



**HAL**  
open science

**”The strange and disturbing Asian paintings of Nicholas  
Roerich” Le référent pictural et ses fonctions dans At  
the Mountains of Madness**

Éric Lysøe

► **To cite this version:**

Éric Lysøe. ”The strange and disturbing Asian paintings of Nicholas Roerich” Le référent pictural et ses fonctions dans At the Mountains of Madness. Christophe Gelly ;Gilles Ménégaldo Lovecraft au prisme de l’image, Le Visage Vert, p.73-105., 2017, 9782918061779. halshs-02354548

**HAL Id: halshs-02354548**

**<https://shs.hal.science/halshs-02354548>**

Submitted on 7 Nov 2019

**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.

## “The strange and disturbing Asian paintings of Nicholas Roerich” Le référent pictural et ses fonctions dans *At the Mountains of Madness*

Éric Lysøe  
CELIS (Université Blaise-Pascal)

En disciple de Jacques Callot, Hoffmann a clairement montré la voie : le référent pictural occupe une place centrale dans la mise en scène du fantastique. L'œuvre de Lovecraft n'échappe évidemment pas à la règle. Certes, dans certains de ses contes, l'écrivain américain se réclame volontiers d'œuvres fictives qui viennent attester de la réalité de phénomènes en apparence indescriptibles. « The Call of Cthulhu »<sup>1</sup> fait ainsi ses délices de la toile toute imaginaire qu'accroche un certain Ardois-Bonnot aux cimaises du Salon de Printemps, à Paris, en 1926. Il n'empêche que, dans d'autres cas, c'est bien l'œuvre réelle qui est évoquée pour permettre au lecteur de prendre toute la mesure d'une horreur inénarrable. Dans « The Picture in the House »<sup>2</sup>, la fameuse gravure qui suscite l'effroi du narrateur et lui permet d'imaginer les pratiques cannibales de son hôte, existe bel et bien – et c'est effectivement la planche XII du *Regnum Congo* publié par Filippo Pigafetta en 1591 (voir Fig. 1).



Fig. 1 : Filippo Pigafetta, *Regnum Congo hoc est : Vera descriptio regni Africani*, Rome, 1591.

Il n'est donc pas surprenant de voir Lovecraft citer des peintres ou illustrateurs bien connus et, de ce fait, parfaitement répertoriés par les historiens de l'art. Or le tableau qu'on peut dresser de l'ensemble

1. *Weird Tales*, vol. 11, n°2, février 1928, p. 159-178.  
2. *The National Amateur*, juillet 1920.

de ces références fait apparaître clairement la singularité de Nicholas Roerich (voir Fig. 2). En effet, aucun des artistes mentionnés par l'écrivain ne l'est avec autant d'insistance que le peintre russe dans *Les Montagnes hallucinées*. Le roman<sup>3</sup> ne l'évoque pas moins de 7 fois – phénomène d'autant plus singulier que son nom n'apparaît, du moins en ce qui concerne l'œuvre de fiction, que dans ce seul texte. Les autres peintres ou illustrateurs sont tout au plus mentionnés à deux reprises dans une même nouvelle et, pour la plupart, ils apparaissent dans plusieurs œuvres.

Fig. 2. Artistes mentionnés au moins à deux reprises dans les contes, romans et nouvelles

	A 1	A 2	B	D	F	G	R	S 1	S 2	S 3
« Dagon » (1919)				1						
« The Hound » (1924)						1				
« The Horror at Red Hook » (1926)			1	2				1	1	
« The Colour out of Space » (1927)					1					
« Pickman's Model » (1927)		1		1	1	2		2	1	
« The Call of Cthulhu » (1928)		1						1	1	
« The Whisperer in Darkness » (1931)				1						
<i>At the Mountains of Madness</i> (1936)							7		1	
« History of the Necronomicon » (1938)									1	
« Medusa's Coil » (1939)			1		1	1		1	1	
<i>The Case of Charles Dexter Ward</i> (1941)	2									2
Total	2	2	2	5	3	4	7	5	6	2

A1= Cosmo Alexander, A2 = Anthony Angarola, B = Beardsley, D = Doré, F = Füssli, G = Goya, R1 = Roerich, R2 = Salvator Rosa, S1 = Sydney Sime, S2 = Clark Ashton Smith, S3 = Gilbert Stuart

Bien plus, Roerich est loin d'appartenir à la même lignée esthétique que ses pairs, lesquels pour la plupart s'inscrivent dans une tradition représentative du fantastique. Goya est le père des *Caprichos*, Füssli le peintre célébrissime du *Nightmare* et des *Sorcières de Macbeth*. Doré est l'illustrateur de *Paradise Lost* et Sime celui des œuvres de Lord Dunsany – romancier mentionné à plusieurs reprises dans *At the Mountains of Madness*<sup>4</sup>. Voilà donc autant d'artistes qui, selon leur degré de notoriété, font plus ou moins partie du bagage conventionnel du conteur fantastique. Rien de tel avec le peintre russe dont la manière, fort différente, s'illustra en particulier lors de la première du *Sacre du printemps* à Paris en 1913. L'homme est avant tout l'auteur d'un ensemble de paysages presque vides d'êtres humains, le représentant d'une technique qui, pour emprunter quelques procédés à l'estampe japonaise, s'inscrit résolument dans une esthétique moderne, en ce qu'elle s'efforce d'intégrer – en les assagissant – les

3. Bien que le conte de Lovecraft soit généralement considéré comme une nouvelle ou une novella, et paraisse le plus souvent en recueil, on le considérera ici comme un roman. Long de 41 318 mots, il dépasse largement la limite maximale de 40 000 mots définie aujourd'hui par le règlement des grands concours de novellas fantastiques (Nebula, Hugo, British Fantasy Award).
4. Plus anecdotique dans l'univers de Lovecraft, Beardsley est avant tout bien sûr l'illustrateur de la *Salomé* d'Oscar Wilde, et Angarola l'artiste qui, selon le conteur américain lui-même, devait illustrer « The Outsider » (voir la lettre à Richard Ely Morse, 28 juillet 1932, *Selected Letters*, vol. IV, éd. d'August Derleth et James Turner, Sauk City [WI], Arkham House, 1976, p. 52).

inclinations des fauves et des nabis, comme – d’une façon plus discrète encore – certains éléments de cubisme (voir Fig. 3 et 4).



Fig. 3. Roerich, *White and Heavenly*, 1924  
tempera sur toile, 88,5 x 116,5 cm  
New York, Roerich Museum

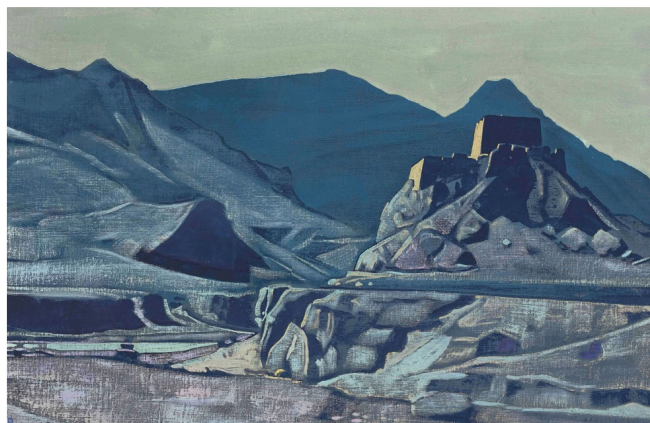


Fig. 4. Roerich, *Sanctuaries and Citadels*, 1925  
tempera sur toile, 65,4 x 98 cm,  
Collection privée<sup>5</sup>

Il n’en est pas moins clair que l’œuvre de Roerich, en partie exposée à New York – à l’époque<sup>6</sup>, au « coin de Riverside Drive et de la 103<sup>e</sup> rue » [*joint at Riverside Drive and 103<sup>rd</sup> Street*]<sup>7</sup> – a fortement impressionné Lovecraft, au point de faire du musée qui lui est consacré l’« un de [s]es sanctuaires dans la zone infestée » [*one of [his] shrines in the pest zone*]<sup>8</sup>. On est donc naturellement amené à s’interroger sur les motivations qui ont conduit Lovecraft à privilégier à un tel point ce « bon vieux Nick Roerich » [*good old Nick Roerich*]<sup>9</sup>. Car, il faut bien le reconnaître, cette présence picturale revêt un caractère paradoxal dans un texte qui, comme *Les Montagnes hallucinées*, semble au demeurant s’inscrire largement sous le patronage d’Edgar Allan Poe. Aussi convient-il sans doute de commencer par observer l’inflexion spécifique que donne Lovecraft à l’inscription du roman dans la tradition de l’aventure polaire, avant de montrer comment la référence à Roerich, en s’articulant autour d’une double dynamique de *translatio* et d’*amplificatio* conduit l’auteur fantastique à une réflexion singulière sur la question de l’écriture<sup>10</sup>.

### Les *topoi* de la fantaisie polaire

C’est une évidence, *Les Montagnes hallucinées* font une large place aux *topoi* de la fantaisie arctique ou antarctique, à commencer par la connexion qui s’établit entre l’espace polaire et le voyage au centre de

5. Toutes les toiles évoquées dans le présent article étaient exposées à New York à l’époque où Lovecraft fréquentait le musée Roerich. Ce tableau de la série *Sanctuaries and Citadels*, mis en vente chez Christies le 3 juin 2013, appartient désormais à un collectionneur privé. Mais il faisait partie du fonds Roerich depuis l’ouverture du musée jusqu’en 1935.

6. Le musée a été déplacé. Il est actuellement au n°319 W de la 107<sup>e</sup> rue.

7. Lettre à James F. Morton, mars 1937, Lovecraft, *Selected Letters*, vol. V, éd. d’August Derleth et James Turner, Sauk City [WI], Arkham House, 1976, p. 436.

8. *Ibid.*

9. *Ibid.*

10. L’approche ici proposée est très différente de celle que propose Florent Montclair dans *Fantastique et événement, étude comparée des œuvres de Jules Verne et Howard P. Lovecraft*, Besançon, Annales de l’Université de Franche-Comté, 1997, p. 159-163.

la Terre<sup>11</sup>. Dès avant de pénétrer dans les profondeurs de la cité antédiluvienne depuis les hauts sommets du pôle, l'activité des protagonistes se partage en effet entre ascension fantastique et forages scientifiques – lesquels constituaient le but primitif de l'expédition. Louant l'efficacité du « remarquable trépan conçu par le professeur Franck H. Pabodie » [*remarkable drill devised by Prof. Frank H. Pabodie*]<sup>12</sup>, le narrateur évoque ainsi successivement :

... notre *ascension* du mont Erebus ; les *forages* de minerais effectués en plusieurs points de l'île de Ross, et l'étonnante rapidité avec laquelle le dispositif de Pabodie les avait menés à bien, même dans des couches de roche dure ; nos premiers essais du petit outillage destiné à faire fondre la glace ; notre périlleuse *ascension* de la grande barrière, avec traîneaux et matériel.<sup>13</sup>

Cette connexion entre la pénétration dans les profondeurs du sol et les hautes altitudes des sommets n'est rien que très convenue. Cimes infranchissables, abysses insondables constituent en effet, au moins depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, les caractéristiques de l'espace boréal ou austral – une façon de matérialiser, bien avant John Cleves Symmes et Edgar Allan Poe, la présence de l'*axis mundi*. Il suffit, pour s'en convaincre, d'observer un instant l'illustration ornant, en 1741, l'édition originale du *Voyage souterrain de Nicolas Klim* – illustration qui place le Fløyen, la montagne dominant Bergen, à l'endroit du pôle (voir Fig. 5). Il n'est pas de meilleure façon pour accentuer le caractère vertical que Ludwig Holberg entend conférer à la chute de son personnage dans les entrailles de notre planète.



