement la même chose que dans les *Montagnes*, acceptant de mettre de côté son incrédulité pour mieux accepter ce qui est raconté par Thurber. La situation est légèrement différente dans *La musique d'Erich Zann*, parce que le lecteur ignore qui est le narrateur de ce récit autodiégétique. Toutefois, le narrateur semble avoir en tête un lecteur potentiel, puisque comme nous l'avons remarqué plus tôt, il utilise des stratégies rhétoriques telles que le chleuasme et la prolepse, servant à gagner la sympathie et donner de la crédibilité à son récit, poussant le lecteur à accepter son récit, si incroyable qu'il puisse sembler.

Un pacte de lecture s'instaure entre le texte et le lecteur grâce aux stratégies narratives et rhétoriques mises en œuvre dans les récits de Lovecraft. Ainsi, pendant la lecture-en-progression, le lecteur croit ce qui lui est raconté. Toutefois, l'*ekphrasis* présente dans les textes offre un autre niveau narratif, celui de la mise en abyme dont nous avons présenté la définition par Lucien Dällenbach³³⁰. Les œuvres d'art exposées par Lovecraft ont un passé, une histoire qui, si elle est claire dans *Les montagnes hallucinées*, peut aussi rester mystérieuse pour le narrateur, comme dans *La musique d'Erich Zann*. Le savoir inhérent à ces œuvres, qu'il soit divulgué pendant le récit ou non, « [fait] saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'œuvre »³³¹ par la simple présence de celles-ci. Pour le lecteur, les œuvres contenues dans le récit ont également cette vocation, mais le récit a, lui aussi, le même effet. Alors que pendant sa lecture, il croit à l'univers qui lui est présenté, l'*ekphrasis* lui rappelle que les personnages croyaient, tout comme lui, être en présence d'œuvres d'art servant à divertir. Quand la distance entre narrateurs et œuvres est

³²⁹ « Ne croyez pas que je sois fou, Eliot » (H.P. LOVECRAFT, « Le modèle de Pickman », *op cit.*, p. 119) ou encore lorsque que le narrateur doit faire des pauses pour boire de l'alcool afin de raconter son récit traumatique : « Donnez-moi cette bouteille, Eliot! » (*Ibid.*, p. 131).

³³⁰ Voir note # 244, p. 77.

³³¹ Lucien DÄLLENBACH. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, *op cit.*, p. 16.

rompue, comme lorsque Thurber réalise qu'elles étaient faites d'*après modèle*, le lecteur, lui, n'est pas directement menacé et est touché par les délices du sublime. Or, lorsqu'il termine sa lecture, connaissant maintenant les ramifications du récit et son dénouement terrible pour le narrateur, le lecteur cherche encore à remplir les blancs narratifs, car le sublime, s'il semble englobant, lui fait entrapercevoir l'infini. Le récit est clos, mais son effet sur le lecteur peut continuer même lorsque la lecture est terminée, grâce à la réflexion du lecteur sur celui-ci. Malgré les réponses qui sont offertes, certains éléments restent mystérieux, et même si ces blancs ne sont pas les mêmes que dans le fantastique classique, leur existence contamine l'univers du lecteur. On ne se demandera pas si Dyer est vraiment allé en Antarctique, par exemple, mais l'impossibilité de savoir ce qui se cache derrière les montagnes, à cause de l'horreur indicible que ce lieu recèle, suscite une autre forme d'hésitation : comme aucune réponse n'est donnée, toutes les hypothèses sont valables, et leur apparente infinité se rapproche du sublime, car l'horreur se cachant derrière ces montagnes est telle que les explications envisagées par le lecteur sembleront insuffisantes. Tenter d'expliquer ce qui se cache derrière ces montagnes ne fait que souligner les limites de la faculté de concevoir le monde, pour Dyer, mais aussi pour le lecteur.

Les blancs peuvent empêcher le lecteur de mettre un terme à sa lecture de l'œuvre. Alors qu'il sait pertinemment qu'il vit dans le monde réel et non dans une œuvre de fiction, le lecteur, encore attaché, en raison du caractère obsédant de ces blancs, au récit qu'il vient de lire, ne peut s'en éloigner tout à fait. Dans cette situation, il peut même se mettre à trouver des similitudes entre l'univers narratif et son propre univers à lui; par exemple, le fait que ni dans les récits de Lovecraft, ni dans son monde, des êtres abominables comme les goules ou les Anciens ne soient censés exister. Alors que ce fait pourrait sembler réconfortant aux yeux du lecteur, comme celui-ci s'est déjà impliqué dans la lecture du récit puisqu'il a accordé du crédit au narrateur, il peut être tenté de l'observer d'une autre façon, à cause de l'*ekphrasis*. Tous les narrateurs des récits à l'étude pensaient décrire des œuvres d'art dont le but était de plaire, d'une manière ou d'une autre, à la personne les admirant. En observant ou en écoutant ces œuvres, les narrateurs, protégés par leur idée préconçue sur ce qu'elles représentaient, ont ressenti un effet du sublime : ils ont vu les limites de la

technique humaine et ont été confrontés à un art si parfaitement exécuté qu'il en devenait quelque peu effrayant. Ces œuvres menaçaient leur conception de l'art, mais préparaient insidieusement la découverte qu'ils ont tous faite plus tard : ces œuvres n'étaient pas conçues pour le plaisir de l'être humain, elles étaient les témoins d'horreurs bien réelles qui se passent tous les jours sous son nez (comme dans *Le modèle de Pickman* et *La musique d'Erich Zann*) ou cachées à des milliers de kilomètres, loin de toute vie humaine (*Les montagnes hallucinées*). Lorsque les personnages réalisent le danger réel se cachant derrière ces œuvres, la distance nécessaire au sublime est abolie.

