



**HAL**  
open science

## L'image chez Lovecraft

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. L'image chez Lovecraft. Présence de Lovecraft : l'illustration en question, Christophe Gelly; Gilles Menelgado, Jun 2013, Clermont-Ferrand, France. pp.116-130. hal-01900784

**HAL Id: hal-01900784**

**<https://hal.science/hal-01900784v1>**

Submitted on 22 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## L'IMAGE CHEZ LOVECRAFT

« *They had, indeed, come themselves from the stars, and brought Their images with Them*<sup>1</sup>. »

Dans le cadre d'un projet consacré aux relations entre la littérature et les arts, et principalement à l'impact des techniques de production et de reproduction du texte et des images sur l'esthétique de la modernité, j'aimerais proposer quelques hypothèses sur la manière dont l'image fonctionne dans la fiction lovecraftienne. L'image a un caractère universel chez Lovecraft : toutes les civilisations qu'il décrit en produisent, et le style de leurs objets d'art traduit leur essence même – qu'on pense aux bas-reliefs présents dans *The Nameless City* (1921) ou *At the Mountains of Madness* (1936). L'existence de réalités échappant à l'homme passe le plus souvent par des images, au sens étymologique de ce mot<sup>2</sup> : des empreintes d'une réalité absente, qu'elles soient photographies, dessins ou croquis scientifiques, sculptures, voire transcription de la voix par un phonographe ou trace laissée par les pas d'êtres invraisemblables.

J'ai choisi trois images aux statuts très divers comme fils conducteurs de ma réflexion :

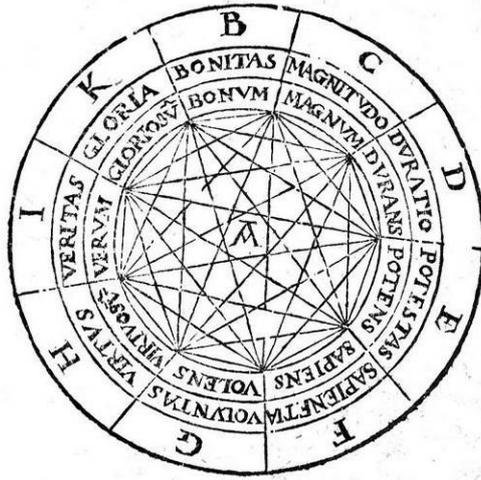
- un dessin occulte (fig. 1) : la Première Figure de Raymond Lulle, qui apparaît dans son *Ars magna generalis et ultima* (cité par Lovecraft dans *The Case of Charles Dexter Ward* dans l'édition Zetsner de 1609, avec d'autres ouvrages alchimiques<sup>3</sup>), qui est une sorte de prototype des diagrammes ésotériques de la Renaissance ;

---

<sup>1</sup> H. P. Lovecraft, *The Call of Cthulhu and Other Weird Stories*, edited by J. T. Joshi, New York, Penguin Books, 1999, édition électronique (désormais CCOWS) ; trad. : « Ils sont venus des étoiles et ont apporté Leurs images avec Eux. » dans H. P. Lovecraft, *Œuvres*, éditées par Francis Lacassin, t. I, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1991-1992, p. 82 (désormais Bq I, II ou III).

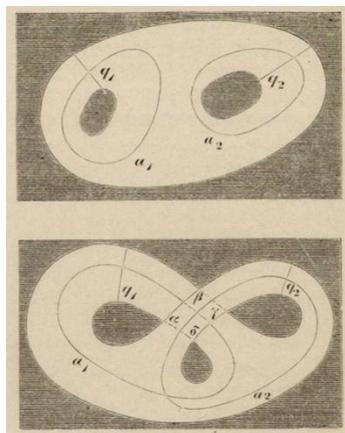
<sup>2</sup> Voir Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact : archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, Éditions de Minuit, 2008, p. 65 *sqq.*

<sup>3</sup> Bq I, p. 134.



[Figure 01 : Raymond Lulle, « Première Figure », *Raymundi Lullii Opera ea quae ad adinuentam ab ipso artem vniuersalem, scientiarum artiumque omnium breui compendio*, Argentorati, sumptibus Lazari Zetzneri Bibliopolae, 1609, n.p.]

- un graphique scientifique (fig. 2) : des exemples de surfaces de Riemann, le mathématicien dont les travaux sur les espaces non-euclidiens ont servi à l'élaboration de la théorie de la relativité d'Einstein, les deux savants étant fréquemment cités par Lovecraft ;



[Figure 02 : Bernhard Riemann, « Surface triplement connexe », *Bernhard Riemann's gesammelte mathematische Werke und wissenschaftlicher Nachlass*, Leipzig, Druck und Verlag von B.G. Teubner, 1876-1902, p. 89.]

