

« L'altérité fantomale et diabolique dans *Under the Volcano* »

Audrey SABATHIER- LEPETRE

Université de Provence

Dans *Under the Volcano*, la double présence du fantomal et du diabolique est suggérée dès l'incipit. A la manière d'un guide touristique, le narrateur plante un décor lugubre. Avec son casino hanté par « the ghosts of ruined gamblers » (*UV*, 4)¹ et ses églises souillées, avec sa gare déserte dont le panneau signalétique impose l'idée de vacance ou de flottement au cœur du signifiant², Quauhnahuac a tout d'une ville-fantôme. A mesure que la visite guidée continue, la ville prend des allures de résidence secondaire du Diable. Cernée par des abîmes plus infernaux que le bunker évoqué plus tard par Laruelle, la ville est rebaptisée « Moloch » (15), le nom du Dieu des Ammonites dont les adorateurs perpétrèrent des sacrifices d'enfants par immolation. Les deux volcans, bien qu'assimilés à un couple reposant éternellement côte à côte, parachèvent la représentation de cet Enfer sur terre. Pour ajouter au pittoresque du cadre, les célébrations de la fête des morts (le 2 novembre et non pas le premier) battent leur plein : les enfants se repaissent de têtes de mort en chocolat et les adultes arborent des masques diaboliques qui génèrent une certaine confusion chez Geoffrey (il croit rencontrer le diable en personne³). Les protagonistes européens d'*Under the Volcano* semblent être familiarisés avec ces incarnations éphémères mais doivent également composer avec des avatars du diable bien réels (les membres des milices fascistes). Ils ont aussi fort à faire avec leurs propres démons, qu'ils tentent plus ou moins de dompter, et avec les fantômes du passé qu'ils refoulent sans succès ou qu'ils se complaisent à convoquer... On l'aura compris, là où l'altérité diabolique trouve des incarnations humaines, l'altérité fantomale fonctionne dans le roman de façon métaphorique. Cela ne signifie aucunement que l'altérité fantomale est secondaire. L'interaction entre ces deux thématiques est en fait très forte. D'une part, le diabolique peut se manifester de façon spectrale. C'est le cas lorsque le Consul perçoit la présence de forces maléfiques

¹ *Under the Volcano* (1947), Reading: Picador Classics in association with Jonathan Cape, 1990.

² Josiane Paccaud-Huguet, « La fortune du signifiant : grammaire du post-modernisme dans *Under the Volcano* », p. 205, in HABERER Adolphe (éd.), *De Joyce à Stoppard, Ecritures de la modernité*, Lyon : PUL, 1991, pp. 199-215.

³ "This man was apparently the devil himself... (...) the Consul (...) seemed calmly to have accepted the devil (...)." (*UV*, 233)

qui « hantent » son jardin⁴. De l'autre, le fantomal/ spectral peut s'avérer *diabolique*, moins au sens courant du terme qu'au sens d'agent perturbateur de l'ordre symbolique, en particulier de l'ordre symbolique du langage.

Afin de rendre compte des points de recoupement des problématiques du fantomal et du diabolique, nous proposons dans un premier temps d'envisager l'inquiétante étrangeté, récurrente dans la diégèse, comme un phénomène impliquant le fantomal et faisant intervenir l'altérité diabolique. Puis nous présenterons la mélancolie qui caractérise les personnages principaux comme une forme de possession (« haunting ») par les morts. L'accent sera donc mis sur le fantomal mais nous verrons que, pour Laruelle, Geoffrey se révèle un fantôme quelque peu diabolique. Enfin, le fantomal et le diabolique seront liés en portant notre attention sur la place qu'occupe la musique dans la diégèse et en abordant la problématique de la voix : nous aurons à cœur d'opposer la musique « démoniaque », entendue par Geoffrey et annonciatrice de l'apocalypse, à la voix du *daimôn* intérieur consulaire.