Le lecteur, comme nous l'avons toutefois souligné plus tôt, demeure conscient qu'il est devant une œuvre de fiction. Or, comme le lien avec les narrateurs peut persister après la lecture, le lecteur, que ce soit à cause de son horizon d'attente face à la littérature fantastique ou simplement à cause de cette identification, peut se mettre à douter de son propre univers. En effet, les narrateurs adoptaient tous une version du réel qui correspondait à celle du lecteur, une version d'où les monstres sont exclus. Le lecteur, après avoir vu les narrateurs détruits par la fin du sentiment sublime éprouvé à l'observation des œuvres, puis remplacé par l'horreur du savoir se cachant derrière celles-ci, peut commencer à se demander s'il ne serait pas lui aussi dans une situation semblable : et si ce qu'il croit être de la fiction se révélait en fait, comme dans les récits eux-mêmes, une vérité ? Le monde recèlerait-il des secrets enfouis par des gens comme Dyer, souhaitant protéger le reste de l'univers ? Cohabiterions-nous avec des êtres monstrueux se terrant dans la nuit ? La vie est-elle possible ailleurs dans l'univers, et si oui, avons-nous des liens avec des êtres venus d'ailleurs ? Toutes ces questions peuvent être suscitées par la lecture des histoires de Lovecraft font ressentir le sublime au lecteur. Même si celui-ci ne se les pose pas forcément sérieusement, le jeu intellectuel auquel il se prête en les considérant le confronte aux limites de son savoir et à l'apparente insignifiance de sa vie sur le plan cosmique; en arrivant à se penser en tant qu'individu dans l'univers, il reconnaît du même coup qu'il ne pourra jamais tout connaître, qu'il est un être limité et qu'il est soumis à des forces le dépassant.

Conclusion

Pour comprendre la place que Lovecraft occupe à la fois dans la tradition littéraire qui le précédait et dont il se sentait comme l'héritier, mais également celle qu'il occupe de nos jours dans l'esprit des écrivains d'épouvante contemporains, nous avons étudié, dans le cadre de ce mémoire, différentes théories concernant la littérature fantastique, la littérature gothique, ainsi que différentes facettes et adaptations de ces deux formes littéraires aux contours parfois flous selon les endroits et les époques.

Nous avons établi les bases de la littérature fantastique dans une opposition langagière, avec les nombreux exemples donnés par Denis Mellier, voulant que la littérature fantastique se présente en contraste avec le naturel, puisqu'elle présente le surnaturel. Nous avons toutefois souligné que la simple présence du surnaturel ne suffit pas pour faire d'un texte un récit fantastique, mais que l'objet hors norme doit réussir à se rendre crédible aux yeux du lecteur pour que soit entretenu le mystère latent dans le récit. Ce mystère a fortement intéressé Tzvetan Todorov, auteur de la théorie majeure concernant le fantastique, que l'on retrouve dans son *Introduction à la littérature fantastique*³³². Todorov insiste sur le besoin de faire hésiter le lecteur sur la présence de l'événement surnaturel : celui-ci est-il bel et bien là, ou existe-t-il une explication rationnelle à sa présence ? Toutefois, même dans la catégorisation proposée par Todorov, le fantastique se présente comme une expérience des limites³³³, le fantastique pur étant, d'une certaine manière, inclassable par nature. Le modèle de classification proposé par Todorov se concentre davantage sur les vides narratifs que sur les objets surnaturels. Ces vides font aussi l'objet d'une étude par Rachel Bouvet, soit *Étranges récits, étranges lectures*³³⁴, où

³³² Tzvetan TODOROV, *op cit.*

³³³ Voir tableau p. 10.

³³⁴ Rachel BOUVET, *op cit.*

on ne parle plus de l'hésitation entre l'explication surnaturelle et l'explication rationnelle comme le faisait Todorov, mais plutôt de la dominance de l'indétermination. Bouvet présente les indéterminations comme des blancs qui, bien que le lecteur souhaite pouvoir les remplir, sont condamnés à rester sans réponse claire. Bouvet mentionne ensuite que l'effet fantastique dépend de cette indétermination, mais surtout du plaisir que le lecteur ressent alors qu'il entre en contact avec celle-ci; d'une certaine manière, le lecteur doit accepter le jeu qui lui est proposé par le texte fantastique et accepter qu'il ne puisse jamais avoir de réponses à toutes les questions ayant germé en lui au cours de sa lecture. C'est l'effet qu'il recherche lui-même en lisant un texte fantastique.

L'effet fantastique provenant des indéterminations qui perdurent après la lecture d'un récit fantastique est toutefois porteur d'une ambiguïté, qui est souvent rattachée à l'*Unheimliche* freudien, l'inquiétante étrangeté. Celle-ci est caractérisée, entre autres, par l'intrusion du non-familier dans ce qui était préalablement familier, de l'étrange dans le cadre de la normalité, bref, confronte celui qui la vit avec une certaine forme d'inconnu, ou du moins à quelque chose qui aurait dû rester caché. L'inquiétante étrangeté englobe aussi les peurs quant à l'incertitude du savoir scientifique, particulièrement concernant la mort. Les questions concernant la mort sont les incertitudes suprêmes dans l'existence humaine, puisque l'impossibilité d'avoir des réponses malgré l'avancement du savoir scientifique plonge l'être humain dans l'incertitude de sa propre existence; il se dirige vers l'inconnu, mais refuse d'admettre qu'il *doit* bien mourir un jour.

La confrontation avec la mort fait du fantastique un lieu de rencontre avec la figure de l'Autre, une rencontre où le Même est fondamentalement modifié par le choc qui se produit entre intériorité et extériorité. Cette confrontation a aussi lieu dans la littérature fantastique, où les personnages, hésitant entre les explications surnaturelles et rationnelles, sont face à un objet pouvant repousser les limites de leur conception préalable du monde. Qu'ils hésitent ou qu'ils aient la preuve, comme chez Lovecraft, de l'existence des forces surnaturelles, les personnages qui entraperçoivent la possibilité de l'existence du surnaturel voient les lois de la Nature non plus comme nécessairement immuables, mais peut-être plus

floues qu'avant. D'une certaine manière, à cause du danger de subversion qu'il suscite, le fantastique est déjà, par définition, sublime.

Cependant, l'œuvre de Lovecraft ne s'insère pas uniquement dans la tradition fantastique telle que nous l'avons décrite. Lovecraft était influencé par des auteurs généralement retenus par l'histoire littéraire comme faisant partie du mouvement gothique, tant du côté britannique qu'américain. Cette appartenance double des récits lovecraftiens est, entre autres, explicable par l'histoire littéraire elle-même, qui favorise la terminologie fantastique lors de l'analyse de textes en français alors que le gothique est plus souvent rattaché à la culture anglophone, malgré leurs similitudes. Nous avons vu que le gothique, tout comme le fantastique, présente de nombreuses difficultés d'identification claire, parce qu'il concerne ce qui est réprimé, ce qui est délibérément caché. Dans le gothique, le lecteur est confronté à l'horrible grâce à des procédés rhétoriques, particulièrement la prétériorité et la prosopopée. Le gothique prend racine dans une association avec le romantisme, à l'époque où les néoclassiques utilisaient ce terme de manière péjorative pour décrire des événements qui leur déplaisaient, parce que trop associés au passé, particulièrement dans les traces architecturales d'époques comme le Moyen Âge, qu'on associait à la décadence et à l'obscurantisme. Toutefois, bien que les auteurs dits *gothiques* mettaient en scène leurs récits dans de tels lieux, soit d'anciens châteaux ou abbayes abandonnés, ils ont créé quelque chose de nouveau sur le plan littéraire, en écrivant des récits où la peur du lecteur est centrale, répondant au besoin d'émotions fortes d'un lectorat avide et curieux.

