

« JUST ONCE A YEAR, THE DEAD LIVE FOR ONE DAY... » : SURVIVANCE DANS *UNDER THE VOLCANO* DE MALCOLM LOWRY

CATHERINE DELESALLE-NANCEY
Université Jean Moulin — Lyon 3

Searching in a ravaged heart for anguish
You found only a dead grief? No sorrow
Could be as bad as that which quite goes by,
Ah, no, no sorrow... Still to distinguish
It from other sorrows, extinguish
The heart first. Then call to-morrow,
Today: today, tomorrow; right, wrong: then languish
With these incorporate errors — and the live dead
Is the omission here, ominously —
Until you live again what died unread:
Then remember what the Strauss song said:
Just once a year the dead live for one day...
— Oh, come to me again as once in May¹.

1. Écrits par Lowry en 1936, les deux derniers vers de ce poème reviennent dans la lettre du Consul que lit Laruelle dans le premier chapitre d'*Under the Volcano*, survivance tout à la fois thématique et formelle, à l'œuvre dans l'ensemble du roman et mise en exergue dès le premier chapitre. C'est ce premier chapitre, qualifié par Max-Pol Fouchet de « purgatoire des impatients » et défendu opiniâtement point par point par Lowry dans sa lettre à Jonathan Cape, qui semble placer d'emblée *Under the Volcano* sous le signe de la survivance. Excroissance dans le schéma temporel

1 K. Scherf, "The Lighthouse Invites the Storm", *The Collected Poetry of Malcolm Lowry*, 78.

du roman dont il vient contrarier l'unité de temps, il présente le point de vue d'un survivant, Jacques Laruelle, témoin de la tragédie qui s'est déroulée un an plus tôt et a vu disparaître Yvonne et le Consul. Lieu et temps se conjuguent pour marquer ce chapitre — et le roman — du sceau de la survivance puisqu'il se déroule le Jour des Morts, jour de fête au Mexique, cette terre palimpseste où se côtoient pyramides indiennes et églises baroques, traces superposées des différentes civilisations qui ont laissé leur empreinte sur le pays. Les fresques de Diego Rivera sur le palais de Cortés, surinscription d'un idéal révolutionnaire sur les vestiges de la colonisation, sont en elles-mêmes le signe de cette superposition des temps, que vient encore souligner le dialogue suivant entre le Consul et Laruelle :

“The slow darkening of the murals as you look from right to left. It seems somehow to symbolize the gradual imposition of the Spaniards' conquering will upon the Indians. Do you see what I mean?”

“If you stood at a greater distance still it might seem to symbolize for you the gradual imposition of the Americans' conquering friendship from left to right upon the Mexicans,” the Consul said with a smile, removing his dark glasses, “upon those who have to look at the frescoes and remember who paid for them².”(255)

L'histoire se prêterait donc à une lecture de droite à gauche comme de gauche à droite, mettant à mal toute perception chronologique du temps, à l'instar de ce premier chapitre qui nous projette vers l'avenir de la narration tout en nous replongeant dans un passé révolu et pourtant encore bien présent.

2. La tension temporelle au cœur de la survivance est également celle qui habite *Under the Volcano*, roman de la hantise, tant dans l'histoire qu'il raconte que dans l'écriture même. Le premier chapitre, nous le verrons, est tout entier habité par cette tension entre nostalgie et survivance, entre repli sur un passé à jamais disparu et ouverture du présent sur le passé et l'avenir. Cette ouverture fait en réalité effraction dans le présent, effraction dont jaillit le texte, sa forme portant l'empreinte de la survivance, ainsi que nous tenterons de le montrer dans un second temps. Or s'il est une forme qui partout s'inscrit dans *Under the Volcano*, c'est bien celle du cercle : cercle de la répétition tragique, de l'éternel retour, du temps cyclique ou encore de la bobine de cinéma ; c'est cette forme ambivalente dont la révolution entraîne passé, présent et avenir dans un ballet paradoxal que nous interrogerons dans une dernière partie.

² Toutes les références sont à l'édition Penguin de 1985.

