



**TRANS-**

Revue de littérature générale et comparée  
Séminaires | 2007

---

## *Under the Volcano* : excès de sens ou « idiotie du réel » ?

Judith Sarfati Lanter

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/trans/495>

DOI : 10.4000/trans.495

ISSN : 1778-3887

### Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

### Référence électronique

Judith Sarfati Lanter, « *Under the Volcano* : excès de sens ou « idiotie du réel » ? », *TRANS-* [En ligne], Séminaires, mis en ligne le 04 février 2007, consulté le 14 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/trans/495> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/trans.495>

---

Ce document a été généré automatiquement le 14 janvier 2022.

Tous droits réservés

---

# Under the Volcano : excès de sens ou « idiotie du réel » ?

Judith Sarfati Lanter

---

- 1 Quand Malcolm Lowry envoie le manuscrit définitif d'*Under the Volcano*, qu'il a mis tant d'années à écrire, à l'éditeur Jonathan Cape, celui-ci répond qu'il ne peut publier le texte en l'état car sa structure est trop complexe et les références littéraires dont il se nourrit trop nombreuses et parfois obscures. Le récit sera par la suite désigné par certains critiques comme un « maelström », « une forêt de symboles », dans laquelle le lecteur perd bien souvent son chemin<sup>1</sup>. Les facteurs de désorientation sont de fait nombreux, le premier étant évidemment d'ordre chronologique : outre les analepses, parfois fort longues, qui sont insérées dans chacun des douze chapitres, l'ordonnancement général de ces chapitres ne respecte pas la gradation linéaire du temps : le chapitre liminaire est en effet le dernier au niveau chronologique, et les onze suivants font office de longue analepse qui narre le dernier jour de la vie de Geoffrey Firmin, ex-Consul exilé au Mexique, et de son ex-femme Yvonne, qui l'a quitté un an plus tôt. Le jour où elle revient, absorbé dans sa passion pour l'alcool, il se montre incapable de renouer avec elle, et fuit vers le repère fasciste de Parian, où tous deux trouveront la mort.
- 2 Les douze chapitres sont tour à tour focalisés sur l'un des protagonistes – Geoffrey et Yvonne, mais aussi Hugh, le frère de Geoffrey, et Jacques Laruelle, l'ancien ami de Geoffrey. La narration oscille entre le récit à la troisième personne et le monologue narrativisé, produisant fréquemment un effet d'indétermination quant à l'attribution des sentiments ou des perceptions qui sont évoqués. À ce brouillage énonciatif, s'ajoute l'interpolation de motifs récurrents qui crée un effet d'hétérogénéité visuelle (par le démarcage typographique), mais aussi générique (par l'insertion de citations et de poèmes). Bien qu'elles constituent un facteur de désorientation, ces interpolations ont en même temps une valeur heuristique, et guident en fait très fortement l'interprétation du texte – même si cette interprétation est différée, et déléguée au lecteur attentif.

- 3 J'évoquerai d'abord rapidement le rôle joué par ces interpolations, qui relèvent la plupart du temps d'un dispositif de montage<sup>2</sup>, puis je m'intéresserai aux effets de décrochage narratif, à ces glissements énonciatifs du texte qui troublent les frontières, entre la perception et l'hallucination d'une part, entre une appréhension validant les visions du Consul, et leur éventuelle démystification d'autre part. Car si l'aspect composite du texte dessine plusieurs niveaux de lecture possibles, ceux-ci ne doivent pas se comprendre comme un amoncellement tellurique allant du plus superficiel au plus enfoui : ces différentes lectures ne sont pas superposables, mais contradictoires, et c'est cet effet de rupture herméneutique qui a ici attiré mon attention. Pour reprendre l'image de la tectonique des plaques chère à Gabriel Tarde, nous avons ici affaire, non pas à un modèle *neptunien*, où les différents niveaux de sens s'accumuleraient par glissement et sédimentation, mais à un modèle *vulcanien*, produisant des heurts et des dislocations – et bien sûr, des irrptions volcaniques<sup>3</sup>.
- 4 Dans le récit, on le sait, les effets de discontinuité sont multiples, en particulier dans les chapitres focalisés sur le Consul, qui en ce jour d'exceptionnelle ébriété, n'a guère besoin de justifier le cheminement erratique de ses pensées. Sans cesse des éléments sont interpolés qui viennent interrompre le fil de la narration ou le cours de dialogues pour en infléchir le sens et en dévoiler les ressorts cachés. Ces inserts peuvent être les bribes d'une conversation voisine dont les interlocuteurs ne sont pas identifiés, des messages publicitaires, des extraits de cartes postales, des titres de journaux, des panneaux d'avertissement, et bien sûr, des citations littéraires à l'aune desquelles le Consul est prompt à interpréter sa propre destinée. En outre, ces interpolations sont le plus souvent des motifs récurrents qui circulent de personnage en personnage – c'est-à-dire qui apparaissent aussi bien dans les chapitres dévolus au Consul que dans ceux où la narration est focalisée sur Yvonne, l'ex-femme du Consul qui est venue le rejoindre, Hugh Firmin, le frère du Consul, ou Laruelle, l'ancien ami avec lequel Yvonne a eu autrefois une relation adultère. Leur première occurrence dans l'ordre du récit (qui n'est pas forcément l'ordre chronologique) est toujours motivée par une indication narratoriale, avant de réapparaître sans régie aucune : ainsi la chanson de Strauss, mentionnée dans la lettre que Geoffrey a écrite à Yvonne sans la lui envoyer, et que Laruelle découvre dans le premier chapitre – soit un an après la mort des ex-époux : « Do you remember the Strauss song we used to sing ? Once a year the dead live for one day. Oh come to me again as once in May<sup>4</sup> ». Les vers réapparaissent tronqués et assignables seulement par le lecteur attentif, à la fin du cinquième chapitre, pendant la crise de *delirium tremens*, durant laquelle le Consul, et le lecteur avec lui, est submergé par des réminiscences polyphoniques. La première occurrence d'un *leitmotiv* est souvent l'occasion d'une explicitation du sens que lui attribue le personnage sur lequel est alors focalisé le récit : par exemple, l'affiche du film de Robert Wiene, *Las Manos de Orlac*, est ainsi commentée par Laruelle : « An artist with a murderer's hands ; that was the ticket, the hieroglyphic of the times. For really it was Germany itself that, in the gruesome degradation of a bad cartoon, stood over him. – Or was it, by some uncomfortable stretch of the imagination, M.Laruelle himself ?<sup>5</sup> ». Les mains ensanglantées d'Orlac, l'assassin et protagoniste du film, figurent ainsi le sentiment de culpabilité qui étreint Laruelle un an après la mort d'Yvonne et de Geoffrey – culpabilité de n'avoir pas pu sauvé l'ami qu'il a trahi, et la femme qu'il aimait. Or ce sentiment est partagé par tous les protagonistes du récit – Hugh a quitté ses amis républicains d'Espagne, en passe de perdre la bataille de l'Ebre face aux troupes fascistes ; Yvonne a trompé et quitté le Consul assailli par ses démons intérieurs et