Alors que le gothique est en partie reconnu par l'emplacement où il se déroule, soit des ruines de l'Ancien Monde, il est erroné de croire qu'il est étranger à la culture américaine. Celle-ci est certes généralement dépourvue de ce qui avait fait la gloire du genre en Europe, mais elle recèle des mystères tout aussi propices à l'écriture gothique, particulièrement dans la nature hostile et dangereuse, inexplorée et immense que les colons trouvèrent à leur arrivée sur ce nouveau continent. Le gothique américain s'inspire souvent

de la nature sauvage pour développer ses récits, mais étend son registre à la nature sauvage *humaine*, en explorant les horreurs que l'humain est capable de s'infliger à lui-même et autrui, à cause de l'influence du Mal, qui rend impossible la rédemption et renforce la décadence des personnages.

Nous croyons nécessaire de rappeler que les deux classifications, fantastique et gothique, dépendent de critères arbitraires principalement d'origine culturelle puisque fondées sur la langue. Il n'est pas rare, dans les ouvrages théoriques de différentes origines, de voir des œuvres classées dans l'un ou l'autre de ces genres, puisque même s'ils sont différents, tous deux comportent des similitudes. Un texte peut être gothique et fantastique à la fois, mais tout ce qui est gothique n'est pas nécessairement fantastique, et vice versa. Ces frontières en partie seulement perméables s'expliquent entre autres par le fait que les deux genres se basent sur des aspects différents : alors que le fantastique dépend de stratégies narratives essentiellement textuelles pour laisser perdurer l'indétermination, le gothique agit au niveau diégétique, sur l'horreur en elle-même. Pour expliquer ce phénomène, nous avons analysé une nouvelle de Poe, *The Masque of the Red Death*³³⁵, qui, selon ce que l'on observe, peut appartenir à un genre ou à l'autre. Nous avons opté pour une nouvelle de Poe à cause de l'admiration particulière que lui portait Lovecraft, qui le considérait comme son inspiration principale, son mentor littéraire.

Lovecraft était fortement inspiré de ces genres nés longtemps avant son époque, et cela se remarque particulièrement dans son écriture, souvent critiquée pour ses outrances verbales, qui s'expliquent toutefois lorsque l'on comprend que Lovecraft ne se reconnaissait pas dans l'époque contemporaine. Or, le gothique américain n'avait pas disparu du temps où vivait Lovecraft, mais il était significativement différent de celui qui l'intéressait. Alors qu'auparavant le gothique était souvent associé au paranormal, celui que l'on retrouve pendant le XX^e siècle se transforme pour repousser ses propres limites : l'horreur n'est plus uniquement dans des forces surnaturelles, elle est partout, elle est dans

³³⁵ Edgar Allan POE, « The Masque of the Red Death » dans *The Gold-Bug and Other Tales*, *op cit.*

le quotidien de ce siècle. Ce changement a commencé lors de la Guerre de Sécession, qui a mis en lumière toutes les abominations dont l'humain était lui-même capable. Le gothique s'approprie dès lors un réalisme poignant et dérangeant, et, s'il commence à rejeter les monstres et autres fantômes qui ont fait sa renommée, n'arrête pas d'horrifier son lectorat.

Le fantastique avait lui aussi déjà changé à l'époque de Lovecraft. En effet, le fantastique du XX^e siècle, bien qu'ayant toujours en son cœur l'hésitation, commence à absorber, semble-t-il, des particularités gothiques, comme la présence d'êtres surnaturels dans des textes majeurs comme *Le tour d'écrou*³³⁶ par Henry James. Fantastique et gothique changent donc à travers le temps pour survivre dans une modernité englobante, absorbant les caractéristiques de l'autre afin de se renouveler dans une étroite alliance. C'est au XX^e siècle que l'on commence, dans les ouvrages théoriques, à parler de la naissance d'un nouveau genre, celui de l'épouvante, dont parle Stephen King dans *Danse Macabre*³³⁷. L'épouvante devient populaire grâce aux moyens modernes de communication, notamment la radio, la télévision et les magazines spécialisés, dans lesquels Lovecraft diffuse ses récits. C'est toutefois grâce au cinéma que l'épouvante accède à une notoriété grandissante et un public plus large, particulièrement grâce à la reprise d'œuvres marquantes du gothique et du fantastique au grand écran, donnant un second souffle à ces récits et créant un *myth pool*³³⁸. Le gothique et le fantastique ne disparaissent donc pas à l'époque de Lovecraft, mais se modifient pour plaire à un public sans cesse grandissant et aux intérêts les plus variés. Lovecraft, bien que fortement inspiré d'auteurs lui étant éloignés dans le temps et écrivant dans un style souvent qualifié d'archaïque, hybride des genres qui lui sont chers et devient, par la même occasion, un auteur typiquement moderne. Celui qu'on appelle « le maître de Providence », s'il reprend un style ancien, le fait avec l'œil d'un moderne et transforme le fantastique, qui ne s'arrête

³³⁶ Henry JAMES, *Le Tour d'écrou*, *op cit.*

³³⁷ Stephen KING, *Danse Macabre*, *op cit.*

³³⁸ *Ibid.*, p. 61.

plus lorsque les personnages rencontrent les monstres, mais rejoint le lecteur grâce à des procédés inspirés du gothique.

Pour expliquer l'un des moyens rendant possible la continuation de l'effet fantastique dans les récits lovecraftiens, nous nous sommes tournée vers les théories du sublime, qui étaient très populaires aux XVIII^e et XIX^e siècles. Nous avons particulièrement étudié la *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*³³⁹ par Edmund Burke et *La critique de la faculté de juger*³⁴⁰ d'Emmanuel Kant. Comme nous l'avons précédemment dit, Lovecraft se considérait comme l'héritier de cette époque, il n'est donc pas exclu qu'en cherchant à reproduire l'ambiance et le style d'œuvres contemporaines à ces essais, Lovecraft ait, inconsciemment ou non, repris des éléments des théories du sublime.