Fig. 5. Édition originale du *Nicolai Klimii Iter Subterraneum*, Copenhague, J. Preus, 1741

11. Voir, pour une analyse récente de cette relation : Éric Lysøe, « Pôles (Nuit polaire) », in Alain Montandon, *Dictionnaire de la nuit*, Paris, Champion, 2013, tome II, p. 1087-1108.
12. Toutes les citations du roman de Lovecraft seront empruntées aux éditions suivantes : *The Annotated H.P. Lovecraft*, édition de S. T. Joshi, New York, Dell Publishing, 1997 [titre abrégé en AHPL] et, pour la traduction française de Simone Lamblin – ici souvent retouchée –, aux *Ceuvres complètes*, éd. de F. Lacassin, Paris, Laffont, « Bouquins », 1991 [titre abrégé en OC]. Ici OC, p. 318 et AHPL, p. 181.
13. OC, 322 ; AHPL, p. 193 (je souligne) « our *ascent* of Mt. Erebus; our successful mineral *borings* at several points on Ross Island and the singular speed with which Pabodie's apparatus accomplished them, even through solid rock layers; our provisional test of the small ice-melting equipment; our perilous *ascent* of the great barrier with sledges and supplies. »

De même, Lovecraft n'est pas le premier à confier la conduite principale de la narration à un géologue. Même si ce dernier se plaint de n'être pas « à proprement parler spécialiste des domaines principalement concernés »<sup>14</sup>, il appartient à une lignée de savants qui, du romantique Elis de Hoffmann<sup>15</sup> au très rationnel Lidenbrock de Jules Verne<sup>16</sup>, font profession de mineurs ou de minéralogistes. Loin de jouer contre eux, leurs connaissances scientifiques permettent à ces personnages de tenir de doctes propos non seulement sur les roches et leur histoire, mais encore sur toute une série de domaines annexes, à commencer par les sciences préhistoriques – qui n'étaient pas encore reconnues comme telles à l'époque du *Voyage au centre de la Terre*. Les explications éclairées de Lidenbrock à propos de l'évolution – lamarckienne à l'époque – trouvent un écho dans les nombreuses remarques que font les personnages de Lovecraft quant à la datation des roches, bien sûr, mais aussi quant à la présence d'animaux et de plantes du Pliocène ou du Miocène. À l'instar de ses prédécesseurs, William Dyer est tout désigné pour nous faire remonter à l'aube de l'humanité et pour nous permettre d'appréhender dans le même temps l'existence de Grands Anciens, datant de l'Archéen et donc de l'apparition des premières formes de vie sur terre.

Ce faisant, le personnage de Lovecraft renoue avec l'un des motifs récurrents de la rêverie polaire. Depuis longtemps, philosophes, savants mais aussi auteurs de fiction se sont plu à postuler que les pôles, et plus largement les régions situées au-dessus du cercle polaire formaient le berceau de la civilisation. Dès le <sup>x</sup>e siècle, la *Souda* évoquait, à l'article « Thoulis », un roi égyptien qui aurait donné son nom à l'île nordique de Thulé. Entre 1561 et 1581, Guillaume Postel et Georg Braun ressuscitèrent le vieux mythe hyperboréen pour faire de l'Éden une terre arctique. Thulé, Hyperborée, Atlantide devinrent un seul monde pour le suédois Olof Rudbek qui, dans *Atlant eller Manheim* (1679-1702), soutint que sa patrie était en réalité l'Atlantide et sa langue celle d'Adam. Mais l'ouvrage le plus surprenant à ce propos est sans doute l'*Histoire de l'astronomie ancienne* (1781), dans laquelle Jean-Sylvain Bailly entend démontrer l'origine nordique de la civilisation occidentale. Partant de rapprochements linguistiques, le philosophe en vient à l'analyse d'une série de mythes. Si le phénix, « emblème [...] de la révolution solaire »<sup>17</sup>, a une durée d'existence limitée à 300 jours selon les anciens Suédois, c'est parce que « vers le nord, sous le parallèle de 71°, le soleil est 65 jours sans reparaître » et « vit ainsi 300 jours pour les habitants de ce climat »<sup>18</sup>. De même, si l'on pleure Osiris ou Adonis pendant quarante jours, c'est bien parce que ces légendes furent conçues par des peuples qui, vivant sous le 68<sup>e</sup> degré de latitude, connaissaient des nuits de cette durée. On comprend que non seulement un William F. Warren<sup>19</sup> ou une Helena Blavatsky<sup>20</sup>, mais encore bien des auteurs de fictions polaires, à

14. OC, p. 317 ; AHPL, p. 180-181 : « It is further against us that we are not, in the strictest sense, specialists in the fields which came primarily to be concerned. » Et le narrateur d'ajouter, pour compléter cette présentation : « Comme géologue, mon but en dirigeant l'expédition de l'université de Miskatonic était uniquement de me procurer à grande profondeur des spécimens de roche et de sol des différentes régions du continent antarctique » (*ibid.*) « As a geologist, my object in leading the Miskatonic University Expedition was wholly that of securing deep-level specimens of rock and soil from various parts of the antarctic continent... » (*ibid.*).

15. *Les Mines de Falun [Die Bergwerke zu Falun]*, 1819.

16. *Le Voyage au centre de la Terre*, 1864.

17. Paris, De Bure, 1781, p. 98.

18. *Ibid.*, p. 99.

19. *Paradise Found. The Cradle of the Human Race at the North Pole*, Boston, Houghton, Mifflin & C°, 1885.

20. *The Secret Doctrine*, London, Theosophical Publishing Company, 1888.

commencer par Jules Verne ou Willis G. Emerson<sup>21</sup>, aient été sensibles à de tels arguments. Ainsi, Lovecraft se contente-t-il finalement de transposer au pôle Sud, pour en accroître très largement l'ampleur, des phénomènes que ses prédécesseurs croyaient pouvoir discerner au nord de notre globe.

Cela n'est rien cependant à côté de la fascination qu'exerce chez le solitaire de Providence – tout comme chez bien d'autres – la magie des lumières polaires. Voilà bien l'un des clichés les plus répandus de la littérature arctique ou antarctique. Au IV<sup>e</sup> siècle, dans sa *Description de la Terre*, Avienus voit ainsi le soleil de minuit faire concurrence à celui de midi :

Là, quand les feux d'Apollon s'approchent du Chariot voisin du pôle, la roue de son char illumine les nuits de sa flamme qui ne s'éteint pas, et la nuit, rivalisant avec le jour, apporte aussi sa lumière.<sup>22</sup>

Magie des phénomènes lumineux ! L'image se retrouve dès la Renaissance dans les récits des voyageurs. Retraçant les explorations de Barentsz, Gerrit De Veer évoque de la sorte un « merveilleux météore » en vertu duquel on peut voir « à chaque côté du Soleil [...] un autre soleil luisant »<sup>23</sup>, relié à son voisin par des arcs de lumière (voir Fig. 6).

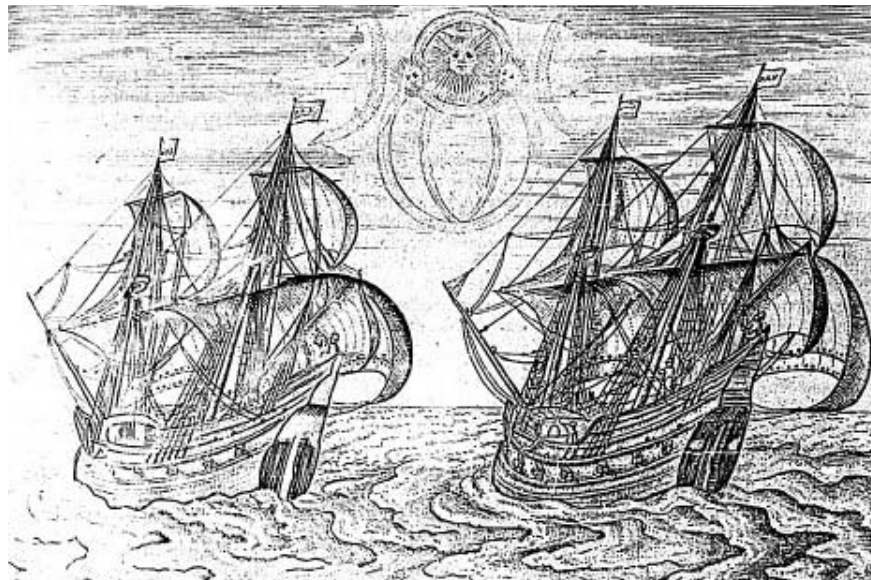


Fig. 6. « Le Météore merveilleux », illustration pour Gerrit De Veer, *Diarum Nauticum, seu Vera Descriptio Trium Navigationum admirandarum*, Amsterdam, 1598

Lovecraft s'inscrit donc dans une longue tradition lorsqu'il met en avant les merveilles qu'engendre la lumière de l'Antarctique :

Les hauts pics stériles du mystère se profilaient constamment sur l'ouest, alors que les rayons obliques du soleil septentrional de midi ou ceux plus bas encore sur l'horizon du soleil austral de minuit répandaient leurs brumes rougeoyantes sur la neige blanche, la glace bleuâtre et les ruissellements de l'eau, comme sur les taches noires des flancs granitiques mis à nu.<sup>24</sup>

21. *The Smoky God* [1908], Doylestown (Pa), Wildside Press, 2006.

22. Avienus, Rufus Festus, *Descriptio Orbis Terrae* [IV<sup>e</sup> siècle], trad. E. Despois et E. Saviot, Paris, Panckoucke, 1843, p. 56-57 : « hic cum plaustra poli tangit Phoebus ignis, / nocte sub illustri rota solis fomite flagrat / continuo, clarumque diem nox aemula ducit. »

23. De Veer, Gerrit, *Vraie Description de trois voyages de mer très admirables [Vera Descriptio Trium Navigationum admirandarum, 1598]*, Amsterdam, Cornille, 1609, p. 14.