dévoré par l'alcool ; le Consul enfin, incapable de rendre à Yvonne cet amour que son âme pourtant n'a cessé de réclamer. La résurgence de l'affiche du film, par la simple mention du titre sous forme de collage, se revêt à chaque fois du même sens symbolique, quel que soit le personnage sur lequel la narration est alors focalisée. Un exemple seulement : quand Yvonne retrouve le Consul après plusieurs mois de séparation, leur conversation est sans cesse interrompue par le récit de scènes de violence qui leur parvient en bribes incohérentes<sup>6</sup>, tandis que dans leur champ visuel surgissent les images d'une publicité pour un match de boxe à Tomalin, ainsi que l'affiche du film de Robert Wiene :

Yvonne said at last :

'You've heard from Hugh. How is he ?'

'He's staying with me.'

- ¡BOX ! ARENA TOMALIN. FRENTE AL JARDIN XICOTANCA TL. *Domingo 8 de Noviembre de 1938. 4 Emocionantes Peleas. EL BALON vs EL REDONDILLO.*

*Las Manos de Orlac. Con Peter Lorre.*

'What !' Yvonne stopped dead. [p.65]

Yvonne dit enfin :

« Tu as des nouvelles de Hugh. Comment va-t-il ? »

« Il habite avec moi. »

- BOX ! ARENA TOMALIN, FRENTE AL JARDIN XICOTANCA TL. *Domingo 8 de Noviembre de 1938. 4 Emocionantes Peleas. EL BALON vs. EL REDONDILLO.*

*Las Manos de Orlac. Con Peter Lorre.*

« Quoi ! » Yvonne s'arrêta net. [p.124, ponctuation modifiée]

- 5 Yvonne n'ignore pas que Geoffrey la soupçonne d'avoir eu une relation adultère avec Hugh, ce qui explique le choc ressenti lorsqu'elle apprend que celui-ci est venu s'installer à Quauhnahuac. La rupture typographique, le passage de l'anglais à l'espagnol modélisent le graphisme des affiches. La réclame pour le combat de boxe constitue un contre-point de violence qui semble entériner le divorce entre les ex-époux, tandis que le lecteur associe désormais spontanément la mention *Las Manos de Orlac* à un sentiment de culpabilité. Le dispositif permet ici une suspension des explications au profit du visuel, l'effet d'image étant la traduction spatiale de l'émotion ; l'interpolation reconfigure la scène anodine, creuse la surface du visible pour laisser apparaître une dimension subjective et émotionnelle. En outre, l'absence de régie narrative crée ici une forte indétermination, dans la mesure où l'origine des termes cités n'est pas explicitée. Autrement dit, il est impossible de savoir si les affiches apparaissent vraiment dans le champ visuel du personnage, ou s'il s'agit d'une réminiscence fulgurante qui viendrait remplacer la verbalisation de l'affect, à la manière des processus de déplacement et de condensation à l'œuvre dans le rêve freudien<sup>7</sup>. Le dispositif brouille ainsi les frontières entre perception actualisée et perception imaginée.
- 6 Deux effets sont ainsi concomitants : d'une part, les motifs « visuels » sont perçus – par le personnage, et par le lecteur – comme ayant une valeur heuristique ; d'autre part, le procédé d'interpolation tend à transformer le visuel en visions, à infléchir la perception du côté de l'hallucination. Si ces effets sont observables dans tout le récit, les chapitres dévolus au Consul ont ceci de particulier qu'ils généralisent le processus – et ce, d'autant plus que le taux d'alcoolémie de Geoffrey va croissant jusqu'au dernier chapitre. La répétition de certains motifs se densifie, et le monde extérieur devient ostensiblement espace de déchiffrement. La présence brute des choses est sans cesse réduite au profit de leur possible signification. La plupart du temps, cette

herméneutique du sensible ne se traduit pas par un commentaire extensif, mais par la simple juxtaposition d'objets du monde visible et de citations intertextuelles. Celles-ci se multiplient au cours du récit, permettant de commenter de manière lapidaire et elliptique les motifs visuels (réels ou fantasmés), qui sont alors institués comme *signes*. Le Consul postule la lisibilité totale du monde sensible, qu'il pare d'une dimension essentiellement spirituelle. En ce sens, les références à la Bible, à Milton, à Dante, à William Blake, à Swedenborg, pour n'en citer que quelques-unes, constituent un réseau de citations relativement cohérent. Par des références bibliques ou littéraires savamment choisies, transparaissent la thématique de la chute, l'identification au traître Judas, au Christ sacrifié, à un Adam responsable de sa propre éviction hors du jardin édénique. La chaîne des significations prend le pas sur le spectacle premier, les formes sensibles sont sans cesse dédoublées au profit de leur sens caché – un sens eschatologique, où celui qui sera jugé est à la fois coupable et martyr.