- une œuvre d'art (fig. 3) : *Manifestation interventionniste* de Carlo Carra (1914), un collage futuriste ; là aussi, ce mouvement sert de référent à Lovecraft pour décrire les aspects étranges des paysages et architectures issus d'autres dimensions.



[Figure 03 : Carlo Carra, *Manifestazione Interventista*, tempera, stylo, poudre de mica, papiers collés sur carton, 1914.]

Ces images partagent plusieurs caractéristiques : *l'abstraction*, l'objet représenté (s'il y en a un) disparaissant au profit d'un amalgame de lignes ; *l'obscurité*, ces images étant difficiles à analyser par rapport aux règles traditionnelles de la représentation ; et un rapport à une *autre forme de réalité*, puisqu'il s'agit de saisir des manifestations qui échappent habituellement à l'esprit humain : le monde magique, les autres dimensions des mathématiques, ou une conception simultanéiste de l'espace-temps.

Lovecraft met souvent lui-même en relation ces trois types d'images, dont les caractéristiques lui permettent de proposer des descriptions antinaturelles, fondées sur un régime visuel opposé à celui de la tradition artistique occidentale, comme celle de R'lyeh dans *The Call of Cthulhu* (je souligne) :

Without knowing what *futurism* is like, Johansen achieved something very close to it when he spoke of the city; for instead of describing any definite structure or building, he dwells only on broad impressions of vast angles and stone surfaces — surfaces too great to belong to anything right or proper for this earth, and impious with *horrible images and hieroglyphs*. I mention his talk about angles because it suggests something Wilcox had told me of his awful dreams. He said that

*the geometry of the dream-place he saw was abnormal, non-Euclidean, and loathsomely redolent of spheres and dimensions apart from ours*<sup>4</sup>.

Pour comprendre l'esthétique de Lovecraft et son usage particulier de l'image, il faut l'inscrire dans plusieurs univers culturels, plusieurs paradigmes auxquels je ferai correspondre les trois types d'images que j'ai mentionnés :

- le paradigme indiciel (pour reprendre le terme de Carlo Ginzburg<sup>5</sup>) : le dessin occulte, mystérieux, fonctionne comme un indice, il fait signe vers une autre réalité ;
- le paradigme scientifique : le graphique scientifique permet de représenter des formes de réalité échappant à nos dimensions habituelles ;
- le paradigme moderniste : les œuvres d'art cubiste ou le futurisme représentent les objets en dehors des conventions académiques.

### **Le paradigme indiciel : l'empreinte**

Suivant Poe, l'un de ses maîtres, Lovecraft construit ses nouvelles comme des enquêtes ; les empreintes sont autant d'indices pointant vers une autre forme de réalité. La conception du monde selon Lovecraft est ainsi influencée par l'esthétique du roman policier, qui met en place une série d'éléments faisant signe vers une vérité voilée : les objets deviennent tous des indices potentiels, les traces d'une réalité absente que l'on ne parvient pas à saisir ; ils forment un mystère que le héros résout en trouvant la bonne articulation entre ces objets, en les interprétant correctement, en repoussant souvent les analyses erronées pour proposer la seule manière convenable d'agencer des éléments qui deviennent alors des preuves. Dans un récit comme *The Murders in the Rue Morgue*, Dupin résout l'affaire en comprenant que la voix entendue dans la pièce de l'assassinat n'articulait aucune langue connue parce qu'il s'agissait de celle d'un primate.

Mais la poétique de Lovecraft fonctionne, jusqu'à un certain point, comme celle d'un antiroman policier. Dans un récit à mystère traditionnel, il faut laisser au lecteur des indices impossibles à décrypter avant l'illumination finale du détective, qui doit provoquer la surprise

---

<sup>4</sup> CCOWS ; trad. : « Ignorant tout du futurisme, Johansen atteint quelque chose qui y ressemble fort lorsqu'il parle de la cité. Au lieu de décrire, en effet, des structures ou des bâtiments précis, il se contente d'insister sur les impressions générales de vastes angles et de surfaces de pierre – surfaces trop grandes pour appartenir à rien qui convienne ou soit approprié à cette terre, en outre, impies, car chargées d'horribles images sculptées et de hiéroglyphes. Je mentionne son évocation des *angles* ; parce qu'elle me rappela une chose que Wilcox m'avait dite à propos de ses terribles rêves. Il avait précisé que la *géométrie* du lieu de rêve qu'il avait aperçu était anormale, non euclidienne, et qu'elle évoquait de façon abominable des sphères et des dimensions distinctes des nôtres. » (Bq I, p. 84).

