



HAL
open science

There's words ”: Dylan Thomas, Swansea et la langue

Wynn Thomas

► **To cite this version:**

Wynn Thomas. There's words ”: Dylan Thomas, Swansea et la langue. Cynos, 2015, Lire et relire Dylan Thomas, 31 (2), pp.27-54. hal-03139662

HAL Id: hal-03139662

<https://hal.science/hal-03139662v1>

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.

« There's words » :
Dylan Thomas, Swansea et la langue

M. Wynn Thomas

Swansea University

« Dylan loved people and loved Swansea. Even the eccentrics and odd characters were his kinsfolk be they Swansea people » (in Davies 24). Ces mots sont ceux de Bert Trick, un des amis les plus proches de Thomas, et ils résument les aspects positifs de la relation du poète à sa ville. Les aspects négatifs, plutôt limités à la fin d'adolescence quand il considérait, avec morosité, Swansea comme le cimetière provincial de son talent naissant, apparaissent de façon très claire dans les lettres qu'il envoyait à sa petite amie londonienne Pamela Hansford Johnson.

D'une certaine manière, il est encore possible, de faire le tour du Swansea de Thomas. Mais le contraire est également vrai. Ce n'est pas seulement parce que l'essentiel de ce qu'il aimait dans la ville fut détruit par trois épouvantables nuits de bombardements en février 1941. C'est surtout parce qu'on ne peut accéder à la ville d'un auteur que par un itinéraire, celui des écrits de l'auteur lui-même. Nous pourrions même dire qu'en tant qu'écrivain Thomas transforma sa ville en mots. Mais

alors, il faut ajouter que c'est d'abord Swansea qui fit de Thomas une personne modelée par la langue, un signe linguistique en lui-même. Dans son cas, le mot ne devint pas chair, c'est la chair qui devint mot.

Thomas en prend conscience, et cela lui donne à réfléchir, à un moment crucial de sa pièce radiophonique *Return Journey*, une pièce d'une grande sensibilité, terriblement sous estimée. Diffusée pour la première fois en 1947, elle rend compte de façon poignante de son retour après-guerre dans sa ville et décrit une tentative ironique, comique, bouleversante et triste pour se reconnecter avec le jeune homme qu'il avait autrefois été. Il rentre « chez lui » en quête de ce que, ou plutôt de celui qu'il fut jadis, une quête qui se trouve aussi être une quête du Swansea qui n'est plus. Sa première escale, après avoir quitté la gare de High Street, est naturellement un des nombreux pubs qu'il avait fréquentés lorsqu'il était jeune reporter, faisant ses armes dans le journal local qui devint plus tard le *South Wales Evening Post*. Tentant de décrire à la serveuse du pub ce qu'il était dans sa jeunesse, il se lance dans un autoportrait d'une grande virtuosité linguistique :

He'd be about seventeen or eighteen [...] and above medium height. Above medium height for Wales, I mean, he's five foot six and a half. Thick blubber lips; snub nose; curly mousebrown hair; one front tooth broken after playing a game called Cats and Dogs, in the Mermaid, Mumbles; speaks rather fancy; truculent; plausible; a bit of a shower-off; [...] lived in the Uplands; a bombastic adolescent provincial Bohemian with a thick-knotted artist's tie made out of his sister's scarf, she never knew where it had gone [...] a gabbing, ambitious, mock-tough, pretentious young man; and mole-y, too. (Thomas 2000: 313-314)

La réponse de la serveuse est emplie d'une implacable incompréhension : « There's words: what d'you want to find *him* for, I wouldn't touch him with a barge-pole » (*Ibid.*).

« 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 de l'œuvre de Thomas. « There's words » : par cette formule, exprimée ici à travers l'hommage inconscient d'une serveuse naïve au pouvoir d'expression séduisant du poète, ce dernier affiche avec autodérision, et en toute connaissance de cause, sa maîtrise irrésistible de la langue. Nous reviendrons à l'aspect positif de cette phrase plus tard car cette exclamation contient aussi des nuances sombres, dérangeantes. La question empreinte de nostalgie posée à la jeune fille derrière le bar était en substance « vous souvenez-vous d'un jeune M. Thomas ». Afin de raviver sa mémoire, il se lance dans une tirade haute en couleur. Et quelle est la réponse de la serveuse ? « There's words ». C'est comme si Thomas rentrait chez lui pour découvrir avec effroi qu'il n'existe plus que par la langue, comme s'il n'était plus désormais qu'un assembleur ou un assemblage ingénieux de mots.

C'est quelque chose qu'il avait déjà compris lorsque, précédemment dans *Return Journey*, il n'arrivait pas à raviver le souvenir de lui, jeune, en mentionnant son nom. La réponse vide qu'il obtient cette fois de la serveuse, alors qu'elle se tourne vers un autre client en recherche d'approbation, est la suivante : « Lots of Thomases come here it's a kind of home from home for Thomases isn't it Mr Griffiths what's he look like ? » (Thomas 2000 : 313) Il s'avère que même le patronyme Thomas ne permet pas d'identifier de façon fiable une personne, qu'il n'est pas un signifiant propre. Après tout, Thomas est le patronyme le

plus répandu dans Swansea, un patronyme pour ainsi dire synonyme d'anonymat. C'est comme si Thomas, de retour chez lui, s'était retrouvé perdu dans la langue. Aussi il n'est pas étonnant qu'en marchant dans les rues de sa ville, il ait l'impression d'errer tel un fantôme au milieu de « tombes de magasins » : « blitzed flat graves [of shops] marbled with snow and headstoned with fences. » (Thomas 2000 : 312). Implicitement il est suggéré que les mots ont usurpé et donc effacé son identité d'être vivant, unique. La pièce radiophonique souligne ce point de façon subtile quand l'expression de la serveuse « There's words » fait écho à une phrase précédemment dite : « [T]here's snow » (Thomas 2000 : 313). Comme *Return Journey* le matérialise clairement, la chute de neige exceptionnellement lourde qui recouvrit Swansea pendant l'hiver 1947, celui du retour de Thomas, un hiver connu pour avoir été particulièrement froid, symbolise l'anéantissement, durant les trois terribles bombardements nocturnes de 1941, du centre de la vieille ville. Celui-ci était non seulement le cœur de la ville mais aussi celui du jeune Thomas.