- 7 On trouve une sorte de mise en abyme de cette propension à la surdétermination du monde sensible dans les mots que le Consul a griffonnés sur la note d'une *cantina* (l'*Assommoir* mexicain). Yvonne, à la recherche de Geoffrey, trouve la note, et tente de la déchiffrer :

[...] appeared what looked a poem in process of composition, an attempt at some kind of sonnet perhaps, but of a wavering and collapsed design, and so crossed out and scrawled over and stained, defaced, and surrounded with scratchy drawings – of a club, a wheel, even a long black box like a coffin – as to be almost indecipherable; at last it had this semblance: [...] [p.331]

[...] se voyait ce qui semblait un poème en cours de composition, peut-être tentative d'une sorte de sonnet, mais dont avait flanché la charpente chancelante, et tellement raturée, griffonnée et tachée, défigurée, cernée de croquis maladroits – d'un club de golf, d'une roue, même d'une longue boîte noire pareille à un cercueil – qu'il en était presque indéchiffrable ; il finit par prendre cette apparence-ci : [...] [p. 548]

- 8 Ce qui finit par apparaître aux yeux d'Yvonne, c'est un poème qui évoque « [the] glaring world », et « [some] strange hellish tales of this poor foundered soul<sup>8</sup> ». Les dessins du Consul se réfèrent à d'autres passages du roman : le club de golf évoque un épisode traumatisant de l'adolescence, vécu avec Jacques Laruelle, et que celui-ci se remémore dans le premier chapitre – c'est l'épisode du Hell Bunker, qui était situé près d'un terrain de golf<sup>9</sup> ; la roue renvoie inévitablement à la roue Ferris de la fête foraine, qui sans cesse apparaît dans le champ visuel des personnages au cours du récit, et qui est interprétée par Geoffrey comme signe fatal<sup>10</sup>. Le cercueil enfin, rappelle le cortège funèbre que croisent Yvonne et le Consul peu de temps après leurs retrouvailles<sup>11</sup>. Les trois dessins racontent donc une histoire, celle du Consul, de l'événement survenu dans le *bunker* de l'Enfer alors qu'il était encore jeune homme, à la mort précoce que la roue Ferris – la roue du Temps – semble partout annoncer. Les croquis, dont il faut se débarrasser afin d'exhumer le poème, ne sont donc pas des griffonnages insignifiants : ils constituent au contraire un surplus de sens, et figurent picturalement ce que les mots sous-jacents du Consul figurent poétiquement, car le poème est lui aussi un récit de la destinée du Consul. Par l'emploi du déictique (*this semblance*) qui suggère un geste de monstration, dont on ne sait d'ailleurs pas s'il faut l'attribuer au narrateur ou à Yvonne, le poème apparaît comme une *image* révélée à la vue – comme un cliché photographique devenant de plus en plus net grâce au bain révélateur. Mais ce qui brouille d'abord la perception, les éléments dont il faut décanter le regard pour accéder

au poème lui-même, ce sont des motifs visuels (les dessins) érigés en symboles, qui saturent l'espace de la feuille d'un excès de sens.

- 9 Cette image des dessins qui parasitent la perception, mais qui en même temps sont tout entiers investis d'une portée symbolique, figure adéquatement l'inconfortable situation du lecteur face au texte de Lowry. D'un côté, les effets de brouillage sont multiples. Je les rappelle très brièvement : l'ordonnancement chronologique est perturbé ; et surtout, le texte, saturé de symboles, de citations, et d'intertextes non démarqués, requiert un travail d'exégèse aussi inépuisable que celui auquel se livre le Consul qui, en bon lecteur de la Kabbale et de William Blake, tente de déchiffrer la nature spirituelle de l'univers. Mais, d'un autre côté, le lecteur est alors totalement guidé par les interprétations symboliques qui lui sont dévoilées. On l'a vu, l'explicitation de la lecture que fait Laruelle de l'affiche *Las Manos de Orlac* dans le premier chapitre, conditionne l'interprétation que ne manquera pas de produire le lecteur lui-même, quand le motif réapparaîtra dans la suite du récit. Or, dans l'ensemble de la narration, l'herméneutique du sensible la plus massive et la plus contraignante pour le lecteur est celle de Geoffrey, tout simplement parce que sa vision eschatologique trouble et fascine les autres personnages, et ne cesse de contaminer la voix énonciative. Le phénomène se traduit par un mimétisme stylistique évident – on sait par exemple que Lowry a pris grand soin de différencier le style qu'il adopte dans les passages propres à Hugh – journaliste quelque peu superficiel et auquel convient un style plutôt plat – et les passages propres au Consul, dans lesquels les tournolements de la syntaxe épousent un éthylisme oraculaire poussé parfois jusqu'à l'a-grammaticalité. C'est un des tours de force du monologue narrativisé sur lesquelles je ne reviens pas ici<sup>12</sup>. Ce qui m'intéresse plus particulièrement dans ce phénomène d'imprégnation stylistique, c'est qu'il donne l'impression que la voix narrative tend à valider la dimension spirituelle des hallucinations de Geoffrey, infléchissant celles-ci non pas du côté de l'illusion, mais du côté de l'illumination. J'en veux pour preuve le double dénouement du récit, la mort d'Yvonne au terme du onzième chapitre, et celle du Consul dans le dernier. La mort d'Yvonne est un mouvement ascensionnel vers le monde stellaire : Yvonne est consacrée parmi les Pléiades, comme le furent les filles d'Atlas, comme l'est aussi Marguerite, dans le *Faust* de Gounod. On rejoint ici quelques-unes des références de prédilection de Geoffrey – les références mythologiques et l'identification aux figures de Faust. Inversement, la mort du Consul est une chute dans le volcan :

[...] no life, no climb. [...] It was [...] collapsing, while he was falling, falling into the volcano, [...] the world itself was bursting, bursting into black spouts of villages catapulted into space, with himself falling through it all, through the inconceivable pandemonium of a million tanks, through the blazing of ten million burning bodies, falling, into a forest, falling – [pp. 375-76]

[...] pas de vie, pas d'ascension. [...] ça s'effondrait tandis que lui-même tombait, tombait dans le volcan, [...] c'était le monde lui-même qui explosait, explosait en noirs jets de villages catapultés dans l'espace, lui-même tombant au travers de tout, au travers de l'inconcevable pandemonium d'un million de tanks, au travers du flamboiement de dix millions de corps en feu, tombant, dans une forêt, tombant – [pp. 619-20]

- 10 Les images de chute et de charnier semblent là encore entériner les hallucinations de Geoffrey, où se mêlaient les prophéties de Spengler et les menaces d'un châtement éternel. Bien sûr, une ambiguïté demeure, puisqu'on ne saurait attribuer pleinement ces images, ni à la voix narrative, ni aux personnages eux-mêmes. Mais en même temps, on ne saurait amoindrir l'effet que provoque sur le lecteur la concomitance

entre les deux visions – celle de Geoffrey et celle d'Yvonne – qui sont l'avvers et le revers d'une même téléologie où prennent place les images de la rédemption et de la damnation. Cette conjonction, ainsi que la place finale dévolue à ces images et l'absence de tout commentaire explicitement narratorial, tendent à attribuer à ce double dénouement une force toute singulière, et à accréditer, *in fine*, la parole apocalyptique du Consul.