<sup>5</sup> Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire* (1986), trad. fr., Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1989.

tout en paraissant évidente. Lovecraft, au contraire, pose des indices très clairs, le lecteur comprenant immédiatement ce qui n'est pas dit (qu'on songe à *The Case of Charles Dexter Ward*, où l'échange entre Charles Ward et son ancêtre Joseph Curwen est flagrant) ; c'est le narrateur qui refuse de conclure, et une grande partie de la tension dramatique de ses nouvelles provient de ce refus d'admettre la vérité. À cette poétique paradoxale correspond une forme d'indices paradoxaux, à la fois univoques (on comprend parfaitement leur sens) et impossibles selon les lois admises de l'univers. Ces indices prennent majoritairement la forme d'*empreintes*, de traces qu'une réalité venue d'ailleurs laisse dans notre monde.

Une nouvelle comme *The Whisperer in Darkness* (1931) permet de dresser une liste de ces empreintes : les photographies, rouleaux phonographiques, hiéroglyphes, traces, manuscrits fournis par Akeley au narrateur et qui sont au centre de l'intrigue sont autant de traces d'une présence mystérieuse, d'indices que les Fungi de Yuggoth cherchent à récupérer en les dénonçant comme des supercheries : « You will also, of course, discount everything else in my report; and declare that all the pictures, record-sounds, cylinder-and-machine sounds, and kindred evidences were bits of pure deception practiced on me by the missing Henry Akeley<sup>6</sup>. »

Dans cette nouvelle, une première forme d'empreinte, la photographie, joue un rôle particulier : incapable de capturer l'image des êtres extra-terrestres<sup>7</sup>, elle sert cependant de preuve scientifique en fixant à jamais les empreintes de pinces qu'ils ont laissées dans la boue qui entoure la maison :

[...] they had a damnably suggestive power which was intensified by the fact of their being genuine photographs—actual optical links with what they portrayed, and the product of an impersonal transmitting process without prejudice, fallibility, or mendacity. [...] Certainly, these pictures carried conclusive evidence of something in the Vermont hills which was at least vastly outside the radius of our common knowledge and belief. The worst thing of all was the footprint—a view taken where the sun shone on a mud patch somewhere in a deserted upland. This was no cheaply counterfeited thing, I could see at a glance; for the sharply defined pebbles and grass-

---

<sup>6</sup> CCOWS ; trad. : « Naturellement, vous ne tiendrez aucun compte non plus de tout le reste ; les photographies, enregistrements, machines, cylindres, et autres preuves étaient autant de supercheries préparées à mon intention par Henry Akeley le disparu. » (Bq I, p. 309).

<sup>7</sup> « I tried to photograph it for you, but when I developed the film *there wasn't anything visible except the woodshed*. What can the thing have been made of? I saw it and felt it, and they all leave footprints. It was surely made of matter—but what kind of matter? The shape can't be described. » (CCOWS ; trad. : « J'ai essayé de la photographier pour vous, mais quand j'ai développé le film, *on n'y voyait que le bûcher*. De quoi était-elle faite ? Je l'ai vue et touchée, et elles laissent toutes des empreintes. C'était pourtant bien fait d'une matière quelconque – mais de quelle sorte ? La forme est indescriptible. » Bq I, p. 287).

blades in the field of vision gave a clear index of scale and left no possibility of a tricky double exposure. I have called the thing a “footprint”, but “claw-print” would be a better term<sup>8</sup>.

Empreinte d’empreinte, marque d’une absence, la photographie représente pourtant une preuve irréfutable chez Lovecraft, qui ne remet jamais en doute sa valeur de vérité : selon les théories de l’époque, la photographie représente un point de vue objectif, mécanique, et donc non soupçonnable de manipulation. On retrouve au moins 46 occurrences de termes liés à la photographie dans son œuvre, tels *photograph*, *camera*, etc., depuis *Pickman’s Model* (1927), où l’on découvre que le monstre peint par Pickman l’est d’après nature ou plus exactement depuis « a photograph from life », une photographie d’après nature, jusqu’à *The Case of Charles Dexter Ward* (1927, publié en 1941) où une photo de Ward, retouchée pour lui rajouter lunettes et barbe postiche, permet de comprendre que le Dr. Allen et son ancêtre ne sont qu’une seule et même personne (« *The altered photograph was a very passable likeness of Dr. Allen.* ») – malgré la retouche, la photographie ne peut mentir. On trouvera d’autres exemples du rôle de la photographie dans *The Call of Cthulhu* (1928), *At the Mountain of Madness* (1936), *The Shadow out of Time* (1936)...

