



HAL
open science

“ Dylan Thomas : Dionysos gallois ? ”

Pascale Sardin

► **To cite this version:**

Pascale Sardin. “ Dylan Thomas : Dionysos gallois ? ”. *Cycnos*, 2015, Lire et relire Dylan Thomas, 31 (2), pp.7-24. hal-02499106

HAL Id: hal-02499106

<https://hal.science/hal-02499106>

Submitted on 22 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Dylan Thomas : Dionysos gallois ?

Pascale Sardin

Université Bordeaux Montaigne

Célébrer ce(ux) qui reste(nt)

En 1951, seulement deux années avant sa mort, Dylan Thomas confiait que pour lui « the joy and function of poetry, is, and was, the celebration of man, which is also the celebration of God » (Thomas 1979, 190). De célébration, il en est effectivement souvent question dans sa poésie : célébration du pouvoir des mots, du principe de vie mais aussi et surtout de son envers qu'est le principe de mort. La mortalité obsédait Thomas – « poetry, I like to think of it as statements made on the way to the grave » confia-t-il à Harvey Breit (in Breit 197) – et il la célébrait à sa manière, lors de ses anniversaires, par l'écriture rituelle d'un poème. Trois au moins de ses *Birthday Poems* saisissent ce court-circuit de la vie et de mort. Le premier, « Especially when the October wind », écrit à l'occasion de ses vingt ans, célèbre la nature, sa muse, qui l'aide à « faire de l'autre » (« make you ») un être de mots – le sang y est « syllabique », les hêtres pourvus de « voyelles », les chênes de « voix » et les eaux de « paroles », si bien que le poète, dans ce contexte, se mue en « faiseur », en créateur (Thomas 2000 : 17-18). Dans le dernier, « Poem on his

birthday », écrit à l'occasion de son 35^e anniversaire, soit à peine quatre années avant son décès, le poète s'imagine appareillant vers la mort, exultant au son du chant des « collines rebondies » de son pays de Galles natal (*ibid.* : 128).

De célébration il en fut aussi abondamment question en 2014 à l'occasion du centenaire de la naissance de Dylan Thomas. Cet événement donna lieu à de nombreuses manifestations de par le monde et plus particulièrement au pays de Galles où le poète naquit un 27 octobre 1914. Les festivités furent pilotées par le gouvernement gallois qui entendait ainsi officiellement « célébrer la vie et l'œuvre du grand écrivain » :

Dylan Thomas 100 is an international celebration of activity to celebrate 100 years since Dylan Thomas' birth in 2014. The Welsh Government is leading co-ordination in partnership with key Welsh local authorities and other organisations to celebrate the life and works of the great writer with events across Wales, in the UK and throughout the World. The initiative has a number of high profile ambassadors with Royal Patron HRH the Prince of Wales and Honorary Patron Hannah Ellis, Dylan Thomas' grand-daughter¹.

Par cet acte symbolique, et en plaçant cet événement sous l'auguste parrainage du prince de Galles, les autorités galloises reconnaissaient l'importance d'un auteur populaire, autour duquel s'est construit, au fil des ans, « un univers fait de mensonges et de légendes » (Thomas 1971 : 102, cité dans l'article de C. Wigginton)². Dès après la mort de l'artiste

¹ Site officiel des célébrations du centenaire <http://www.dylanthomas.com/dylan-thomas-100/> consulté le 3/10/15.

² À cette occasion, le service public radiophonique français présentait Dylan Thomas comme « l'enfant terrible des lettres britanniques » portant sa pierre à

survenue en novembre 1953, le mythe commença à se construire, à l'initiative du portrait clivé qui est peint du poète et de sa poésie dans la presse, comme le soulignait son ami Louis MacNeice dans un article de 1954 : « some of the memorial articles emphasized the “Bohemian” qualities of the man, while others emphasized the dedicated, not to say religious, character of the poetry » (MacNeice 194). Ce processus de mythologisation auquel Thomas contribua aussi de son vivant par ses lectures publiques mémorables (voir l'article de C. Lisak) et par le jeu qu'il instaurait dans ses relations avec autrui, comme se souvient sa femme Caitlin : « The home was to Dylan [...] a private sanctum where for once he was not compelled [...] to put an act, to be amusing, to perpetuate the myth of the *Enfant Terrible* » (Thomas 1967 : 242), de même que la commémoration officielle du centenaire de sa naissance, participent des discours qui constituent ce que Michel Foucault nommait la « fonction-auteur » (1969), discours eux-mêmes susceptibles de remplir une fonction de légitimation politique³.