La guerre en Europe avait pris fin seulement deux ans et demi avant le retour de Thomas à Swansea en 1947, et la plus grande partie de la ville était encore à l'état de ruines. Dévastées par les bombardements, de larges étendues allant des quais au centre commerçant étaient encore à l'abandon. « What's the Three Lamps like now? » demande Thomas à son retour à la serveuse. La réponse vient d'un client accoudé au comptoir : « It isn't like anything. It isn't there. It's nothing mun. You remember Ben Evans's stores? It's right next door to that. Ben Evans isn't there either... » (Thomas 2000 : 315) Les bâtiments, les lieux, ce ne sont plus que des noms désormais, que des mots. Alors que Thomas avait

pu auparavant prendre ses repères, solides et concrets, grâce à ces bâtiments et ainsi s'orienter, maintenant, de façon déroutante, là où se trouvaient de vraies boutiques, il n'y a rien que « des trou[s] dans l'espace » (« hole[s] in space »). Ces boutiques *déplacées*, n'ont plus de *place* que dans la langue. « Eddershaw Furnishers, Curry's Bicycles, [...] Hodges and Clothiers, [...] Crouch the Jeweller, Lennard's Boots, Kardomah, [...] David Evans, [...] Burton's, Lloyd's Bank » (*ibid.*), ce ne sont plus « que de mots » exactement comme l'avait dit la serveuse. Cette élégie douloureuse pour la ville de Swansea disparue rappelle à quel point le Thomas d'après-guerre était conscient – et horrifié – que le monde fût entré dans une ère nucléaire depuis son dernier séjour dans sa ville natale. Swansea bombardée était en quelque sorte son Hiroshima à lui. C'est comme si le sentiment désespéré de nihilisme dont il avait été accablé suite aux premières explosions nucléaires avaient fatalement aiguisé le sentiment que son monde de mots et de souvenirs tant aimé, façonné par Swansea, avait été lui-même réduit à une réaction en chaîne et sans fin de signifiants.

Après tout, Swansea et la langue avaient toujours été si intimement liés dans l'expérience de Thomas qu'ils en étaient presque interchangeables. Il n'est donc pas étonnant que *Return Journey* montre dès le début un Thomas qui, à son retour, se retrouve non pas face à sa jeunesse mais face à la langue-même. C'est ici qu'il était né à la langue. Cet article entend donc mettre au jour quelques-uns des multiples lieux et occasions qui ont permis qu'il s'éveille non seulement au monde et mais aussi aux mots au sein de sa ville natale.

Commençons par un de ses poèmes les plus connus : « Do not go gentle into that good night » et sa très célèbre première strophe: « Do not go gentle into that good night/ Old age should rage against the close of day/ Rage, rage against the dying of the light » (Thomas 2000 : 128). Cette villanelle indique que Thomas est conscient que son père ne l'avait pas seulement engendré, mais que son père avait aussi fait de lui un poète. Ce qui est rarement, voire jamais, noté par les critiques est que « Do not go gentle into that good night » est un défi, plein de désespoir et d'ironie, que Dylan Thomas lance à D.J. Thomas, son père, homme vieillissant, afin que celui-ci assume le rôle d'un roi Lear. Derrière ce poème se trouve « Lapis Lazuli », un poème alors récemment publié par un Yeats lui aussi âgé, un poème que Thomas ne pouvait ignorer, son grand ami de Swansea Vernon Watkins étant un grand admirateur de Yeats. Dans ce poème, Yeats célèbre la « gaité » provocatrice avec laquelle meurent les grands héros shakespeariens : « Gaiety transfiguring all that dread » (Yeats 294). Or cette idée est reprise en écho dans le vers de Thomas : « Blind eyes could blaze like meteors and be gay » (Thomas, 2000 : 128). Thomas reprend aussi ici l'usage que Yeats fait du verbe *blaze* : « Black out; Heaven blazing into the head ». Et Yeats de poursuivre: « Tragedy wrought to its uttermost./ Though Hamlet rambles and Lear rages » (*ibid.*). Thomas continue quant à lui en empruntant de nouveau à Yeats le terme *rage* : « Rage, rage against the dying of the light ». Ainsi, conseillant vivement à son père vieillissant de se révolter comme le fait Lear, Thomas essaie de pousser cet athée malade à lancer une fois encore ce cri de dégoût qui l'avait caractérisé lorsqu'il était à la fleur de l'âge : « it's raining again, blast Him » (Fitzgibbon 13). Ainsi, tout au long de « Do not go gentle into that good night », par le biais de

Yeats, Thomas fait implicitement allusion au personnage du roi Lear. Par cet hommage, il avoue qu'il est lui-même, en tant que poète, le descendant d'un passionné de Shakespeare ; son père ne lui lisait-il pas en effet la poésie du Barde alors qu'il était dans son berceau ? « Do not go gentle into that good night » témoigne implicitement du puissant effet que la langue poétique a pu avoir sur le jeune Thomas dès le commencement de sa vie. Cette villanelle permet ainsi de faire resurgir de façon convaincante ce même effet revivifiant sur Thomas père à la fin de sa vie. Tout en étant un poème sur son père, « Do not go gentle into that good night » est aussi un poème sur les origines, sur Swansea, berceau de la langue, et sur le pouvoir qu'ont les mots de façonner l'identité personnelle.