24. OC, p. 320, AHPL, p. 187 (je souligne) : « Great barren peaks of mystery loomed up constantly against the west as the low northern sun of noon or the still lower horizon-grazing southern sun of midnight poured its hazy reddish rays over the white snow, bluish ice and water lanes, and black bits of exposed granite slope. »

L'écrivain américain toutefois ne fait pas que s'intéresser aux phénomènes lumineux en tant que tels. Il les inscrit avec insistance à l'emblème de ces manifestations spécifiques qui, tel l'effet de « Novaya Zemlya »<sup>25</sup>, consistent en des formes singulières de réfraction solaire. Ainsi, dès le premier chapitre des *Montagnes hallucinées*, Dyer se plaît à évoquer de magnifiques mirages polaires :

Les montagnes lointaines flottaient dans le ciel comme des villes ensorcelées et tout ce monde blanc se dissolvait dans l'or, l'argent et l'écarlate d'un pays de rêves dunsaniens prometteur d'aventures, sous la magie des rayons obliques du soleil de minuit.<sup>26</sup>

Ce principe de projection se retrouve quelques lignes plus loin, sous la plume d'un des collaborateurs de Dyer, le biologiste Lake, qui évoque dans l'un de ses messages radio de « curieux effets de silhouette sur le ciel » comme les « sections régulières de cubes accrochés aux cimes »<sup>27</sup>. De telles visions, comme le remarque également Dyer, sont assez semblables aux formes les plus extravagantes « observées et dessinées en 1820 par le chasseur de baleines arctique Scoresby »<sup>28</sup>. Elles s'expliquent donc rationnellement et ont laissé des traces dans des ouvrages ni fictifs, ni fictionnels. Mais pour le lecteur de Lovecraft, elles mettent en évidence une forme de *translatio* entre deux espaces qui, on va le voir, joue dans le roman un rôle fondamental.

Le phénomène intervient notamment dans la prise en compte de la principale source de Lovecraft en matière de fantaisie polaire, *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*. Explicite dès les premières pages, l'influence exercée par le roman de Poe s'affirme à la fin du texte puisque les derniers mots que transcrit le narrateur des *Montagnes*, « Tekeli-li ! Tekeli-li », correspondent au cri que poussent, chez Poe, de « gigantesques oiseaux d'un blanc de neige fantomatique »<sup>29</sup>. Ce n'est pourtant pas avec Pym que tout commence, mais bien avec « Ulalume ». Le grand poème symbolique de Poe permet en effet à Lovecraft, qui le cite, d'introduire une première référence à Roerich tout d'abord, puis l'évocation d'« une estampe japonaise représentant le mont sacré du Fuji-Yama »<sup>30</sup>. Selon Danforth, un doctorant accompagnant le narrateur, l'Erebus, découvert en 1840, serait « indubitablement la source de l'image conçue par Poe », lorsque celui-ci décrit quelques années plus tard cette « lave [...] qui descend en grondant les pentes du mont Yaanek, dans le royaume boréal du pôle »<sup>31</sup>. C'est donc bien un jeu de *translatio* qui accompagne la première citation de Poe : introduite par les deux références picturales, elle opère un glissement singulier depuis le pôle Nord (« the boreal pole ») jusqu'au Sud, en passant par l'Asie de Roerich et celle du Fuji-Yama. Or c'est ce glissement qui permet d'introduire la première

---

25. C'est l'appellation moderne du « merveilleux météore » de l'expédition Barentsz.

26. OC, p. 324, AHPL, p. 196 : « Distant mountains floated in the sky as enchanted cities, and often the whole white world would dissolve into a gold, silver, and scarlet land of Dunsanian dreams and adventurous expectancy under the magic of the low midnight sun. »

27. OC, p. 326, AHPL, p. 201 : « Queer skyline effects - regular sections of cubes clinging to highest peaks. »

28. OC, p. 341 ; AHPL, p. 228 : « observed and drawn by the arctic whaler Scoresby in 1820. » William Scoresby Jr., explorateur anglais, publia en 1823 un compte rendu de ses expéditions nordiques : *Journal of a Voyage to the Northern Whale-Fishery*, Édimbourg, Constable). On y trouve plusieurs planches consacrées aux « Optical Phenomena of Inequal Refraction » (Pl. II, insérée entre les p. 96 et 97, Pl. IV, entre les p. 144 et 145).

29. OC, p. 397. AHPL : « gigantic spectrally snowy birds ». Poe décrit ces oiseaux comme étant « gigantic and pallidly white » (*The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* [1838], éd. Harold Beaver, Londres, Penguin, 1975, p. 239.)

30. OC, p. 321. AHPL, p. 188 : « a Japanese print of the sacred Fujiyama ».

31. *Ibid.* : « a brilliant young fellow named Danforth pointed out what looked like lava on the snowy slope, remarking that this mountain, discovered in 1840, had undoubtedly been the source of Poe's image when he wrote seven years later: / "... the lavas [...] / That groan as they roll down Mount Yaanek / In the realms of the boreal pole." »



référence explicite aux *Aventures d'Arthur Gordon Pym* :

Danforth était grand lecteur de documents étranges, et avait beaucoup parlé de Poe. Je m'intéressais moi-même, à cause du décor antarctique, au seul long récit de Poe – l'inquiétant [*disturbing*] et énigmatique Arthur Gordon Pym.<sup>32</sup>

« Disturbing » Pym ! c'est l'adjectif même que Lovecraft appliquait quelques lignes plus haut aux « étranges et inquiétantes [*disturbing*] peintures asiatiques de Nicholas Roerich »<sup>33</sup>.

### Roerich et la *translatio*

Ainsi donc, dès leur entrée en scène, l'œuvre du peintre russe et celle de Poe se trouvent associées sous le signe d'une *translatio* unique. Or ce principe de déplacement devient le mode de saisie privilégié des éléments figurés dans ses toiles par Nicolas Roerich. La référence au peintre russe permet en effet d'opérer toute une série de glissements de l'espace oriental à l'espace austral. La chaîne de l'Himalaya est régulièrement prise pour modèle, un modèle que seules les montagnes polaires parviennent à dépasser :

Après une tempête de neige, avons aperçu une chaîne de montagnes, la plus haute jamais vue. Peut égaler l'Himalaya, à en juger par la hauteur du plateau.<sup>34</sup>

Ces montagnes dépassent l'imagination. [...] Les plus hauts sommets doivent s'élever à plus de trente-cinq mille pieds. L'Everest est hors course.<sup>35</sup>

Sommets très étranges, dépassant l'Himalaya.<sup>36</sup>

Les contreforts les plus hauts surgissaient cinq à six miles plus loin, formant une chaîne presque distincte au-delà du terrifiant alignement de pics plus qu'himalayens.<sup>37</sup>

Certes, l'idée d'une telle transposition a opéré bien auparavant dans l'histoire, même si elle se traduisait essentiellement par un glissement de l'ouest vers le nord, ou encore du nord vers l'est. Dès l'Antiquité, on s'est interrogé sur la position exacte des Hespérides, lesquelles se sont trouvées fréquemment localisées du côté du pôle Nord. Le nom des fameuses îles vient évidemment d'Ἑσπερα, « le soir »<sup>38</sup>. Selon Hésiode, « la Nuit [...] enfanta [...] les Hespérides, qui ont soin, au-delà de l'Océan, des belles pommes toutes d'or et de l'arbre qui donne le fruit »<sup>39</sup>. On en déduira logiquement que le fameux jardin se situe au-delà du détroit de Gibraltar et des colonnes d'Hercule, quelque part dans l'océan Atlantique, à l'extrême ouest du monde connu. Le poète antique ajoute cependant ce détail : « Atlas soutient le vaste ciel – il y est contraint par la force – sur les limites du monde face aux Hespérides qui chantent

---

32. OC, p. 321 ; AHPL, p. 191 : « Danforth was a great reader of bizarre material, and had talked a good deal of Poe. I was interested myself because of the antarctic scene of Poe's only long story - the disturbing and enigmatical Arthur Gordon Pym. »

33. La troisième occurrence de « disturbing », associée à un autre adjectif par la copule « and », qualifie les « bizarre and disturbing cosmic sculptures on the walls » de la cité antédiluvienne.

34. OC, p. 326 ; AHPL, p. 200 : « After snowstorm, have spied mountain range ahead higher than any hitherto seen. May equal Himalayas, allowing for height of plateau. »

35. OC, p. 326 ; AHPL, p. 201 : Mountains surpass anything in imagination. [...] Highest peaks must go over thirty-five thousand feet. Everest out of the running. »

36. OC, p. 327 ; AHPL, p. 202 : « Main summits exceed Himalayas, and very queer. »

37. OC, p. 342. AHPL, p. 228 : « The higher foothills shot up between five and six miles away, forming a range almost distinct from the terrifying line of more than Himalayan peaks beyond them. »

38. Les Hespérides sont les Nymphes du Couchant, filles d'Atlas et d'Hesperis ou de Nyx.

39. *Théogonie*, v. 211-216, trad. de Jean-Louis Backès in Hésiode, *Théogonie et autres poèmes, suivi des Hymnes homériques*, Paris, Gallimard, « Folio classique », 2001, p. 45-46.

clair »<sup>40</sup>. Or pour certains, et notamment pour Apollodore, « Atlas se trouv[e], non, comme certains l'ont dit, en Libye, mais bien sur le mont Atlas, au pays des Hyperboréens »<sup>41</sup>. La translation était d'autant plus facile que les régions nordiques étaient censées abriter une terre paradisiaque. On comprend que, par la suite, bien des conteurs se plurent à faire déguster aux voyageurs nordiques des fruits qui auraient dû mûrir dans l'extrême occident. Dans son *Voyage au centre de la Terre*<sup>42</sup>, Collin de Plancy n'hésite pas de la sorte à faire déguster à ses voyageurs d'un royaume hyperboréen des « pommes d'espérances »<sup>43</sup> dont on comprend bien qu'elles renvoient par paronomase aux îles de la tradition grecque.

Selon un processus identique, quoique plus récent<sup>44</sup>, la volonté de faire naître la civilisation au nord du globe terrestre a engendré de nombreux chassés croisés entre l'Arctique et l'Asie, identifiée elle aussi au berceau de l'humanité. Lorsque Louis Jacolliot en vint à imaginer le royaume de l'Asgartha – monde des origines, régi par une mirifique cité du soleil située dans le sous-sol de l'Inde<sup>45</sup> – il composa ce nom à partir de l'Åsgaard de la mythologie nordique<sup>46</sup>. À la même époque, dans un cauchemar de génétique pré-nazie, Ernest Renan imaginait « une fabrique d'Åse, un *Asgaard* » – une fabrique de surhommes, donc ! – située quelque part en Asie<sup>47</sup>. Il est vrai que depuis longtemps, Snorri Sturluson avait identifié l'Åsgaard à la Troie d'Homère<sup>48</sup>...

Quoique fondée sur ce substrat mythique, la *translatio* n'est pas dépourvue chez Lovecraft de tout fondement scientifique. L'écrivain, qui se réfère à la dérive des continents, et cite entre autres les travaux de Wegener, le sait bien : cette théorie – combattue par beaucoup à l'époque – a pour origine déterminante des observations portant sur la formation des grandes chaînes de montagnes, les Apallaches, les Mauritanides et les Calédonides ne constituant aux yeux du savant qu'une seule chaîne continue. On comprend que dans cette optique l'Himalaya et les Montagnes hallucinées puissent constituer pour Lovecraft des reliefs jumeaux.