Or dans le contexte du processus de « dévolution » des pouvoirs centraux au pays de Galles initié par le gouvernement de Tony Blair à la fin des années 1990, la célébration d'un auteur national ainsi élevé au

l'édifice du mythe : <http://www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-dylan-thomas-1914-1953-2014-02-22> consulté le 15/10/2015.

³ Selon Marc Müller, un « élément constant » du phénomène commémoratif est le rôle de légitimation et d'« affirmation d'une identité qui se cherche, d'une identité que se construit en s'affirmant ». Fréquemment à l'initiative des « gestionnaires de la culture » sous contrôle ou avec l'appui de l'État » les commémorations permettent aux pouvoirs publics de « promouvoir l'identité nationale », le groupe réaffirmant par les festivités sa cohésion et ses valeurs communes, tout en légitimant son existence même (Muller 17-18).

statut de « monument » représente un enjeu identitaire majeur⁴. Comme le notait l'écrivain et journaliste gallois Jon Gower dans les pages de *l'Independent* en octobre 2014, « We're lucky to have the celebrations of the Dylan Thomas centenary on Monday to lift our collective spirits as it's been a bit of a difficult year to be Welsh », quand l'enthousiasme collectif qui a marqué la campagne pour le référendum sur l'indépendance de l'Ecosse en 2014 ne fit, selon lui, que révéler « le manque d'appétit au pays de Galles pour l'indépendance »⁵. Dans ce contexte d'affaiblissement du sentiment national, Gower se félicite que chaque Gallois puisse se retrouver dans la versatilité⁶ de ce poète aux multiples visages. Outre la manne touristique et financière que représente la célébration du centenaire de la naissance de Dylan Thomas pour son pays, il se réjouit que la figure du poète constitue un opérateur de légitimation identitaire : « He is, in some strange way, a sort of validation for the rest of us Welsh, for our romanticism and fondness for ale »,

⁴ Dans la même veine, en février 2005, le pays de Galles annonça son intention de promouvoir son propre *Poet Laureate*, lequel serait rétribué par un prix de £5000.

⁵ Alors que le gouvernement de l'Assemblée galloise a pu étendre ses pouvoirs suite au référendum de 2011, les effets du récent référendum écossais semblent être plus mitigés pour le sentiment national au pays de Galles : « The effect of the national conversation that galvanised the whole of Scotland in the months before the referendum threw some of us Welsh further into the doldrums, underlining an apparent lack of hunger at home for independence. Subsequent polls suggested little appetite for secession », Jon Gower, « Welsh devolution? A cry from the valleys, for the nation Britain forgot », *The Independent*, 24 oct. 2014, <http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/welsh-devolution-a-cry-from-the-valleys-for-the-nation-britain-forgot-9817009.html> consulté le 3/10/2015

⁶ MacNeice écrivait à son propos : « [Thomas] was first and foremost a lyrical poet, secondly a writer of comic or nostalgic prose, thirdly (a dubious third) a dramatist, fourthly (a poor fourth) a critic » (MacNeice 200).