Dans la *Recherche*, Burke distingue d'abord le sublime du beau en affirmant que le beau est ce à quoi l'humain aspire, alors que le sublime, en ce qu'il exerce une certaine violence sur l'esprit, constitue un obstacle. Les deux notions ne sont toutefois pas totalement étrangères l'une à l'autre, car elles dépendent du goût et des perceptions de chacun. Burke avance l'idée que le sublime et le beau sont des facultés qui peuvent se développer avec le temps. Le philosophe explique par la suite le rôle que jouent les valeurs de conservation de soi dans la formation du sublime, parce que le simple fait d'être en santé ou en sécurité n'est pas assez fort pour susciter le sublime. Celui-ci dépend souvent d'un rapprochement avec ce qui horripile et repousse l'être humain, comme la mort, la douleur et la maladie. Il serait toutefois impossible pour une personne souffrant sans arrêt de ressentir le sublime, tout comme il serait impossible pour une personne n'ayant jamais connu la douleur ou le danger de le faire. Les situations de danger extrême peuvent permettre à une personne de ressentir davantage sa fureur de vivre. Ce sentiment, cette pulsion de vie, est ce que Burke appelle le *délice* sublime. Le délice survient, non pas pendant la situation de danger, mais plutôt dans l'instant qui suit immédiatement le retrait de celle-ci, le moment

³³⁹ Edmund BURKE. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, op cit.

³⁴⁰ Emmanuel KANT, *Critique de la faculté de juger*, op cit.

où la personne, maintenant dans une certaine sécurité, apprécie la fragilité de l'existence et la beauté de la vie. Lorsque le danger nous menace de trop près, il devient difficile de ressentir le délice tel qu'il est décrit par Burke, et c'est pourquoi celui-ci parle de la nécessité de la distance et de l'identification à autrui. Il annonce qu'il est possible pour une personne, lorsqu'elle contemple une scène où la douleur est présente, de ressentir le délice de l'existence malgré la peine qui peut resurgir d'une telle situation, dans une relation d'empathie et de sympathie pure avec le sujet en danger.

Le danger est souvent décrit par Burke comme l'élément déclencheur du sublime, mais le philosophe mentionne également le rôle de la terreur pour le susciter, faisant même de celle-ci « le principe qui gouverne le sublime »³⁴¹. La terreur est centrale au sublime burkien parce qu'elle impose le respect au spectateur et qu'elle suggère le principe même de danger. Le sublime burkien est caractérisé par l'immensité et l'absence totale de médiocrité, puisque l'on ne saurait « considérer comme insignifiante et méprisable une chose qui peut être dangereuse »³⁴². Outre la terreur, la confrontation à l'irreprésentable ou l'indicible peut aussi, selon Burke, susciter le sublime, car l'objet sublime est grandiose par nature et excède, d'une certaine manière, la conception humaine du langage, qui est laissée en second plan face à la force de la représentation.

L'objet sublime excédant le langage chez Burke est aussi un élément du sublime tel que le décrit Kant, mais pas uniquement parce qu'il excède le principe de la description. Pour Kant, le sublime est ce qui force l'être humain à s'interroger non pas uniquement sur l'objet lui-même, mais sur son processus cognitif en général. Le sujet réfléchissant, confronté au sublime kantien, repense certes sa façon de décrire ce qui se pose à lui comme innommable, mais doit aussi repenser sa place en tant qu'être, en tant que sujet dans l'univers. L'objet sublime kantien impose une certaine violence à celui qui le perçoit, car ce dernier voit ses certitudes amoindries, affaiblies par la simple existence de cet objet, auquel

³⁴¹ Edmund BURKE, *op cit.*, p. 121.

³⁴² *Ibid.*, p. 120.

il est directement confronté. Privé de la distance, que Burke jugeait nécessaire, le sujet réfléchissant kantien repense sa place dans le monde, sur laquelle il n'a aucun pouvoir, et réalise que celui-ci n'est pas tel qu'il le concevait préalablement. Or, alors que l'on pourrait croire que la confrontation à un objet ou un phénomène si troublant serait dévastatrice, le simple fait de pouvoir penser sa place dans le monde donne à l'être humain une force définitive, même si c'est dans la découverte de sa fragilité, voire de sa soumission à plus grand que lui, soit la nature. Face au sublime kantien, le sujet réfléchissant dont l'imagination est affectée est admiratif et respectueux. Le phénomène l'emplit d'une certaine terreur, mais malgré son sentiment d'impuissance face à une force qui l'excède, le sujet réfléchissant éprouve une satisfaction émouvante, qui lui plaît dans sa violence.

Nous avons par la suite comparé l'effet fantastique à celui du sublime, en relevant les similitudes, mais aussi les différentes manières dont ils se recoupent et se complètent, parce qu'ils sont tous deux une expérience des limites liée à la confrontation à l'innommable, à l'insuffisance du langage. Cette confrontation a été interprétée comme une rencontre avec l'Autre, jetant un doute nouveau sur la perception que le Même a de son univers. Dans cette comparaison, l'essai sur la littérature fantastique *Épouvante et surnaturel en littérature*³⁴³, par Lovecraft lui-même, nous a été très utile, particulièrement grâce à la notion introduite par l'auteur, soit la *peur cosmique*. Dans son ouvrage, Lovecraft, contrairement à ce que dit Todorov, considère que ce qui est au centre de la littérature fantastique, ou d'épouvante³⁴⁴, n'est pas l'hésitation, mais plutôt la confrontation, lors de la lecture, à la peur de ce qui est au-delà dans l'univers, caché derrière l'ignorance. En effet, lors de la lecture d'un texte de peur cosmique, le lecteur devrait sentir sa perception de l'univers s'effriter, comme si ce qu'il voyait dans le récit en question pouvait arriver dans son monde à lui, principalement à cause de la rencontre avec l'inconnu. L'inconnu est important dans la conception du fantastique et du sublime parce qu'il souligne l'inconfort, accentué par le graduel rejet du discours religieux, causé par

³⁴³ H.P. LOVECRAFT, *Épouvante et surnaturel en littérature*, *op cit.*

³⁴⁴ Le titre original en anglais étant *Supernatural Horror in Literature*. Nous en profitons pour rappeler que le terme *littérature fantastique* est propre à la culture francophone; il est donc normal qu'il soit absent du texte original en anglais.

l'incertitude de ce qui se terre dans l'univers. L'inconnu souligne aussi, dans les récits de peur cosmique, l'apparente insignifiance de la vie humaine face à l'histoire de l'univers dans son ensemble.