La référence à Roerich n'est peut-être donc pas à l'origine de cette tectonique imaginaire des plaques. Mais elle a certainement contribué à amplifier le processus. Lorsqu'il commence, en 1925, son expédition en Asie centrale, le peintre russe est fasciné par les légendes qui mettent en scène ce mystérieux peuple habitant le royaume souterrain d'Asgartha ou Agarta :

---

40. *Théogonie*, v. 507-511, *ibid.*, p. 64.

41. *Bibliothèque*, II, 5, 11 (traduction d'Ugo Bratelli, <http://misraim3.free.fr/divers/>); voir également pour une édition bilingue en ligne : [http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/apolloedore\\_02/ligne05.cfm?numligne=33&mot=6293](http://hodoi.fltr.ucl.ac.be/concordances/apolloedore_02/ligne05.cfm?numligne=33&mot=6293).

42. Publié sous le pseudonyme de M.J. Saint-Albin, Paris, Rاپilly, 1823.

43. *Op. cit.*, p. 127.

44. On notera cependant qu'Honorius Augustodunensis, dans son *De imagine mundi* (XII<sup>e</sup> siècle) confond Thulé avec l'île indienne de Thylos, fondant une pratique qui sera notamment reprise par Rabelais dans son *Tiers Livre*.

45. *Les Fils de dieu*, Paris, Lacroix, 1873, *Le Spiritisme dans le monde*, Paris, Librairie internationale, 1875.

46. On se souvient que Snorri Sturluson imagine que le nom « As » désignait à l'origine non une famille de dieux mais des peuples venus d'Asie. Ainsi commençait à prendre figure un mythe qui allait engendrer les propos racistes centrés sur la Manifest Destiny aux États-Unis et sur l'éloge de la race « aryenne » en Europe.

47. *Dialogues et fragments philosophiques*, Paris, Lévy, 1876, 6<sup>e</sup> édition, p. 117.

48. Voir *La Saga des Ynglingar*.

Roerich adorait ces histoires de pays et de peuples cachés ; il les collectait et s'employait à les analyser. Il se souvenait d'une légende bien connue de l'Asie centrale sur un mystérieux pays souterrain dont les habitants s'appelaient les Agarti.<sup>49</sup>

Lovecraft a-t-il eu connaissance de ces éléments par la presse new-yorkaise qui rendait régulièrement compte des événements marquant les expéditions de Roerich ? A-t-il eu accès à d'autres sources<sup>50</sup> ou a-t-il simplement rêvé sur un tableau comme *L'Embrassement des ténèbres*<sup>51</sup> ? Une chose est sûre : l'idée de ce peuple souterrain, auquel les fantaisies polaires l'avaient très largement préparé, se retrouve manifestement dans *Les Montagnes hallucinées*. Mais il y a plus, car un article du *Time Magazine*, en date de 3 septembre 1928, décrivant le retour de Roerich à la civilisation moderne après sa longue incursion au Tibet, évoque directement le processus de translation de l'est au nord, réactualisant dans l'esprit des lecteurs les fantasmes de la *Manifest Destiny*<sup>52</sup> :

Dans les Altaï, au nord du Tibet, le Dr Roerich a découvert des tombes semblables à celles des Anciens Goths de l'est de l'Europe. Des boucles de ceinture ornées des deux aigles gothiques confirment ses hypothèses. Des Tibétains lui ont dit que toute la région autour de Lhassa s'appelait autrefois Gotha.<sup>53</sup>

Dans le roman de Lovecraft d'ailleurs, plusieurs des références à Roerich servent d'introduction à la généralisation de la *translatio* : ce ne sont pas seulement les sommets himalayens qui se retrouvent au pôle sud, mais de façon plus large toute une série de paysages orientaux – à commencer par le sinistre plateau de Leng que les « mythologues placent [...] en Asie centrale »<sup>54</sup> et qui se trouve déporté ici jusque dans les régions antarctiques. Voilà bien ce que montre la première mention que fait Dyer de l'œuvre de Roerich :

Quelque chose dans le décor me rappela les étranges et troublantes peintures asiatiques de Nicholas Roerich, et les descriptions plus étranges et plus inquiétantes encore du légendaire plateau maléfique de Leng, qui apparaît dans le redoutable *Necronomicon* d'Abdul Alhazred, l'Arabe fou.<sup>55</sup>

La liste est longue d'éléments orientaux qui, indexés à partir de Roerich, se trouvent de la sorte aspirés par le magnétisme austral. Certains sont convoqués comme simples références à l'est : on l'a vu avec le

---

49. Ruth A. Drayer, *Nicholas and Helena Roerich. The Spiritual Journey of Two Great Artists and Peacemakers*, Wheaton (IL), Quest Books, 2005, p. 120 : « Roerich loved these stories of hidden people and places ; he collected and tried to investigate them. He remembered a well-known Central Asian legend of a mysterious nation of underground dwellers called the Agarti. »

50. Lovecraft a pu lire également l'ouvrage de Ferdynand Antoni Ossendowski, *Beasts, Men and Gods*, paru en 1922.

51. *The Burning of Darkness*, 1924, tempera sur toile, 88,3 x 116,8 cm, New York, Roerich Museum.

52. Soutenue par les politiciens américains et notamment par le président James Knox Polk, la « Destinée manifeste » est l'un des principes fondateur l'idéologie dominante des États-Unis vers 1845. Elle investit la nation américaine d'une mission divine : achever le triomphe de la démocratie et de la civilisation jusqu'à l'extrême ouest du monde.

53. « Roerich's Return », *Time Magazine*, vol. XII, n°10, 3 septembre 1928 : « In the Altai Mountains, along northern Tibet, Dr. Roerich found tombs like those of Ancient Goths in eastern Europe. Buckles ornamented with Goth-like double eagles strengthened his theory. Tibetans told him that the country around Lhassa was anciently called Gotha. »

54. OC, p. 340 ; AHPL, p. 226 « Mythologists have placed [...] in Central Asia ». Rappelons que Lovecraft lui-même dans « The Hound » situe ce haut lieu de l'horreur in « Central Asia » (*Dagon and other Macabre Tales*, éd. S. T. Joshi, Sauk City (WI), Arkham House, 1986, p. 174.

55. OC, p. 320 ; AHPL, p. 187-188 : « Something about the scene reminded me of the strange and disturbing Asian paintings of Nicholas Roerich, and of the still stranger and more disturbing descriptions of the evilly fabled plateau of Leng which occur in the dreaded Necronomicon of the mad Arab Abdul Alhazred. ». La même image est reprise quelques pages plus loin : « Une fascination réellement roerichienne se dégageait de tout ce continent surnaturel de mystères himalayens. [...] Je percevais aussi le retour d'un malaise devant les ressemblances avec les mythes archéens, et des correspondances troublantes entre ce royaume fatal et le tristement célèbre plateau de Leng dans les écrits primordiaux. » (OC, p. 340 ; AHPL, p. 226 : « There was indeed something hauntingly Roerich-like about this whole unearthly continent of mountainous mystery.[...] I felt [...] another wave of uneasy consciousness of Archaean mythical resemblances; of how disturbingly this lethal realm corresponded to the evilly famed plateau of Leng in the primal writings. »).

Fuji Yama. D'autres, comme « la Cité sans nom de l'Arabie déserte »<sup>56</sup> ou encore le Yéti, déjà mentionné sous le nom tibétain de Mi-Go dans « The Whisperer in Darkness »<sup>57</sup>, sont autant d'allusions évidentes à l'œuvre de Lovecraft. De ce fait, *Les Montagnes hallucinées* s'offrent comme un tissu dans lequel toute la mythologie de l'auteur se réunifie, à l'image de cette « curieuse marque triangulaire, striée, d'environ un pied de diamètre, que Lake reconstitu[e] à partir de trois fragments d'ardoise »<sup>58</sup> et qui le pousse à mener l'enquête dans les régions ouest de l'Antarctique.

Articulée et généralisée à partir des toiles de Roerich, la *translatio* conduit en outre les explorateurs à reconsidérer ce qui s'était présenté à leurs yeux comme de simples mirages pour y reconnaître enfin des éléments du réel. Les toiles du peintre russe multiplient ces exemples étonnants où des constructions humaines qu'on aurait pu prendre pour des formes sculptées dans le roc par le vent, la pluie ou le gel, finissent par être identifiées à des cités à l'architecture cyclopéenne. C'est évidemment le même processus qui est à l'œuvre dans le roman de Lovecraft. Dans un premier temps, Danforth et Dyer contemplent ce qui ressemble à un mirage tiré des tableaux de Roerich :

[L]es fragments agglomérés de cubes parfaits que Lake avait mentionnés dans ses messages [...] justifiaient tout à fait sa comparaison avec les évocations de rêve de temples primitifs en ruines sur les cimes nuageuses des montagnes d'Asie dans les peintures si étranges et subtiles de Roerich.<sup>59</sup>

Et bientôt ce qui n'était encore que fantôme devient réalité :

C'était un mirage taillé en pleine pierre, et n'étaient les photographies, je douterais encore de son existence.<sup>60</sup>

Tout en permettant de la sorte la matérialisation des images, la *translatio* gagne en force en ce qu'elle se dramatise. Il ne s'agit pas simplement de transposer des éléments thématiques d'est au sud, mais d'évoquer tout un jeu d'oppositions narratives. Interprétant des bas-reliefs antédiluviens, les explorateurs découvrent par exemple l'existence de conflits entre les Yétis et les Grands Anciens, forçant les seconds à se replier dans les territoires antarctiques<sup>61</sup>. De leur côté, ces mêmes explorateurs procèdent à toute une série de transferts vers l'est<sup>62</sup> ou l'ouest<sup>63</sup>, dont l'un, celui qui conduit Lake à explorer les régions occidentales, jouera un rôle fondamental.