- 11 Pourtant, si ces images tendent à faire oublier les effets de dissonance qui parcourent le récit, ceux-ci demeurent néanmoins. Il me semble en fait, qu'avec *Under the Volcano*, on se trouve un peu dans la situation du lecteur de *La Recherche* qui, parvenu au bout du récit, voit le personnage-narrateur ré-examiner ses expériences passées à l'aune d'une théorie idéaliste ; le lecteur, conforté dans sa vocation de lecteur comme Marcel l'est dans sa vocation d'écrivain, se met alors à relire les quelques huit volumes qui composent *La Recherche*, pour découvrir que la théorie développée dans *Le Temps retrouvé* est en fait contredite par la teneur effective des expériences sensibles évoquées dans les volumes précédents. Pour préciser mon propos, en ce qui concerne le texte de Lowry, je partirai d'un exemple : il s'agit d'un des motifs récurrents du récits, les mots inscrits sur un écriteau qui pénètre brutalement dans le champ visuel du consul :

¿Le gusta este jardín ?

¿Que es suyo ?

¡ Evite que sus hijos lo destruyan !

[p.132 ; éd. fr. p. 232]

- 12 Comme dans les exemples vus précédemment, les mots sont typographiquement et linguistiquement démarqués dans la page, créant un effet d'image. Spontanément, le Consul va en donner une traduction erronée, suscitée par le faux-ami « evitar », qu'il traduit par le terme anglais « to evict » : « You like this garden ? Why is it yours ? We evict those who destroy !<sup>13</sup> ». Le panneau d'avertissement devient ainsi menace d'éviction – et le Consul, qui a tôt fait d'assimiler le jardin mentionné à l'Eden paradisiaque, et de s'identifier lui-même à un Adam déchu, y voit une confirmation de sa propre perte, un message prophétique. Quand les termes de l'écriteau réapparaîtront par la suite, ils seront parés, aux yeux du Consul, et inévitablement aux yeux du lecteur, d'un aspect funeste. Pourtant, la dimension heuristique octroyée au message repose bien sur une *erreur* de traduction. D'ailleurs, Hugh la rectifiera un peu plus tard : « Do you like this garden, the notice said, that is yours ? See to it that your children do not destroy it ? »<sup>14</sup>. Le système d'équivalence élaboré par le Consul est ainsi relativisé, ramené à un mauvais usage de la langue, à une mauvaise interprétation du texte. Ce que restitue la traduction de Hugh, c'est le sens premier, littéral, trivial si l'on veut, mais néanmoins exact.
- 13 C'est ce mauvais usage du texte que semble encore dénoncer le personnage de Jacques Laruelle, qui lui-même, n'est pas exempt de contradictions, puisqu'il évolue fortement au fil du temps. Un an après la mort de Geoffrey, dans le premier chapitre, Laruelle a en effet suivi les traces de son rival défunt : on y retrouve les mêmes interpolations, images fantasmées ou insertions citationnelles, qui font entendre l'écho d'une parole du désastre. Mais dans les autres chapitres, le Consul est encore bien seul, et ses visions oraculaires, fascinantes et solitaires, sont contredites par les sarcasmes de son ancien ami. Les mots que Laruelle lui adressent en français au chapitre sept, « Je crois que le vautour est doux à Prométhée et que les Ixions se plaisent en Enfer<sup>15</sup> », dénoncent la complaisante propension du Consul à voir partout les signes de sa malédiction. La phrase, adéquatement rendue dans la traduction française par le rythme de

l'alexandrin, est en outre une fausse citation, et cette facticité parodie cruellement la pulsion citationnelle du Consul. La sentence ironique de Laruelle déjoue, si l'on veut, la manière dont Geoffrey utilise ses réminiscences mythologiques et littéraires en guise d'auto-justification. Mais pour le lecteur, l'indétermination atteint son degré maximal quand, dans les passages focalisés sur le Consul, c'est la voix narrative elle-même qui semble se démarquer de l'autonomisation grandissante des visions de Geoffrey. Par moments, le récit rappelle avec brutalité que le regard visionnaire du Consul est surtout embué d'alcool. Ainsi, cet extrait du :

There were, in fact, rainbows. Though without them the mescal [...] would have already invested the place with a magic. [...] But now the mescal struck a discord, then a succession of plaintive discords to which the drifting mists all seemed to be dancing, through the elusive subtleties of ribboned light, among the detached shreds of rainbows floating. It was a phantom dance of souls, baffled by these deceptive blends, yet still seeking permanence in the midst of what was only perpetually evanescent, or eternally lost. Or it was a dance of a seeker and his goal, here pursuing still the gay colours he did not know he had assumed, there striving to identify the finer scene of which he might never realize he was already a part ... [p.288]

Effectivement, il y avait des arcs-en-ciel. Quoique sans eux le mescal [...] aurait déjà doté l'endroit d'une magie. [...] Mais maintenant le mescal plaquait un accord dissonant, puis une suite d'accords dissonants et plaintifs au son desquels les poussières d'eau semblaient toutes danser en l'air, à travers les subtilités évasives des rubans de lumière, parmi les lambeaux détachés des arcs-en-ciels flottants. C'était une danse fantôme des âmes, leurrées par ces entrelacs trompeurs, toujours à la recherche de permanence pourtant, au milieu de ce qui n'était que perpétuelle évanescence ou perte éternelle. Ou c'était une danse du chercheur avec son but, tantôt poursuivant encore les gaies couleurs dont il ne se sait point revêtu, tantôt s'efforçant d'identifier la plus belle scène dont il pourrait ne jamais se rendre compte qu'il fait déjà partie. [pp. 480-81].