Ce contact avec l'inconnu, ou l'infini, cause chez les personnages de Lovecraft une certaine perte du sentiment de soi, les plongeant dans la terreur telle que décrite par St Amand. En effet, alors que l'horreur provient de la rencontre avec l'événement ou l'objet surnaturel, la terreur est plutôt le résultat de l'introspection, de la réflexion après cette rencontre. La terreur, pour les personnages, ressemble au sublime parce qu'elle leur fait réaliser, avec une certaine violence, que l'humain, malgré ses efforts et sa recherche de connaissance et de domination envers la nature, n'est pas en mesure de tout comprendre ou tout savoir sur le monde qui l'entoure. La confrontation avec le monstre, avec l'horrible, plonge les personnages dans la réalisation terrifiante de leur apparente insignifiance. Toutefois, contrairement aux critiques qui comme Vivian Ralickas ont jugé qu'elle annihilait la pensée humaine et sa raison d'être, nous pensons que puisque la raison et la morale sont ce qui distingue l'être humain de ce qui est Autre, la réalisation de l'imperfection de la connaissance de l'univers peut être vue comme une force, comme un triomphe de la pensée. Bien qu'il ne soit pas une force supérieure à la nature, l'être humain, puisqu'il est capable de repenser sa place dans un monde nouvellement défini, apprend de sa terreur pour en tirer une expérience positive.

Le sublime que l'on retrouve dans les nouvelles fantastiques lovecraftiennes évoque celui que l'on pourrait retrouver en science-fiction, le *sense of wonder*, qui fascine le lecteur dans l'immensité du monde et de l'espace. Deux types de sublime correspondraient donc respectivement aux deux genres. Celui de la science-fiction serait essentiellement agréable puisqu'il suscite une envie de connaître ce qui se cache dans l'univers, mettant l'accent sur le côté positif à ce qu'il y ait des endroits inexplorés et inconnus. Le sublime fantastique, quant à lui, terrifie par la peur cosmique celui qui le ressent dans son incapacité à répondre à ses questions et qui réalise l'indifférence de l'univers. En voyant les différents

résultats du sublime dans les deux genres, nous avons émis l'hypothèse que si, d'un côté, l'immensité de l'univers était perçue comme positive alors qu'elle était source de terreur de l'autre, c'était en partie à cause du rôle du langage dans l'écriture des textes eux-mêmes.

C'est en effet l'écriture de Lovecraft qui nous intéressait particulièrement dans notre étude, en partie parce qu'elle est au cœur de la plupart des analyses qui ont été faites, mais aussi parce qu'elle a longtemps été la raison pour laquelle Lovecraft était exclu des sphères critiques. En plus du style général de Lovecraft, que nous avons étudié entre autres grâce à l'essai de Denis Mellier *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*³⁴⁵, nous nous sommes intéressés au rôle de l'*ekphrasis*, soit le discours sur l'art non littéraire dans un récit. Nous avons vu qu'en choisissant de montrer l'objet innommable, Lovecraft changeait de catégorie de récit fantastique, quittant le fantastique de l'indétermination (correspondant généralement au fantastique todorovien classique) pour celui du fantastique de la présence. Nous avons vu que la simple présence de l'objet terrifiant, ici le monstre, ne suffisait pas à rendre un texte terrifiant, et que l'écriture efficace était nécessaire pour agir sur le lecteur. Cette efficacité deviendra, chez Lovecraft, la démonstration de l'insuffisance des signifiants par rapport au signifié, le démantèlement sémantique par l'étalage du langage, qui, malgré les efforts des personnages, est incapable de transmettre leur expérience avec justesse.

L'*ekphrasis* ajoute une autre dimension à l'aspect langagier des textes de Lovecraft parce qu'elle confère aux récits un autre niveau narratif. Les œuvres d'art dans les récits lovecraftiens se présentent comme des témoins de l'horreur, comme des preuves de la réalité de l'existence du surnaturel, mais aussi comme des microrécits. Ce sont souvent ces œuvres d'art qui forcent les personnages à reconsidérer leur conception du monde, parce qu'elles confirment leurs peurs les plus intimes en remettant en question les conceptions préalables qu'ils avaient de leur univers, en libérant ce qui aurait dû rester caché. En ce

³⁴⁵ Denis MELLIER. *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, op cit.

sens, les œuvres d'art insérées dans le récit mère apparaissent comme un deuxième niveau de diégèse, comme des mises en abyme, et contribuent à l'effet fantastique.

Nous avons ensuite étudié la manière dont l'*ekphrasis* sublime apparaît dans les textes de Lovecraft en séparant les manifestations en deux catégories, soit les décors et les œuvres d'art à proprement parler, afin de voir comment le sublime peut être suscité chez le lecteur à partir de l'expérience décrite par le narrateur. Nous avons vu que les décors des récits lovecraftiens sont cruciaux pour commencer la réflexion des personnages sur leur univers, notamment avec le personnage de Dyer qui arrive en Antarctique. D'un côté, celui-ci, ainsi que les membres de son équipe, ont besoin de référents artistiques pour décrire l'immensité du continent ainsi que son apparence générale, mais d'un autre, l'association de l'Antarctique à un décor l'associe au genre du théâtre, donc du spectacle, favorise la crédibilité du récit ainsi qu'à sa cohérence interne. Le décor a le même effet dans *La musique d'Erich Zann*, parce que l'onirisme inhérent à la rue d'Auseil contribue à l'effet général dérangent, au fantastique. Une fois accepté par le lecteur, le décor lui permet de s'imprégner davantage du reste du récit. Ainsi, le décor contribue au pacte de lecture puisqu'il immerge le lecteur dans un monde différent, faisant en sorte qu'il soit moins porté à douter du témoignage qu'on lui confie.