*The Whisperer in Darkness* propose une autre forme d’empreinte, celle des hiéroglyphes de la pierre noire :

But if the most disturbing of all the views was that of the footprint, the most curiously suggestive was that of the great black stone found in the Round Hill woods. Akeley had photographed it on what was evidently his study table, for I could see rows of books and a bust of Milton in the background. The thing, as nearly as one might guess, had faced the camera vertically with a somewhat irregularly curved surface of one by two feet; but to say anything definite about that surface, or about the general shape of the whole mass, almost defies the power of language. What outlandish geometrical principles had guided its cutting—for artificially cut it surely was—I could not even begin to guess; and never before had I seen anything which struck me as so

---

<sup>8</sup> CCOWS ; trad. : « elles avaient un pouvoir diablement suggestif qu’accentuait leur authenticité de photographie – des liens optiques réels avec ce qu’elles représentaient, et le résultat d’un procédé de transmission impersonnel, exempt de préjugé, d’erreur ou de mensonge. [...] Ces images apportaient la preuve définitive que quelque chose dans les collines du Vermont dépassait infiniment les limites de nos connaissances et de nos croyances communes. La pire de toutes était une empreinte de pas – vue prise en plein soleil sur un sol boueux au sommet d’un plateau désert. Ce n’était pas un misérable truquage, je le vis aussitôt ; car les cailloux et les brins d’herbe nettement dessinés dans le champ de vision indiquaient très précisément l’échelle et excluaient l’éventualité d’une habile double pose. J’ai parlé d’empreinte de pas, mais “empreinte de pince” serait plus exact. » (Bq I, p. 274-275).

strangely and unmistakably alien to this world. Of the hieroglyphics on the surface I could discern very few, but one or two that I did see gave me rather a shock<sup>9</sup>.

On verra avec la question de l'art comment interpréter ces dessins ; notons déjà les termes appartenant au champ lexical de la géométrie non euclidienne (« outlandish geometrical principles ») dont il a déjà été question, et qui sont destinés à dépasser l'ineffabilité des contours de cet objet.

Dernière forme d'empreinte, celle des enregistrements phonographiques que reçoit le narrateur, et qui une fois de plus se révèlent paradoxaux ; ce qui est censé être une représentation *ne ressemble à rien* : « The second voice, however, was the real crux of the thing—for this was the accursed *buzzing* which had no likeness to humanity despite the human words which it uttered in good English grammar and a scholarly accent<sup>10</sup>. » On remarquera que le caractère indicible est souvent corrélé au caractère irréprésentable de ces êtres venus d'ailleurs.

L'altérité essentielle des créatures lovecraftiennes apparaît ainsi le plus souvent indirectement, à travers les traces ambiguës qu'elles laissent dans notre monde, qu'il s'agisse de véritables empreintes de pas, de photographies, voire d'empreintes génétiques (dans *The Shadow over Innsmouth* ou *The Case of Charles Dexter Ward*, ce sont les personnages eux-mêmes qui portent dans leur sang la marque d'un autre monde, qui finit par apparaître sur leur visage) ou psychiques (les souvenirs dans *The Shadow Out of Time*, les rêves dans *The Dreams in the Witch House*). Comme les lignes des pentacles magiques, ces empreintes forment des hiéroglyphes mystérieux dont on peut saisir les contours sans reconnaître ce qu'ils représentent ; elles fonctionnent par accumulation, en dessinant en creux une réalité qu'on ne peut montrer.

---

<sup>9</sup> CCOWS ; trad. : « Si la plus inquiétante de toutes ces images était celle de l'empreinte de pas, la plus étrangement suggestive représentait la grosse pierre noire trouvée dans les bois de Round Hill. Akeley l'avait photographiée sur ce qui était manifestement sa table de travail car on voyait au fond des rangées de livres et un buste de Milton. L'objet, pour autant qu'on en puisse juger, était posé verticalement face à l'appareil et sa surface à la courbure irrégulière mesurait un pied sur deux ; mais décrire avec précision cette surface et la forme générale de la pierre échappe aux pouvoirs du langage. Impossible même d'imaginer selon quels principes géométriques inconnus elle avait été taillée – car elle l'était à n'en pas douter ; et je n'avais jamais rien vu qui m'eût autant frappé par sa radicale étrangeté à l'égard de notre monde. Je ne distinguai pas grand-chose dans les hiéroglyphes qui y étaient gravés mais j'en vis un ou deux qui me causèrent un choc. » (Bq I, p. 275).