(*ibid.*) confirmant en cela les mots de Pascale Casanova : « dans certaines parties du monde, les choses littéraires ne sont pas seulement politisées ou nationalisées [...] elles portent aussi en elles une sorte de définition de soi collective » (Casanova 2008). Célébrer le poète mort, c'est donc, avant tout, célébrer « the rest of us », c'est-à-dire ceux qui restent. Si l'attachement de Dylan Thomas à son pays de Galles natal, à ses traditions littéraires séculaires, et à son nationalisme politique sont des questions complexes qui ont pu diviser les critiques (voir Christie 6-11), Dylan Thomas n'aurait probablement pas renié cette apparente récupération de son art, lui qui disait vouloir écrire une poésie destinée à dire « l'expérience humaine », le poète n'étant, après tout, qu'un « être humain » parmi tant d'autres :

A poet is a poet for such a very tiny bit of his life; for the rest, he is a human being, one of whose responsibilities is to know and feel, as much as he can, all that is moving around and within him, so that his poetry, when he comes to write it, can be his attempt at an expression of the summit of man's experience on this very peculiar and [...] apparently hell-bent earth. (Thomas 1992: 62)

Mais célébrer le poète mort, c'est aussi célébrer ce « reste », au sens d'excès, qui fait que la poésie de Dylan Thomas reste vivace aujourd'hui, et que reste le nom même du poète, comme ceux des élèves et des professeurs morts dans l'ancienne école du narrateur dévastée par la guerre dans *Return Journey* (1947, voir l'article de Wynn Thomas) : « But the names remain. [...] The names of the dead in the living heart and head remain for ever » (Thomas 2000: 320). Comme le notait Thomas lui-même : « The best craftsmanship always leaves holes and gaps in the works of the poem » (Thomas 1979, 190, cité dans l'article de

S. Ravez). Ses poèmes sont des poèmes qui n'épuisent ni le sens ni les interprétations ; ils ont cette porosité qui laisse passer un « reste » et qui n'est pas sans rappeler la définition que donne Jean-Jacques Lecercle de la langue littéraire quand il écrit dans *L'Emprise des signes* :

La littérature est donc le lieu privilégié du *retour du reste*. Sous ce concept, j'ai tenté de nommer ce qui du langage échappe à la construction rationnelle de l'objet langue, qui est le travail de la linguistique. Les règles de grammaire, même les plus strictes, admettent des exceptions. Celles-ci [...] persistent. [...] Je postule donc qu'il y a, dans le langage, du reste constitutif. [...] La rhétorique est une des disciplines qui prennent le reste pour objet. (Lecercle 41-42)

Du fait de l'opacité et de la réflexivité du langage littéraire, le reste est ce qui échappe à la construction rationnelle, il est ce qui s'échappe dans les jeux de mots, les images hermétiques, la conflagration des images qui émaillent les textes de Dylan Thomas. Ce reste se laisse deviner dans les nombreuses contradictions qui informent l'œuvre et que ne cessent de relever les auteurs des articles de ce recueil, à l'image de Louis MacNeice en 1954 : « Many of his poems are concerned with death or the darker forces, yet all have the joy of life in them » (MacNeice 183). Ainsi Wynn Thomas écrit-il : « “There's words” : c'est l'ambivalence de cette expression qui me hante parce qu'elle rejoint l'ambivalence qui se trouve au cœur même de la vie et l'œuvre de Thomas ». Quant à Fahri Öz, il remarque : « Thomas possède une ambivalence janusienne associant images terrestres et images astronomiques », avant de citer les propos éclairants de Thomas sur son processus d'écriture des images :

Je fabrique une image (bien que « fabriquer » ne soit pas le terme approprié, il serait plus juste de dire que je laisse une image se fabriquer émotionnellement en moi et qu'ensuite je la passe au crible de mes forces intellectuelles et analytiques) et je

laisse cette image en engendrer une autre qui vient contredire la première, puis, de la 3^{ème}, engendrée à partir des deux premières, je fabrique une 4^e image opposée ; ensuite je les laisse toutes entrer en conflit, en respectant les limites formelles que je me suis imposées. Chaque image contient en elle la graine de sa propre destruction, et cette méthode dialectique telle que je la comprends, implique une construction et une déconstruction constantes des images issues de la graine initiale, qui est elle-même concurrentement constructrice et destructrice. (Thomas 1985 : 281)

Cette « méthode dialectique » (article de W. Thomas) se manifeste dans une forme de « dissonance cognitive » qui « permet au poème de dire deux choses diamétralement opposées en même temps » (article de F. Öz), procédé qui se retrouve dans l'analyse que propose Jessica Stephens de l'emploi de métaphores synesthésiques qui rapprochent des éléments a priori incompatibles. Quand Andrew Varney commente l'alliance de mots « I am dumb to tell » tirée de « The force that through the green fuse... », Stéphanie Ravez souligne l'ambivalence intrinsèque du chant poétique, « agent destructeur et de création tout à la fois ». Autant de remarques qui disent la complexité de cette œuvre et la multiplicité des lignes de fuite qu'elle offre à ses lecteurs.