I. « Evil omen(s) » (UV, 51) and « stillborn moment(s) » (70) : l'inquiétante étrangeté

L'inquiétante étrangeté compte sans doute parmi les sentiments les plus suscités chez les personnages d'*Under the Volcano*. Pour Geoffrey et Yvonne, tout se passe souvent comme si le moment présent était hanté par le moment passé. C'est en cela que l'on peut dire que l'inquiétante étrangeté met en jeu une altérité fantomale, celle du moment que l'on croit avoir déjà vécu, entité flottante, errante, à la réalité indécidable. De façon tout à fait intéressante, les agents de l'inquiétante étrangeté, c'est-à-dire les personnages, animaux, ou objets qui génèrent celle-ci, peuvent être considérés comme des figures diaboliques et leurs apparitions

⁴ Au début du chapitre III, Geoffrey, qui a laissé dépérir les plantes de son jardin, s'étonne de leur transformation : "Regard: see how *strange*, how sad, how *familiar* things may be. Touch this tree, once your friend: alas, that that which you have known in the blood should ever seem *so strange!* (...) Consider the agony of the roses. (...) Regard: the plantains with their *queer familiar* blooms, *once emblematic of life, now of an evil phallic death.*" (UV, 65, nous soulignons). La défamiliarisation aboutit à prendre conscience du caractère mortifère du milieu environnant. L'idée que des forces maléfiques contrôlent le monde transparaît clairement dans l'expression « an evil phallic death » qui caractérise les floraisons des plantaniers.

récurrentes sont interprétées par les personnages principaux comme des signes de mauvais augure, expression qui, en anglais du moins, convoque encore le diabolique (« evil omens »).

A) *La femme tarasque*

Dans son célèbre essai *Das Unheimliche* (1919), Freud rappelle que Jentsch considère qu'en littérature, un des meilleurs moyens pour générer chez le lecteur ce sentiment d'inquiétante étrangeté est de rendre impossible la distinction entre personne et automate, c'est-à-dire entre le vivant et l'objet animé qui imite le vivant⁵. Ce sentiment est également éveillé par un processus de défamiliarisation et un effet de déjà vu – le second étant connexe du premier. Le familier revient hanter le sujet, mais sous une autre forme : il est pour ainsi dire *altéré*. N'étant plus tout à fait reconnaissable, mais n'étant pas totalement étrange(r), il déstabilise le sujet... Dans le deuxième chapitre d'*Under the Volcano*, une scène combine ces différents aspects de l'inquiétante étrangeté, tout en reposant sur une présence plus diabolique ou fantomale qu'humaine. Après un an d'absence, Yvonne retourne au Farolito :

It was true, it was almost uncanny, there *was* someone else in the room she hadn't noticed until the Consul, without a word, had glanced behind them: now Yvonne's eyes came to rest on the old woman, who was sitting in the shadow at the bar's one table. On the edge of the table her stick, made of steel with some animal's claw for a handle, hung like something alive. She had a little chicken on a cord which she kept under her dress over her heart. (...) Yvonne looked away. The old woman with her chicken (...) chilled her heart. It was like an evil omen. (*UV*, 50 –51)

Pour Yvonne, la vieille femme, assise dans l'ombre, faisait pour ainsi dire partie des meubles. Cette réification temporaire de la vieille femme contraste singulièrement avec l'animalisation du pommeau de sa canne. Les griffes d'acier contribuent à faire

⁵ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduit de l'allemand par Bertrand Féron, Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1985, p. 224.

de cette femme une figure diabolique – les griffes comptant parmi les attributs physiques du Diable. Ce qui aurait dû être une présence inoffensive est transfigurée en créature menaçante, et ce, d'autant plus que le poulet tenu en laisse peut s'apparenter à une victime potentielle lors d'un sacrifice rituel plutôt qu'à un animal de compagnie. Tout se passe comme si une sorcière vaudou avait été télescopé dans les bas-fonds mexicains, ce qui s'explique par le voyage haïtien de Lowry, fasciné par les rites vaudous au point d'affirmer y être initié. Ce qui importe plus dans le cadre de notre étude du diabolique et du fantomal réside dans l'effroi que suscite cette vision chez Yvonne : la vieille femme est porteuse d'un mauvais présage qu'Yvonne ne décrypte pas pour l'heure. Il faut attendre la scène de corrida et, avec elle, la réapparition de la vieille femme, pour commencer à voir en elle le héraut de la Grande Faucheuse. Tandis qu'elle se repoudre le visage, Yvonne, aveuglée par le soleil, voit apparaître dans son miroir de poche la vieille femme (UV, 256). L'intrusion de ce visage dans l'espace de la réflexivité et de l'intimité que constitue le miroir n'est pas anodin : le reflet d'Yvonne, qui incarne la beauté solaire et la jeunesse, est contaminé par une image de la vieillesse. A quelques heures de la mort, le miroir d'Yvonne lui joue des tours, son reflet s'altère, comme si elle n'était déjà plus que l'ombre d'elle-même. Américaine au physique radieux tout en étant la descendante d'une famille fortement engagée dans un processus de dégénérescence, Yvonne est incontestablement une figure de l'entre-deux. Corollairement, elle est une figure féminine éminemment ambiguë qui peut être considérée, toutes proportions gardées, comme une figure diabolique porteuse de mauvais présages.