D'après certains témoignages, D.J. Thomas n'était pas un homme facile à vivre. Distant, frustré, irascible, il semble avoir été périodiquement irrité par les différences de classe sociale, entre lui-même, un homme cultivé et raffiné, et son épouse, une femme bavarde et chaleureuse issue du milieu ouvrier de l'est de Swansea. Le jeune Dylan a donc été encouragé très tôt à s'échapper et à trouver un refuge dans les mots, ce qu'il fit de façon mémorable dans le parc magique de Cwmdonkin dont le véritable gardien n'était pas le gardien du parc mais le bossu du célèbre poème de Thomas. Tout tordu, « The hunchback in the park » (Thomas, 2000 : 80-81) n'est autre que l'image physique de la déviance séduisante, la monstruosité captivante, le grotesque fascinant. Comme le poète, il est l'éternel marginal. Entrer sur son territoire, c'est franchir la barrière d'un monde sauvage, retrouver la compagnie « des garçons de la ville qui font l'école buissonnière » (« The truant boys from the town », Thomas 2000 : 80). Le fait d'échapper à l'école devait avoir

un attrait irrésistible pour ce fils d'instituteur qui plus tard se délecta dans l'échappée des mots.

Les influences du « *The hunchback in the park* » sont nombreuses. Elles incluent bien sûr le film *Notre-Dame de Paris* (1956) et la série de livres *William* écrits par Richmal Crompton que Thomas avait dévorés enfant¹. Mais toutes ces influences aboutissent à la même conclusion : en tant que poète, c'est dans une vie d'errance et dans l'énergie sauvage des mots que Thomas se sentait le plus à l'aise. Comme les garçons faisant l'école buissonnière, ce sont les mots qui, une fois clairement entendus, « courent jusqu'à devenir imperceptibles » (« *running [...] on out of sound* », Thomas 2000 : 80). Cette expression, comme beaucoup d'autres chez Thomas, est elle-même le résultat d'une déformation, tel le bossu, parce qu'elle déforme consciemment une expression connue, *to run on out of sight*, « courir jusqu'à disparaître de la vue ». Elle révèle ainsi que toute poésie est une langue déformée, à l'image du bossu. Elle nous rappelle aussi que pour un poète comme Thomas, le poème permet aux mots « de courir jusqu'à devenir imperceptibles », de s'émanciper de leur sens et de leur usage habituels. Un poème est un parc magique où les mots sont là pour jouer, en toute liberté, portés par leur exubérante énergie. *Run on out of sound* peut aussi signifier « courir jusqu'à être hors de portée de voix », ou encore « courir, propulsé seulement par la voix » comme dans l'expression *to do something out of spite*, « faire quelque chose par méchanceté ».

¹ Sur l'influence qu'a eue Crompton sur Thomas, voir Betty et William Greenway, « Just Dylan: Dylan Thomas as Subversive Children's Writer ». *Welsh Writing in English: a Yearbook of Critical Essays*, 5 (1999): 42-50.

« The hunchback in the park » est souvent lu comme un poème sentimental sur une idylle enchanteresse, et de façon un peu complaisante comme un poème aussi « innocent » que « les fraises » (« innocent as strawberries », Thomas 2000 : 81). Toutefois le texte est hanté par une sexualité débutante, car pré-pubère, suggérée par la description du bossu lui-même en « vieux chien ensommeillé » (« old dog sleeper », Thomas 2000 : 80) où l'expression « old dog », avec son écho en gallois « hen gi », implique un vieux coureur de jupons un peu dégoûtant, le jumeau âgé et espiègle du « jeune chien » que Thomas lui-même se vantait d'être dans *Portrait of the Artist as a Young Dog*. Bien sûr, le pauvre vieux bossu ne peut être ainsi que dans son sommeil, et même là, il ne peut avoir que des « rêves d'eunuque » (Thomas 2000 : 15), imaginant une « figure de femme sans défaut » (« a woman figure without fault » Thomas, 2000 : 80), version pitoyable de l'histoire de Pygmalion. La sexualité sublimée de sa création frustrée est opposée à l'activité sexuelle débridée des garçons qui dans la strophe cinq « faisaient sauter des tigres de leurs yeux/ Pour rugir sur les rochers/ Et les bosquets que bleuissaient les marins » (« Made the tigers jump out of their eyes/ to roar on the rockery stones/ and the groves were blue with sailors » (*ibid.*). Le mot *blue* fait non seulement référence à la couleur de la mer et à l'uniforme des marins, mais aussi à la verdure de leur langage et, par association d'idées, aux quais d'où partaient les bateaux pour le Cap-Horn à l'époque où Swansea, alors surnommée « Copperopolis », était la capitale mondiale du cuivre. À bonne distance de là, tout ce secteur, ainsi que le quartier chaud du Strand qui le jouxtait, était, au loin, visible de la fenêtre de Dylan Thomas dans sa maison sur les hauteurs bourgeoises et aisées de Swansea. Bien évidemment, sournoisement cachée dans le vers « and

the groves were blue with sailors », se tapit une allusion subversive au quartier bourgeois dans lequel vivait le jeune Thomas, parce que le triangle de rue directement adjacent à Cwmdonkin Park s'appelle « The Grove » (« le bosquet »). En décrivant avec délectation des bosquets « bleuis par les marins » Thomas utilise donc, avec malice, son pouvoir de poète pour transformer le respectable quartier de Grove en quartier de vilaine réputation.