Relire Dylan Thomas

Le présent ouvrage s'inscrit dans le cadre de la célébration de ce centenaire⁷, mais il vient également combler une lacune de la critique littéraire en langue française. En effet, comme le souligne Stéphanie Ravez dans son article, « si l'on excepte quatre thèses soutenues depuis

⁷ Plusieurs des contributions de cet ouvrage sont issues du colloque « Relecture de Dylan Thomas, Territoires et héritages » qui s'est tenu à l'université Bordeaux Montaigne les 13 et 14 novembre 2014 organisé par Moya Jones, pour marquer cet événement.

1987 et recensées au fichier central des thèses (FCT), le dernier ouvrage critique consacré au poète est celui d'Hélène Bokanowski en 1975 ». Il était donc temps de revenir sur l'œuvre de ce poète majeur du XX^{ème} siècle et d'en proposer des lectures originales à la lumière d'approches critiques renouvelées.

La première partie de l'ouvrage explore les sources très diverses de l'inspiration thomasienne : du cinéma des Marx Brothers aux sonnets de Shakespeare en passant par la poésie américaine et le surréalisme français. La démarche est biographique et historiciste, quand elle ne puise pas dans la psychanalyse lacanienne.

Wynn Thomas y montre tout d'abord comment Dylan Thomas est né à la langue anglaise dans la truculence de la ville de Swansea. Il brosse le portrait d'un poète hybride, marqué par des langues diverses : gallois, anglo-gallois, argot américain, langue des modernistes. Pour « *Do not go gentle into that good night* », où le poète rend hommage à son père en le peignant sous les traits d'un roi Lear qui se révolte contre son impuissance, il puise dans Shakespeare mais aussi dans le Yeats vieillissant de « *Lapis Lazuli* ». Pour le critique, le poète voit la langue comme une « langue déformée, à l'image du bossu » du parc de Cwmdonkin, permettant aux mots de « s'émanciper de leur sens et de leur usage habituel ». Il considère les poèmes thomasiens comme des « machines à mots capables de multiplier le sens » et sa langue poétique comme un code à déchiffrer. Le poète, selon lui, se veut le chantre de la polysémie ; il est « une proliférateur subversif de sens » dont il célèbre les « accidents anarchiques ». Les mots s'associent pour créer « des liaisons verbales immorales » qui nous rappellent que Thomas voulait que les poètes s'amuse : « *Poets have got to enjoy themselves sometimes* ».

Dans l'article suivant, Fahri Öz revient sur les poètes qui ont influencé Dylan Thomas, et plus précisément sur les voix des poètes américains et modernistes que l'on entend dans la poésie de Thomas et plus particulièrement dans ses poèmes élégiaques. Ces derniers font l'objet de lectures détaillées destinées à expliquer les images étonnantes qui les composent. Le critique lit en outre dans l'élégie thomasienne le dilemme du poète élégiaque pris entre son sentiment de culpabilité à transformer une expérience tragique en produit et l'opportunité artistique qui lui est offerte. Thomas est un poète qui cherche à transcender le tragique de la mortalité et de la vulnérabilité humaines. Le ton des poèmes est tour à tour prophétique, comique, ironique. On y devine une oscillation entre ciel et terre et entre réalité et fiction, et le poète y joue le rôle de prêtre dans un rituel de résurrection et régénération païen. Si Thomas sut trouver chez Walt Whitman le mariage du prophétique et du quotidien, Fahri Öz rapproche l'image de la « vision aveuglante » (« blinding sight ») de « Do not go gentle... » de « Tell the truth but tell it slant », poème d'Emily Dickinson qui peut se lire comme un manifeste poétique sur l'indirection et l'obliquité d'une langue poétique rompue aux métaphores : « la poésie transforme les vérités qui aveuglent et éblouissent en expériences constructives et intériorisables », selon F. Öz.