- 14 Le mescal est ici désigné comme étant la source explicite d'un jeu de substitution, entre images de beauté et impressions infernales, jeu qui finit par créer une incertitude totale de la vision. Ce tremblement du visible semble par ailleurs moins le résultat d'une tentative ratée de description du « réel », qu'un acte de création *ex nihilo*. Le spectacle finit d'ailleurs par se décomposer *en lambeaux*, nous dit le texte, pour laisser place, dans les deux dernières phrases, à un commentaire narratorial plus explicite encore. Ce commentaire nous parle de leurres, de fantômes, et même d'aveuglement, puisqu'il y est question d'un homme qui recherche « les gaies couleurs dont il ne se sait point revêtu ». La quête du Consul, glosant le réel pour en faire surgir les doublures cachées, est donc ramenée ici à une forme de cécité : Geoffrey Firmin serait, si l'on veut, un homme ante-nietzschéen. En fait, semble nous dire le texte, le réel n'est que ce qu'il est ; il n'y a pas, en dehors de lui, d'arrière-monde consolant ou inquiétant, d'où des puissances occultes présideraient aux destinées des hommes. En outre, dans ce passage, le thème des *couleurs* rejoint l'un des attributs du Consul : à savoir ses lunettes noires, que toujours il chausse au sortir de la *cantina*, prolongeant ainsi les ténèbres dans lesquelles il aime à se plonger, recréant autour de lui une sphère décolorée qui le protège de la platitude du monde extérieur<sup>16</sup>.
- 15 Ces pôles contradictoires du roman, qui octroient aux visions du Consul une dimension oraculaire, ou, au contraire, en font le symptôme paradoxal d'une forme d'aveuglement, nous semblent être maintenus jusqu'au bout. On peut noter à cet égard la perplexité que peut susciter chez le lecteur la répétition, à la dernière page du

roman, des mots qui apparaissent sur le panneau d'avertissement : « ¿ Le gusta este jardín, que es suyo ? ¡ Evite que sus hijos lo destruyan ! ». Les deux phrases sont placées en situation d'extranéité par rapport au reste du récit, faisant ainsi office à la fois de commentaire et de conclusion. Mais quelle conclusion ? Là encore, plusieurs interprétations sont envisageables. Soit l'énoncé est encore attribuable au Consul, et ce qui surgirait alors dans le texte, par un décrochage typographique et énonciatif, ce serait une sorte de voix *post-mortem*, une voix d'outre-tombe entonnant un petit air de « je vous l'avais bien dit ». La mort du Consul, à la fois infâmante et sublime, confirmerait ainsi l'aspect prophétique attribué à l'écriteau d'avertissement. Seconde lecture possible : la sentence est le fait d'une voix narrative qui assumerait ici pleinement sa position d'omniscience, et qui confirmerait les vues du Consul – avec la complicité du lecteur, qui a gardé en mémoire le sens funeste que feu Geoffrey Firmin attribuait au message. Cette seconde lecture va dans le même sens que la première : dans les deux cas, le déchiffrement du monde auquel se livrait le Consul se trouve validé. Mais, reste une troisième lecture possible, qui contredit les deux premières : les mots cités sont attribuables à la voix narrative omnisciente, mais ne valent pas comme entérinement de la lecture qu'en faisait le Consul. La citation serait une ultime *rectification*, un retour au sens littéral – ce que justifierait alors la mention des termes *españols* de l'écriteau, et non de la traduction erronée qu'en a donnée le Consul – traduction, je vous le rappelle, faisant référence à un intertexte biblique, en l'occurrence l'éviction d'Adam hors du Paradis. Autrement dit : le réel n'a pas d'envers ésotérique, et le Consul, a trop vouloir l'investir de littératures (au pluriel), a fait lui-même son propre malheur.

- 16 C'est l'hypothèse de « l'idiotie du réel », retenue par l'un des glosateurs atypiques de Lowry, Clément Rosset, dans *Le réel. Traité de l'idiotie*<sup>17</sup>. Selon lui, la magie du mescal consiste en ceci qu'il produit une démarche titubante, un cheminement erratique et irrationnel, et, *en même temps*, un discours rationalisant qui relie après coup la succession désordonnée<sup>18</sup> : il y aurait ainsi conjonction entre l'indétermination totale, et la détermination totale. L'alcool permet d'accentuer, et ainsi de mettre au jour, deux vérités fondamentales : d'une part, celle de l'insignifiance du réel, d'un sens introuvable, non pas parce qu'il aurait été perdu, mais parce qu'il n'a jamais existé. D'autre part, une propension toute humaine à chercher une dimension sous-jacente, une sur-réalité cachée sous le réel, et ayant en fait le but inavoué de le récuser et d'en éloigner l'insupportable univocité – propension à laquelle seules échappent, selon Clément Rosset, les philosophies véritablement matérialistes, celles d'Epicure, de Lucrèce ou de Marx. De fait, ces deux aspects coexistent dans *Under the Volcano* : quel que soit le lieu où se trouve le Consul, il a l'intuition d'y être toujours *par hasard*, et son ivresse lui octroie le privilège de voir s'exhiber à ses yeux l'insoutenable insignifiance du monde, ce qu'il désigne comme « the horror of an intolerable reality<sup>19</sup> ». La véritable illumination que permettrait l'alcool, ce serait ainsi d'abord celle par laquelle se révèle le règne de l'aléatoire, l'avènement du rien. Mais en même temps, le Consul est bien « trop humain » pour admettre durablement la présence nue des choses, sans les lier tout entières à des équivalents invisibles, trop humain pour célébrer la triviale matérialité du sensible au lieu de rechercher l'idéale évasion. Et revoici la plongée dans le cycle du sens, grâce à la littérature, grâce à la métaphorisation de toute chose, à laquelle le Consul s'adonne de façon outrancière, proportionnellement aux nombres de verres consommés. Un passage du dixième chapitre, que cite Clément Rosset, illustre exemplairement ce double mouvement : il s'agit du moment où, ayant atteint un

prodigieux niveau d'ébriété, le Consul se réfugie dans l'*excusado* (les toilettes) de la *cantina* : il voit alors surgir une chose singulière et unique :