Pour Thomas, Cwmdonkin Park fut à la fois le berceau de son imagination et un terrain d'aventure linguistique. La raison en est la proximité du dit-parc et de ce qu'on appelait à l'époque une École pour Sourds-Muets, dont la signification a été soulignée dans un article important mais négligé de la regrettée Vic Golightly. C'était cette conscience de la langue des signes que trahissaient des vers tels que « The wordy shapes of women, and the rows /Of the star-gestured children in the park. » dans « Especially when the October wind » (Thomas 2000 : 17). Donc, dès l'enfance, Thomas fut conscient que la langue n'était pas seulement un processus oralisé, fixé et codifié, mais que c'est un système de signes flexibles, un moyen souple de donner du sens. Que les mots puissent être produits sous toutes sortes de forme et de taille allait de soi pour toute personne ayant grandi dans un environnement bilingue. Le gallois était la langue maternelle de ses deux parents, et les membres de sa famille vivant au pays de Galles parlaient exclusivement cette langue. Il y avait des grammaires, des anthologies de poésie et des dictionnaires gallois dans la bibliothèque de son père. Quant à la langue anglaise parlée tout autour de lui quand il était enfant, elle était colorée de gallois. Ainsi l'expression même de « there's words » est un bon exemple. Forme familière d'anglais gallois, elle vient de l'usage

en gallois du mot *dyna* (qui correspond à l'anglais *there*) là où, en anglais, on utiliserait « what » ou « how ». De là les expressions « There's posh » (« Quel snob ! »), « there's lovely » (« comme c'est joli ! ») etc. Le jeune Dylan était très familiarisé avec les alternances de code linguistique ou *code-switching*, comme le montre dans *Return Journey* l'exemple basique de « Tawe water » pour parler d'une pinte de bière, « Tawe » étant le nom du fleuve à l'embouchure (Aber-Tawe) duquel se situe Swansea.

Le fait de mentionner ces alternances de code linguistique rappelle un fait curieux. Les deux meilleurs amis de Thomas à Swansea, le poète Vernon Watkins et le musicien Daniel Jones, travaillèrent pendant la guerre au centre de déchiffrement des codes secrets du gouvernement à Bletchley Park. Ils semblaient être, comme Thomas, exceptionnellement sensibles au caractère schématisé complexe des systèmes fermés de signifiants tels que le langage. Ce dernier en parlait fréquemment en termes biologiques et organiques suggérant des processus naturels. Mais il a aussi décrit ses poèmes comme des assemblages travaillés, et c'est la raison pour laquelle ils ont récemment attiré l'attention du mouvement poétique L=A=N=G=U=A=G=E. Il arrivait à Thomas de représenter les poèmes comme des machines à mots capables de multiplier le sens. Dans l'intérêt de celui-ci, il ne respectait pas l'intégrité individuelle d'un mot seul mais aimait le réduire à ses parties constituantes si cela servait ses intentions. Cette stratégie apparaît dans son seul jeu de mot multilingue joycien. Dans ses carnets de notes, il note la découverte qu'il a faite concernant le mot gallois *amser* (« temps ») qui peut être divisé en deux syllabes *am* (« autour de ») et *sêr* (« étoile »). Dans un vers de « The force that through the green fuse » (Thomas 2000 : 11-12), « How time

has ticked a heaven around [am] the stars [sêr]. » (Thomas, 2000 : 12), Thomas joue sur l'éclatement étrange de ce mot gallois, dont il libère les possibilités signifiantes arbitraires qui ainsi s'additionnent, mais en anglais. Il traite *amser* comme si c'était un mot à décoder, un signe miniature qui avait besoin d'être décortiqué pour que soit révélé son sens secret.

Ainsi il existe de vastes analogies entre, à la fois, la fabrication et la lecture de la poésie de Thomas d'une part, et la création des codes secrets et leur décodage de l'autre, analogies qui mériteraient d'être explorées plus avant. Au cœur de ces processus, il y a la construction et la déconstruction de schémas d'équivalence. Mais si Thomas peut être lu comme un faiseur de codes, il peut l'être aussi comme un faiseur d'anti-codes, puisque si ses poèmes opèrent, comme le font codes ou messages, sur le principe de l'équivalence, ils ne peuvent être intentionnellement réduits à un sens unique, ce que suppose tout code ou message chiffré.

Après la période Cwmdonkin, dans le développement artistique de Thomas est arrivée la période de Warmley, la maison de classe moyenne confortable dans le quartier de Sketty, du grand ami et compagnon artiste de Thomas : Daniel Jones. C'est là que les deux gamins au début de leur adolescence ont conspiré pour créer leur propre théâtre de l'absurde sorti de l'incorrigible loufoquerie du langage. Si Cwmdonkin fut le berceau de Thomas poète, Warmley fut le berceau de Thomas écrivain comique – et on pourrait même aller jusqu'à dire qu'il possédait peut-être un génie naturel pour la comédie plus grand que pour la poésie, car la comédie lui permettait (et bien sûr l'encourageait de façon positive) à exploiter de façon jubilatoire la pure et éclatante bêtise des mots. Il se régalaient des