Entre nostalgie et survivance

3. Deux chaînes montagneuses, deux volcans, deux hommes après une partie de tennis : c'est sur le chiffre deux, chiffre de la tension, que s'ouvre le premier chapitre d'*Under the Volcano*. A une première vision panoramique qui place la ville de Quauhnhuac dans un vaste réseau planétaire succède une plongée dans ses rues tortueuses et défoncées à l'abri de hautes murailles, préfigurant ainsi la tension entre repli nostalgique et trouée sur d'autres temps. C'est en suivant Laruelle, l'ami d'enfance du Consul resté seul à Quauhnhuac après les morts d'Yvonne et du Consul et le départ de Hugh un an plus tôt, que le lecteur pénètre dans l'univers du roman. A la veille de quitter à son tour le Mexique, Laruelle parcourt une dernière fois les lieux où il a vécu ces cinq dernières années. Mais ce parcours est tout entier tourné vers le passé : sa passion pour Yvonne qui ramène à sa mémoire le souvenir extatique de la Cathédrale de Chartres, son amitié avec le Consul et les vacances passées avec lui et les Taskerson sur les rives anglaise ou normande de la Manche, ou encore les liens quasi paternels tissés avec Hugh au soir de la tragédie qui s'est déroulée un an plus tôt, le 2 novembre 1938. Il s'agit bien ici de nostalgie au sens étymologique du terme, retour (*nostos*) douloureux (*algos*) sur ce qui est désormais loin, la distance venant en quelque sorte embellir les souvenirs et rendre plus difficile la séparation. Les relations de Laruelle avec Yvonne, le Consul et Hugh, le demi-frère de ce dernier, marquées au coin de la trahison, de l'adultère et de la jalousie, n'ont en effet pas toujours revêtu ce caractère idyllique³, mais regret, manque et désir habitent le Français tandis que parvient à son oreille l'air lointain de *Saint Louis Blues*.

4. Comme le souligne Pierre Schaeffer⁴, Laruelle est en réalité en proie à une profonde mélancolie qui vient apparemment faire échec au travail de deuil, la séparation avec l'objet perdu étant rendue impossible. L'adjectif « melancholy » qualifie les sentiments du jeune Laruelle quittant, à jamais pense-t-il, le Consul après l'épisode du « Hell-bunker » — « It had been a melancholy dreary parting at Liverpool and a dreary melancholy journey down to Dover and back home [...] » (67) —, tout comme les cierges portés en procession au cimetière par les gens en deuil dans la première scène observée par lui au début du chapitre. Avant même de quitter le pays, Laruelle fait donc l'expérience de cette mélancolie « préventive », mélancolie qui « le cloue littéralement au sol mexicain » pour reprendre les mots de Pierre Schaeffer : « [...] from these mountains emanated a strange melancholy force that tried to hold him here bodily, which was its weight, the weight of many things, but mostly that of sorrow » (59). La mélancolie empêche en

3 Laruelle reconnaît lui-même que la paix éprouvée dans la contemplation des flèches de Chartres lui fait oublier les dettes qu'il avait contractées à cette époque et qui ne peuvent que ternir ce passé présenté comme idyllique.

4 Voir P. Schaeffer, « Esthétique de la mélancolie et poétique de la saturation : la voix / voie Lowry ».

effet tout nouveau départ, comme en témoignent les multiples indices égrenés lors de la promenade de Laruelle : la vieille Ford bleue dont les roues avant ont été remplacées par des briques, la gare désaffectée dont ne semble plus partir aucun train — « There was little to suggest that any train ever arrived at this station, let alone left it » (53) — ou encore la grande route à l'américaine qui se perd dans le dédale des ruelles pour finalement devenir un sentier de chèvres. Laruelle, dont les bagages ne sont toujours pas faits, reste englué dans le passé et ne semble pas pouvoir se projeter dans l'avenir : « M. Laruelle also found it hard to believe he was really going. Then the thought of tomorrow seemed well-nigh overwhelming » (53). Hugh ayant emporté avec lui ses dernières illusions, il ne peut plus croire dans les idéaux qui animaient son désir de tourner des films :

For Hugh, at twenty-nine, still dreamed, even then, of changing the world (there was no other way of saying this) through his actions — just as Laruelle, at forty-two, had still not quite given up hope of changing it through the great films he proposed somehow to make. But today these dreams seemed absurd and presumptuous. (55)

Laruelle, le survivant, s'apparenterait donc davantage à un mort-vivant : « He felt rather like someone lying in a bath after all the water has run out, witless, almost dead » (75); il incarne dès lors le sujet mélancolique si, à la suite de Kristeva et de Freud, on s'accorde à voir la mélancolie comme : « [...] une intolérance à la perte de l'objet et la faillite du signifiant à assurer une issue compensatoire aux états de retrait dans lesquels le sujet se réfugie jusqu'à l'inaction, jusqu'à faire le mort, ou jusqu'à la mort elle-même⁵. »

5. Ce qui survit, c'est moins Laruelle que le passé qui, comme la saison des pluies, n'en finit pas de mourir⁶. Les paysages que parcourt Laruelle sont en effet hantés par les fantômes du passé, fantômes anonymes des années de splendeur révolues dont ne subsiste plus que la trace. Ainsi c'est dans un hôtel désaffecté, l'Hôtel Casino de la Selva, que le lecteur rencontre pour la première fois Laruelle :

Palatial, a certain air of desolate splendour pervades it. For it is no longer a Casino. You may not even dice for drinks in the bar. The ghosts of ruined gamblers haunt it. No one ever seems to swim in the magnificent Olympic pool. The springboards stand empty and mournful. Its jai-alai courts are grass-grown and deserted. (49)

6. Piscines, terrain de golf à l'abandon, grand' route, églises, pyramides, palais impériaux — celui de Cortés ou celui de Maximilien de Hasbourg — tout concourt à faire de Quauhnahuac une