The Consul sat, fully dressed however, not moving a muscle. Why was he here ? Why was he always more or less, here ? He would have been glad of a mirror, to ask himself that question. But there was no mirror. Nothing but stone. Perhaps there was no time either, in this stone retreat. Perhaps this was the eternity that he'd been making so much fuss about, [...] here it turned out to be a stone monastic cell wherein sat – strange ! – who but himself ? [p.296]

Le Consul était assis, mais tout habillé, ne remuant pas un muscle. Pourquoi était-il ici ? Pourquoi était-il toujours, plus ou moins, ici ? Un miroir lui aurait fait plaisir, pour s'y poser cette question. Mais il n'y avait pas de miroir. Rien que la pierre. Peut-être n'y avait-il point de temps non plus, dans cette retraite de pierre. Peut-être était-ce là l'éternité à propos de laquelle il avait fait tant d'histoires, [...] voici que ça se trouvait être une monastique cellule de pierre où siégeait – chose étrange ! – qui donc, sinon lui-même ? [pp. 493-94]

- 17 Nul miroir ici pour nier l'unidimensionnalité de ce qui l'entoure, l'opacité de la pierre. Les choses, soudain, n'ont plus d'envers, il n'y a pas d'explication à leur singularité stupéfiante. Mais, pourtant, les mots déjà commencent à élaborer un autre monde : la pierre, en même temps qu'elle exhibe son existence nue et sans profondeur, devient le matériau d'une « monastique cellule ». L'image se développe ensuite : celle de la tombe du Christ dont la pierre est ôtée au matin, celle de la cellule du pénitent observé par l'œil de Dieu. Et Geoffrey finit d'ailleurs pas entendre ces mots : « "I'm watching you... You can't escape me"<sup>20</sup> ». On rejoint alors la condition de « l'homme-parlant » évoqué par Michel Deguy : « Être chassé de l'Eden, non-lieu de la coïncidence 'primitive', c'est en être séparé par le *comme*. [...] Être déchu c'est être victime d'une métaphore [...].<sup>21</sup> » Cette condition, « essentiellement métaphorique », le Consul la manifeste à double titre : parce qu'en dépit de ses discours, il voit le monde tel qu'il est, dans son immédiateté « primitive », et qu'en même temps, ce même monde lui semble cacher en lui les replis de la métaphore, et appeler par là une lecture herméneutique.
- 18 Il me semble ainsi que le texte de Lowry témoigne d'une double aporie : soit le monde s'éprouve et ne se commente pas : il est, conformément aux postulats antimétaphysiques de la phénoménologie, un pur apparaître où se constituerait la forme absolue et originaire de l'expérience ; soit l'unique mode d'arrondissement possible du monde passe par sa fictionnalisation, dédoublement du réel seul capable de reconstituer une forme de continuité et d'intelligibilité – une re-présentation à défaut d'une présentation. Le tremblement du visible toujours à l'œuvre dans *Under the Volcano*, l'usage massif de la citation, seraient le fruit de ce basculement continu entre éblouissement de la coïncidence et expérience de la séparation. Les mots du Consul, qui contaminent la voix énonciative, posent la question en termes d'ajustement de la parole et du monde, dont je rappellerai pour finir les pôles contradictoires.
- 19 D'une part, les balbutiements du texte, la logorrhée débridée de Geoffrey Firmin figurent l'impossibilité de communiquer l'illumination, la transmission inévitablement différée de l'évidente univocité du sensible. Ces passages sont aussi ceux où, croyant avoir parlé, le Consul se rend compte que sa parole n'est restée audible que pour lui-même. Par exemple, après le long discours désordonné adressé à Yvonne et Hugh, et dont il s'aperçoit qu'il n'a jamais été prononcé :

[...] there was a slight mistake. The Consul was not talking. Apparently not. The Consul had not uttered a single word. It was all an illusion, a whirling cerebral

chaos, [...]. It was like a piece on a piano, it was like that little bit in seven flats, on the black keys – [pp. 309-10]

[...] il y avait une petite erreur. Le Consul ne parlait pas. Apparemment pas. Le Consul n'avait articulé aucun mot. Tout cela n'était qu'illusion, tourbillonnant chaos cérébral [...]. C'était comme un morceau de piano, c'était comme un petit passage en ut bémol mineur, sur les touches noires. [p.513-14]

- 20 La comparaison musicale établit ici un brouillage entre le verbal et le non-verbal, révèle que des bruissements du monde, de l'intuition de son évidence, on ne peut rien dire. A l'extrême, la langue non métaphorique et non symbolique se réduira d'ailleurs en pures onomatopées :

[...] downhill: clipperty-one clipperty-one: clipperty-two clipperty-two: clipperty-three clipperty-three: clipperty-four clipperty-four: alas, thank God, not stopping, and the lines shaking, the station flying, the coal dust, black bituminous: lickety-cut lickety-cut lickety cut: and then another train, clipperty-one clipperty-one, coming in the other direction, swaying, [...] [p.284]

[...] descente: *clippeti-un clippeti-un: clippeti-deux clippeti-deux: clippeti-trois clippeti-trois: clippeti-quatre clippeti-quatre* : hélas, Dieu merci, ne s'arrêtant point, et les rails de trembler, la gare de s'envoler et, bitumeuse et noire, la poussière de charbon : *liketi-keutt liketi-keutt liketi-keutt* : et puis un autre train, *clippeti-un clippeti-un* venant dans l'autre sens, vacillant, [...] [p.474]