B) Yvonne : succube et émissaire de la mort

Personnage associé par ailleurs à la grâce et à la rédemption, Yvonne est pourtant rapprochée de la figure diabolique à son arrivée au Mexique. L'avion duquel elle a débarqué est comparé à un démon rouge et à un émissaire de Lucifer (« like a minute red demon, winged emissary of Lucifer », 44). Qui plus est, elle porte un sac (*ibid*) et des escarpins écarlates (187), accessoires incontournables de la vamp dont la couleur renvoie à la brassière de la femme sur la publicité pour *Cafeaspirina*. Quelle que soit la désignation choisie, la vamp ou la femme fatale se situe du côté du diabolique dans la mesure où, au sens littéral, la vamp a quelque chose du vampire et la femme fatale mène l'homme à sa perte et le tue... Comme le formulera plus tard Hugh, Yvonne est de façon inconsciente la « succube destructrice

[des] ambitions » masculines⁶. Celle qui incarnait aux yeux de Geoffrey la possibilité de la rédemption et qui était porteuse de lumière (*Luci-fer*), est au final frappée du sceau du diabolique en tant que corollaire de la tentation et de la chute : comme le diable, la séductrice est celle qui détourne du droit chemin. Il paraît surprenant de faire une telle adéquation entre Yvonne et la figure diabolique, compte tenu de sa foi en l'avenir de son couple. Cependant, on remarquera qu'Yvonne encourage Geoffrey à boire plutôt qu'à avaler son verre de strychnine (70), ce qui équivaut à autoriser celui-ci à succomber à ses démons. Geoffrey est véritablement surpris par cette invitation tout comme il s'étonne du retour de sa femme (« Strange », 71). Un parfum d'inquiétante étrangeté flotte donc autour d'Yvonne mais Geoffrey se focalise sur un autre agent de l'inquiétante étrangeté : un chien paria hideux (64) qui semble le suivre.

C) Le chien paria

Compte tenu de l'importance de l'intertexte faustien dans le roman, ce chien pourrait bien être l'incarnation choisie par Méphistophélès⁷ pour approcher celui qui se rêve en magicien noir. Il est en tout cas certain que le chien présage la mort du Consul et fonctionne comme un double de Geoffrey tout autant que le mort halluciné au bord de la piscine (91) et que l'Indien agonisant dans le bas-côté. Geoffrey ne perçoit que progressivement qu'un lien le rattache au chien. Dans son jardin, il voit d'abord un serpent, animal associé au Diable s'il en est, avant de fixer un chien dans les yeux :

It was a pariah dog and *disturbingly familiar*. "Perro", he repeated, as it still stood there – but had not this incident occurred, was it not now, as it were, occurring an hour or two ago, he thought in a flash. *Strange*. (127, nous soulignons)

⁶ "Women of medium height, slenderly built, mostly divorced, assionate but envious of the male –angel to him as he is bright or dark, yet unconscious destructive succubus of his ambitions (...)." (*UV*, 187)

⁷ C'est sous cette apparence que Faust rencontre le diable dans la pièce de Goethe : « Vois-tu ce chien noir errer au travers des blés et des chaumes ? » (Goethe, *Faust*, traduit de l'allemand par Gérard de Nerval, Paris: Flammarion, coll. Libro, p. 35)