5 J. Kristeva, *Soleil noir*, 20. Voir également notre analyse de la mélancolie dans *La Divine comédie ivre*, 78-89.

6 « "The rainy season dies hard," M. Laruelle smiled [...], » 71.

ville palimpseste, ou pour reprendre les termes de Georges Didi-Huberman : « un nœud d'anachronismes, ce mélange de choses passées et de choses présentes⁷ ». La Fête des Morts est d'ailleurs l'exemple par excellence de la survivance de rites païens ancestraux dans une célébration chrétienne et Laruelle est sensible au palimpseste sonore, les chants funèbres de la procession se mêlant aux cris de la fête :

Only if one listened intently, as M. Laruelle was doing now, could one distinguish a remote, confused sound — distinct yet inseparable from the minute murmuring, the tintinnabulation of the mourners — as of singing, rising and falling, and a steady trampling — the bangs and cries of the *fiesta* had been going on all day. (50)

Le Consul voit quant à lui dans la pyramide de Cholula la Tour de Babel originale, et dans le port des Indiens que croise Laruelle se lit tout un héritage aztèque⁸. Ce dernier est en effet frappé par la fascinante hétérogénéité de la ville, la superposition des temps : « [...] a planet upon which, in the twinkling of an eye, you could change climates, and, if you cared to think so, in the crossing of a highway, three civilizations » (56).

7. Mais aux fantômes anonymes se joignent d'autres fantômes, bien plus familiers ceux-là, qui habitent encore les lieux que Laruelle parcourt une dernière fois, et la visite du palais de Maximilien et Carlotta fait remonter du passé des voix, celles du couple impérial d'abord auxquelles se superposent très vite celles d'Yvonne et du Consul. La tragédie des deux amants reste pour Laruelle une « inassimilable catastrophe⁹ », « an unassimilable catastrophe » (54) et ne peut donc se laisser enterrer facilement :

What had happened just a year ago today seemed already to belong in a different age. One would have thought the horrors of the present would have swallowed it up like a drop of water. It was not so. Though tragedy was in the process of becoming unreal and meaningless it seemed one was still permitted to remember the days when an individual life held some value and was not a mere misprint in a communiqué. (51)

8. Le passé survit au présent auquel il apporte un supplément de sens, et chaque élément du présent — le journal de l'*Union Militar*, l'affiche pour le film *Las Manos de Orlac* — le fait affleurer à la surface. Le Consul, mort, est toujours au cœur des conversations avec Vigil ou le señor Bustamente, et présent jusque dans la partie de tennis que disputent Vigil et Laruelle puisque c'est

7 Georges Didi-Hubermann emploie ce terme alors qu'il commente un livre de l'ethnologue anglais E. B. Tylor sur le Mexique précisément, livre intitulé — étrange coïncidence — *Anahuac*. G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, 54.

8 « Their carriage suggested the majesty of Aztec princes, their faces obscure sculpturings on Yucatecan ruin », 57.

9 M. Lowry, *Au-dessous du volcan*, 43.

lui qui a appris à ce dernier à jouer lors de son séjour à Leasowe¹⁰. Il surgit dans le volume de pièces élisabéthaines que Bustamente exhume de son bureau et plus encore dans la lettre qui en tombe et qui fait entendre, en une sorte de ventriloquie, la voix poignante et envoûtante du Consul ; c'est elle qui résonne encore bien après que Laruelle s'est tu, et dont les échos s'entendent jusque dans le dernier chapitre, même si ce dernier précède chronologiquement le premier. Cette voix écrite qui n'a jamais atteint sa destinataire, Yvonne, survit au Consul et tire sa grande force poétique de ce statut d'outre-tombe, ainsi que le note Pierre Schaeffer. Sa position particulière par rapport au temps — elle revient sur le passé qui, curieusement, va se répéter – l'apparente aux fantômes tel que les décrit Georges Didi-Huberman :

Les personnages de contes de fée, comme les fantômes, manifestent toujours une certaine propension à la mélancolie : ils n'arrivent jamais à mourir. Êtres de la survivance, ils errent comme des *dibbouks*, quelque part entre un savoir immémorial des choses passées et une prophétie tragique des choses futures¹¹.

9. La survivance ouvre donc le présent sur le passé et l'avenir, mais cette ouverture se fait par effraction, créant un gouffre vertigineux à l'image de la barranca qui entoure Quauhnhuac et où s'arrête un moment Laruelle, envahi par le souvenir de conversations passées avec le Consul :

It was too dark to see the bottom, but: here was finality indeed, and cleavage! Quauhnhuac was like the times in this respect, wherever you turned the abyss was waiting for you round the corner. Dormitory for vultures and city Moloch! When Christ was being crucified, so ran the sea-borne, hieratic legend, the earth had opened all through this country, though the coincidence could hardly have impressed anyone then! It was on this bridge the Consul had once suggested to him he make a film about Atlantis. (61)

Légendes anciennes et projet d'avenir, fût-ce à propos d'une cité engloutie, se mêlent ; ne serait-ce pas alors dans cette effraction par laquelle se manifeste la survivance que jaillit la création artistique, et le texte même d'*Under the Volcano* ?