Une fois les décors établis, nous avons montré comment les œuvres d'art en tant que telles dans les textes peuvent susciter le sublime grâce à la rhétorique de l'innommable. En étudiant *Le modèle de Pickman*, nous avons observé plus en détail comment les œuvres d'art pouvaient, grâce à l'accumulation de la rhétorique de l'innommable ainsi que l'ambiance déjà unique des récits, contribuer au sublime du texte, mais aussi être la source principale de la terreur. Les narrateurs des récits lovecraftiens ont recours à des figures rhétoriques telles que la prétérition, l'hypallage et l'épanorthose pour souligner l'impossibilité de décrire avec justesse ce qu'ils ont vu. Certaines de ces figures créent ce que nous avons appelé des infractions sémantiques, puisque les personnages reviennent souvent sur ce qu'ils ont décrit, tentant d'ajouter plus d'informations pour saisir l'horreur.

Ils finissent toutefois par carrément inverser le rapport signifiant/signifié, repoussant les limites du langage dans des agglomérations de mots qui n'ont aucun sens, aucune correspondance dans la réalité. Au contact d'œuvres d'art sublimes, les personnages perdent leurs repères; ils aperçoivent l'étendue de leur ignorance quant à l'univers dans son ensemble, ainsi que leur infime place dans celui-ci. Comme nous l'avons dit précédemment, les œuvres d'art sublimes agissent comme des témoins de l'impensable et de l'indescriptible, de la terreur. Leur simple présence révèle un savoir jusque-là occulté, comme les sculptures en Antarctique dans *Les montagnes hallucinées*, qui transcendent les arts visuels en apprenant à Dyer et Danforth, d'un simple regard, des concepts et des idées abstraits, pourtant représentés visuellement sur ces murs, comme le système politique. Toutefois, malgré l'impact positif que ces sculptures ont sur eux, elles soulèvent des questions auxquelles les deux scientifiques n'étaient malheureusement pas prêts. L'existence même des œuvres d'art menace la stabilité du monde telle que les narrateurs lovecraftiens la concevaient.

Les œuvres d'art n'influencent toutefois pas uniquement le rapport que le narrateur ou les autres personnages ont avec leur univers, mais aussi celui que le lecteur entretient avec le sien. Bien que le lecteur ait conscience d'être en train de lire un récit fictif, la présence d'œuvres d'art dans le texte peut changer son rapport avec le médium. En effet, les personnages, lorsqu'ils entrent en contact avec les œuvres d'art sublimes, les apprécient grâce à la distance qu'ils ont avec ce qui est représenté. Toutefois, lorsqu'ils réalisent la vérité se cachant derrière l'existence de celles-ci, leur rapport au monde est modifié, leur perception du réel s'effrite. Le lecteur, qui a vu l'évolution du rapport à l'art des personnages, peut, si le récit est assez efficace, commencer à douter de son propre univers : le récit est clos pour les personnages, mais comme le lecteur tente encore de remplir les blancs narratifs, il se poursuit pour lui. Aucune réponse définitive n'étant offerte, toutes les idées sont valables, faisant apercevoir l'infini au lecteur. Lorsque le lecteur poursuit sa réflexion sur le récit, il peut reconsidérer son idée du réel : les personnages étaient convaincus d'être devant des œuvres conçues pour plaire, mais celles-ci ce sont avérées être davantage que cela. Le lecteur peut s'imaginer, l'espace d'un instant, que l'existence des

monstres est bien réelle, ou sinon, réfléchir à l'immensité de l'univers et ce qui pourrait s'y cacher sans qu'on puisse le savoir. En lisant les récits lovecraftiens, le lecteur est confronté aux limites de son savoir et se pense en tant qu'individu dans l'univers, réalisant la place infime qu'il occupe en tant qu'être formé de limites, ce qui peut susciter le sublime. Le doute qu'il ressent n'est plus la simple hésitation fantastique classique couvrant la diégèse, il s'agit plutôt de l'hésitation sur son propre monde à lui, sur tous ses repères, sur ce qu'il croyait immuable; il ressent la peur cosmique, une nouvelle forme de fantastique, la terreur.

Dans ce mémoire, nous avons observé comment l'œuvre de Lovecraft s'inscrivait dans la tradition littéraire fantastique et gothique grâce à différentes théories sur le sublime. Or, dans notre introduction, nous avons mentionné que Lovecraft était revendiqué, de nos jours, comme une source d'inspiration pour les auteurs contemporains écrivant des récits d'épouvante. Lovecraft, malgré son style souvent jugé archaïque, n'appartient pas uniquement au passé, ce que prouve la popularité montante de son œuvre dans la culture populaire et la culture universitaire³⁴⁶. D'une certaine manière, nous pensons que Lovecraft, par ses récits suscitant le sublime, reste très intéressant pour le lecteur contemporain. Afin d'étudier les raisons qui pourraient expliquer la popularité montante de Lovecraft à notre époque, nous souhaitons faire un parallèle avec le postmodernisme tel qu'il est décrit par Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne*³⁴⁷. Pour Lyotard, le postmodernisme « désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles du jeu de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX^e siècle »³⁴⁸. Sa thèse est que la science contemporaine n'appuie plus ce qu'il appelle les « métarécits »³⁴⁹ tirés de la période moderne, récits qui cherchaient à unifier le peuple par la science. À l'époque postmoderne,

³⁴⁶ Nous faisons référence à la multiplication des festivals s'intéressant à Lovecraft ou s'inspirant de son œuvre, notamment le NecronomiCon en Floride, le H.P. Lovecraft Film Festival and CthulhuCon en Oregon, ou encore les actes du colloque de Cerisy, *H.P. Lovecraft, fantastique, mythe et modernité*, le nombre grandissant de jeux de société ou jeux vidéo s'inspirant de son œuvre (Arkham Horror, Cthulhu Wars, Elder Sign, Munchkin Cthulhu, Call of Cthulhu : Dark Corners of the Earth, etc.) et la réédition de certains textes dans des éditions spéciales de collection (*The New Annotated H.P. Lovecraft* par Leslie Klinger, ou encore *H.P. Lovecraft : The Complete Fiction* aux éditions Barnes and Noble).

³⁴⁷ Jean-François LYOTARD. *La condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris, 1979, 109 p.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 7.