accidents anarchiques du sens et aimait le caractère fortuit des mots. Plus tard, il en vint à présumer, avec perspicacité et tristesse, qu'il était peut-être plus un « utilisateur insolite de mots qu'un poète » (« a freak user of words than a poet » [Thomas 1985 : 130]). C'est à Warmley que Dylan et Dan (dont même leurs prénoms riment) regardaient les films des Marx Brothers et avaient anticipé le Goon Show, ce classique loufoque de la radio britannique d'après guerre, en inventant des personnages aux noms provocateurs comme Miguel Y Bradshaw, Waldo Carpet, Xmas Pulpit, Paul America, Winter Vaux, Tonenbach et Bram (Thomas 1985 : 196). Dans le ciel de leur monde de Warmley volaient « des oiseaux en forme de panama du Canal de Suez », et Radio Warmley, qu'ils avaient inventée, diffusait des vers dont Lewis Carroll ou Edward Lear n'auraient pas eu à rougir : « a drummer is a man we know who has to do with drums,/ But I've never met a plumber yet who had to do with plums,/ A cheerful man who sells you hats would be a cheerful hatter,/ But is a serious man who sells you mats a serious matter? » (Thomas 1985 : 5) Thomas, devenu adulte, devait voir en Warmley avec nostalgie la quintessence de « l'étrange monde de Swansea, un monde qui était, Dieu merci, autosuffisant » (« the queer, Swansea world, a world that was, thank god, self-sufficient » Thomas 1985 : 197). Et de Percy, son alter-ego de Warmley, il devait écrire : « Percy's world in Warmley was, and still is, the only one that has any claims of permanence [...] a world of our own, from which we can interpret nearly everything that's worth anything » (*Ibid.*). Dans cette optique, il serait aussi possible de voir en Llareggub un Warmley pour adultes.

Cwmdonkin Park et Warmley furent donc deux lieux de Swansea importants pour l'évolution de Thomas dans la langue. On peut y ajouter

un troisième lieu plus inattendu : la Paraclete Congregational Chapel juste de l'autre côté de la baie de Swansea, à Newton, dans l'ancien village de pêcheurs de Mumbles. C'est là que Dylan enfant fut régulièrement soumis le dimanche à une forte dose de religion administrée par le beau-frère de sa mère, ministre du culte de la paroisse. Et c'est là qu'il prit conscience que depuis plus d'un siècle au pays de Galles, la parole était la chasse gardée des grands prédicateurs de la chaire galloise, les seigneurs et maîtres de la langue qui avaient le dernier mot sur tous les aspects de la vie².

Se rendant compte que, s'il voulait devenir écrivain, il aurait à extraire la langue de haute lutte de la main de fer de la chaire, il déclara de bonne heure sa propre guerre en faveur du mot. « After the Funeral (In memory of Ann Jones) » (Thomas 2000 : 64-65) constitue une de ses tentatives les plus célèbres pour déplacer ce qui restait du discours fanatique non-conformiste autrefois dominant au pays de Galles. Le poème nous est ouvertement présenté comme étant le lieu même d'un combat linguistique entre Dylan, « barde [dionysien] d'Ann sur un âtre surélevé » (« Ann's [dionysiac] bard on a raised hearth » (Thomas 2000 : 64), qui a le pouvoir « d'appeler/ Toutes les mers à son service » (« call/ all the seas to service », *ibid.*) et les prêtres et diacres d'une culture patriarcale réprimée et répressive, qui « braient et prient comme des mules » (« mule praises, brays », *ibid.*) avec « leur têtes à chanter des

² Les développements qui suivent sont inspirés de passages de deux textes précédemment publiés en anglais : le chapitre intitulé « Marlais: Dylan Thomas and the "Tin Bethels," » tiré de M. Wynn THOMAS, *In the Shadow of the Pulpit: Literature and Nonconformist Wales*. Cardiff: University of Wales Press, 2010: 226-255; et « Marlais » dans Hannah ELLIS, (ed.), *Dylan Thomas: A Centenary Celebration*. London: Bloomsbury, 2014: 30-41.

cantiques » (« hymning heads », *ibid.*) lorsqu'ils président sans entrain le service funéraire religieux de Ann. Dans cette version inversée de l'histoire de l'Ancien Testament racontant la dispute entre Elijah et les prêtres païens de Baal, c'est l'homme qui célèbre la nature, le Thomas qui s'oppose à l'église non-conformiste, qui sort grand gagnant. Ce triomphe est exprimé de façon variable dans le poème soit comme le pouvoir d'élever une pierre tombale verbale différente à la mémoire de Ann, soit comme celui de ressusciter le renard mort : « The stuffed lung of the fox twitch and cry Love/ And the strutting fern lay seeds on the black sill » (Thomas 2000 : 65). La projection phallique outrancière de cette image finale est, bien entendu, absolument immanquable.

Avec « After the funeral », il est déjà évident que Dylan Thomas est le Polly Garter des poètes, pour reprendre une image de *Under Milk Wood*. Il défie la communauté respectable effrayée par la religion, non seulement en étalant la sexualité féconde de sa poésie mais aussi en se délectant de liaisons verbales immorales, encourageant les mots à copuler et à prospérer pour produire des sens imprévisibles et incontrôlables :

I like contradicting my images, saying two things in one word, four in two words and one in six [...] Poetry [...] should be as orgiastic and organic as copulation, dividing and unifying [...] Man should be two tooled, and a poet's middle leg is his pencil. (Thomas 1985: 182).

Voyant implicitement le discours non-conformiste comme un discours autoritaire, et univoque au point d'en être totalitaire, ce Polly Garter poétique se rebelle en devenant un expert en polysémie, un proliférateur subversif de sens.