Effraction et jaillissement

10. Le fantôme du Consul vient faire effraction lors de la promenade de Laruelle, se manifestant

10 « There was even, in spite of his slight stoutness, an English, almost ex-consular sort of liveness about his movements. Why should Jacques be playing tennis at all? Have you forgotten it, Jacques, how I myself taught you, that summer long ago, behind the Taskersons', or at the new public courts in Leasowe? » (253).

11 G. Didi-Huberman, *L'Image survivante*, 512.

alors qu'il n'est pas convié. Il n'est pas fortuit qu'il surgisse la première fois dans la conversation entre Virgil et Laruelle juste après que ce dernier s'est servi un verre d'*anis* d'une bouteille sur l'étiquette de laquelle figure un diable brandissant une fourche menaçante. Diable sorti de sa bouteille, le Consul ne va dès lors cesser de hanter Laruelle, faisant en quelque sorte symptôme, au sens où celui-ci est ce qui se répète et revient sans être convoqué. Le trajet qu'emprunte Laruelle ne répond en effet à aucun plan préétabli et semble obéir à une tout autre logique qui le ramène, malgré lui, sur les lieux de la mémoire: la route de Tomalin, via la brasserie, la maison du Consul, puis le palais de Maximilien :

He found himself in the lane that led away through the brewery to the Tomalín road. (57)

But on *a sudden impulse* he turned left along the road running by the prison. He felt *an obscure desire* on his last night to bid farewell to the ruin of Maximilian's Palace. (58, je souligne)

Nous l'avons vu, c'est par hasard que Laruelle trouve la lettre du Consul qui tombe du recueil de pièces élisabéthaines que lui avait prêté ce dernier et qui, oublié dans la *cantina* du cinéma, lui est remis par le señor Bustamente. Ce livre soudain réapparu évoque immédiatement à Laruelle le regard diabolique du Consul lorsqu'il le lui avait prêté, dix-huit mois plus tôt, promesse de hantise :

I know Jacques, you may never return the book, but suppose I lend it to you precisely for that reason, that some day you may be sorry you did not. Oh, I shall forgive you then, but will you be able to forgive yourself? Not merely for not having returned it, but because the book will by then have become an emblem of what even now it is impossible to return. (73)

11. On observe ici bien sûr, comme souvent dans le roman, la valse des temps, nous y reviendrons. Mais quelle est cette chose qui ne peut être rendue, revenir : l'innocence, l'amour, la confiance, l'amitié ? Si le Consul fait symptôme, ce n'est sans doute pas seulement pour Laruelle mais pour la civilisation tout entière dont il met à mal les idéaux. Le Consul vient se placer exactement sur le lieu de la rupture, l'abîme où s'engloutissent les semblants : engagement politique, liens sociaux, amoureux, amicaux ou familiaux. Sa mort, où son corps-déchet est jeté au fond de la barranca alors qu'il s'imagine gravir le sommet du volcan, est à ce titre emblématique. Tout comme l'est l'épisode obscur du *S.S. Samaritan* dont se souvient Laruelle et qui vaut au Consul de recevoir une médaille tout en étant cité à comparaître en cour martiale. Signe d'une flambée de jouissance parfaitement inconcevable¹², l'accident des officiers allemands brûlés vif dans les chaudières du sous-marin fait

12 « But he was a man of honour and probably no one supposed for a moment he had ordered the *Samaritan's* stokers to put the Germans in the furnace. None dreamed that such an order given would have been obeyed. But the fact remained the Germans had been put there and it was no use saying that was the best place for them. » (79)

trou dans la carrière du Consul, et par extension dans tout récit d'héroïsme. Il resurgit du passé pour hanter le Consul, puis Laruelle dans ce premier chapitre, creusant un abîme vertigineux sous les idéaux d'honneur et d'engagement pour une cause. Quant à l'amour dans le roman, il n'existe plus que comme fantôme ainsi que l'écrit Geoffrey à Yvonne :

You cannot know the sadness of my life. Endlessly haunting waking and sleeping by the thought that you may need my help, which I cannot give, as I need yours, which you cannot, seeing you in visions and in every shadow, I have been compelled to write this, which I shall never send, to ask you what we can do. (85)

