

## *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* de Graham Harman

Tristan Garcia

---

Le réalisme spéculatif  
Numéro 255, hiver 2016

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/81114ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)  
1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Garcia, T. (2016). *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy* de Graham Harman. *Spirale*, (255), 31–34.

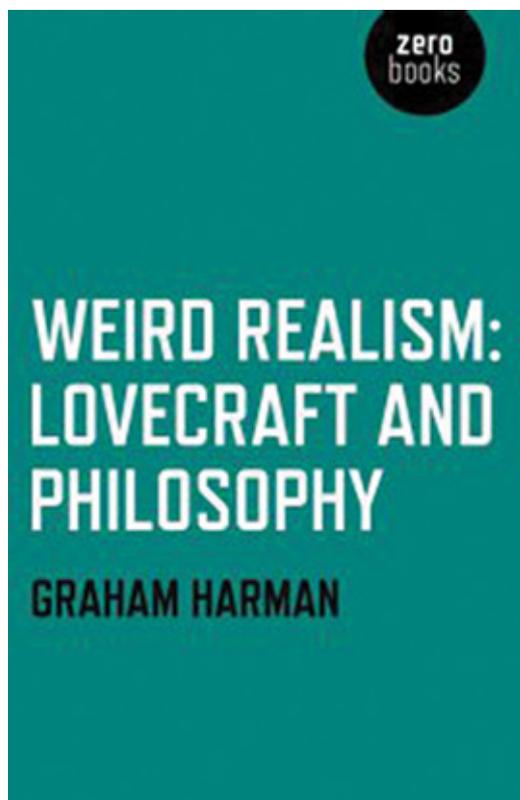
# LOVECRAFT ET LA STUPIDITÉ DU CONTENU ESTHÉTIQUE

PAR TRISTAN GARCIA

## WEIRD REALISM : LOVECRAFT AND PHILOSOPHY

de Graham Harman

Zero Books, 277 p.



S'il existe ou a existé une authentique esthétique du réalisme spéculatif, celle-ci est sans doute à chercher dans l'œuvre de H.P. Lovecraft, seul artiste pour lequel tous les philosophes de ce mouvement ont marqué un certain intérêt, et qui est devenu depuis les années quatre-vingt-dix l'objet d'un petit courant de pensée : les « études horribles », ou études lovecraftiennes, à la croisée du réalisme spéculatif, des études de Nick Land, de la *dark speculation* de Reza Negarestani et des essais de l'écrivain et théoricien Thomas Ligotti<sup>1</sup>.

En admettant que l'unique point commun des courants du réalisme spéculatif est la contestation de la corrélation nécessaire entre l'être et la pensée, et l'intérêt pour l'indifférence de l'être à la pensée, on peut estimer que sa réalisation esthétique tient dans la reformulation horrifique du sublime kantien : le spectacle de l'indifférence radicale de la Nature à l'égard de la subjectivité. La découverte fascinée et horrifiée de ce qui dépasse notre entendement, de ce qui excède le pouvoir de la représentation et de la conceptualisation. Cette révélation d'un pouvoir supérieur de la Nature, qui rend la subjectivité contingente et qui compte pour rien notre présence au monde, se concrétise dans les descriptions par Lovecraft, à l'origine de l'horreur moderne (en littérature et au cinéma, de *Alien* à *The Thing*), de choses dont on peut seulement dire qu'on ne parvient pas à les dire entièrement, de créatures que l'œil perçoit mais qu'il ne peut pas comprendre, envisager, dont notre esprit échoue à réaliser la synthèse et à livrer le concept achevé.

Cette esthétique, dans l'horreur moderne, de la chose qui met au défi la perception humaine et qui révèle ainsi la particularité de notre appareil perceptif, les limites de notre appréhension du monde, cette découverte d'une étrangeté radicale, qui se tient devant le sujet mais que le sujet ne peut pas voir, parce qu'il ne sait plus ce qu'il voit, est sans doute la meilleure incarnation de l'idée philosophique du réalisme spéculatif. Elle manifeste peut-être, dans la culture contemporaine, une certaine lassitude dans le sujet humain à l'égard de la