<sup>10</sup> CCOWS ; trad. : « La seconde voix, pourtant, était le nœud de l'énigme – car c'était ce bourdonnement maudit qui n'avait rien d'humain malgré les mots qu'elle prononçait dans un anglais impeccable avec un accent raffiné. » (Bq I, p. 278).

## Le paradigme scientifique

Ces empreintes qui font signe sans montrer peuvent être rapprochées de l'utilisation paradoxale de la science de son époque par Lovecraft, qui cite les découvertes les plus récentes (bien avant leur diffusion dans la culture populaire) pour évoquer d'autres formes de réalité sinon indicibles. On peut citer sa lettre à James F. Morton du 26 mai 1923, à propos de la confirmation de la théorie de la relativité d'Einstein par des mesures de la courbe des rayons lumineux lors d'une éclipse en 1919 puis à nouveau en 1922 :

My cynicism and scepticism are increasing, and from an entirely new cause —the Einstein theory. The latest ellipse observations seem to place this system among the facts which cannot be dismissed, and assumedly it removes the last hold which reality or the universe can have on the independent mind. All is chance, accident, and ephemeral illusion —a fly may be greater than Arcturus, and Durfee Hill may surpass Mount Everest — assuming them to be removed from the present planet and differently environed in the continuum of space-time ... All the cosmos is a jest, and fit to be treated only as a jest, and one thing is as true as another<sup>11</sup>.

La science moderne défait les conceptions traditionnelles du temps et de l'espace : le monde tel que nous le connaissons n'est qu'une aberration, un îlot de cohérence dans un océan de plans singuliers. D'où l'intérêt particulier de Lovecraft pour les formes courbes, signes de l'appartenance d'un objet à une géométrie non euclidienne ; les simples occurrences du terme « geometry » dans son œuvre en témoignent (je souligne). Dans *The Call of Cthulhu*, l'altérité radicale des architectures de Rlyeh ne peut être notée que par la négation de la géométrie traditionnelle :

He talked of his dreams in a strangely poetic fashion; making me see with terrible vividness the damp Cyclopean city of slimy green stone—whose *geometry*, , he oddly said was *all wrong*—and hear with frightened expectancy the ceaseless, half-mental calling from underground: “*Cthulhu fhtagn*”, “*Cthulhu fhtagn*”.

[...]

---

<sup>11</sup> H. P. Lovecraft, *Selected Letters*, t. I, 1965, p. 231 ; trad. : « Mon cynisme et mon scepticisme augmentent, et pour une raison tout à fait neuve — la théorie d'Einstein. Les dernières observations d'éclipse semblent placer ce système parmi les faits qui ne peuvent être réfutés, et ainsi supprime la dernière prise que la réalité ou l'univers peuvent avoir sur l'esprit indépendant. Tout est hasard, accident, et illusion éphémère — une mouche peut être plus grande qu'Arcturus, et la colline de Durfee peut dépasser l'Everest — en supposant qu'elles soient retirées de la planète et placées dans un autre contexte dans le continuum de l'espace-temps... Tout le cosmos est une plaisanterie, et apte à être traité seulement comme une plaisanterie, et une chose est aussi vraie que l'autre. » Voir Paul Halpern et Michael C. Labossiere, « Mind out of time: identity, perception, and the fourth dimension in H. P. Lovecraft's "The Shadow Out of Time" and "The Dreams in the Witch House" », *Extrapolation*, n° 50, 2009/3, p. 512-533.

I mention his talk about *angles* because it suggests something Wilcox had told me of his awful dreams. He had said that *the geometry of the dream-place he saw was abnormal, non-Euclidean, and loathsomely redolent of spheres and dimensions apart from ours. Now an unlettered seaman felt the same thing whilst gazing at the terrible reality.*

[...]

As Wilcox would have said, *the geometry of the place was all wrong*. One could not be sure that the sea and the ground were horizontal, hence the relative position of everything else seemed phantasmally variable<sup>12</sup>.

« All wrong », « abnormal », « non-Euclidean » : ces cités mettent en péril les conventions mêmes de notre univers :

Their arrangement was odd, and *seemed to follow the symmetries of some cosmic geometry unknown to earth or the solar system*<sup>13</sup>.

Ce qui est absolument étranger ne se peut dire, et Euclide lui-même n'aurait pas su décrire les formes issues d'un autre plan de réalité que le nôtre, « exotisme » le plus radical qui soit :

Even the pictures illustrate only one or two phases of its infinite bizarrerie, endless variety, preternatural massiveness, and utterly alien exoticism. *There were geometrical forms for which an Euclid could scarcely find a name*<sup>14</sup> [...].