Dès le commencement, Dylan Thomas utilise consciemment les jeux de mots, les mots à double sens, et une foule de formes linguistiques suspectes et socialement condamnées pour réfléchir sur la nature libertine et désinhibée de la langue même. « Llarregub/ Llarregyb » – un mot qu’il avait déjà forgé et adopté dans les histoires des années trente – fut en réalité le vrai lieu de naissance de Thomas, un lieu fait exclusivement de la capacité de la langue à se tourner et se retourner dans tous les sens. La langue sens dessus dessous de sa poésie prouve qu’elle est capable de se contorsionner et de se métamorphoser à l’envi. Thomas confiait à un étudiant texan en 1951:

I use everything and anything to make my poems work and move in the direction I want them to: old tricks, new tricks, puns, portmanteau-words, paradox, allusion, paronomasia, paragram, catachresis, slang, assonantal rhymes, vowel rhymes, sprung rhythm. Every device there is in language is there to be used if you will. Poets have got to enjoy themselves sometimes [...]. (Thomas 1971: 156)

Mais son expérimentation linguistique ne s’arrêtait pas à là. Au modèle implicite offert par le pasteur calviniste pour qui les mots de l’homme sont étayés de façon solide et respectable par le verbe divin, Thomas dès l’adolescence leur opposa un modèle concurrent radicalement différent, celui de la liquéfaction non-maîtrisable de la langue, de ces « doux glissements de la parole » (« the gentle seaslides of saying ») évoqués dans « Once it was the colour of saying » (Thomas 2000 : 65). Son engouement, qui a duré toute sa vie, en tant que poète, qu’auteur de nouvelles, et même qu’épistolier, se fixait sur « l’ardent désir procréateur du mot » (« the procreant urge of the word ») pour citer inexactement Walt Whitman, un de ses héros en poésie, dans « Song of myself » (Whitman 65). Dans un poème comme « After the Funeral », Thomas

affronte ouvertement le discours dominant non-conformiste et construit ce que les sociolinguistes appellent une « anti-langue », un lecte propre à soi.

Et si « After the Funeral » est un texte-clé dans le combat de Thomas le poète pour la maîtrise du mot, alors son équivalent pour Thomas l'écrivain comique n'est autre que « The Peaches », la première nouvelle dans *The Portrait of the Artist as a Young Dog*. Fondée sur les souvenirs d'enfance de Thomas en visite à la ferme de parents dans l'Ouest rural, elle met en scène un sermon superbement comique, délivré solennellement par un soi-disant prêtre : Gwilym, 22 ans, « maigre comme une allumette et au visage effilé comme une épée » (« with a thin stick of a body and spade-shaped face » Thomas 2000 : 164). Son public se résume à une seule personne : le cousin Marlais, jeune citadin de Swansea et alter ego de Dylan. Sagement assis sur les balles de foin dans la grange qui fait office de chapelle improvisée pour Gwilym, le petit Marlais écoute la voix de son cousin campagnard : « I [...] heard his voice rise and crack and sink to a whisper, and break into singing and Welsh and ring triumphantly and be wild and meek » (Thomas 2000 : 166). Enfin le sermon atteint son apogée grandiose et solennel :

Thou canst see and spy and watch us all the time, in the little black corners, in the big cowboys' prairies, under the blankets when we're snoring fast, in the terrible shadows; pitch black, pitch black; Thou canst see everything we do, in the night and day, in the day and the night, everything, everything; Thou canst see all the time. O God, mun, you're like a bloody cat. (*ibid.*)

Dans le silence qui suit, un canard, seul, se fait entendre : « The one duck quacked outside. » Après quoi Gwilym se met à faire la quête : « "Now I take a collection," Gwilym said » (*Ibid.*). Puis, continue l'histoire, le

sermon calviniste de Gwilym (il insiste sur un Dieu humainement distant mais inquisiteur, à l'affût) est implicitement battu par le don du petit Marlais de la ville de Swansea pour raconter des histoires profanes et différentes, lorsqu'il joue avec Jack Williams, son ami de Swansea, dans le vallon secret de la ferme : « There, playing Indians in the evening, I was aware of me myself in the exact middle of a living story, and my body was my adventure and my name » (Thomas 2000 : 170).

Vers la fin de son adolescence, Thomas commença, on peut le comprendre, à se sentir isolé à Swansea. En 1933, à l'âge de 19 ans, voici ce qu'il écrivait, dans une de ses lettres prétentieuses à l'extrême adressées à Pamela Hansford Johnson : « In my untidy bedroom, surrounded with books and papers, full of the unhealthy smell of very bad tobacco, I sit and write » (Thomas 1985 : 47). D'une certaine façon, son Swansea s'était rétréci pour devenir une simple chambre étroite « à côté de la chaudière », où il se retirait régulièrement entre 1930 et 1934 pour remplir des carnets entiers d'esquisses remarquables de poèmes imprégnés de l'érotisme de l'adolescence, dont beaucoup, dûment retravaillés, trouveraient leur place dans ses deux premières recueils. À cette époque, il pouvait traiter avec dédain son Swansea d'« enfer lugubre », d'où il lui tardait de s'échapper : « and my mother is a vulgar humbug, but I'm not so bad, and Gower is as beautiful as anywhere » (Thomas 1985: 63). Dans une lettre au *West Wales Guardian*, il exprimait son dégoût pour sa ville : « this overpeopled breeding box of ours, this ugly contradiction of a town for ever compromised between the stacks and the littered bays » (Thomas 1985 : 142).