### ***Translatio et amplificatio***

Ces différents mouvements s'accompagnent d'une progression selon laquelle l'élément déplacé par

---

56. OC, p. 355 ; AHPL, p. 251 : « the Nameless City of Arabia Deserta ».

57. Voir *The Dunwich Horror and Others*, éd. S.T. Joshi, Sauk City (Wi), Arkham House, 1984, p. 224.

58. OC, p. 323 ; AHPL, p. 195-196 : « There was also a queer triangular, striated marking, about a foot in greatest diameter, which Lake pieced together from three fragments of slate... »

59. OC, p. 340 ; AHPL, p. 225-226 : « [The] clinging fragments of perfect cubes, which Lake had mentioned in his messages, [...] indeed justified his comparison with the dreamlike suggestions of primordial temple ruins, on cloudy Asian mountaintops so subtly and strangely painted by Roerich. »

60. OC, p. 358 ; AHPL, p. 255 : « It was a mirage in solid stone, and were it not for the photographs, I would still doubt that such a thing could be. »

61. « Finalement, les Mi-Go les repoussèrent de tous les territoires du Nord, sans rien pouvoir cependant contre ceux de la mer. Peu à peu commença le lent recul de l'antique race jusqu'à son habitat antarctique originel. » (OC, p. 373 ; AHPL, p. 281 : « In the end the Mi-Go drove the Old Ones out of all the northern lands, though they were powerless to disturb those in the sea. Little by little the slow retreat of the elder race to their original antarctic habitat was beginning. »)

62. OC, p. 322 ; AHPL, p. 199 : « eastward shift ».

63. OC, p. 328 ; AHPL, p. 204 : « northwestward move ».

translation en vient à surpasser son modèle originel. Plus hautes que l'Himalaya, les Montagnes hallucinées vont ainsi être « battues » par plus escarpées qu'elles. En étudiant à partir de bas-reliefs l'histoire de la cité australe, Dyer revient une fois de plus sur la capacité qu'on les Montagnes hallucinées à dépasser l'Himalaya, mais c'est aussitôt pour modérer son jugement et célébrer des sommets bien plus hauts encore :

J'ai dit que ces pics étaient plus hauts que l'Himalaya mais les sculptures m'interdisaient de les proclamer les plus hauts de la Terre. Ce sinistre honneur revient indubitablement à ce que la moitié des bas-reliefs n'osent même pas nommer, tandis que les autres ne l'abordent qu'avec répugnance et angoisse.<sup>64</sup>

À l'instant où l'aventure s'achève, les héros entrevoient ainsi une chaîne de montagnes plus littéralement *vertigineuses* :

Il apparaissait maintenant sur le lointain horizon blanc derrière la cité grotesque une ligne indistincte et féérique de cimes violettes dont les sommets en aiguilles se dessinaient tel un rêve sur le rose accueillant du ciel occidental. [...] Cette ligne violette au loin ne pouvait être que les terribles montagnes du monde interdit – les plus hauts pics de la Terre et le centre du mal sur le globe [...], au-delà du détestable Leng auquel font allusion certaines légendes primitives.<sup>65</sup>

Cette ligne de cimes violettes par laquelle se traduit le dépassement final des Montagnes de la Folie nous ramène une fois de plus aux visions de Nicholas Roerich. En effet, l'artiste russe construit généralement ses perspectives à partir d'une ligne bleu-violet de montagnes qui marque une première limite, dépassée par d'autres cimes, blanches celles-là, et si hautes qu'elle semblent flotter dans le ciel. C'est ainsi que procèdent *Book of Wisdom* ou encore *Remember* et tant d'autres œuvres (voir Fig. 7 et 8). Lovecraft n'a donc fait qu'inverser les plans moyens et éloignés des tableaux pour rejeter à l'horizon la ligne des cimes violettes...



Fig. 7. Roerich, *Book of Wisdom*, 1924  
tempera sur toile, 88,5 x 117 cm  
New York, Roerich Museum.



Fig. 8. Roerich, *Remember*, 1924  
tempera sur toile, 87,5 x 117,5 cm  
New York, Roerich Museum.

64. OC, p. 375 ; AHPL, p. 284 : « I have said that these peaks are higher than the Himalayas, but the sculptures forbid me to say that they are earth's highest. That grim honor is beyond doubt reserved for something which half the sculptures hesitated to record at all, whilst others approached it with obvious repugnance and trepidation. »

65. OC, p. 402 ; AHPL, p. 325-326 : « There now lay revealed on the ultimate white horizon behind the grotesque city a dim, elfin line of pinnacled violet whose needle-pointed heights loomed dreamlike against the beckoning rose color of the western sky. [...] This far violet line could be nothing else than the terrible mountains of the forbidden land - highest of earth's peaks and focus of earth's evil [...], beyond abhorrent Leng, whereof primal legends hint evasively. »

Or ce processus d'*amplificatio* hyperbolique correspond à l'autre grande dynamique du roman. Les créatures archéennes qui, d'après les observations de Lake, mesurent « huit pieds de long », définissent ainsi une première forme de gigantisme. Comme telles, elles éveillent d'abord un sentiment de répulsion, qui laisse même place à l'horreur lorsqu'on découvre qu'elles ont froidement disséqué certains membres de l'expédition. Au terme du roman pourtant, Dyer et Danforth leur découvrent des « facultés parentes »<sup>66</sup> qui les font ressembler étrangement aux humains :

Scientifiques jusqu'au bout – qu'ont-ils fait que nous n'aurions fait à leur place ? [...] Radiolaires, végétaux, monstres, germes d'étoiles – quoi qu'ils aient été, c'étaient des hommes !<sup>67</sup>

Si de la sorte les Grands Anciens s'humanisent, c'est qu'il existe des êtres qui les dépassent largement tout à la fois en taille et en horreur, les Shoggoths, lesquels, lorsqu'ils adoptent une forme sphérique, mesurent communément quinze pieds de diamètre mais peuvent atteindre une taille bien plus considérable encore.

Suggéré par la référence à Roerich, ce processus d'amplification, lié une fois de plus à la *translatio*, retourne à l'image à l'instant où l'aventure atteint son acmé. Car on découvre alors un décor qui, centré autour d'une « monstrueuse tour cylindrique »<sup>68</sup>, s'apparente soudain à l'infâme cité mésopotamienne de la Bible :

Mais le plus remarquable était la rampe de pierre titanesque qui, évitant les voûtes par un brusque détour dans le sol ouvert, s'élançait en spirale jusqu'en haut du fantastique mur cylindrique, telle une réplique intérieure de celles qui montaient à l'extérieur des monstrueuses tours ou ziggourats de l'antique Babylone.<sup>69</sup>



Fig. 9. John Martin, *The Fall of Babylon*, 1831, gravure à la pointe sèche, 46,4 x 71,9, British Museum.

66. OC, 397 ; AHPL, p. 318 « kindred reason ». Comme le souligne S. T. Joshi dans la réédition ici utilisée, cette réhabilitation des Grands Anciens a été amorcée un peu plus tôt, lorsqu'au lieu d'être « inhuman », les créatures paraissent « unhuman », AHPL, p. 240, note 109.

67. OC, p. 396 ; AHPL, p. 316 : « Scientists to the last - what had they done that we would not have done in their place? [...] Radiates, vegetables, monstrosities, star spawn - whatever they had been, they were men! »

68. OC, p. 386 ; AHPL, p. 300 : « monstrous cylindrical tower ».

69. OC, p. 387 ; AHPL, p. 302 : « But the salient object of the place was the titanic stone ramp which, eluding the archways by a sharp turn outward into the open floor, wound spirally up the stupendous cylindrical wall like an inside counterpart of those once climbing outside the monstrous towers or ziggurats of antique Babylon. »

Les architectures peintes par Roerich, à base carrée et étagées à flanc de montagne, ou encore les stûpas en forme de gradins comme autant de ziggourats s'enrichissent ainsi d'une référence d'un tout autre ordre. Car ce monument à base circulaire reproduit cette fois la forme que l'Occident a donnée à partir du XVI<sup>e</sup> siècle à la tour de Babel et dont Lovecraft a pu découvrir la silhouette à peine visible derrière les ziggourats de *The Fall of Babylone*, composition d'un de ses maîtres favoris en matière d'illustration, John Martin (voir Fig. 9 et 10)<sup>70</sup>. Ainsi l'imagination de Roerich est comme dépassée tout à la fois par le transfert des images de l'orient au midi, et par l'apparition d'une nouvelle forme de gigantisme.



Fig. 10. John Martin, *The Fall of Babylon*, gravure à la pointe sèche, 1831, détail.  
 Dans le fond, à droite, la représentation, traditionnelle en Occident depuis la Renaissance, d'une tour de Babel construite sur une base circulaire.

Cette dynamique d'*amplificatio* explique sans doute la structure quinaire et tout à la fois stellaire qui caractérise non seulement le physique des Grands Anciens, mais encore toute leur architecture : cerveau à cinq lobes, corps en forme de barrique à cinq douves, cinq membres qui se ramifient chacun en cinq tentacules, tête en forme d'étoile à cinq branches, mais aussi tumulus, salle ou même ruines adoptant cette organisation astéride... Certes, on peut trouver, à l'image de l'étoile ou à la fréquence des organisations quinaires, toute une série de correspondances d'ordre traditionnel. Lovecraft nous met

70. Voir la lettre de Lovecraft à Vincent Starret, en date du 10 janvier 1928, où l'écrivain fait l'éloge de ce grand illustrateur anglais, selon lui « un Milton parmi les peintres » [« A Milton among painters »]. « Night; great desolate pillared halls; unholy abysses & blasphemous torrents; terraced titan cities in far, half-celestial backgrounds whereon shines the light of no familiar sky of men's knowing; shrieking mortal hordes borne downward over vast wastes & down cyclopean gulfs where Phlegethon & Acheron flow; these are the dominant impressions one (i.e., myself, at least!) carries away from the study of a set of Martin engravings. » (*Selected Letters*, vol. II, p. 218.)

d'ailleurs sur la voie en évoquant le quintile<sup>71</sup>, figure astrologique formée par cinq planètes régulièrement espacées de 72°. De fait, si les Grands Anciens s'inscrivent sous le signe du 5, c'est bien évidemment parce qu'ils renvoient à la figure du pentacle... Descendus sur terre après avoir longtemps erré dans l'espace interstellaire, ils correspondent à l'étoile porteuse de lumière,  $\pi \varphi \omega \sigma \varphi \rho \theta \zeta$  : Lucifer selon les pères de l'Église, Vénus selon les anciens Grecs – Vénus que Poe évoque sous les traits d'Astarté dans le poème « Ulalume ».

Toutefois, le système mis en place par Lovecraft ne fait pas que se référer à des images traditionnelles. C'est bien à l'idée de *translatio*, et à son nécessaire dépassement que nous conduisent une fois de plus *At the Mountains of Madness*. Dans la lettre à James Morton précédemment évoquée, l'écrivain note en effet à quel point la peinture de Roerich l'introduit dans un autre monde :

Il y a quelque chose, dans sa façon de traiter la perspective et l'atmosphère qui à mes yeux suggère l'existence d'autres dimensions, de formes étrangères d'existences – ou du moins de passages y conduisant. Ces fantastiques pierres sculptées dans les déserts des hautes terres dépeuplées ! Ces lignes de sinistres cimes déchiquetées, presque vivantes et par-dessus tout ces étranges édifices cubiques accrochés à des pentes escarpées et couronnant ces sommets interdits, pointus comme des aiguilles !<sup>72</sup>

Sans doute est-ce pour cette raison que, dans la même lettre, Roerich apparaît à Lovecraft comme « meilleur que les surréalistes » [*Better than the surrealists*]<sup>73</sup>. En effet, le romancier qui n'apprécie guère les courants d'avant-garde, les tient tous pour pratiquement équivalents. Il confond notamment dans une même critique les cubistes et les futuristes. « L'Appel de Cthuluh » de la sorte associe les deux mouvements et réduit les œuvres qu'ils produisent à de simples « divagations ». De sorte que finalement l'écrivain englobe sous l'étiquette de « futurisme » tous les mouvements qu'il réprovoque<sup>74</sup>. Ainsi est-ce sans doute en réalité le cubisme qu'il vise, lorsqu'il évoque, toujours dans « L'Appel de Cthulhu », la capacité qu'a Johansen, quoiqu' « ignorant tout du futurisme », de décrire la cité maudite à partir d'« 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 »<sup>75</sup>. Cette implication du futurisme à propos d'architectures qui semblent obéir à une « géométrie [...] anormale, non euclidienne »<sup>76</sup>, se retrouve dans *Les Montagnes hallucinées*. Elle sert à qualifier cette fois l'esthétique des bas-reliefs par le biais desquels Dyer et Danforth vont prendre connaissance d'une Histoire d'avant l'Histoire :

Leur procédé graphique se fondait sur une étonnante juxtaposition de la coupe transversale et du profil à deux dimensions [...]. Inutile d'essayer de comparer cet art avec aucun de ceux représentés dans nos

---

71. OC, p. 393 ; AHPL, p. 311.

72. « There is something in his handling of perspective and atmosphere which to me suggests other dimensions and alien orders of being—or at least, the gateways leading to such. Those fantastic carven stones in lonely upland deserts—those ominous, almost sentient, lines of jagged pinnacles—and above all, those curious cubical edifices clinging to precipitous slopes and edging upward to forbidden needle-like peaks! » (Lovecraft, *Selected Letters, op. cit.*, p. 436.)