12. *Under the Volcano* n'est pas simplement la tragédie des amants séparés ; comme le fait remarquer Laruelle au Dr Vigil dès les premières pages du roman : « — But *hombre*, Yvonne came back! That's what I shall never understand. She came back to the man! » (52) La perte de l'objet aimé persiste après son retour, et l'amour ne survit dans le roman que comme trace, matérialisée dans l'inscription sur la maison de Laruelle : « *No se puede vivir sin amar* » (51). Peut-être, comme le suggère Kristofer Dorosz, tire-t-il sa force de sa spectralité : « There are perhaps few contemporary novels in which love is affirmed as much as in *Under the Volcano*. Affirmed, paradoxically, by its absence [...]»¹³ ». Ce premier chapitre, où les survivances se font symptômes, laisse donc entrapercevoir au lecteur la *barranca* de la civilisation, la faille où elle peut s'abolir, et l'affiche pour le film expressionniste *Las Manos de Orlac*, histoire d'un pianiste auquel on a greffé les mains d'un meurtrier et en laquelle Laruelle voit un hiéroglyphe de l'époque, est à ce titre emblématique. A Laruelle qui s'étonne que le film, qui se jouait déjà un an plus tôt, soit encore à l'affiche, le señor Bustamente répond : « *Compañero*, we have not revived it. It has only returned. The other day I show my latest news here too: believe it, the first newsreel from the Spanish war, that have come back again » (72). A propos de l'ethnologue Tylor, Didi-Huberman écrit :

Avant Warburg et Freud, il aura, à sa façon, revendiqué la leçon du symptôme — absurdité, lapsus, maladie, folie — comme voie d'accès privilégiée au temps vertigineux des survivances. La *voie du symptôme* serait-elle la meilleure façon d'entendre la voix des fantômes¹⁴?

13. Ainsi que le montre le dernier exemple, la survivance ouvre en effet un temps vertigineux dont les pertes de repères vécues par le lecteur — à la suite du Consul — tout au long du roman, sont une autre manifestation. Les nouvelles de la guerre d'Espagne re-projetées un an plus tard viennent

13 K. Dorosz, *Malcolm Lowry's Infernal Paradise*, 93. Au dernier chapitre, qui fait écho au premier, Yvonne à son tour écrit au Consul : « Surely you must have thought a great deal of *us*, what we built together, of how mindlessly we destroyed the structure and the beauty but yet could not destroy the memory of that beauty. It has been this which has haunted me day and night. » (386)

14 G. Didi-Huberman, *op.cit.* 58.

défier toute chronologie, toute vectorisation du temps. Or cette mise à mal d'une conception linéaire du temps est ce qui caractérise pour Didi-Huberman la survivance : « Parce qu'elle est tissée de longues durées et de moments critiques, de latences sans âge et de brutales résurgences, la survivance finit par *anachroniser l'histoire*¹⁵. » La structure même du roman avec son premier chapitre se déroulant un an après les événements témoigne de cette « anachronisation ». Au récit de l'histoire se substitue, pour reprendre les mots de Didi-Huberman, « l'écheveau de la mémoire¹⁶ », fait de sauts, de pauses et de retours. Comment expliquer que la lettre du Consul, lue après le retour d'Yvonne mais écrite avant lui, anticipe l'arrivée d'Yvonne dans un avion venu, il s'en étonne déjà, d'Acapulco, scène sur laquelle s'ouvre le chapitre 2 ? Le temps s'affole, l'enchaînement passé/présent/futur ne tient plus, et se trouve du même coup remise en question toute notion d'origine, et donc d'imitation. On le voit, il n'est pas question dans *Under the Volcano* de transmission : si l'histoire du Consul reste présente, c'est bien sous forme de hantise, hantise dont la nouvelle addiction de Laruelle à l'alcool depuis la disparition de son ami est un indice. Didi-Huberman parle d'un « *inconscient, [...] une symptomatologie, voire une pathologie du temps*¹⁷ » et associe cette symptomatologie qu'est la survivance à une « *onde de choc* » :

[...] les vagues, les ondes de la mémoire traversent et affectent un élément — la culture, l'histoire — qui n'est pas tout à fait fluide, et c'est pour cela qu'il y a tensions, résistances, symptômes, crises, cassures, catastrophes¹⁸.

14. Faille sismologique, la *barranca* est sans doute le symbole de cette cassure qu'opère l'histoire du Consul et sa survivance. Pourtant, c'est de cette cassure même que naît le texte d'*Under the Volcano*. De l'abîme de la *barranca* devant lequel se tient Laruelle remontent l'histoire du « Hell-bunker », obscurément liée à la trahison du Français avec Yvonne, l'enfance du Consul au Kashmir puis chez les Taskerson, le lien avec Hugh. Cette plongée verticale associée à une avancée sur l'axe horizontal du récit est caractéristique de la narration du roman tout entier puisque le récit des événements de la journée ne cesse de s'ouvrir sur le souvenir du passé ou, plus rarement, sur les espoirs vite anéantis d'un avenir radieux au Canada. Mais au-delà du parcours mémoriel, c'est la répétition de certains mots, de certaines images sur l'axe linéaire du récit qui vient faire accroche et faire remonter à la surface d'autres connotations acquises dans d'autres contextes¹⁹. L'axe

15 *Ibid.*, 87.

16 *Ibid.*, 92.

17 *Ibid.*, 112.

18 *Ibid.* 118.