Etant donné l'ivresse de Geoffrey, cette présence relève de l'apparition et de la réminiscence, ce qui relie le chien au spectral. A ce stade, Geoffrey ne propose pas d'interprétation de cette vision mais défamiliarisation et déjà vu contribuent à faire du chien un signifiant porteur d'un signifié flottant. La portée symbolique du chien affleura lorsque Geoffrey rencontre l'animal efflanqué dans l'arrière salle de la *cantina*. Le chien est alors présenté comme un écorché vif, comme une créature échappée des enfers (« a starving pariah dog... having lately been skinned », 228). Le Consul déclame alors à l'adresse du chien des phrases d'une ironie tragique : « For God sees how timid and beautiful you really are, and the thoughts of hope that go with you like white birds – (...) Yet this day, pichicho, shalt thou be with me in – » (228-229). Le chien s'enfuit avant la fin de la phrase, comme s'il en avait deviné les mots manquants (« the grave »). Il refait une apparition en tant que fantôme lorsque Hugh remarque « a dead dog nuzzling the refuse » (233) avant de réaliser la « prophétie » du Consul en devenant son compagnon dans la mort (« Someone threw a dead dog after him », 375). Le chien semble avoir hanté les rues, attendant la mort de Geoffrey pour mourir lui-même et faire de son cadavre le véhicule de la coutume locale. Pour le dire autrement, l'altérité fantomale du chien devient le point de suture entre la communauté autochtone et l'Autre exilé, ostracisé, jeté dans l'ornière comme un vulgaire déchet. Mais, bien que Geoffrey ait ainsi bénéficié d'un rite funéraire, la façon misérable dont il est mort (« this is a dingy way to die », 373) impose l'idée que le mort ne pourra pas trouver le repos et reviendra hanter les lieux. C'est en tout cas, ce que pense Laruelle, qui croit entendre les voix d'outre-tombe des époux (14) et se trouve riveté au sol mexicain par la mélancolie : « a strange melancholy force that tried to hold him here bodily », *UV*, 13). Laruelle reste hanté par le souvenir de Geoffrey et d'Yvonne mais il a également vécu le départ de Hugh comme la perte d'un fils (*UV*, 8).

II. « Poor phantoms » (53) : la mélancolie dans *Under the Volcano*

Sous le soleil noir du Mexique lowryen, nombreux sont ceux en proie à la mélancolie. Sans doute est-ce en partie lié à l'importance qu'y revêt la « résurrection » des morts lors des festivités du deux novembre : « Once a year the dead live for one day », (*UV*, 39). Cette formule de Geoffrey ne se vérifie pas de façon littérale : point de fantômes gothiques dans la diégèse mais la certitude que les vivants n'ont pas fait le deuil de leurs morts, quels qu'ils soient.

A) *Les deuils impossibles de la mère et du fils*

Si la mélancolie dans *Under the Volcano* s'apparente au deuil impossible de tout être cher, et non pas exclusivement à celui de l'objet maternel, la présence fantomale de la mère y est nettement perceptible.

Lui-même orphelin, Geoffrey a fait office de nourrice pour son jeune demi-frère. Bien que ce dernier ait manifesté très tôt la volonté d'être indépendant et le désir d'évoluer dans le milieu viril des marins, Hugh est perçu par le caricaturiste Phillipson comme un fœtus recroquevillé dans le ventre de sa guitare (177) et non pas comme un homme endurci par les épreuves traversées. De façon significative, Hugh choisit une figure maternelle pour amante (l'épouse de Bolowski). Il est suggéré aussi dans le texte que la mer est son seul amour et le fait qu'il ait servi sur l'Édipus Tyrannus nous indique encore la relation trouble qu'il entretient avec la figure maternelle. Quant à Geoffrey, il fait se recouvrir le désespoir éprouvé après le départ d'Yvonne et le sentiment d'abandon consécutif à la perte de la mère : « such a desperate abandonment, bereavement, as during the year without Yvonne, he had never known in his life, unless it was when his mother died » (197-198). Cette coalescence des sentiments atteste d'un certain flou, comme si le souvenir de cette époque de deuil était trop lointain. Cependant, le fantôme maternel se manifeste à Geoffrey d'une manière aussi saugrenue que poignante : lors des dernières hallucinations dans la cantina, le visage d'un mendiant devient celui de Señora Gregorio avant de prendre les traits maternels, empreints d'« une expression de pitié et de supplication infinies » (« expression of infinite pity and supplication », 342). S'il est impossible à Geoffrey de faire le deuil de sa mère, c'est bien parce qu'elle est idéalisée en Vierge à la compassion intarissable. C'est d'ailleurs une qualité qu'Yvonne, véritable mère de substitution, manifeste lorsqu'elle s'inquiète de l'état des yeux de son mari.