³⁴⁹ *Idem.*

la science se scinde en plusieurs écoles de pensées, multiplie les discours, n'offrant plus de réponses précises et sans équivoque sur certains sujets, éloignant la possibilité d'accéder à une vérité complète. Une voie commune, un récit réunissant chaque individu, devient dès lors impossible. La science n'est plus unificatrice, elle scinde et ramène l'individu à lui-même : « Chacun est renvoyé à soi. Et chacun sait que ce *soi* est peu »³⁵⁰. On retrouve chez Lovecraft un mélange dans les différents discours, souvent opposant la dualité entre discours scientifique et discours artistique, mais également les sciences traditionnelles aux sciences occultes, comme la démonologie. La confrontation des différents discours, qui pourraient sembler incompatibles, est accentuée et souvent déclenchée par l'expérience du sublime, qui exacerbe la crise du signe que vivent les personnages. C'est dans la tentative de compréhension de ce qui était alors inexplicable qui confronte les personnages à une boucle sans fin. Par leur expérience terrible, ils se repensent en tant qu'individus et réalisent que non seulement le discours scientifique est dépassé par la réalité, mais que tout type de prise de parole est également insuffisant pour décrire leur expérience personnelle. Dyer cherche à occulter ce qu'il a vu en Antarctique pour empêcher les autres scientifiques du monde d'explorer ce continent, mais est plus terrifié encore par ce qu'il n'a *pas* vu; Thurber, quant à lui, cherche à partager ce qu'il a vécu, mais est arrêté par l'innommable; tout comme le narrateur de *La musique d'Erich Zann* qui cherche à partager par écrit des notes de musique hors du monde, en plus de devenir étranger dans sa propre ville du fait qu'il est incapable de retrouver l'endroit où il a vécu et entendu ces notes.

Le savoir acquis par les personnages peut certes apparaître comme une source d'isolement, mais Lyotard voit dans l'individualité postmoderne quelque chose de positif :

Le soi est peu, mais n'est pas isolé, il est pris dans une texture de relations plus complexe et plus mobile que jamais. Il est toujours [...] placé sur des 'nœuds' de circuits de communication, soient-ils infimes [...] Et il n'est jamais, même le plus défavorisé, dénué de pouvoir sur ces messages qui le traversent en le

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

positionnant, que ce soit au poste de destinataires, ou de destinataires, ou de référent.³⁵¹

Confrontés au sublime, les personnages se renouvellent face au monde qui les entoure, ce qui leur inflige une certaine violence par leur connaissance, mais qui renforce leur individualité par la formulation d'une vérité qui leur est propre et qui est aussi valable qu'une autre dans la multiplicité des discours à l'époque postmoderne. Cette modification du rôle de la science est cruciale lors de la lecture d'œuvres fantastiques, car, comme nous l'avons dit précédemment, il est essentiel pour que l'effet fantastique et le double-sublime agissent sur le lecteur, que celui-ci soit en mesure d'accorder du crédit et de l'importance au récit du personnage. Le double-sublime est ce qui peut persister après la lecture, une fois le charme fantastique rompu pour les personnages. Alors que ceux-ci sont convaincus de l'existence de monstres et de forces plus grandes qu'eux, le lecteur, lui, peut commencer à douter du monde qui l'entoure, de ce qu'il croit être des vérités scientifiques : le texte fictif amorce une réflexion sur sa perception du réel. Le double-sublime est suscité par le sublime ressenti à la lecture du texte, à la fois pour les personnages et le lecteur.

Le lecteur postmoderne, grâce aux changements dans la perception de la vérité de la science, apprécie les récits lovecraftiens d'une nouvelle manière, validant lors de sa lecture un point de vue qui peut lui être étranger, mais qui s'avère propice à la peur cosmique. La multiplicité des vérités scientifiques à notre époque nous rendrait donc davantage susceptibles d'éprouver cette peur, car la science, malgré sa popularité idéologique, légitime son existence par son caractère incomplet : elle n'aurait plus sa raison d'être si toutes les réponses avaient déjà été offertes. Ainsi, le lecteur postmoderne, porteur d'informations multiples et du savoir incomplet de la science, se surprend à pouvoir les abandonner lorsqu'il entre en contact avec des récits alimentant l'ambivalence entre ce qu'il croit être vrai et ce qu'il voudrait croire dans le cadre de ceux-ci, entretenant le slogan popularisé par la série *X-Files*, « I want to believe ».

³⁵¹ *Ibid.*, p. 31.

Bibliographie

Corpus à l'étude

LOVECRAFT, Howard Phillips. « Le modèle de Pickman » dans *L'abomination de Dunwich, J'ai lu*, Paris, 1997, pp. 119-141.

LOVECRAFT, Howard Phillips. « La musique d'Erich Zann » dans *L'abomination de Dunwich, J'ai lu*, Paris, 1997, pp. 143-158.

LOVECRAFT, Howard Phillips. « Les montagnes hallucinées » dans *Les montagnes hallucinées, J'ai lu*, Paris, 1996, pp. 7-156.

Ouvrages sur le fantastique et le gothique

BOUVET, Rachel. *Étranges récits, étranges lectures : essai sur l'effet fantastique*, Balzac-Le Griot, coll. « L'univers des discours », Montréal, 1998, 306 p.

CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*, Guilde du livre, Lausanne, 1957, 191 p.

CHAREYRE-MEJAN, Alain. « Le fantastique ou le comble du réalisme » dans *Du fantastique en littérature : figures et figurations*, Publications de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 1990, pp. 45-49.

CROW, Charles L. *American Gothic*, coll. Gothic literature studies, University of Wales Press, Cardiff, 2009, 235 p.

FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté » dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Gallimard, coll. Folio essais, 1985, p. 213-263.

GRIVEL, Charles. « Horreur et terreur : philosophie du fantastique » dans *La littérature fantastique*, Colloque de Cerisy (Cahiers de l'hermétisme), Albin Michel, 1991, pp.170-187.

GUILLAUD, Lauric. *La terreur et le sacré : la nuit gothique américaine*, Michel Houdiard Éditeur, Paris, 2003, 274 p.

HELLER, Terry. *The Delights of Terror : An Aesthetics of the Tale of Terror*, University of Illinois Press, Chicago, 1987, 214 p.

JAÉN, Didier T. «Mysticism, Esoterism and Fantastic Literature » dans *The Scope of the Fantastic : Theory, Technique, Major Authors : selected essays from the First International Conference on the Fantastic Literature and Film*, Greenwood Press, Westport, 1985, pp.105-111.