contemplation de sa propre toute-puissance : on peut penser que la part de l'esthétique moderne et postmoderne qui renvoyait sans cesse le sujet à son propre pouvoir, au fait que le monde était construit pour et par lui, le reconduisant aux structures de ses mythes, de son langage, de sa psyché ou de sa perception, a fini par lasser une subjectivité épuisée, dans l'art contemporain, de ne plus reconnaître qu'un reflet déformé d'elle-même. La culture a alors réclamé de nouveau un dehors ; ce dehors s'est manifesté par la réapparition dans l'esthétique actuelle d'une Nature sans hommes, par la figure du postapocalyptique (se représenter le monde tel qu'il sera une fois que nous ne serons plus là, une fois que la culture aura cessé) et par le goût pour l'horreur comme représentation des limites de la représentation humaine.

### Les limites de l'*aesthesis* humaine

Dans un long article, puis dans un récent livre en deux parties, qui formule des thèses esthétiques sur Lovecraft avant de les illustrer par des passages commentés, Graham Harman propose une première esquisse de ce que pourrait être l'équivalent esthétique du réalisme spéculatif, et il suggère de faire de l'écrivain américain l'emblème d'une nouvelle esthétique contemporaine : la description réaliste de l'étrangeté, c'est-à-dire de la perception de ce qui échappe à notre perception, l'esthétique des limites de l'*aesthesis* humaine.

Ce qui intéresse en premier lieu Graham Harman, c'est de repérer dans une pensée où et comment elle dispose des béances (des « gaps »), des différences de nature : entre le corps et l'esprit, entre la substance et les attributs, entre le possible et le réel, entre le sujet et l'objet... Une philosophie occupée à combler un fossé est selon lui « réductionniste », tandis qu'une philosophie qui s'attelle à le creuser est « productionniste » : elle crée une différence radicale dans le champ général de l'être.

Or, l'esthétique qui occupe Harman, et dont il voit le meilleur exemple dans les nouvelles de Lovecraft, est une esthétique de l'étrangeté, de la « weirdness », qui creuse un fossé entre les « objets réels » et les « objets sensuels » ; de même, entre chaque objet et ses qualités. Dans le système de Harman, qui emprunte à Leibniz, Husserl et Heidegger, la différence entre l'objet réel et l'objet sensuel est au fond celle qui sépare l'objet en soi de l'objet en tant qu'il est perçu ; originalité de la pensée de Graham Harman, la perception n'est pas réservée aux sujets sensibles, pourvus par exemple d'un système

nerveux central, ou d'un appareil cognitif : tout objet qui entre en relation avec un autre objet est en quelque manière *perçu* par cet objet. La perception, c'est la relation. Or il existe une distance irrémédiable entre l'objet tel qu'il est en lui-même (la chaise en soi) et tel qu'il entre dans une relation avec n'importe quel autre (la chaise que je vois, mais aussi la chaise en tant qu'elle est posée sur le sol).

Cette première béance prend un sens esthétique dans l'étrangeté lovecraftienne, dans la mesure où les histoires de l'auteur de Providence fourmillent de notations quant à l'irreprésentabilité, au caractère « *informatulable* » de ce que le personnage découvre : grands Anciens tels que Cthulhu, tête de pieuvre sur un corps de dragon, mais dont la silhouette générale « *ne peut pas être rendue* »... Au cœur de l'horreur lovecraftienne se tiennent des créatures dont la perception par un être humain ne permet pas la description : le narrateur explique souvent, remarque Graham Harman, que son appareil perceptif ne l'autorise pas à rendre compte *exactement* de la chose qu'il a sous les yeux. Une faille se creuse entre ce qui est vu et ce qui est réellement. Ainsi, l'homme accède-t-il à la conscience des limites de sa sensibilité. Lovecraft juge ainsi que la description n'est pas « *infidèle à l'esprit général de la chose* », mais que cette description qu'un homme peut faire de l'objet horrifique, étrange, de la créature innommable qu'il a eue sous les yeux ne saurait être « *correcte* ».

La seconde faille qui intéresse Graham Harman sépare l'objet de ses qualités. Étudiant avec précision le style descriptif de Lovecraft, Harman distingue une série d'images par lesquelles l'écrivain accumule les qualités, les attributs, parfois contradictoires entre eux, évoquant notamment une « *architecture impossible* » dont les parties assemblées défient les lois de la géométrie. Ainsi, chaque partie du monument est visible par le narrateur, et concevable, mais leur assemblage ne peut pas être vu, ni conçu : c'est un objet qui viole les conditions d'existence d'une entité dans l'espace.