Dans le cas d'Yvonne, autre orpheline, ce n'est tant le deuil de la mère qui est impossible que celui de la mère en elle. Lorsque Geoffrey mentionne l'enfant mort d'Yvonne, c'est précisément pour mettre en exergue le fait qu'il partage avec l'enfant le même prénom (72). Dans une certaine mesure, elle donne l'impression d'avoir remplacé l'enfant Geoffrey et de l'avoir oublié car, dans sa « biographie » (chapitre IX), aucune allusion n'est faite à cette mort. En revanche, la « mort » de son moi idéal d'actrice hollywoodienne est mise en relief, de même que son malaise en tant que femme : Yvonne est décrite comme éprouvant « the dislocations of the functions (...) of womanhood itself » (264). La maternité d'Yvonne fonctionne dans le texte à la manière d'un spectre : elle hante le lecteur, mis dans la confiance par Geoffrey et conscient que la relation mère-fils entre les deux époux trahit le deuil insurmontable du fils mort.

B) Voix spectrales et pacte diabolique post mortem

Un an après la mort d'Yvonne et de Geoffrey, lorsque Laruelle croit entendre une querelle d'amoureux dans les ruines du palais délabré du couple impérial déchu, il imagine qu'il s'agit de la voix fantomale du Consul (14). La présence de ce dernier se fait nettement plus tangible lorsque Laruelle découvre la lettre glissée par Geoffrey dans le volume de comédies élisabéthaines. Un an auparavant, il avait déjà dû trouver la carte postale adressée à Yvonne sous son oreille. Faut-il voir dans ce trajet de la lettre la preuve d'un certain machiavélisme de Geoffrey ? Laruelle aurait-il affaire à un fantôme vengeur qui ne lui aurait pas pardonné la dureté de ses mots ? Laruelle est en effet la seule personne à avoir défié Geoffrey en dénigrant voire en niant la valeur de sa « bataille » : « *Facilis est descensus Averno... It's too easy* » (219). Geoffrey, qui a des raisons d'en vouloir à son ami d'enfance, fait ici véritablement « un usage pervers, diabolique de la lettre »⁸. Geoffrey a empêché la lettre d'arriver à son destinataire initial (Yvonne) pour en exhiber le contenu à une personne qui n'aurait jamais dû y avoir accès. Court-circuiter ainsi le trajet de la lettre équivaut à affirmer une maîtrise sur le signifiant que Geoffrey ne possède en fait pas. En effet, malgré les tentatives de Geoffrey pour faire dire au panneau du jardin public autre chose que son signifié réel, force est de

⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975, p.52.

constater qu'il n'y a pas d'ambiguïté sémantique dans ce message. Et en amont de ce détournement de la lettre, l'écriture des lettres devient le seul moyen qu'il lui reste pour avoir l'impression d'être la présence fantomale qui préside à la médiation du sens. De même que Geoffrey veut forcer le sens du panneau pour lui conférer la dimension de « writing on the wall » (219), il veut forcer l'Autre à faire de la lettre une relique ou un talisman permettant la résurrection symbolique des morts et de l'amour perdu. Puisqu'il a lu cette lettre d'amour qui ne lui était pas adressée, Laruelle a accepté le pacte diabolique de Geoffrey et fait, lui aussi, un usage pervers de la lettre⁹. Qu'il brûle cette lettre traduit bien sa crainte d'être celui qui convoque la voix fantomale.

III. Fantomal et diabolique dans la problématique de la voix

Habitée par la voix d'outre-tombe consulaire, la cathédrale churriguesque du texte est aussi hantée par toutes sortes de musiques et de chants, autres passions de Lowry¹⁰. Bien souvent, musiques et chants sont associés au passé, comme la chanson d'ivrognes, « The Wibberlee Wobberlee walk », que se remémore un Laruelle nostalgique de son adolescence partagée avec Geoffrey. De même, loin de générer de la gaieté, les chansons qui ont marqué la jeunesse d'Hugh le hantent aujourd'hui pour susciter l'angoisse de la mort: « His poor songs pursued him in a minor key, now macabre » (172). Le mode mineur, généralement utilisé afin d'adoucir un intervalle mélodique, devient lugubre et la musique (ici sa trace mémorielle) est subie par le sujet. C'est aussi le cas lorsque, dans son ivresse, Geoffrey est contraint d'écouter la musique ou plutôt la cacophonie d'« orchestres démoniaques » (35 ; 342) : des voix imaginaires criant son nom se mêlent aux hurlements des chiens parias. Nous en avons un autre exemple chapitre VII : après le coup de téléphone raté (Geoffrey tenait le combiné à l'envers), une musique s'élève pour préluder à une vision d'horreur hallucinée : « He heard music. Suddenly three hundred head of cattle, dead, frozen stiff impostures of the living, sprang on the