Les mariages incongrus d'images et les télescopages de signifiés et de signifiants ont aussi occupé les surréalistes sur qui porte l'article de Michel Remy. Le critique y revient sur le lien polémique entre Dylan Thomas et le surréalisme. En effet, si les images apparemment surréalistes voire dadaïstes abondent chez Thomas, notamment dans ses poèmes de jeunesse, et si ce dernier fut « un compagnon de route » des débuts du surréalisme en Grande-Bretagne, dire de Thomas qu'il fut un

poète « surréaliste » relève du contresens. Pour le démontrer, Michel Remy compare les réponses respectives faites par David Gascoygne et Dylan Thomas au questionnaire envoyé à 40 poètes en 1934 par la revue *New Verse*. Dylan Thomas veut croire à la valeur didactique et émotionnelle de l'expérience poétique : « Poetry is the rhythmic narrative movement from an overclothed blindness to a naked vision that depends, in its intensity on the strength of the labour put in the creation of the poetry ». Le poème thomasien a du sens et le poète veut faire partager sa vision du monde exprimée dans sa poésie, là où Gascoygne met en scène la déroute du sens. Le poème selon Thomas est construit, et n'est jamais le fruit d'une écriture automatique. Gascoygne met en avant son engagement politique, quand la vision vitaliste de la poésie de Thomas est apolitique. Thomas reste loin de « l'onirisme violent » et des « courts-circuits » du sens qui prévalent dans le surréalisme, même s'il n'a cessé de s'intéresser aux « tourments de la vie et de l'amour, de la naissance et de la mort, de l'homme aux prises avec ses démons ».

La deuxième partie de l'ouvrage explore la manière dont Dylan Thomas s'est adressé à son public dans sa poésie d'une part, et dans ses lectures publiques d'autre part, les deux critiques s'appuyant pour ce faire sur une philosophie de tradition française. Stéphanie Ravez explore tout d'abord la figure janusienne de Dylan Thomas à travers « les tours et détours empruntés par Thomas pour s'adresser à son lecteur ». Elle étudie plus particulièrement la figure animale en ce qu'elle est un médiateur entre le poète et le lecteur ordinaire, cet « étranger » dont parle Thomas dans « Prologue ». Elle voit l'animal comme une figure multivalente derridienne, « emblème de la fragilité de l'entreprise poétique ». L'animal, dans la poésie thomasienne, renvoie l'homme à sa

condition de mortel, à la finitude qui est la sienne. Son extinction inévitable trouve une explication contextuelle en ce lendemain de guerre mondiale et de début d'ère atomique. Mais contrairement à un Ted Hughes ou un D. H. Lawrence, Thomas ne semble pas fasciné par le règne animal. La nature ne parle en Thomas, Thomas parle à travers elle : l'animal est allégorisé, rendu abstrait, facilitant l'adresse au lecteur. C'est d'ailleurs cette étrange animalité qui s'immisce dans les interstices du poème tel que défini par Thomas : « The best craftsmanship always leaves holes and gaps in the works of the poem so that something that is *not* in the poem can creep, crawl, flash, or thunder in ». L'animal fait ainsi apercevoir « la promesse d'une expression libérée des contraintes de la parole, d'un excès ». Si l'animal thomasien est signe de mort, il permet de penser la poésie, symbolisant « l'aspiration du poète à déjouer la séparation du sens et du signe ». La transformation du poème en monument le rend apte à être transmis et récité par autrui : « Écrire l'animal, c'est forcément le tuer. Le dire, le réciter sur les ondes ou dans ses lectures performances, fut peut-être le moyen que trouva Thomas pour conjurer sa mort, l'exhumer », écrit Stéphanie Ravez.