- 21 L'effet sonore est ici comme accentué par la typographie, qui évoque les modulations d'une phrase musicale. La parole qui coïncide avec l'émergence du sensible ne peut que se défaire, se tarir en un pur rythme vibratoire, tel le résidu endeillé d'une co-présence dont seul le *mescal* a pu par éclats dévoiler l'évidence. A l'opposé, la langue redevient métaphorique à l'excès, investie par les détours du mythe et du symbolique : elle est un discours *sur*, commentaire plus que *parole* du monde. En effet, que découvre Yvonne sous les dessins griffonnés, dans le passage précédemment cité, sinon un poème qui, comme les dessins, est de part en part symbolique : le Consul y évoque sa destinée maudite, celle d'un homme déchu poursuivi par l'œil de Dieu tel Caïn dans *La légende des Siècles*. Sous les symboles, d'autres symboles, inscrits dans une circularité métaphorique dont Geoffrey Firmin ne saurait sortir qu'au prix du tarissement de sa langue. Ainsi, le personnage de Lowry pousse à l'excès l'insoluble dichotomie entre une parole qui, à rejoindre la musique du monde, en devient inarticulée, et celle, oraculaire et investie de littératures, qui ne peut être que parole *après coup*, dédoublant toujours le monde de significations incertaines. Ces deux modes, excessifs, du langage, sont voués à l'incommunicabilité et à la confusion : et le Consul réactualise à son corps défendant le mythe de Babel, auquel il fait explicitement écho en songeant à tous les alcools consommés : « a babel of glasses [...] built to the sky, then falling, the glasses toppling and crashing [...] »<sup>22</sup>. Quand Yvonne lui écrit : « My tongue is dry in my mouth for the want of *our* speech<sup>23</sup> », il est déjà trop tard : les feux de l'alcool ont défiguré la voix du Consul, prise entre mutisme et sibyllines prophéties. Dans ses ténèbres, nul ne peut plus le suivre. À l'appel d'Yvonne, réclamant une langue commune pour l'ici et maintenant, il oppose la puissance des phrases déjà lues, qui outrepassent la vie de leur charme d'apocalypse.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### Textes de Malcolm Lowry

*Under the Volcano*, Londres, Penguin, 2000 ; *Au-dessous du volcan*, traduit de l'anglais par Sephen Spriel, avec la collaboration de Clarisse Francillon, Paris, Folio-Gallimard, 2002.

*Letter to Jonathan Cape, January 2, 1946*, in *Selected Letters of Malcolm Lowry*, Harvey Breit and Margerie Bonner Lowry (ed.), Philadelphia and New York, J.B.Lippincott Company, 1965, pp. 57-88; « Lettre à Jonathan Cape, 2 janvier 1946 », in *Malcolm Lowry. Romans, nouvelles et poèmes*, traductions de Georges Belmont, Jacques Darras, Jean Follain, Clarisse Francillon et Suzanne Kim, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1995, pp. 406-439.

### Autres ouvrages cités

Deguy, Michel, « Usages poétiques du symbole », in *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 13, mars 1967, pp. 9-10. Cité par Claude Simon dans « La fiction mot à mot », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, 10/18, 1972, p. 82.

Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil « Poétique », 1981.

Freud, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, traduit de l'allemand par I.Meyerson, Paris, PUF, 1967.

Grace, Sherrill (ed.), *Swinging the Maelstrom. New Perspectives on Malcolm Lowry*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1992.

McCarthy, Patrick A., *Forests of Symbols : World, Text and Self in Malcolm Lowry's Fiction*, Athènes et Londres, University of Georgia Press, 1994.

Morel, Jean-Pierre, « Cinq difficultés – au moins – pour parler de montage en littérature », in Kahn, Robert (éd.), *A travers les modes*, Publications de l'Université de Rouen, 2004, pp. 35-48.

Tarde, Gabriel, *Ecrits de psychologie sociale*, choisis et présentés par A.M. Rocheblave-Spenlé et J.Milet, Toulouse, éditions Edouard Privat, « Rhadamanthe », 1973.

## NOTES

1. Ces termes sont repris dans des titres d'ouvrages consacrés à Malcolm Lowry : cf Sherrill Grace (ed.), *Swinging the Maelstrom. New Perspectives on Malcolm Lowry*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1992 ; et Patrick A. McCarthy, *Forests of Symbols : World, Text and Self in Malcolm Lowry's Fiction*, Athènes et Londres, University of Georgia Press, 1994.

2. Ces motifs récurrents apparaissent souvent sans régie narrative, et leur interpolation crée un effet d'hétérogénéité visuelle (par le démarcage typographique), mais aussi générique (par l'insertion de citations et de poèmes). Pour une définition aboutie du montage, voir l'article de Jean-Pierre Morel, « Cinq difficultés – au moins – pour parler de montage en littérature », in Robert Kahn (éd.), *A travers les modes*, Publications de l'Université de Rouen, 2004, pp. 35-48.