- JANCOVICH, Mark. *Horror*, B.T. Batsford Ltd, Londres, 1992, 128 p.
- JOSHI, S.T. *The Evolution of the Weird Tale*, Hippocampus Press, New York, 2004, 216 p.
- KING, Stephen. *Danse Macabre*, Everest House Publishers, New York, 1981, 400 p.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *Épouvante et surnaturel en littérature*, 10/18, Paris, 1971, 166 p.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *To Quebec and the stars*, D.M. Grant, West Kingston, 1976, 318 p.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *Dagon*, J'ai lu, coll. S-F fantasy, Paris, 1969, 431 p.
- LOVECRAFT, Howard Phillips et Leslie S. KLINGER. *The new annotated H.P. Lovecraft*, Liveright, New York, 2014, 852 p.
- MARTIN, Robert K. et Eric SAVOY. *American Gothic : New Interventions in a National Narrative*, University of Iowa Press, Iowa City, 1998, 261 p.
- McALEER, Patrick Thomas. 2012. « From Gothic to Gothicism : A Theory of Reading Gothic Rhetoric ». Thèse de doctorat, Indiana University of Pennsylvania, 165 p.
- MELLIER, Denis. *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Honoré Champion, Paris, 1999, 479 p.
- MESSENT, Peter B.(dir.). *Literature of the Occult : A Collection of Critical Essays*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1981, 184 p.
- POE, Edgar Allan. « The Masque of the Red Death » dans *The Gold-Bug and Other Tales*, Dover Publications, New York, p. 57-61.
- RINGEL, Faye. *New England's Gothic Literature : History and Folklore of the Supernatural From the Seventeenth Through the Twentieth Centuries*, The Edwin Mellen Press, coll. Studies in American Literature, volume 6, Lampeter, 1995, 266 p.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, coll. Points, Paris, 1976, 184 p.

Ouvrages d'études lovecraftiennes

- HENDRICKS, Didier. *H.P. Lovecraft, le dieu silencieux*, L'âge d'homme, Lausanne, 2012, 173 p.
- HOUELLEBECQ, Michel. *H.P. Lovecraft, contre le monde, contre la vie*. Éditions du rocher, coll. Les infréquentables, 1991, 130 p.

LACY, Jeff et Steven J. ZANI (2007). « The Negative Mystics of the Mechanistic Sublime: Walter Benjamin and Lovecraft's cosmicism ». *Lovecraft Annual*, no 1, p. 65-83.

LÉVY, Maurice. *Lovecraft ou du fantastique*, 10/18, Paris, 1972, 189 p.

LOVECRAFT, H.P. *Lettres 1*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 1978, 403 p.

MARTIN, Sean Elliot. 2008. « H.P. Lovecraft and the modernist grotesque ». Thèse de doctorat, Pittsburgh, Duquesne University, 243 p.

MENEGALDO, Gilles et alii. *H.P. Lovecraft : fantastique, mythe et modernité*, Éditions Dervy, Paris, 2002, 464 p.

MENEGALDO, Gilles. « Résonances poésques dans la fiction de H.P. Lovecraft » dans *H.P. Lovecraft, fantastique, mythe et modernité*, éditions Dervy, Paris, 2002, p.49-70

SHREFFLER, Philip A., *L'univers de Lovecraft*, Encrage, coll. Cahiers d'études lovecraftiennes IV, Amiens, 1994, 158 p.

SPRAGUE DE CAMP, Lyon. *H.P. Lovecraft : le roman de sa vie*, Néo, Paris, 1975, 531 p.

TRUCHAUD, François (dir). *Cahier de l'Herne : H.P. Lovecraft*, L'Herne, Paris, 1984 [1969], 383 p.

Ouvrages sur le sublime

BATTESTI, Anne. « Le sublime en question » dans *Revue française d'études américaines*, N° 99, février 2004, Belin, Paris, 127 p.

BURKE, Edmund (trad. Baldine Saint Girons). *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Vrin, Paris, 2009, 297 p.

FOSTER, Dennis. *Sublime Enjoyment : on the Perverse Motive in American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, 176 p.

HOUSTON, Alex (2011). « Lovecraft and the Sublime : A Reinterpretation ». *Lovecraft Annual*, no 5, p. 160-180.

KANT, Emmanuel (trad. Alain Renaut). *Critique de la faculté de juger*, GF Flammarion, Paris, 1995, 540 p.

KRISTEVA, Julia. *Les pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980, 247p.

LONGIN, *Du sublime*. Belles Lettres, Paris, 1939, 71 p.

LYOTARD, Jean-François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, coll. Débats, Paris, 1988, 157 p.

LYOTARD, Jean-François. *La Condition Postmoderne: Rapport sur le savoir*, Minuit, Paris, 1979, 109 p.

OPEL, John E., 2008. « Transformations in the sublime ». Thèse de doctorat, Madison, Université du Wisconsin, 234 p.

PASCAL, Blaise. *Pensées*, Flammarion, Coll. Le monde de la philosophie, Paris, 2008 [1897], 420 p.

RALICKAS, Vivian. 2006. « Abjection, sublimity and the question of the unrepresentable in Poe, Baudelaire, and Lovecraft ». Thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto, 241p.

WILL, Bradley Alan. 1998. « The supramundane, the kantian sublime in Lovecraft, Clarke and Gibson », Thèse de doctorat, Norman, Université de l'Oklahoma, 218 p.

Ressources sur l'ekphrasis

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Seuil, Paris, 1977, 247 p.

HUYBRECHTS, Florence. « Petit traité de prothèse auriculaire ou comment repenser l'ekphrasis musicale » dans *Textimage*, [En ligne]. Adresse URL : http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/huybrechts1.html (page consultée le 5 décembre 2013)

MONTCLAIR, Florent (dir.). « Écritures du fantastique en littérature et en peinture », *La littérature et les arts*, volume 4, Presses du centre Unesco, Besançon, 1998, 174 p.

NÉDELEC, Nadine. « Bien décrire le laid : de quelques formes burlesques et grotesques de l'ekphrasis au XVIIe siècle » dans *Textimage*, [En ligne]. Adresse URL : http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/nedelec1.html (page consultée le 5 décembre 2013).

REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Presses universitaires de France, Paris, 1991, 242 p.

SALONIA, John (2011). « Cosmic Maenads and the Music of Madness : Lovecraft's borrowings from the Greeks ». *Lovecraft Annual*, no 5, p. 91-101.

SETIYA, Kieran. « Aesthetics and the artist in Pickman's Model » in *Lovecraft Studies*, volume 26, 1992, pp.15-16.

ZWICKY, Béatrix. « Le portrait révélateur : vers une théorie du fantastique » dans «Écritures du fantastique en littérature et en peinture », *La littérature et les arts*, volume 4, Presses du centre Unesco, Besançon, 1998, pp. 9-19.