⁹ Cf. Josiane Paccaut-Huguet, « *Women in Love* » : de la tentation perverse à l'écriture, Grenoble : Ellug, 1991, chapitre 3, en particulier pp. 109-111.

¹⁰ Dans sa célèbre lettre à Jonathan Cape, Malcolm Lowry vantait la dimension musicale de son roman : « On peut le prendre pour une sorte de symphonie, ou encore une sorte d'opéra (...) ; c'est du jazz (...) ». (Malcolm Lowry, *Choix de Lettres*, Paris : Denoël, 1968, pp. 86-87)

slope before the house, were gone » (208). La musique représente alors le spectre des forces maléfiques d'origine humaine qui plane sur le monde et annonce l'apocalypse. De façon plus prosaïque, la radio qui abreuve les clients du Farolito de propagande patriotique/ fasciste constitue une manifestation d'une altérité diabolique bien réelle (371). En contrepoint, Geoffrey est aussi hanté par des voix intérieures qui relèvent non pas de la possession diabolique (au sens chrétien) mais de la manifestation d'un *daimôn* intérieur. Elles sont ainsi éminemment liées à la conscience éthique plutôt qu'à la folie ou à la perversion.

A) *Le daimôn intérieur de Geoffrey*

Tout ce que nous disons, que nous sachions le dire ou que nous croyions le dire, est au service de l'inconnu qui fait signe en nous. C'est cet inconnu qui est en nous que nous que Socrate se mit à appeler daïmon. (Apulée, *op.cit*, p. 17)¹¹

Si on peut parler de voix intérieures au pluriel, c'est plus précisément lorsque une polyphonie de voix du passé se fait entendre à la fin du chapitre V (149) : dans ce délire auditif, Geoffrey peine à reconnaître les voix mais certains indices permettent d'en identifier l'origine : « Abe » est sans doute le diminutif d'Abraham Taskerson, le père spirituel de Geoffrey. « My son ! » ne peut être proféré que par le père ou la mère disparus ; et « My lover », par Yvonne. Les deux premières voix sont peut-être celle de Laruelle et du docteur Vigil. En revanche, il est difficile d'identifier la voix qui s'exclame « Ha ha ! You're done for it now. Straightened out – in a coffin ». L'expression « straightened out » revenant souvent dans la bouche du Consul pour signifier sa possible « guérison », il s'agit peut-être d'un autre soi-même moqueur et clairvoyant. Le dédoublement est en tout cas fortement associé au diabolique (Deleuze, *op.cit.*, p. 57). Cependant, l'Autre qui parle en soi n'est pas un démon tentateur mais un *daimôn*, une conscience qui tente de rappeler le sujet à l'ordre mais aussi une voix divine qui lui signifie sa vocation :

¹¹Nous renvoyons à l'article en ligne de Serge Meitinger, « Socrate ou l'apologie du daimôn », http://pierre.campion2.free.fr/smeitinger_socrate1.htm, p.8.

“Do not be so foolish as to imagine you have no object, however. We warned you, we told you so, but now in spite of all our pleas you have got yourself into this deplorable –“ (...) “(...) you have to do something about it. Therefore we are leading you toward the accomplishment of this something.” (126).

Le *daimôn* intérieur détiendrait donc la clé de la rédemption du Consul. Il combine la dimension religieuse que lui confère Apulée dans son traité de démonologie, *De deo Socratis* (150 après J.C.), à la fonction d’ « injonction inhibitrice » évoquée par Socrate et mis en exergue par Plutarque¹². Même si le *daimôn* est le fruit de délires éthyliques, il est perçu par Geoffrey comme la voix de la raison et de la vérité, et la voie vers la grâce. De façon paradoxale, c’est précisément dans son *delirium tremens* final que Geoffrey est le plus lucide et qu’il révèle la vérité sur le meurtre de l’Indien.