19 Pour une analyse de ce fonctionnement particulier des axes syntagmatique et paradigmatique, voir *La Divine comédie ivre*, 161-163.

paradigmatique de la sélection ne cesse de resurgir à la surface de l'axe syntagmatique de la combinaison, empêchant ainsi l'effacement d'un sens au profit d'un autre : tout est là, simultanément, et le travail du lecteur se fait semblable à celui de l'ethnologue qui, pour Tylor « [...] doit se faire l'historien de chacune de ses observations. La complexité "horizontale" de ce qu'il voit tient [...] avant tout à une complexité "verticale" — paradigmatique — du temps²⁰ ». Chaque élément qui jalonne le parcours de Laruelle dans ce premier chapitre — le cavalier, le bus pour Tomalín, les nuages noirs — évoque un temps passé mais encore à venir pour le lecteur. Les nombreuses références intertextuelles fonctionnent également de cette manière dans le roman, survivances de textes antérieurs qui ne sont pas appel à des modèles mais voix spectrales qui viennent hanter la narration. Les allusions que l'on trouve dès ce premier chapitre à *Lord Jim*, *Faust*, *Don Quichotte*, Humpty Dumpty ou l'Atlantide sont moins les éléments d'un système construit et ordonné de références que des résurgences faisant irruption dans le présent d'un texte qu'elles affectent et modifient par leurs vibrations. Avec *Lord Jim* reviennent toute l'ambivalence de l'empire britannique et le surgissement de forces inconscientes qui mettent à mal l'idéal du moi et fissurent toute illusion de totalité, fissure que l'histoire de Humpty-Dumpty porte à son comble en faisant irrémédiablement éclater cette totalité, et qui court tout au long d'*Under the Volcano*.

15. Mais ce sont bien dans ces survivances que le texte prend vie, comme l'exprime Didi-Huberman dans une métaphore que n'aurait sans doute pas reniée Lowry :

Il n'y a que les vins idéaux — les vins sans goût — pour être sans lie aucune, sans cette impureté qui, d'une certaine façon, leur donne style et *vie*²¹.

Ainsi se met en place une étrange dialectique des temps, qui n'a besoin ni du "bien" ni du "mal", ni des "début" (l'origine-source dont tout dériverait) ni des "fins" (le sens de l'histoire vers quoi tout convergerait). Elle n'a besoin de rien de tout cela pour exprimer la complexité — l'impureté — de sa « vie ». Elle est faite de rhizomes, de répétitions, de symptômes²².

Le texte d'*Under the Volcano* apparaît bien dans sa structure même comme un texte de la survivance, un texte fait de rhizomes, de répétitions, de symptômes qui trouve forme et vie dans son écriture, celle qui précisément, comme celle du Consul, résiste au gouffre qu'elle creuse : « [...] the words themselves slanting steeply downhill, though the individual characters seemed as if resisting the descent, braced, climbing the other way. » (81) Avec sa structure circulaire — le dernier chapitre ramenant au premier — le roman met par ailleurs en place cette « étrange dialectique du temps »

20 G. Didi-Huberman, *op.cit.*, 55.

21 *Ibid.*, 102.

22 *Ibid.*, 106.

qui fait fi des débuts et des fins ; il porte ainsi tout entier l’empreinte de la figure ambivalente du cercle.

L’empreinte du cercle

16. Dès le premier chapitre, la figure du cercle apparaît comme une figure récurrente : les murs d’enceinte de la ville, doublés plus loin de la barranca, la procession du Jour des morts, la déambulation de Laruelle, la roue Ferris. La récurrence d’une figure elle-même symbole d’éternel retour place la question de la survivance au cœur du roman. Mais cette figure du cercle est porteuse d’ambivalence, comme la survivance elle-même. Pour Didi-Huberman reprenant les mots d’Adolph Goldschmidt, la survivance est tout à la fois « vie continuée » et « mort continuée »²³ ; le cercle quant à lui peut être répétition tragique ou cycle d’une vie qui jamais ne prend fin. Ces deux connotations, indissociables, se retrouvent dans le premier chapitre.

17. Laruelle décrit ainsi un cercle autour de sa maison, qu’il cherche à éviter afin de reculer l’heure des préparatifs de départ ; son trajet semble aimanté, défini par des forces de répulsion et d’attraction qui, comme il le remarque, pourraient l’entraîner dans une déambulation sans fin sur le même circuit :

This street, pursued far enough, would lead back to the American highway again and the Casino de la Selva; M. Laruelle smiled: at this rate he could go on travelling on an eccentric orbit round his house for ever. (69)

18. Le Consul semble lui aussi condamné à répéter le même trajet puisque sa lettre, écrite avant le retour d’Yvonne, décrit pourtant le même itinéraire que celui qu’emprunteront les personnages au cours de leur dernière journée :

So, at midnight, I drove in the Plymouth to Tomalín to see my Tlaxcaltean friend Cervantes the cockfighter at the Salón Ofélia. And thence I came to the Farolito in Parián where I sit now in a little room off the bar at four-thirty in the morning drinking *ochas* and then *mescal* and writing this on some Bella Vista notepaper I filched the other night [...]. (82)