73. *Ibid.*

74. On sait qu'il publie un poème-pamphlet à ce propos : « Futurist Art », *The Conservative*, janvier 1917, p. 2.

75. OC, p. 84 ; « The Call of Cthuluh », *The Dunwich Horror and Others, op. cit.*, p. 150 : « 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. »

76. OC, p. 84 ; *The Dunwich Horror and Others*, p. 151 : « geometry [...] abnormal, non-Euclidian ».



musées. Ceux qui verront nos photographies les trouveront sans doute beaucoup plus proches de certaines imaginations grotesques des futuristes les plus audacieux.<sup>77</sup>

Combinant deux formes contradictoires de représentation – la coupe transversale à trois dimensions et la simple silhouette à deux dimensions – l’art des Grands Anciens engendre donc des formes de spatialisation qui dépassent celles des représentants de l’avant-garde. Si l’on considère que futurisme et cubisme<sup>78</sup> se sont fortement nourri du concept de quatrième dimension, vulgarisé au début du XX<sup>e</sup> siècle à partir des travaux de Poincaré, la meilleure façon de dépasser le mouvement consiste donc à mettre en œuvre une dimension cinquième. Et c’est précisément ce que suggère l’art de Roerich, et ce que parviennent à réaliser les créatures archéennes :

Les arabesques témoignaient de connaissances approfondies des principes mathématiques et se composaient de courbes secrètement symétriques et d’angles construits sur le chiffre cinq.<sup>79</sup>

De même que les bâtiments réels concrétisaient ce qui n’était apparu que comme un mirage inspiré par les images du peintre russe, l’art des créatures protohistoriques matérialise donc ce qui chez Roerich n’est finalement que latent et constitue un passage [*a gateway*] vers les autres dimensions. C’est bien cette fonction du 5, comme dépassement de la limite quaternaire imposée à l’homme qu’on retrouve en maints endroits du texte. À travers la « constante structure à cinq pointes »<sup>80</sup>, ce mystérieux « pentapunctisme »<sup>81</sup> s’affirme comme le degré ultime de l’étrange :

Il y avait des formes géométriques auxquelles Euclide aurait à peine su donner un nom : des cônes à tous les degrés d’irrégularité et d’altération ; des terrasses de toutes sortes de disproportions provocantes ; des cheminées aux bizarres renflements bulbeux ; des colonnes brisées curieusement groupées ; et des séries à cinq pointes ou cinq arêtes d’un grotesque délirant.<sup>82</sup>

De sorte qu’au bout du compte ce seront des « solides [...] à cinq dimensions »<sup>83</sup> qu’évoquera Danforth dans son délire.

On comprend dès lors que le mot « five » soit présent de façon tout à fait exceptionnelle dans le roman. Le calcul des écarts réduits<sup>84</sup> sur l’ensemble de l’œuvre fictionnelle de Lovecraft lui confère une valeur de 13,30 dans *Les Montagnes hallucinées*, là où dans d’autres contes, il n’atteint tout au plus que 1,90 (voir Fig. 11). Mais l’on comprend également que la *translatio* inaugurale, celle qui conduisit les Anciens de leur lointaine planète aux terres antarctiques, puisse emprunter un caractère aussi peu

---

77. OC, p. 363, AHPL, p. 263 : « Their method of design hinged on a singular juxtaposition of the cross section with the two-dimensional silhouette [...]. 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. »

78. Cette influence des mathématiques est bien connue pour le cubisme. Il faut reconnaître également que certaines propositions de Poincaré rejoignent les propos de Balla, Severini, Boccioni et consorts selon lesquels « le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps » (Balla, Severini, Boccioni et al., « Manifeste de la peinture futuriste », Milan, 11 avril 1910 ; cité par M. Hoog, « Le Futurisme dans la peinture italienne », in Jean Cassou (éd.) *Histoire de l’Art*, Paris, Alpha Éditions, 1979, IX, p. 151).

79. OC, p. 363 ; AHPL, p. 263 : « The arabesques displayed a profound use of mathematical principles, and were made up of obscurely symmetrical curves and angles based on the quantity of five. »

80. OC, p. 359 ; AHPL, p. 257 : « the constant five-pointedness ».

81. OC, p. 359 et 365 ; AHPL, p. 257 et 267 : « five-pointedness ».

82. OC, p. 358 ; AHPL, p. 255 : « There were geometrical forms for which an Euclid would scarcely find a name - cones of all degrees of irregularity and truncation, terraces of every sort of provocative disproportion, shafts with odd bulbous enlargements, broken columns in curious groups, and five-pointed or five-ridged arrangements of mad grotesqueness. »

83. OC, p. 404 ; AHPL, p. 330. – Par leurs proportions, les blocs qui composent « l’innommable labyrinthe de pierre » (OC, p. 354 ; AHPL, p. 248 : « the nameless stone labyrinth ») dessinent une progression géométrique qui conduit logiquement à considérer le 5 comme une limite : ils mesurent en effet 4 x 6 x 8 pieds, soit 2 x 2, 2 x 3 et 2 x 4.

84. Rappelons que l’écart réduit correspond à l’écart à la moyenne divisé par l’écart type qui équivaut, lui, à la racine carrée de la variance. Il permet des comparaisons entre les textes, quelle qu’en soit la longueur.

scientifique. Cette idée selon laquelle les créatures ailées auraient pu voler à travers l'espace intersidéral présente en effet un caractère ridicule qui n'a pas pu échapper à Lovecraft. Si l'écrivain l'a maintenue dans son texte, c'est qu'en évoquant cette longue migration, il faisait voyager ses créatures mythiques à travers l'éther, fluide dont la science avait certes démontré l'inexistence, mais dont le nom ancien, celui de *quinte essence* avait l'avantage d'associer l'idée de *translatio* et de dépassement des quatre éléments traditionnels au système quinaire régissant la vie des créatures préhumaines.

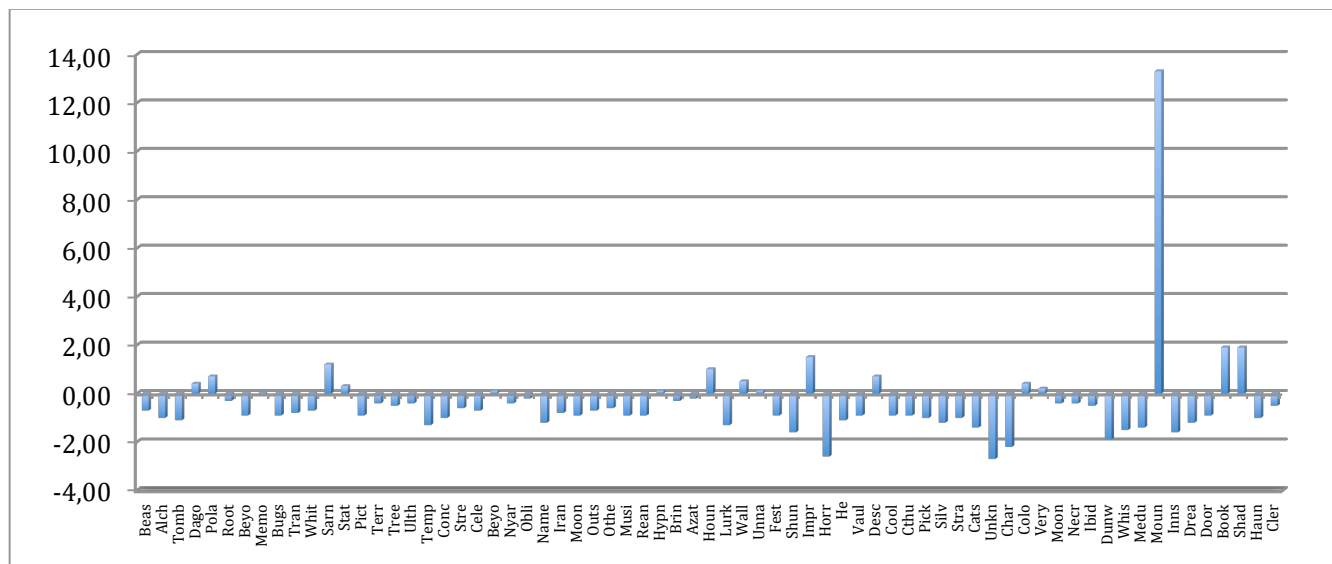


Fig. 11. Tableau des écarts réduits pour les occurrences de « five » dans l'ensemble de l'œuvre fictionnelle de Lovecraft. La barre la plus longue correspond à *At the Mountains of Madness*.