« L'Ailleurs » (« from outside ») dont ces courbes tracent les contours représente l'inintelligibilité même : les formes de ces objets extraterrestres semblent n'avoir aucune fonctionnalité assignable par l'esprit humain :

---

<sup>12</sup> *The Call of Cthulhu*, CCOWS ; trad. : « Il évoqua ses rêves de façon étrangement poétique. Il me fit voir avec une infinie et terrible précision la cité cyclopéenne de pierres vertes et gluantes, dont la géométrie, dit-il curieusement, était tout à fait *erronée*, puis il me laissa entendre, après une attente apeurée, l'appel constant, à demi mental, qui provenait de sous la terre : "*Cthulhu fhtagn*", "*Cthulhu fhtagn*" » / « Je mentionne son évocation des *angles* ; parce qu'elle me rappela une chose que Wilcox m'avait dite à propos de ses terribles rêves. Il avait précisé que la *géométrie* du lieu de rêve qu'il avait aperçu était anormale, non euclidienne, et qu'elle évoquait de façon abominable des sphères et des dimensions distinctes des nôtres. Et voilà qu'à présent un matelot illettré avait une réaction toute semblable au moment où il contemplait la terrible réalité. » / « Ainsi que Wilcox l'avait déclaré, la géométrie de ce lieu était complètement erronée. On ne pouvait être certain que la mer et le sol se trouvaient bien à l'horizontale, ce qui expliquait que la position relative de tout le reste ait pu paraître d'une variabilité fantasmagorique. » (Bq I, p. 77, 84 et 85).

<sup>13</sup> H. P. Lovecraft, *The Dunwich Horror*, dans *The Thing on the Doorstep and Other Weird Stories*, edited by J. T. Joshi, New York, Penguin Books, 2001, édition électronique (désormais TDOWS) ; trad. : « Ils étaient bizarrement disposés selon les symétries de quelque géométrie cosmique inconnue de la terre ou du système solaire. » (Bq I, p. 244).

<sup>14</sup> *At the Mountains of Madness*, TDOWS ; trad. : « Les photos mêmes ne représentent qu'un ou deux aspects de son 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 » (Bq I, p. 358).

He would now and then back up certain crazy hints by exhibiting objects which utterly nonplussed me—elusively coloured and bafflingly textured objects like nothing ever heard of on earth, *whose insane curves and surfaces answered no conceivable purpose and followed no conceivable geometry*. These things, he said, came ‘from outside’; and his wife knew how to get them<sup>15</sup>.

La géométrie non euclidienne, qui va à l’encontre de nos perceptions quotidiennes, décrit pourtant la trame réelle de l’univers ; la théorie de la relativité d’Einstein s’appuie sur des espaces courbes. C’est ici que magie et science se rencontrent : dans *The Dreams in the Witch House* (1932), Lovecraft met en scène un étudiant en mathématique qui redécouvre dans les pentacles de la magie noire les représentations mathématiques les plus avancées de son époque :

Possibly Gilman ought not to have studied so hard. Non-Euclidean calculus and quantum physics are enough to stretch any brain; and when one mixes them with folklore, and tries to trace a strange background of multi-dimensional reality behind the ghoulish hints of the Gothic tales and the wild whispers of the chimney-corner, one can hardly expect to be wholly free from mental tension. [...] She had told Judge Hathorne of lines and curves that could be made to point out directions leading through the walls of space to other spaces beyond [...] he wanted to be in the building where some circumstance had more or less suddenly given a mediocre old woman of the Seventeenth Century an insight into mathematical depths perhaps beyond the utmost modern delvings of Planck, Heisenberg, Einstein, and de Sitter<sup>16</sup>.

L’absurdité apparente des courbes que dessinent les pentagrammes ésotériques dans les grimoires anciens représente la trame cachée de l’univers ; sorcières et physiciens quantiques

---

<sup>15</sup> *The Thing on the Doorstep*, TDOWS ; trad. : « Parfois, à l’appui de certaines assertions extravagantes, il me montrait des objets qui me stupéfiaient – de couleurs insaisissables et de structure déconcertante, ne ressemblant à rien de connu sur terre, dont les courbes et les surfaces ne répondaient à aucun dessein concevable ni n’obéissaient à aucune géométrie intelligible. Ces choses, disait-il, venaient “d’ailleurs” ; et sa femme savait se les procurer. » (Bq I, p. 502).