À cette même époque, le Thomas qui rêvait de s'échapper des limites de sa ville natale, et qui s'était ostensiblement retiré de son philistinisme pour trouver refuge dans sa chambre, était aussi le Thomas qui fut pendant deux ans « le jeune chien », se taillant une réputation dans les pubs, sur la scène du Petit Théâtre de Swansea, et en compagnie plutôt bohème de ses relations au Kardomah Café. En tant que jeune reporter pour ce qui devait devenir l'*Evening Post*, Thomas était tout sauf fiable et carrément irresponsable. Mais comme le souligne James A. Davies:

[This] increased his knowledge of Swansea and particularly of its crisis areas and low life: the hospital, the police station, the mortuary and its sad cargo, and the docks area with its sleazy pubs and loose women. He cultivated a "reporter's image" influenced by American films; a pulled-down porkpie hat, dangling cigarette, and check overcoat. (Davies 21)

Et c'est aussi à cette époque qu'il prit l'habitude de traîner de pub en pub. Il saisit l'atmosphère de sa vie à cette époque dans les deux dernières nouvelles de *Portrait of the Artist as a Young Dog*.

Le vieux Kardomah Café était idéalement situé juste en face des locaux de l'*Evening Post* (face au château en diagonale), et c'est comme cela qu'à l'heure du déjeuner, Thomas et ses acolytes apprentis journalistes comme Charles Fisher pouvaient toujours faire un saut de l'autre côté de la rue. Une fois encore, il occupait une zone frontière, une position sociolinguistique qui contribua de façon significative, au fur et à mesure du temps, au développement de son imagination particulièrement hybride. Ici encore, cette situation culturelle est représentée par l'emplacement du Kardomah et sa clientèle mélangée à l'époque. Il était situé dans Castle Street, à l'angle de High Street, au bord du quartier

rouge du Strand et du quartier animé des quais. Mais c'était aussi le cœur du quartier commerçant du vieux Swansea, près de boutiques prestigieuses telles que Ben Evans et à ce titre, fréquenté par une clientèle aussi bien de classe moyenne qu'ouvrière.

Le fort développement de la Art School de Swansea sous la houlette de Grant Murray après la première guerre mondiale fit que la ville abrita tout un groupe de jeunes artistes, qui firent du Kardomah, à partir des années 1920, leur repaire favori. C'est à ce groupe que s'attacha le jeune reporter Thomas. Parmi ceux qui s'y rassemblaient régulièrement on trouvait les deux jeunes artistes Fred Janes et Merwyn Levy, un jeune homme qui parlait Yiddish chez lui (encore une zone frontière) parce qu'il était le petit-fils d'un réfugié russe juif qui avait ouvert le premier cinéma à Swansea. D'autres clients réguliers furent les écrivains en herbe Tom Warner et Charles Fischer, qui fit une carrière éclatante comme journaliste globe-trotter avant de mourir au Canada au début du XXI^{ème} siècle. Daniel Jones, l'ami d'enfance de Thomas qui devait devenir un célèbre compositeur symphonique, se joignait aussi parfois au groupe. Leur modèle à tous étaient les cafés viennois et de la rive-gauche parisienne fréquentés par des intellectuels et des artistes qui avaient contribué si notablement au développement de l'art moderne.

Le Kardomah fut pour Thomas la digne suite de Cwmdonkin Park et de Warmley, un espace convivial au sein d'une ville confortablement protectrice et que l'on pouvait connaître de façon intime, mais qui restait, en dernière instance, béotienne ; toutefois, c'était un lieu où son imagination pouvait s'exprimer librement et être stimulée par la compagnie des autres. Le cadre simple de ce café permit aussi à différentes formes d'arts de se féconder de façon croisée. Ce groupe

fluide, au caractère non officiel, était constitué de peintres, de musiciens, aussi bien que de poètes, dont beaucoup étaient fascinés par les expérimentations modernistes qui célébraient les propriétés formelles et compositionnelles de l'art aux dépens des anciens et traditionnels paradigmes figuratifs. Et ces intérêts faisaient écho à ceux du jeune Thomas, renforçant sa propension naturelle à traiter les mots comme les peintres cubistes traitaient les objets. Il saisit le parfum de ces rencontres dans la nouvelle « Old Garbo » tirée de *Portrait of the Artist as a Young Dog*.

Most of the boys were there already. Some wore the outlines of moustaches, others had sideboards and crimped hair, some smoked curved pipes and talked with them gripped between their teeth, there were pin-striped trousers and hard collars, one daring bowler [...]

“Sit by here,” said Leslie Bird. He was in the boots at Dan Lewis’s. (Thomas 2000: 242)

« Sit by here » : voilà un exemple de l'utilisation moqueuse et affectée que font ces jeunes de l'anglo-gallois, la langue vernaculaire de cette ville frontière située aux confins de la vallée industrielle du Tawe où la population parlait principalement le gallois. Or il apparaît clairement que la langue des jeunes du café était un mélange d'« anglais standard » appris à l'école du quartier, d'anglo-gallois de la rue, de la langue littéraire prestigieuse des écrivains modernistes qui les fascinaient et de l'argot fleuri des films de gangsters américains qu'ils aimaient tant. Alors que la langue utilisée par les principaux poètes anglais de l'époque, tels que W.H. Auden, était plutôt le produit limité de l'école privée anglaise et de la classe moyenne, un Gallois de Swansea comme Dylan Thomas fut très tôt exposé à tout un ensemble de registres linguistiques variés, à

des sociolectes et des discours culturels qui contribuèrent à faire de lui par la suite un poète distinctement hybride. Les conversations autour des tables du Kardomah étaient évidemment caractérisées par une alternance constante entre ces divers lectes. Il n'est donc pas surprenant que l'un des lieux que Thomas revint visiter avec tant d'émotion par l'imagination, et bien sûr en hommage implicite, dans *Return Journey*, n'est autre que le Kardomah Café qui fut réduit en cendres pendant le *blitz* :

Passer-by

[...] I haven't seen him since the old Kardomah days. [...] Him and Charlie Fisher – Charlie's got whiskers now – and Tom Warner and Fred Janes, drinking coffee-dashes and arguing the toss.