19. Ironie du sort, le seul des protagonistes à ne pas faire partie de l’expédition au Farolito est néanmoins celui par lequel la boucle est bouclée puisqu’il nous est présenté pour la première fois au *Bella Vista* et que c’est lui qui découvre finalement la lettre sur le papier à en-tête de cet hôtel. Ce

²³ *Ibid.*,94.

cercle là est bien celui de la tragédie, du temps prédéterminé auquel il est impossible d'échapper et qui se manifeste dans les étranges correspondances que voit partout le Consul, ce dont Laruelle lui-même fait l'expérience en ouvrant au hasard le volume de pièces élisabéthaines sur un extrait de *Faust* :

M. Laruelle had opened the book of Elizabethan plays at random and for a moment he sat oblivious of his surroundings, gazing at the words that seemed to have the power of carrying his own mind downward into a gulf, as in fulfillment on his own spirit of the threat Marlowe's Faustus had cast at his despair. (80)

20. Mais de *Faust*, Laruelle souhaitait faire un film, ou plus exactement une version moderne avec Trotsky comme protagoniste. Le projet peut certes paraître quelque peu décalé, mais c'est précisément dans ce décalage, cette transformation apportée au scénario tragique que réside la « vie continuée » de la survivance, et du cercle. La roue Ferris sur laquelle se clôt le chapitre et qui, dans une révolution arrière, nous ramène un an plus tôt est bien celle qui ouvre le temps du récit. Or dans sa lettre à Jonathan Cape Malcolm Lowry, insistant sur l'importance symbolique de cette roue, suggère qu'elle pourrait être aussi celle de la bobine du film créé par Laruelle, le Consul ayant remplacé Trotsky dont il aurait conservé le bouc²⁴ et la fin sordide, assassiné au Mexique pour des raisons politiques :

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 (see 7), it is eternity, it is the instrument of eternal recurrence, the eternal return, and it is the form of the book; or superficially it can be seen simply in an obvious movie sense as the wheel of time whirling backwards until we have reached the year before and Chapter 2 and in this sense, if we like, we can look at the rest of the book through Laruelle's eyes, as if it were his creation. (23)

Cette roue lumineuse qui tourne dans la nuit tumultueuse et, dans un rythme lent et solennel, nous amène au bord du gouffre pour être les témoins de la chute du Consul serait donc survivance créatrice : tout en faisant revenir le passé, elle lui offrirait une forme de renaissance et l'inscrirait ainsi dans l'avenir.

21. Le mode de création choisi, le cinéma, n'est pas non plus sans lien avec la survivance puisque l'illusion de mouvement est créée grâce à la persistance sur la rétine d'images fixes. D'autre part,

²⁴ Le señor Bustamente décrit ainsi le Consul : « Then, as if there were any longer doubt of whom he spoke, he pinched his chin and drew downward from it an imaginary beard. » (74)

ces images ne sont pas, comme le souligne Deleuze analysant les théories de Bergson, des instants privilégiés, mais des instants quelconques, « réguliers ou singuliers, ordinaires ou remarquables²⁵ », seuls à même de créer le mouvement :

Il revient au même en effet de recomposer le mouvement avec des *poses éternelles*, ou avec des *coupes immobiles* : dans les deux cas, on rate le mouvement, parce qu'on se donne un tout, on suppose que « tout est donné », tandis que le mouvement ne se fait que si le tout n'est ni donné ni donnable. Dès qu'on se donne le tout dans l'ordre éternel des formes et des poses, ou dans l'ensemble des instants quelconques, alors ou bien le temps n'est plus que l'image de l'éternité, ou bien la conséquence de l'ensemble : il n'y a plus de place pour le mouvement réel²⁶.

22. Ce premier chapitre, composé d'éléments épars, survivances du passé rencontrées au gré de la pérégrination de Laruelle qui seule les lie entre elles, n'est-il pas — paradoxalement puisqu'il décrit la paralysie de Laruelle incapable de partir — celui qui imprime à l'ensemble du roman son mouvement ? Il interdit en effet toute totalisation car les fragments ne sauraient former un tout, mais donne au lecteur des éléments aléatoires qui seront mobilisés et remis en mouvement lors de la lecture du roman dans son ensemble. Ainsi la survivance dans *Under the Volcano* ne saurait être ramenée à la notion de « cycles éternels », danger que relève Didi-Huberman par rapport à l'interprétation parfois faite de l'histoire de l'art de Warburg :

Ainsi la survivance a-t-elle été tirée vers la notion intemporelle d'*archétype*, ou vers l'idée de *cycles éternels* : cela pour expliquer — mais à peu de frais — le mélange de « continuités » et de « variations » dont l'histoire des images est inévitablement marquée²⁷.

23. En introduisant la métaphore du cinéma — dont le terme anglais *movie* souligne le lien au mouvement — Lowry confère à la figure du cercle et à son roman une autre dimension : la survivance y est moins de continuité que de discontinuité.