<sup>16</sup> H. P. Lovecraft, *The Dreams in the Witch House and Other Weird Stories*, edited by J. T. Joshi, New York, Penguin Books, 2004, édition électronique ; trad. : « Peut-être Gilman aurait-il dû moins s’acharner dans ses études. Le calcul non euclidien et la physique quantique suffisent à fatiguer n’importe quel cerveau ; et quand on y ajoute le folklore, en essayant de déceler un étrange arrière-plan de réalité à plusieurs dimensions sous les allusions morbides des légendes gothiques et les récits extravagants chuchotés au coin de la cheminée, peut-on s’attendre à éviter le surmenage intellectuel ? [...] Elle parlait au juge Hathorne de lignes et de courbes qu’on pouvait tracer pour indiquer les voies qui menaient à travers les murs à des espaces différents au-delà du nôtre [...] il voulait habiter la demeure où on ne sait quelle circonstance avait donné, plus ou moins soudainement, à une vieille femme quelconque du XVII<sup>e</sup> siècle l’intuition de perspectives mathématiques qui dépassaient peut-être les recherches modernes les plus poussées de Planck, de Heisenberg, d’Einstein et de Sitter. » (Bq I, p. 462-464).

ne font que dévoiler l'enchevêtrement chaotique de la structure réelle de la matière. Cette structure ne peut être saisie par nos sens, et les outils scientifiques traditionnels, qui n'en sont que des extensions, se révèlent impuissants devant les manifestations de cette altérité essentielle, telle la Couleur tombée du ciel :

Stubbornly refusing to grow cool, it soon had the college in a state of real excitement; and when upon heating before the spectroscope it displayed shining bands unlike any known colours of the normal spectrum there was much breathless talk of new elements, bizarre optical properties, and other things which puzzled men of science are wont to say when faced by the unknown. [...] It was nothing of this earth, but a piece of the great outside; and as such dowered with outside properties and obedient to outside laws<sup>17</sup>.

Seules les courbes de la géométrie non euclidienne peuvent traduire en images approximatives l'essence véritable de l'univers, que nos sens ne peuvent saisir directement. Les théories scientifiques modernes permettent ainsi à Lovecraft de proposer une forme de métaphysique matérialiste, *incarnée* – là où Dunsany proposait des Dieux encore conçus selon une ontologie magique, les dieux de Lovecraft sont des *créatures*, leurs manifestations sont matérielles, et c'est la science qui permet d'expliquer leur forme, qui est la forme réelle de l'univers.

## **Le paradigme moderniste**

Aux empreintes faisant signe vers une réalité en creux, aux images de la réalité produites par la science, les récits de Lovecraft ajoutent un dernier moyen de montrer ce qui résiste aux autres formes de représentation : l'art moderne. Lovecraft utilise les références aux mouvements artistiques les plus novateurs (décadence, impressionnisme, cubisme et futurisme) pour décrire les êtres et les lieux qui échappent à nos sens (je souligne) :

The bas-relief was a rough rectangle less than an inch thick and about five by six inches in area; obviously of modern origin. Its designs, however, were far from modern in atmosphere and suggestion; for, although *the vagaries of cubism and futurism* are many and wild, they do not often reproduce that cryptic regularity which lurks in prehistoric writing. [...] Above these apparent

---

<sup>17</sup> CCOWS ; trad. : « Son obstination à ne pas refroidir eut tôt fait de mettre l'université en ébullition ; et quand, chauffée devant le spectroscope, elle produisit des raies brillantes qui différaient de toutes les couleurs du spectre normal, il y eut beaucoup de discussions fiévreuses à propos d'éléments nouveaux, de propriétés optiques bizarres, enfin tout ce que les hommes de science perplexes disent d'habitude lorsqu'ils sont confrontés avec l'inconnu. [...] Il n'était pas de cette terre, c'était une parcelle du grand ailleurs ; et, comme tel, doté de caractéristiques d'ailleurs et soumis à des lois d'ailleurs. » (Bq I, p. 101).

hieroglyphics was a figure of evident pictorial intent, though *its impressionistic execution* forbade a very clear idea of its nature. It seemed to be a sort of monster, or symbol representing a monster, of a form which only a diseased fancy could conceive<sup>18</sup>.

It is useless to try to compare this art with any represented in our museums. Those who see our photographs will probably find its closest analogue *in certain grotesque conceptions of the most daring futurists*<sup>19</sup>.