## La question de l'écriture

Toutefois, la référence à Roerich n'a pas fait que conduire Lovecraft à prendre en compte les facultés de dépassement inhérentes aux arrangements post-cubistes. Elle lui a également inspiré une réflexion au sujet de l'écriture. L'idée de *translatio* et d'*amplificatio* est en effet fondamentale dans la réflexion que mène Lovecraft à l'époque où il rédige *Les Montagnes hallucinées*. Elle est la clef de cet « art cosmique non surnaturel » qu'il défend dans une lettre à Frank Belknap Long, en date du 27 février 1931 :

Le temps est venu où la révolte ordinaire contre le temps, l'espace et la matière doit revêtir une forme qui ne soit plus ouvertement incompatible avec ce que l'on sait de la réalité – où l'on doit se satisfaire d'images venant en supplément de l'univers visible et mesurable plutôt qu'entrant en contradiction avec celui-ci. Et quoi mieux qu'une forme d'art cosmique non surnaturel est en mesure de calmer ce sentiment de révolte – et tout à la fois de satisfaire ce sentiment apparenté qu'est la curiosité ?<sup>85</sup>

La double dynamique sur laquelle se fonde le roman préfigure donc la définition d'un nouveau fantastique. Mais d'un autre point de vue, elle traduit une interrogation sur l'élaboration et la transmission des messages. Ce n'est évidemment pas par hasard si l'on voit les explorateurs pénétrer, au terme de leur périple, dans une gigantesque tour de Babel ; comme ce n'est pas par hasard s'ils

85. Je traduis. Texte original : « The time has come when the normal revolt against time, space, & matter must assume a form not overtly incompatible with what is known of reality—when it must be gratified by images forming supplements rather than contradictions of the visible & measurable universe. And what, if not a form of non-supernatural cosmic art, is to pacify this sense of revolt—as well as gratify the cognate sense of curiosity? » (Lettre à Frank Belknap Long (27 février 1931), *Selected Letters*, vol. III, *op. cit.*, p. 295-296).

accèdent à une connaissance lacunaire de l'histoire des Grands Anciens par le truchement d'une série d'images sculptées en bas-relief. Les dernières pages du roman interrogent évidemment les limites, tout à la fois naturelles et culturelles, imposées à la représentation. D'une façon plus subtile toutefois, le roman de Lovecraft examine la question de la réécriture. Car les formes étoilées qui, par leur inventivité, dépassent l'imagination des peintres futuristes, surréalistes ou cubistes, sont également les supports d'ensembles linguistiques. Au début de leurs recherches, les explorateurs ramassent des « fragments de stéatite verdâtre » dessinant cette « curieuse forme arrondie à cinq points » qui leur deviendra bientôt familière. Or ces débris portent de « vagues motifs de points groupés »<sup>86</sup>, motifs que Dyer et Danforth identifieront plus tard comme « des inscriptions en quelque langue et alphabet primitifs inconnus »<sup>87</sup>.

A priori, cette mise en scène de l'écriture primordiale n'a rien de réellement nouveau dans un récit d'aventures polaires. Dès 1721, l'auteur anonyme de la *Relation d'un voyage du pôle Arctique au pôle Antarctique en passant par le centre de la Terre* avait confronté ses personnages à un « petit édifice » portant une « inscription de caractères bizarres, qui n'étaient connus d'aucun de notre troupe » (voir Fig. 12)<sup>88</sup>. Un siècle plus tard, dans ses *Aventures d'Arthur Gordon Pym*, Poe donnait aux abîmes de l'île de Tsalal un contour caractéristique qu'on identifiera plus tard à un fameux mot-racine éthiopien (voir Fig. 13).

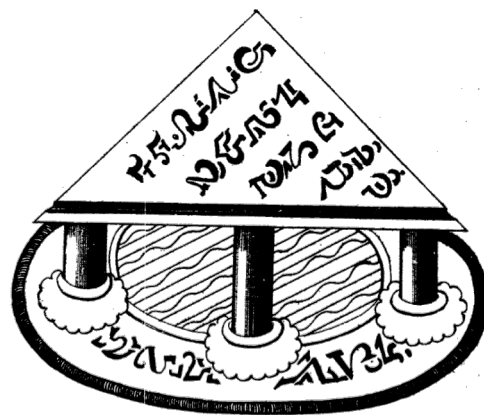


Fig. 12. Le « petit édifice ». Illustration pour l'édition originale de *Relation d'un voyage du pôle Arctique au pôle Antarctique en passant par le centre de la Terre*, 1721

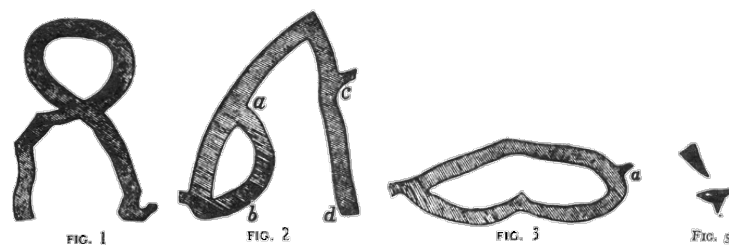


Fig. 13. Relevés des gouffres de Tsalal, censément établis par Pym et se découvrant *in fine*

former un mot-racine éthiopien : « to be shady » : አለግግግግ

86. OC, p. 342 ; AHPL, p. 211 : « Groups of tiny dots in regular patterns. »

87. *Ibid.*

88. Paris, Hoerthemels, 1723, p. 69.

Tout en reconnaissant sa dette à l'égard de Poe, Lovecraft inscrit le procédé dans un questionnement bien différent, celui-là même que Roerich, en dépassant le monde à quatre dimensions, l'a invité à imaginer. La langue orale ou écrite, musicale ou visuelle, va en effet devenir l'enjeu de toute une série de transferts et d'amplifications. Commençons par les transferts, ce que l'on a appelé ici *translatio*. Il est frappant de voir en effet comment les références à l'artiste russe circulent entre les différents protagonistes. La première mention du peintre est faite par Dyer, le narrateur premier. La seconde apparaît, quant à elle, dans un communiqué de Lake. La troisième référence est faite à nouveau par le narrateur, mais sur une suggestion de Danforth et de façon à en attribuer la paternité à Lake :

Ce fut le jeune *Danforth* qui nous fit observer les [...] fragments agglomérés de cubes parfaits que *Lake* avait mentionnés dans ses messages, et qui justifiaient tout à fait *sa* comparaison avec les évocations de rêve de temples primitifs en ruines sur les cimes nuageuses des montagnes d'Asie dans les peintures si étranges et subtiles de Roerich.<sup>89</sup>

Certes, Dyer se réapproprie aussitôt la comparaison. Mais c'est pour qu'elle devienne commune à toute l'équipe, « Sherman, Pabodie et McTighe » retrouvant à leur tour les mêmes images empruntées au peintre russe<sup>90</sup>.

En circulant de la sorte, la référence picturale s'impose comme une forme d'hypotexte collectif, commun à tous les récits individuels. Ceux-ci, de la sorte, s'offrent comme autant de palimpsestes textuels de l'œuvre graphique. On découvre alors que la *translatio* sert effectivement de modèle à la transmission de bien d'autres impressions diffuses : entre autres celles des mirages ou celles de leur réalisation sous forme de blocs cyclopéens. Bien plus, en passant d'un locuteur à un autre, la référence à Roerich se fait à l'image de la narration qui semble revenir sans cesse sur des relations antérieures pour les compléter, tout en y laissant une large part d'ombre :

Le public a pu suivre l'expédition Miskatonic grâce à nos fréquents communiqués par radio à l'*Arkham Advertiser and Associated Press*, ainsi qu'aux récents articles de Pabodie et aux miens.<sup>91</sup>

Je n'ai pas besoin de répéter ce que les journaux ont déjà publié de nos premiers travaux.<sup>92</sup>

J'ai déjà parlé du récit prudent que nous fîmes aux hommes du camp – et qui fut transmis à l'extérieur – lors de notre retour seize heures plus tard. C'est maintenant mon redoutable devoir de compléter ce compte rendu en remplaçant les omissions charitables par un aperçu de ce que nous avons vu réellement dans le monde secret au-delà des montagnes – aperçu de révélations qui ont mené finalement Danforth à la crise nerveuse. Je regrette qu'il n'ait pas ajouté un mot vraiment explicite à propos de ce qu'il croit être seul à avoir vu.<sup>93</sup>

---

89. OC, p. 340 ; AHPL, p. 225-226 (je souligne) : « It was young *Danforth* who drew our notice to the curious regularities of the higher mountain skyline - regularities like clinging fragments of perfect cubes, which *Lake* had mentioned in his messages, and which indeed justified *his* comparison with the dreamlike suggestions of primordial temple ruins, on cloudy Asian mountaintops so subtly and strangely painted by Roerich. »

90. Voir OC, p. 349 ; AHPL, p. 239.

91. OC, p. 319 ; AHPL, p. 184 : « The public knows of the Miskatonic Expedition through our frequent wireless reports to the *Arkham Advertiser and Associated Press*, and through the later articles of Pabodie and myself. »

92. OC, p. 322 ; AHPL, p. 193 : « I need not repeat what the newspapers have already published about our early work... »

93. OC, p. 349 ; AHPL, p. 240 : « I have already repeated the noncommittal story we told the men at camp - and relayed outside - after our return sixteen hours later. It is now my terrible duty to amplify this account by filling in the merciful blanks with hints of what we really saw in the hidden transmontane world - hints of the revelations which have finally driven Danforth to a nervous collapse. I wish he would add a really frank word about the thing which he thinks he alone saw... »

Ce jeu collectif de dissimulation / révélation se découvre une signification toute particulière lorsque la relation de tel ou tel membre de l'expédition en vient à compléter les romans graphiques laissés par les Grands Anciens :

Le récit complet, dès qu'il sera déchiffré, paraîtra finalement dans un bulletin officiel de l'université de Miskatonic. Je ne retracerai ici que les points les plus marquants, de façon sommaire et décousue.<sup>94</sup>

Tout en hésitations et en reprises, les propos de Dyer présentent donc d'étranges similitudes avec le discours des Grands Anciens, véritable « patchwork narratif »<sup>95</sup> que nos contemporains doivent à leur tour compléter, interpréter et paraphraser :

Il y avait beaucoup de répétitions agaçantes du même thème dans différentes pièces et bâtiments [...]. Quelquefois, pourtant, diverses variantes d'un même motif s'avérèrent utiles pour établir des points discutables ou combler des lacunes.<sup>96</sup>

Texte et hypotexte sont donc parfaitement isomorphe. Mais surtout l'activité de réécriture des explorateurs trouve son correspondant dans la découverte d'une tout autre forme de discours. En progressant dans les profondeurs de la cité, Dyer et Danforth constatent en effet une nette dégradation dans l'art des sculptures. Le dessin « grossier, épais » manque « totalement de finesse dans les détails » ; il se trouve « creusé à une profondeur excessive dans la paroi », tandis que les motifs en relief sur les cartouches – reliques de la fameuse écriture pré-antique – sont eux en retrait par rapport à la surface de la pierre. En un mot, il s'agit d' « une sorte de palimpseste obtenu par oblitération du dessin primitif »<sup>97</sup>. Et ce sont, bien sûr, aux Shoggoths qu'il faut attribuer ces compositions dégénérées. De même que les monstres dépassaient les Grands Anciens en taille et en horreur, leur art l'emporte sur celui de leurs maîtres en termes de régression, de feinte profondeur et de laideur insupportable. Voilà donc où mène la circulation, le creusement des discours : à une forme particulière de ce processus qu'on a défini comme *amplificatio*...

Lovecraft toutefois ne s'en tient pas à ce seul type de phénomènes fondés sur les aspects visuels de l'écrit. Il imagine parallèlement une forme de palimpseste sonore, cette fois organisée autour de la référence à Poe, et montrant par ce biais à quel point l'influence du grand maître américain et celle du peintre russe, conjuguées depuis les premières pages, jouent dans le roman un rôle de premier plan.