24. Il ne peut être fortuit que le premier chapitre soit tout entier placé sous le signe de l'intermittence : la roue Ferris n'apparaît que de loin en loin à Laruelle, mais surtout les lumières, tout particulièrement celles du cinéma, clignent, et ce dès la première fois que Laruelle les aperçoit : « Over in the town the lights of Quauhnahuac's one cinema, built on an incline and standing out sharply, suddenly came on, flickered off, came on again » (51). Plus tard, avec l'orage, les éclairs écrivent en lettres de feu éphémères sur le ciel, et les réverbères vacillent tandis que le cinéma s'éteint. « Every blessed week something goes wrong with the lights », s'exclame le señor

25 G. Deleuze, *L'Image-mouvement*, 15.

26 *Ibid.*, 17.

27 *Ibid.*, 95.

Bustamente, soulignant ainsi encore la continuité de la discontinuité. A côté de la *cantina* que seules éclairent quelques chandelles tremblantes, dans l'obscurité de la salle de projection se joue un ballet d'ombre et de lumière :

The lights were not entirely dead: they glimmered, a dim reddish orange, flickering. On the screen over which clambered an endless procession of torchlit shadows, hung, magically projected upside down, a faint apology for the "suspended function"; in the *autoridades* box three cigarettes were lit on a match. (72)

The light had now completely failed and he stared over Sr Bustamente's shoulder past the curtain into a graveyard of darkness, stabbed by flashes of torchlight like heat lightning, [...] the diminished audience sat slackly and bored yet patient before the dark screen, suddenly illuminated, swept, by silent grotesque shadows of giants and spears and birds, then dark again, the men along the right-hand balcony [...] a solid frieze carved into the wall, serious, moustachioed men, warriors waiting for the show to begin, for a glimpse of the murderer's bloodstained hands. (74)

25. Comme les images de la pellicule, séparées par des intervalles noirs, l'intermittence des lumières — qui, même ténues, survivent — est seule à pouvoir donner à voir un spectacle étrange, effrayant et grotesque à la fois, celui d'une jouissance mortifère qui ne saurait être regardée en face mais peut être entraperçue. Si la lettre du Consul que brûle Laruelle à la fin du chapitre embrase de sa vive lumière la *cantina* et fige ses occupants dans une fresque murale, c'est sur les lumières discontinues de la roue Ferris illuminée que se clôt le chapitre, assurant grâce à son mouvement la survie et la transmission de l'histoire.

26. La survivance apparaît donc au cœur du premier chapitre d'*Under the Volcano*, tant dans les fantômes qui l'habitent que dans le retour qu'il appelle dans la lecture. Mais elle y est également présente, plus fondamentalement encore, par l'effraction qu'elle opère à la surface du texte et dans la manière dont elle introduit la discontinuité dans la continuité, permettant une remise en circulation dynamique de ce qui dans le roman fait symptôme. C'est en dernière analyse dans la survivance, jeu d'apparition et de disparition que se loge en partie la poétique du texte ; la projection sur l'écran de la fiction, comme dans le cinéma du señor Bustamente, ne va pas de soi et ce qui nous est finalement donné à voir, c'est un jeu d'ombre et de lumière qui masque et révèle à la fois l'impensable de la jouissance. La flambée de jouissance qui parcourt *Under the Volcano*, consume le Consul et brûle les ailes d'Yvonne — cette flambée de jouissance qui préside à l'incinération des officiers allemands et embrase la lettre — survit dans la procession sinueuse des cierges, lumières ténues qui, dans leur vacillation, affirment et célèbrent tout ensemble la vie et la

mort.

Œuvres citées :

DELEUZE, GILLES. *L'Image-mouvement : cinéma : I. Critique*. Paris : Éditions de Minuit, 1983.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paradoxe. Paris : Éditions de Minuit, 2002.

DELESALLE-NANCEY, CATHERINE. *La Divine comédie ivre : répétition, ressassement et reprise dans l'œuvre en prose de Malcolm Lowry*. Paris : Michel Houdiard, 2010.

DOROSZ, KRISTOFER. *Malcolm Lowry's Infernal Paradise*. Uppsala : Acta Universatis Upsaliensis, 1976.

KRISTEVA, JULIA. *Soleil noir : dépression et mélancolie*. Folio essais. Paris : Gallimard, 1987.

LOWRY, MALCOLM. *Under the Volcano*. 1947. Penguin Modern Classics. Harmondsworth : Penguin, 1985.

LOWRY, MALCOLM. *Au-dessous du volcan*. Trad. STEPHEN, SPRIEL ET CLARISSE FRANCILLON. Paris : Gallimard, 1959.

SCHAEFFER, PIERRE. « Esthétique de la mélancolie et poétique de la saturation : la voix / voie Lowry ». Communication présentée lors du colloque *Malcolm Lowry encore*. Cerisy-la-Salle. Juillet 2012. À paraître aux éditions Merry World.

SCHERF, KATHLEEN. *The Collected Poetry of Malcolm Lowry*. Vancouver : UBC Press, 1992.