3. Gabriel Tarde utilise cette métaphore dans la controverse qui l'oppose à Emile Durkheim ; Cf *Ecrits de psychologie sociale*, choisis et présentés par A.M. Rocheblave-Spenlé et J.Milet, Toulouse, éditions Edouard Privat, « Rhadamanthe », 1973, p. 132.
4. *Under the Volcano*, Londres, Penguin, 2000, p. 45 ; « Te souviens-tu de la chanson de Strauss que nous fredonnions d'habitude ? Une fois l'an les morts vivent l'espace d'un jour. Oh viens à moi encore comme autrefois en mai. », *Au-dessous du volcan*, traduit de l'anglais par Stephen Spriell, avec la collaboration de Clarisse Francillon, Paris, Folio-Gallimard, 2002, p. 93.
5. *Under the Volcano*, p. 31 ; « Un artiste aux mains d'assassin ; c'était l'étiquette, l'hieroglyphe des temps. Car en réalité c'était l'Allemagne elle-même qui, dans la déchéance macabre d'un piètre croquis, le surplombait. – Ou était-ce, par un écart gênant de l'imagination, M.Laruelle lui-même ? », *Au-dessous du volcan*, p. 70. Dans le premier chapitre du roman, focalisé sur le personnage de Jacques Laruelle, la première occurrence du motif livre en fait une double signification : la figure du criminel est comparée à l'Allemagne nazie, en même temps qu'elle renvoie Laruelle à son propre sentiment de culpabilité – d'avoir trahi le Consul et perdu son amitié, de n'avoir pu sauver Yvonne et Geoffrey de la mort.
6. Par exemple, *Under the Volcano*, pp. 52, p. 56, 57 ; *Au-dessous du volcan*, pp. 104, 111, 112.
7. Dans sa *Traumdeutung*, décrit l'ensemble des opérations dont l'effet global est la transformation des pensées latentes en un produit manifeste difficilement reconnaissable. Ces mécanismes sont la figurabilité, l'élaboration secondaire, la condensation et le déplacement. Le *déplacement* correspond au processus de transfert par lequel l'énergie psychique passe d'une représentation à l'autre ; la *condensation* fait qu'une représentation unique représente à elle seule plusieurs chaînes associatives à l'intersection desquelles elle se trouve. Cf Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, traduit de l'allemand par I.Meyerson, Paris, PUF, 1967.
8. *Under the Volcano*, p. 331 ; « le monde à l'œil qui flambe », et « d'étranges histoires d'enfer sur [la] pauvre âme en détresse », *Au-dessous du volcan*, p. 548.
9. *Under the Volcano*, pp. 27-28 ; *Au-dessous du volcan*, pp. 63-64. Dans ce passage, Jacques Laruelle se remémore un épisode de son adolescence : alors ami avec Geoffrey, il le surprend en plein ébats amoureux, dans un bunker surnommé *bunker de l'enfer*, sur la plage. Ils se rendent ensuite dans un bar nommé *The Case is Altered*, où l'on refuse de les servir à cause de leur trop jeune âge. Cet épisode, qui allie voyeurisme, frustration sexuelle et boisson, augure beaucoup de la destinée future du Consul.
10. Malcolm Lowry en livre la signification dans sa préface : « Outside in the dark tempestuous night backwards revolved the luminous wheel. This wheel is of course the Ferris wheel in the square, but it is, if you like, also many other things ; it is Buddha's wheel of the law [...], it is eternity, it is the instrument of eternal recurrence, the eternal return [...] the wheel of time », *Letter to Jonathan Cape, January 2, 1946*, in *Selected Letters of Malcolm Lowry*, Harvey Breit and Margerie Bonner Lowry (ed.), Philadelphia and New York, J.B.Lippincott Company, 1965, pp. 57-88 [pp. 70-71] ; « Dehors, en cette nuit de tempête, tourne la roue lumineuse... Cette roue, c'est la roue Ferris dressée au milieu du square, mais c'est aussi, si vous voulez, beaucoup d'autres choses : la roue de la loi, la roue de Bouddha, c'est aussi l'éternité, le symbole de l'éternel retour [...] la roue du Temps », préface d'*Au-dessous du volcan*, pp. 21-31 [p.26]. Cette préface, écrite par Malcolm Lowry spécialement pour l'édition française, est en fait un résumé de la lettre qu'il avait adressée à l'éditeur Jonathan Cape pour défendre son ouvrage. Cette lettre est reproduite intégralement dans l'édition du Livre de Poche : « Lettre à Jonathan Cape, 2 janvier 1946 », *Malcom Lowry. Romans, nouvelles et poèmes*, traductions de Georges Belmont, Jacques Darras, Jean Follain, Clarisse Francillon et Suzanne Kim, Paris, Le Livre de Poche, « La Pochothèque », 1995, pp. 406-439.
11. « It came sailing out of nowhere, the child's funeral, the tiny lace-covered coffin followed by the band », *Under the Volcano*, p. 61 ; « Il débarquait de nulle part, l'enterrement d'enfant, le tout petit cercueil recouvert de dentelles suivi de l'orchestre », *Au-dessous du volcan*, p. 119.

12. Selon Dorrit Cohn, le monologue narrativisé permet de rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration. Pour une définition précise de cette technique, et pour une analyse détaillée des effets qu'elle permet, voir : Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil « Poétique », 1981, pp. 121-164.
13. *Under the Volcano*, p. 132 ; « Vous aimez ce jardin ? Pourquoi est-il à vous ? Nous expulsions ceux qui détruisent ! », *Au-dessous du volcan*, p. 232.
14. *Under the Volcano*, p. 235 ; « Aimez-vous ce jardin, disait l'avis, qui est vôtre ? Veillez à ce que vos enfants ne le détruisent pas ! », *Au-dessous du volcan*, pp. 396-97.
15. *Under the Volcano*, p. 222 ; *Au-dessous du volcan*, p. 375.
16. Par exemple *Au-dessous du volcan* p. 111, p. 132, p. 167. *Under the Volcano*, p. 56, p. 70, p. 92.
17. Clément Rosset, *Le réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Editions de Minuit, « Reprise », 1997 [1977].
18. Clément Rosset écrit ainsi : « Là où il y a une volonté il y a un chemin [...]. Mais la réciproque est tout aussi vraie : là où il y a un chemin, on peut toujours trouver une volonté. Il est toujours possible d'imaginer une volonté pour relier après coup une succession d'actes insignifiants [...] », *Ibid.*, p. 11.
19. *Under the Volcano*, p. 80 ; « l'horreur [...] d'une intolérable réalité », *Au-dessous du volcan*, p. 148.
20. *Under the Volcano*, p. 302 ; « "Je t'ai à l'œil ... Tu ne peux t'évader" », *Au-dessous du volcan*, p. 502.
21. Michel Deguy, *Actes*, p. 269, et « Usages poétiques du symbole », *Cahiers internationaux du symbolisme*, n° 13, mars 1967, pp. 9-10. Cité par Claude Simon dans « La fiction mot à mot », *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, Paris, 10/18, 1972, p. 82.
22. *Under the Volcano*, p. 294 ; « une babel de verres [...] dressée jusqu'au ciel, puis croulant, les verres culbutant et se fracassant [...] », *Au-dessous du volcan*, p. 490.
23. *Under the Volcano*, p. 367 ; « Dans ma bouche ma langue se dessèche de soif de notre langage », *Au-dessous du volcan*, p. 607.