Catherine Lisak revient ensuite justement sur ces récitations et lectures publiques de poèmes qui firent la réputation de Dylan Thomas. Elle les contraste avec ses lectures de Shakespeare et de Webster pour lesquelles le poète montrait une réserve plus grande. Elle montre que la rhétorique contorsionnée avec laquelle Thomas évoque ces performances publiques dans ses lettres est révélatrice d'enjeux œdipiens qui dépassent le seul intérêt thématique pour ces pièces qui ont à voir avec la souffrance, la mort et la folie. Quand la lecture de poèmes en appelle à l'imaginaire de l'auditeur pour accéder à son intériorité, dans la mise en

voix d'une pièce de théâtre au contraire, le jeu verbal doit faire voir l'action, le lecteur devant incarner Lear aux yeux des spectateurs-auditeurs. En choisissant Shakespeare, Thomas rend hommage à son père qui lui a transmis l'amour des mots, et dont le poète, comme le jeune garçon qu'il n'est plus, jouit. C'est cette jouissance de la lecture qu'analyse C. Lisak, ce plaisir du signifiant que Thomas transmet aux auditeurs invités à participer à une expérience de « l'unicité du moi ». Cette « extériorisation du moi » à travers la lecture partagée se transforme en une variation sur la voix quand Thomas va chercher dans les registres les plus outranciers pour incarner les différents personnages. Mais de manière ultime, les morceaux choisis par Thomas nous renvoient à la « rage » avec laquelle le fils voudrait que le père accueille la mort. Dans la villanelle « Do not go gentle... » et dans les pièces interprétées, le poète recrée un *ars moriendi* où se joue une véritable victoire sur la mort et la souffrance telle que travaillée dans l'éthique d'Emmanuel Levinas.

Cette victoire sur la mort prend encore un autre aspect dans le calligramme « Vision and Prayer », étudié dans le premier article composant la 3^e partie de cet ouvrage qui se concentre sur la réception des textes thomasiens dans une perspective traductologique et culturelle. L'expérience de lecture à laquelle renvoie le poème est proche de celle analysée par Catherine Lisak, le calligramme retranscrivant par touches sibyllines et cryptiques la plénitude d'une expérience mystique. Jessica Stephens y repère les multiples procédés par lesquels Thomas déstabilise le sens, tout en favorisant une rhétorique incantatoire destinée à faire entrer le lecteur dans une expérience liturgique, où prévalent l'image du feu comme présence divine, la forme de l'invocation, et les échos

bibliques. La critique s'interroge sur le pouvoir de la voix, « lieu sublime de l'affect » dans les termes de Julia Kristeva. La parole agit, hypnotique, dans un va-et-vient entre le cosmique, le religieux et l'humain. Ce « langage kaléidoscopique » est celui d'un poète jeune et révolté contre l'ordre Symbolique. « Vision and Prayer » accomplit une sortie du cycle de la mortalité qui s'apparente à une conversion personnelle qui donne accès à un nouveau plan du réel, un plan apocalyptique. C'est avec une autre forme de conversion, celle opérée par la traduction en français du poème, que se clôt l'article de Jessica Stephens. Le traducteur Alain Suied, lui-même poète, privilégie la forme sur le sens étouffant ou réduisant les vers pour préserver le dessin du diamant et du sablier. Toutefois cette imperfection ou incomplétude de la traduction reflète au fond la thématique même du calligramme qui repose sur l'indicible de l'expérience mystique.

C'est encore de traduction dont il est question dans l'article de Clíona Ní Ríordáin qui s'interroge sur la réception de Dylan Thomas en France à travers le cas particulier de sa place dans *l'Anthologie bilingue de poésie de langue anglaise* publiée par Gallimard pour la prestigieuse collection de la Pléiade en 2007. Revenant d'abord sur l'histoire de la publication de l'œuvre de Dylan Thomas en français, la critique note le partage qui se fait entre poète-traducteurs et traducteurs-universitaires. Quand les premiers voient volontiers dans la traduction poétique un moyen de renouveler leur processus créatif, pour ces derniers la traduction doit avant tout faciliter l'accès à l'œuvre originale et donc être respectueuse du texte de départ. Autant le traducteur-poète est susceptible de s'approprier l'œuvre du poète qu'il traduit, autant le traducteur-critique doit privilégier une approche sourcière renforcée par