Par ces deux failles, entre l'objet réel et l'objet perçu (l'objet sensuel), entre l'objet et ses qualités, Harman identifie un « *style lovecraftien* », une représentation du monde qui a pour but de représenter les limites mêmes de nos représentations, de faire voir les limites de notre vision, de faire entendre les limites de notre entendement. De ce style, Harman cherche à tirer une esthétique.

### Esthétique, paraphrase, modernité

Cette esthétique tient essentiellement à une critique de la « *paraphrase* ». Par paraphrase, le philosophe entend la restitution possible d'un contenu abstraction faite de sa forme d'origine. Attaquant une conception classique des représentations, selon laquelle la distinction entre forme et contenu permettrait de communiquer un contenu, de l'extraire de sa forme de représentation pour l'exprimer sous une autre forme (le contenu d'une peinture figurative pouvant être décrit et verbalisé), Harman soutient la position selon laquelle un contenu est toujours perdu, et peut être « *ruiné* », selon ses termes, en étant arraché à sa forme originelle. Harman affronte alors ce paradoxe classique : si le contenu d'une représentation, d'une peinture ou d'un texte, ne peut être transformé (changer de forme) sans être anéanti, c'est qu'il n'est pas possible de distinguer forme et contenu, et qu'il n'y a pas de « *contenu* » du tout. En ce cas, il est vain de parler des œuvres d'art, et l'esthétique n'est pas une science, une discipline du savoir, puisqu'elle n'a pas d'objet dicible.

## EN CE CAS, IL EST VAIN DE PARLER DES ŒUVRES D'ART, ET L'ESTHÉTIQUE N'EST PAS UNE SCIENCE, UNE DISCIPLINE DU SAVOIR, PUISQU'ELLE N'A PAS D'OBJET DICIBLE.

À ce problème, il est plusieurs réponses, dont l'une des plus originales est peut-être celle de Walter Benjamin, distinguant la « *teneur chosale* » d'une œuvre de sa « *teneur de vérité* ». La teneur chosale, c'est le contenu intentionnel d'une œuvre (Benjamin prend l'exemple des *Affinités électives* de Goethe) : tout ce qui a été déposé par l'artiste, mais aussi par la société de son temps, et qui détermine la façon dont une œuvre est reçue, vue, entendue. La teneur de vérité, c'est le résultat d'un processus de décantation, par lequel les règles, les normes de la représentation dépérissent : le temps passant, on ne peut plus lire ou voir une œuvre, un livre ou un film, tel qu'il se donnait initialement. L'objet d'art devient désuet ; le regard change, et ne voit plus ce qui était voulu par l'artiste et ce qui était naturellement compris par son temps, mais découvre du « *malgré soi* » dans l'œuvre, un contenu caché, cryptique, que le temps révèle. L'objet de l'esthétique benjaminienne est bien

souvent cette « *teneur de vérité* », ce contenu que la péremption des œuvres découvre, et révèle. Il est donc bien possible de faire de l'esthétique et de verbaliser un contenu des œuvres : c'est le contenu latent, caché, le précipité de l'œuvre dissoute par le passage du temps.

La réponse de Graham Harman est différente : l'objet de l'esthétique, c'est de révéler la « *stupidité* » du contenu d'une œuvre. Tout contenu d'une œuvre, paraphrasable par un critique, est stupide, car il révèle qu'il aurait pu être dit sous une autre forme. Or, en négatif, le critique doit pouvoir ruiner tout contenu possible, afin de faire voir que l'intérêt esthétique d'une œuvre ne tient pas à son contenu (sa « *teneur chosale* », dirait Benjamin), à ce qu'elle dit ou à ce qu'elle montre, à tout ce qui, d'elle, pourrait être reformulé.