Comme les angles de cités à l'architecture non-euclidienne, qui provoquent rejet et incompréhension chez les narrateurs, les œuvres d'art produites par des civilisations étrangères à l'humanité génèrent le mépris et le dégoût. Leurs courbes ne peuvent être décrites qu'en renvoyant aux expérimentations non-figuratives des artistes d'avant-garde, qui sont convoqués par Lovecraft comme représentants de la déliquescence de la civilisation occidentale. Leur dégénérescence (pour reprendre le terme de Max Nordau) les fait revenir à une forme de primitivisme alors en vogue (Lovecraft mentionne entre autres Gauguin et Van Gogh, deux artistes dont les recherches esthétiques s'appuyaient sur une forme de naïveté imitée de la culture populaire ou des arts premiers<sup>20</sup>) ou au contraire les engage à tenter de représenter paradoxalement, sur une toile, le dynamisme du monde moderne par des peintures simultanistes où les différents angles de vue des objets se confondent dans de nouveaux spectacles. Ces représentations sont les conséquences directes des progrès des techniques d'enregistrement de la réalité : la peinture non-figurative est une réaction à la photographie, et les artistes cubistes doivent beaucoup aux expériences de décomposition du mouvement de savants comme Marey dans la conception de leurs œuvres (le *Nu descendant un escalier* de Duchamp reste le plus célèbre exemple d'appropriation artistique des images générées par le chronophotographe de Marey<sup>21</sup>). Ces toiles mettent en scène ce que l'œil humain ne peut

---

<sup>18</sup> *The Call of Cthulhu*, CCOWS ; trad. : « Ce bas-relief était un rectangle grossier de moins d'un pouce d'épaisseur et d'environ cinq pouces sur six, manifestement récent. Les dessins, pourtant, n'avaient rien de récent, ni dans leur harmonie, ni dans ce qu'ils suggéraient. En effet, si les fantaisies du cubisme et du futurisme ont été nombreuses et désordonnées, elles n'ont pas souvent répété la régularité secrète qui se dissimule dans le graphisme préhistorique. [...] Au-dessus de ce qui, apparemment, était des hiéroglyphes, se trouvait une figure, placée là dans une intention d'illustration évidente, même si l'exécution impressionniste n'autorisait pas que l'on se fit une idée très nette de sa nature. On aurait dit une sorte de monstre, ou de symbole représentant un monstre, d'une forme telle que seul un esprit morbide avait pu le concevoir. » (Bq I, p. 62).

<sup>19</sup> *At the Mountains of Madness*, TDOWS ; trad. : « Inutile d'essayer de comparer cet art avec aucun de ceux représentés dans nos musées. Ceux qui verront nos photographies trouveront sans doute beaucoup plus proches certaines imaginations grotesques des futuristes les plus audacieux. » (Bq I, p. 363).

<sup>20</sup> Philippe Dagen. *Le peintre, le poète, le sauvage : les voies du primitivisme dans l'art français*, Paris, Flammarion, 1998.

<sup>21</sup> Aaron Scharf, *Art and photography*, Londres, Penguin Books, 1986, p. 255 *sqq.*

saisir dans les conditions normales de perception : les contours familiers se désagrègent pour laisser place à des rythmes incompréhensibles, suggérés par des courbes dans lesquelles Lovecraft reconnaît un symbole de l'instabilité foncière de notre monde.

On peut ajouter à ces artistes de la modernité les illustrateurs Beardsley et Sime, dont Lovecraft cite les œuvres, aux côtés de celles de Gustave Doré, Goya ou Fuseli ; on rapprochera les arabesques de leurs dessins des courbes de la géométrie non euclidienne. Tous ces exemples qui subvertissent les canons classiques de représentations appartiennent à une forme de baroque, dont l'esthétique n'est pas sans rappeler celle de Lovecraft, avec ses courbes, ses déséquilibres dans les arts plastiques, et ses jeux sur l'indicible et le paradoxe en littérature.

L'image chez Lovecraft, qu'elle soit indicible, scientifique ou artistique, remplace ainsi systématiquement une présence impossible, une incarnation problématique, permettant de penser un au-delà de la représentation. Si Cthulhu est indescriptible, si la masse qu'il représente échappe au marin Johansen qui fait le récit de son arrivée sur R'lyeh, une statuette permet de rendre accessible à nos sens sa forme fondamentale. Les outils scientifiques, technologiques, artistiques sont des béquilles pour restreindre à nos dimensions des objets appartenant à une autre sphère de la réalité ; par un phénomène de transposition, des réalités indicibles sont rendues accessibles ; d'où l'importance de tous ces biais par lesquels des objets d'autres dimensions marquent de leur empreinte notre univers. La fiction lovecraftienne ne pourrait fonctionner sans ce recours constant à de nouveaux types d'images rendues possibles par les progrès artistiques, scientifiques et technologiques de son époque.

Julien Schuh  
Université Paris Nanterre