la présence dans les anthologies bilingues du texte original en regard du texte traduit. Cette dichotomie explique la polémique qui a opposé Patrick Reumaux et Jean-Jacques Mayoux autour de la traduction du poète gallois. Enfin, comparer les traductions de « *Do not go gentle...* » par Adolphe Haberer et Alan Suied amène à parler de « colonisation », un terme utilisé par Seamus Heaney pour définir sa propre pratique traductive : le poète s'installe dans l'œuvre pour être mieux modelée par elle et la modeler en retour. Mais ce type de traduction ne convient pas dans le cadre d'une anthologie bilingue dont la vocation est « double : elle transmet l'héritage et en même temps le trie, c'est-à-dire le constitue ».

C'est aussi à des questions de construction culturelle que s'intéresse l'article de Christopher Wigginton à la lumière de travaux de Roland Barthes et de Pierre Bourdieu. Il y revient sur les représentations de Dylan Thomas dans les industries culturelles contemporaines et sur la popularité de la figure thomasienne dans les pays anglophones. Thomas était de son vivant un poète « populaire » en ce qu'il appréciait les divertissements comme le sport et le cinéma, n'hésitant pas à « mettre en avant son intérêt pour l'ordinaire et le quotidien ». Une relecture de ses poèmes à la lumière d'études récentes sur le Modernisme tardif montre ce que Thomas est allé puiser dans la culture populaire de son époque, loin de la vision pastorale et néoromantique qui est souvent donnée de lui, notamment à travers sa fascination pour le gothique et le grotesque qu'il a pu trouver dans les films d'horreur des années 30. Mais le fait de souligner chez un auteur son attrait pour les divertissements banals contribue à « renforcer son statut extraordinaire ». Dans de nombreux films et romans récents, c'est ainsi un Thomas excessif et porté sur la

boisson qui apparaîtrait. Ce processus de mythification, qui en retour limite notre interprétation de l'œuvre, est destiné pour partie à valoriser une créativité de plus en plus rare dans nos sociétés utilitaristes et mercantiles. Dans ce contexte, seuls sont lus les poèmes qui concordent avec la figure légendaire du poète maudit. Or, prévient Chris Wigginton, l'œuvre de Dylan Thomas est bien plus complexe qu'il n'y paraît : accueillant toutes les « expérimentations linguistiques », elle « célèbre avant tout "le semblant" ».

Enfin, dans l'envoi du volume, Andrew Varney revient sur la carrière de Dylan Thomas qu'il compare à une trajectoire courbe : depuis ses poèmes de jeunesse égotistes où sourd l'obsession de sa propre corporalité, Thomas se serait peu à peu ouvert aux autres, incarnant dans les dernières années la voix de la nation britannique tout entière. Si la hantise de la mortalité ne l'a jamais quitté, elle s'exprime en effet différemment dans « The force that through the green fuse drives the flower », publié alors qu'il n'a pas vingt ans, et dans « A refusal to mourn the death, by fire, of a child in London » (1941) une élégie écrite pendant la Deuxième guerre mondiale et où s'exprime un sentiment civique et une empathie qui résonne encore en chacun de nous.

En dernière analyse, si la poésie thomasienne « résiste » si fortement aux « méthodologies habituelles » (Varney), et si elle séduit la culture de masse comme la contre-culture de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle (voir Wigginton), c'est peut-être au fond qu'elle traduit une poétique de l'excès comprise comme expression formelle de la violence et de la vulnérabilité humaines. Cette poétique se manifeste dans un amour immodéré de la langue, un goût outrancier pour la formule, le