Contre les critiques d'Edmund Wilson, qui reprochait à la littérature de Lovecraft de consister essentiellement dans des clichés de mauvais *pulps* horribles, Harman défend que l'esthétique de l'auteur ne tient pas à son contenu, sa « *teneur chosale* » (des monstres, des créatures de l'espace), mais au rapport réflexif que ses œuvres entretiennent avec ce contenu. Harman adopte une position de moderniste, se rangeant derrière Clement Greenberg, afin d'affirmer que chaque art, que chaque forme de représentation a son propre intérêt, qu'aucune ne peut être jugée supérieure ou inférieure aux autres par elle-même, et que la modernité d'une œuvre tient à sa capacité à réfléchir sur son matériau propre. Harman pense que Lovecraft hérite d'un matériau de *pulp*, d'un matériau d'imaginaire populaire, mais qu'il fait œuvre moderne dans la mesure où ses textes réfléchissent sur ces clichés, en indiquant de l'intérieur de la représentation du monstrueux les limites mêmes de cette représentation.

La modernité de Lovecraft tiendrait au rapport que celui-ci entretiendrait avec le contenu de ses représentations (les monstres, notamment) : il cherche à faire voir qu'il ne peut pas tout à fait les *faire voir*, il cherche à décrire la difficulté qu'il a à les décrire. Ce faisant, il fait voir les limites du faire voir et pense les limites de la pensée. C'est un vrai moderne.

### Fétichisme et illustration

Harman propose ainsi de substituer en tant que fétiche esthétique Lovecraft à Hölderlin (fétiche heideggerien) ou Mallarmé (fétiche de la modernité française) : Lovecraft deviendrait même l'emblème esthétique du réalisme

spéculatif, d'une pensée capable d'accéder à la béance qui la sépare de l'être, capable de se représenter l'existence de quelque chose qui échappe aux lois de sa représentation. Mais, ce faisant, il désigne aussi presque immédiatement les limites d'une telle esthétique : il semble que Lovecraft soit presque l'analogue trop parfait du réalisme spéculatif, de sorte que le fossé qui devrait séparer l'esthétique de la métaphysique paraît se combler soudain. Le risque est grand de réduire l'esthétique à de la métaphysique, et inversement ; Graham Harman en est conscient. Il ne faudrait pas que le réalisme spéculatif ait été une sorte d'illustration en philosophie de Lovecraft, ni que l'esthétique de Lovecraft n'apparaisse plus que comme l'incarnation des thèses du réalisme spéculatif. Si l'esthétique est bien le discours qui transforme nos représentations en contenus verbalisables, il faut que l'esthétique résiste toujours à sa propre formulation en tant que pensée. Le paradoxe de toute esthétique est qu'en formulant correctement son objet, elle le détruit : en le faisant passer dans le langage et dans le concept, elle le rend inutile.

Comme l'objet horifique chez Lovecraft, il faudrait que l'objet esthétique que nous avons sous les yeux résiste au concept ; il faudrait que

l'œuvre réussie fasse au critique transi l'effet que la forme d'un autre monde fait à l'appareil cognitif du héros lovecraftien : quelque chose qui est bien là, tout entier sous ses yeux, dont il peut comprendre chaque partie, mais dont le tout brise les lois de sa compréhension ; quelque chose qu'il peut essayer de décrire sans trahir « *l'esprit général de la chose* », mais qui résiste à la formulation, à la paraphrase.

Assurément, le travail de Graham Harman est d'une grande force, au point qu'il finit peut-être par se retourner contre son projet initial : mieux il parvient à expliquer Lovecraft, plus Lovecraft apparaît comme un magnifique illustrateur philosophique. Peut-être que l'œuvre de Lovecraft est paradoxalement trop familière au philosophe pour résister à terme à la paraphrase ; mais, en lisant Graham Harman, on imagine que la véritable leçon esthétique du réalisme spéculatif pourrait être de refuser son illustration trop évidente, et d'exiger que tous les objets esthétiques demeurent comme des objets d'horreur pour le philosophe, qui défie sa pensée et terrassent sa compréhension. ■

1 On se reportera à ce sujet au numéro quatre de la revue Collapse, intitulé « Concept horror », ou au volume *Abyssus intellectualis : Spekulativer Horror*, édité par Armen Avanesian à Berlin.



le port  
de tête librairie

262, avenue du Mont-Royal Est  
Montréal, Québec  
514.678.9566  
www.leportdetete.com