B) Geoffrey : daimôn et voix dia-bolique de l’humanité

Celui qui délire est littéralement celui qui sort du sillon, ce chemin tout tracé que l’on emprunte aveuglément. Tout au long du roman, les délires verbaux du Consul avaient attesté de sa jubilation à malmener l’ordre symbolique du langage : par le truchement de la paronomase, des signifiants étrangers les uns aux autres, sans rapport sémantique ni origine linguistique commune, se retrouvaient juxtaposés dans des litanies s’étendant aux confins de l’absurde (136). A force de vouloir forcer le sens (de le rassembler, *syballein*), le Consul le faisait voler en éclats, il divisait (*dia-*)... Dans le dernier chapitre, au moment où il retourne l’accusation qui venait d’être portée contre lui et désigne le véritable coupable de ce crime (le chef des tribunes), Geoffrey incarne pleinement l’agent perturbateur qui menace de faire vaciller l’ordre en place. Les vérités assénées au chef des tribunes (« You killed the Indian », « You stole the horse », 372) encadrent un délire sinueux au cours duquel Geoffrey brandit une machette qu’il fait lamentablement tomber. Dans ce délire, Geoffrey ressemble au daimôn car il prend à sa charge de formuler maintes « injonctions inhibitrices » (ordres négatifs) au chef des tribunes (« if you’d stop

¹² Serge Meitinger, art.cit., p.2 et p. 5.

interfering, stop walking in your sleep, stop sleeping with my wife, ... », *ibid*) et a tout du juge réprobateur, une caractéristique du daimôn socratique d'après Apulée. Cependant, Geoffrey n'est pas en mesure de « faire triompher le bien » (Apulée, *op.cit.*, p. 16¹³). Cela est également hors du champ de compétences du daimôn consulaire, dont l'absence se fait cruellement sentir dans cette confrontation plus que délicate. Dans l'agonie, la voix du daimôn se tait mais d'autres voix, d'autres musiques guident Geoffrey vers le salut. La finale en ré mineur fait office de requiem pour une voix de la minorité qui n'est pas su ou voulu rester silencieuse. Une voix dont le cri, signifiant en deçà de l'ordre symbolique du langage, bouleverse l'ordre naturel mais arrache aussi un geste de compassion à un Autre anonyme : respecter la coutume locale – le chien jeté par-dessus le cadavre humain – revient à reconnaître Geoffrey dans son humanité. Après la forêt remplie de l'écho du cri, après Laruelle habité par la voix du défunt, le lecteur est à son tour hanté par le cri d'agonie du Consul, qui, au final, n'« accepte » pas « le diable calmement » (233).

Bibliographie

APULEE, *Le Démon de Socrate*, traduction de Colette Lazam, préface de pascal Quignard, Paris : Rivages/ Poches, Petite Bibliothèque, 1993.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris : Minuit, 1975.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Bertrand Féron, Paris : Gallimard, coll. Folio essais, 1985.

GOETHE Johan von, *Faust I* (1808), traduction de Gérard de Nerval, Paris: Flammarion, coll. Libro, 1995.

¹³ Cité par Serge Meitinger, art.cit., p. 8.

LOWRY Malcolm, *Choix de Lettres*, Paris : Denoël, 1968,

LOWRY Malcolm, *Under the Volcano* (1947), Reading: Picador Classics in association with Jonathan Cape, 1990.

MEITINGER Serge, « Socrate ou l'apologie du daïmon », mai 2007,
http://pierre.campion2.free.fr/smeitinger_socratel.htm

PACCAUT-HUGUET Josiane, « La fortune du signifiant : grammaire du post-modernisme dans *Under the Volcano* », in HABERER Adolphe (éd.), *De Joyce à Stoppard, Ecritures de la modernité*, Lyon : PUL, 1991, pp. 199-215

PACCAUD-HUGUET Josiane, « *Women in Love* »: de la tentation perverse à l'écriture, Grenoble : Ellug, 1991.

PLUTARQUE, « Le Démon de Socrate », in *Œuvres morales*, tome VIII, Traités 42-45, traduction de J. Hani, Paris : Les Belles Lettres, Collection des Universités de France, 1980.