drame, le jeu, la voix, mais aussi dans une révolte précoce à l'encontre l'ordre Symbolique. Ce Dylan se nourrissant et s'abreuvant de mots autant que d'alcool – « he was liable to get drunk on words » écrit de lui Louis MacNeice (202) – est une figure emblématique de la postmodernité, cette postmodernité, qui, selon le sociologue Michel Maffesoli (2010), se traduit, entre autres, par un retour du dionysiaque⁸ avec ses figures adolescentes, orgiaques et sacrificielles. Cette orgie de mots, avec sa manière infantile de défier la mort, est aussi à rapprocher de la puissance du visionnaire que Gilles Deleuze attribue à l'écrivain alcoolique. La consommation d'alcool, nous dit le philosophe dans son *Abécédaire*, n'est « qu'une question de quantité » : l'alcoolique cherche constamment à atteindre l'avant-dernier verre, celui qui lui permettra de recommencer le lendemain. Si l'alcoolique accède au dernier verre, ce verre qui excède son pouvoir, alors il s'écroule, ce qui finit par arriver à Dylan Thomas à New York un soir de novembre 1953, à l'âge de 39 ans. Mais en attendant le verre de trop, la boisson « aide les écrivains à percevoir quelque chose qui est plus grand qu'eux mais qu'eux seuls peuvent percevoir » (Deleuze). Elle leur permet de voir ce que les autres ne voient pas, ou qu'ils ne voient pas avec autant d'acuité, quitte à en être éblouis à jamais.

⁸ John Malcolm Brinnin rapporte qu'un poète américain aurait dit que la présence de Dylan Thomas aux Etats-Unis constitua pour les universitaires américains « une expérience dionysiaque » (Brinnin 204).

Bibliographie

- BREIT, Harvey. « Talks with Dylan Thomas ». In John Malcolm BRINNIN, Ed. *A Casebook on Dylan Thomas* (1960). New York : T. E. Crowell Company, 1967: 193-197.
- BRINNIN, John Malcolm Ed. *A Casebook on Dylan Thomas* (1960). New York : T. E. Crowell Company, 1967.
- CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des lettres* (1999). Paris : Seuil, 2008.
- CHRISTIE, William. *Dylan Thomas: A Literary Life*. Houndmills: Palgrave MacMillan, 2014.
- DELEUZE, Gilles. *L'Abécédaire de Gilles Deleuze, avec Claire Parnet*. Réal. Pierre-André Boutang, Editions Montparnasse, 3DVD, 2004.
- FOUCAULT, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, n°3, (juillet-septembre 1969) : 73-104.
- LECERCLE, Jean-Jacques. « Opacité et matérialité du langage ». In Jean-Jacques LECERCLE & Ronald SHUSTERMAN. *L'Emprise des signes : débat sur l'expérience littéraire*. Paris : Seuil, 2002 : 31-52.
- MACNEICE, Louis. *Selected Literary Criticism of Louis MacNeice*, edited by Alan HEUSER, Oxford: Clarendon Press, 1987.
- MAFFESOLI Michel. *L'Ombre de Dionysos : contribution à une sociologie de l'orgie* (1982). Paris : CNRS éditions, 2010.
- MULLER, Marc. « Le phénomène commémoratif. Enjeu d'une quête sociale d'identité ». *Autres Temps. Cahiers d'éthique sociale et politique*, 57. 1 (1998): 17-24.

- THOMAS, Caitlin, « from Leftover Life to Kill », in John Malcolm BRINNIN, Ed. *A Casebook on Dylan Thomas* (1960). New York: T. E. Crowell Company, 1967: 241-253.
- THOMAS, Dylan. « Poetic Manifesto ». Ed. Reginald GIBBONS. *The Poet's Work: 29 Poets on the Origins and Practice of Their Art*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1979: 184-190.
- _____. « Poets on Poetry ». *On the Air with Dylan Thomas: The Broadcasts*. Ed. Ralph MAUD. New York: New Directions Publishing Corporation, 1992: 55-62.
- _____. *The Dylan Thomas Omnibus, Under Milk Wook, Poems, Stories and Broadcasts* (1995). London: Phoenix, 2000.
- _____. *The Collected Letters*. Ed. Paul FERRIS. New York: Macmillan, 1985.
- _____. *Early Prose Writings*. Ed. Walford DAVIES. London: Dent, 1971.