Car tout comme les références aux tableaux de Roerich, les mentions faites à l'œuvre de Poe ont cette particularité de circuler entre les personnages. C'est on s'en souvient Danforth qui, le premier, identifiant l'Erebus au mythique Yaanek évoque le poème « Ulalume ». On n'apprend qu'ensuite l'intérêt que porte Dyer « au seul long récit de Poe ». De même, les *Aventures d'Artur Gordon Pym* constituant pour l'un et l'autre « une lecture commune », tous deux font la même interprétation du sinistre « Tekeli-li ». C'est néanmoins Danforth qui évoque « des idées étranges à propos de sources insoupçonnées et

---

94. OC, p. 367 ; AHPL, p. 270 : « The full story, so far as deciphered, will eventually appear in an official bulletin of Miskatonic University. Here I shall sketch only the salient highlights in a formless, rambling way. »

95. OC, p. 366 ; AHPL, p. 269 : « the patchwork tale ».

96. OC, p. 367 ; AHPL, p. 269-270 : « There were many provoking repetitions of the same material in different rooms and buildings [...]. Sometimes, though, variant versions of the same theme proved useful in settling debatable points and filling up gaps. »

97. OC, p. 393, AHPL, p. 311 : « This new and degenerate work was coarse, bold, and wholly lacking in delicacy of detail. It was countersunk with exaggerated depth in bands following the same general line as the sparse cartouches of the earlier sections, but the height of the reliefs did not reach the level of the general surface. Danforth had the idea that it was a second carving - a sort of palimpsest formed after the obliteration of a previous design.

interdites auxquelles Poe put avoir accès quand il écrivait son Arthur Gordon Pym. » Enfin c'est à Danforth que reviennent les derniers mots du texte, puisque c'est lui qui reprend comme en écho les cris mystérieux poussés par les grands oiseaux de Poe : Tekeli-li, Tekeli-li ! Si la référence poésque ne circule qu'entre les deux personnages, il en va tout autrement de ce cri, qui comme chez Poe – et sur le modèle des gravures archéennes – passe de l'humain à l'animal. Dans *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, l'exclamation « Tekeli-li » naît tout d'abord sur les lèvres des habitants de l'île australe. Ce n'est que par la suite qu'on entend la faune les reproduire. Il en va de même chez Lovecraft. Les quatre syllabes sont d'emblée articulées par les Anciens. Puis à la fin du texte elles deviennent le cri maladroitement poussé par le monstre, et font soudain prendre conscience de la capacité d'imitation de ceux qui n'étaient, en quelque sorte, que des golems dépourvus de parole :

Nous nous rappelâmes enfin que les démoniaques Shoggoths [...] n'avaient ainsi de voix qu'à travers les accents imités de leurs maîtres disparus.<sup>98</sup>

Contribuant de la sorte à l'acmé du récit, palimpseste « visuel » et palimpseste « sonore » traduisent bien l'importance conjointe que joue dans l'esprit de Lovecraft la double référence à Poe et à Roerich. Les nombreuses occurrences de « grotesque » et d'« arabesque » témoignent d'ailleurs de cette parfaite conjonction, les deux termes, évocateurs des *Tales of the Grotesque and Arabesque*, étant utilisés le plus souvent pour qualifier des œuvres plastiques ou architecturales. Et c'est bien ce que montre encore une dernière forme d'emprunt à *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Il est loisible de se demander quel peut être chez Lovecraft l'équivalent de la grande silhouette drapée d'un suaire qu'on voit se dresser au terme des *Aventures* imaginées par Poe ? Les manchots albinos, dont on nous dit qu'ils sont géants ? Ce ne sont que des personnages grotesques. Alors, les mystérieux Archéens tout en arabesques ? Certes, avec leur taille de 8 pieds, ces créatures offrent une alternative plus crédible. Mais c'est encore trop peu. N'oublions pas que chez Jules Verne, le Sphinx des glaces, avatar « réaliste » de la silhouette esquissée par Poe, est une montagne. De fait, la première fois que Lovecraft fait résonner à nos oreilles le sifflement perçant qu'on identifiera bientôt comme le mystérieux « Tekeli-li », c'est pour le faire sortir des hauts sommets de l'Antarctique « entre les cimes désolées »<sup>99</sup>. C'est d'ailleurs ce son qui, par « on ne sait quel rapprochement mnémonique », convoque dans l'esprit du narrateur le souvenir des tableaux de Roerich, preuve qu'ici tout est lié ! C'est dire s'il est besoin d'un tout autre acteur que les manchots ou même les Grands Anciens pour incarner la haute silhouette voilée de Poe. Ce sera donc finalement le Shoggoth. Or comment celui-ci se trouve-t-il décrit ? comme

un énorme métro lancé à toute vitesse tel qu'on le voit du quai d'une station – son large front noir surgissant, colossal, du plus loin d'un souterrain sans bornes, constellé de lumières étrangement colorées et remplissant le prodigieux tunnel comme un piston remplit un cylindre.<sup>100</sup>

Le Shoggoth s'apparente donc à l'un de ces outils de la modernité, celui-là même qu'aimaient à

---

98. OC, p. 400-401, AHPL, p. 323 : « ... at last we remembered that the demoniac Shoggoths [...] had likewise no voice save the imitated accents of their bygone masters ».

99. OC, p. 320 ; AHPL, p. 187 : « through the desolate summits ».

100. OC, p. 400 ; AHPL, p. 323 : « a vast, onrushing subway train as one sees it from a station platform - the great black front looming colossally out of infinite subterranean distance, constellated with strangely colored lights and filling the prodigious burrow as a piston fills a cylinder. »

évoquer des peintres comme Umberto Boccioni – l’objet grondant et affreusement mobile que chantait Marinetti dans son *Manifeste du futurisme* ! Comment s’étonner dès lors de voir que cette image, comme tant d’autres, s’est transmise d’un premier personnage à un second. Elle n’est que la réinterprétation par Dyer de la « litanie hystérique »<sup>101</sup> scandée quelques instants plus tôt par Danforth. Saisi de terreur, le « pauvre garçon » s’est mis en effet à réciter « les stations familières du tunnel Boston-Cambridge qui creus[e] son chemin à travers [la] paisible terre natale »<sup>102</sup> des deux explorateurs.

Le jeu des références croisées à la peinture et à la littérature, à Roerich et à Poe, engendre donc finalement une secrète angoisse : de réécriture en réécriture, de *translatio* en *amplificatio*, les images mythiques, tout à la fois poétiques et terrifiantes, ne sombrent-elles pas dans la platitude ordinaire du quotidien moderne ? Suffit-il de creuser plus profondément les motifs dessinés par les Anciens – par Poe et quelques autres –, suffit-il d’amplifier à l’excès la taille des phénomènes pour faire œuvre fantastique ? La fin du roman traduit ainsi les incertitudes d’un auteur qui doutait d’avoir atteint son but et confiait à August Derleth, le 16 mai 1931, à l’instant où il achevait la rédaction du roman :

... bien sûr, je ne suis pas content de moi, mais je suis bizarrement incapable de décider s’il est besoin de plus ou moins de précisions. Rappelez-vous *Arthur Gordon Pym*. [...] Je voulais montrer que le caractère concret du coup d’œil fugitif demeurerait très incertain, de sorte qu’il puisse passer pour une hallucination. Peut-être aurais-je dû rester plus encore dans le vague...<sup>103</sup>

\*

Une chose est certaine, Lovecraft accordait une importance toute particulière à ce texte où, sous le double patronage de Poe et de Roerich, il avait mis sans doute l’essentiel de son talent et de son imagination, ainsi que ses idées nouvelles sur le fantastique. On comprend donc qu’il n’ait pu faire taire sa colère lorsqu’il découvrit la version de l’ouvrage tel que l’avaient découpé les éditeurs d’*Astounding Stories* :

Que je sois pendu si je puis considérer l’histoire comme véritablement publiée – la dernière livraison est une mauvaise blague, avec des passages entiers qui manquent. Je passe sur certains changements affectant la structure des phrases, mais je vois rouge à nouveau quand je songe à la mise en paragraphes. Venin de Tsathoggua ! Avez-vous vu cette saloperie ? Tous mes paragraphes découpés en petits morceaux, comme les trucs infantiles qu’écrivent tous ces plumitifs des pulp magazines. Rythme, émotion, modulations, changements subtils d’atmosphère, tous les effets sont détruits.<sup>104</sup>

---

101. OC, p. 400 ; AHPL, p. 322 : « an hysterical formula ».

102. OC, p. 400 ; AHPL, p. 322-323 : « “South Station Under - Washington Under - Park Street Under-Kendall - Central - Harvard –” The poor fellow was chanting the familiar stations of the Boston-Cambridge tunnel that burrowed through our peaceful native soil thousands of miles away in New England... »

103. Je traduis. Cité par S.T. Joshi, in AHPL, p. 329-330 : « Now as to the end of the thing – of course I’m not satisfied myself, but I am very oddly unable whether more or less definiteness is needed. Remember Arthur Gordon Pym. [...] I wanted to leave the actuality of the glimpse very unsettled, so that it might easily pass off as an hallucination. Possibly I ought to have left it vaguer still. »

104. Lettre à R. H. Barlow, 4 juin 1936. Je traduis. Cité par S.T. Joshi, in AHPL, p. 176 : « I’ll be hang’d if I can consider the story as published at all – the last instalment is a joke, with whole passages missing... I pass over certain affected changes in sentence structure, but see red again when I think of the paragraphing. Venom of Tsathoggua ! Have you seen this damn thing ? All my paragraphs cut up into little chunks like the juvenile stuff the other pulp hacks write. Rhythm, emotional, modulations & minor climatic effect thereby destroyed... »

En faisant s'abattre la malédiction de Tsathoggua sur la tête de l'éditeur, Lovecraft en donnait la preuve : le texte publié n'était donc qu'un affreux palimpseste, mutilé et re-gravé maladroitement par des Shoggoths modernes ! Pour autant, *Les Montagnes hallucinées* n'en étaient pas à leur dernière avanie. Une ultime translation allait les vider de presque tout leur mystère. En 2011, paraissait une adaptation graphique du roman, adaptation signée Ian Culbard. L'ouvrage allait recevoir le prix « British Fantasy » du meilleur « comics » de l'année. On y cherchera vainement la moindre allusion à Poe. Tout au plus y verra-t-on résonner à travers planches le cri du Shoggoth, mais sans aucune référence aux oiseaux de Tsalal. Et l'on n'aura pas plus de chance avec d'éventuelles citations graphiques de Roerich. Bref, dans cette sorte de Blake et Mortimer au cœur de l'Antarctique (moins le talent de Jacobs !), on ne pourra rien reconnaître de l'atmosphère particulière du texte original. À tout prendre, mieux vaut revenir une fois de plus au peintre russe qui joua un rôle si important dans l'imaginaire de Lovecraft – et par exemple à cette toile intitulée *Tibet* (voir Fig. 14) qui, quoique postérieure à la rédaction d'*At the Mountains of Madness*, en restitue involontairement une part de la magie...



Nicholas Roerich, *Tibet*, 1933  
tempera sur toile, 73 x 116,3 cm  
New York, Nicholas Roerich Museum