Narrator

What about?

Passer-by

Music and poetry and painting and politics. Einstein and Epstein, Stravinsky and Greta Garbo, death and religion, Picasso and girls... (Thomas 2000 : 318)

Il y eut aussi les années où Thomas participa activement au Petit Théâtre de Swansea « qui se trouvait à Mumbles [...] près des pubs conviviaux » comme l'a justement noté James Davies (Davies, 1998 : 22). C'était un groupe dissident de la Société Dramatique Amateur de Swansea, qui avait décidé de mettre en scène des pièces plus sophistiquées telles que les classiques de Shakespeare, Tchekhov et Ibsen (Edwards & Thomas). Au cours de cette époque avec ce groupe, Thomas joua dans *The Way of the World* de William Congreve, dans *Hay Fever* de Noël Coward et deux ou trois autres pièces contemporaines. Il attira de bonnes critiques pour son jeu, mais on lui reprocha aussi son incapacité à adapter son accent et sa diction aux différents rôles qu'il interprétait. Mais l'expérience qu'il gagna en jouant contribua de façon

évidente et sensible à la carrière importante de représentation publique qu'il embrassa par la suite, à la fois comme brillante personnalité radiophonique (qui prit le micro pour la première fois sur la BBC dans les studios de Swansea) et comme lecteur inégalé de sa propre poésie.

Son expérience théâtrale le rendit apte à perfectionner son personnage public, ou plutôt *ses* personnages publics, puisqu'il se révéla être vraiment plus doué dans la vie qu'il ne le fut sur scène pour changer de personnalité afin de s'adapter à ses différents publics. L'une des principales figures du Petit Théâtre était Thomas Taig, à cette époque maître assistant au Département d'anglais de l'University College de Swansea encore à ses débuts ; or, après la mort de Thomas, Taig devait insister sur la qualité de l'acteur qu'il était devenu au théâtre de rue de la vie elle-même : « I think of him as infinitely vulnerable living from moment to moment a heightened awareness of sense-impressions and emotional tensions, the victim rather than the master of his environment » (in Edwards & Thomas 100-104). C'était ses aptitudes pour la comédie, ajoutait Taig, qui permirent finalement à Thomas de surpasser son handicap et de maîtriser enfin, en quelque sorte, son environnement, bien qu'au prix considérable, et finalement tragique, de son moi profond.

De façon assez étrange, Davis Jones devait brosser de Thomas un portrait très semblable dans une des dernières interviews qu'il donna avant sa mort. Il parla de Thomas qu'il connaissait si bien en termes d'âme perdue, comme quelqu'un qui ne put jamais concilier personnage public et être intime. Le Dylan de Jones est celui qui ne savait jamais qui il était, il est l'âme perdue évoquée plus haut, celui qui dans ce passage d'ouverture tiré de *Return Journey* est revenu à Swansea pour

tenter en vain de faire coïncider passé et présent. Jamais perdu *pour* les mots, le Dylan de Daniel Jones était donc condamné à être pour toujours *dans* les mots, condamné à être un comédien volubile pour tout un chacun jusqu'au bout. Alors peut-être la serveuse l'avait-elle justement pris pour ce qu'il était, quand elle s'était écriée : « There's words » (Thomas 2000 : 314).

Après son premier départ pour Londres en 1933, Thomas ne fut plus jamais vraiment de Swansea. Et c'est alors que, pendant ces trois terribles nuits de 1941, le centre de Swansea fut totalement rasé. Il est à peine exagéré de dire que l'éradication du cœur de sa ville natale fut un traumatisme dans la vie de Thomas. Après cet événement, il se sentit orphelin de cœur. Le cordon ombilical le reliant à la source de sa créativité la plus riche et sur laquelle il pouvait le plus compter avait été coupé pour toujours. Il n'avait jamais été tranquille, mais après la guerre il ne fut plus jamais à sa place.

D'une certaine façon, ses deux œuvres les plus célèbres – *Under Milk Wood* et « Fern Hill » – sont des élégies pour le Swansea perdu de son enfance. Dans *Under Milk Wood* il a recréé, sur un mode adulte, le monde loufoque qu'il avait inventé avec Daniel Jones pendant ces années de collaboration géniale à Warmley. Et « Fern Hill », bien que ce soit bien sûr un poème évoquant avec nostalgie les vacances d'enfance passées à la ferme de sa tante dans l'ouest du pays de Galles près de Llanstephan, est aussi un poème qui répond directement aux deux événements qui ont changé le monde de Thomas à jamais. Le premier fut le bombardement de Swansea, le second celui d'Hiroshima et de Nagasaki. Dans l'esprit de Thomas, ces deux événements avaient tendance à se fondre en un même cauchemar pour signifier la perte

irrévocable de ce qui lui restait d'espoir et d'innocence humains. « Fern Hill » est une élégie en hommage à ce monde perdu. Et sa pièce radiophonique *Return Journey*, qui raconte son voyage de retour imaginaire à Swansea au cours du terrible hiver 1947 à la recherche d'une ville irrémédiablement perdue et d'un moi irrémédiablement perdu, est une élégie mémorable à la fois en hommage à son moi ancien et à la ville de Swansea qui annonce sombrement sa mort imminente.

Donc, bien ancrées dans ses expériences à Swansea, se trouvent les superbes affirmations sur la langue, telles que le magnificat pour les mots que Thomas avait envoyé à cet obscur étudiant texan en 1951. Il y rappelle sa découverte précoce, une fois encore faite dans l'enfance à Swansea, de « ce qui se passe sous la couverture des livres » où se lit une intéressante allusion espiègle aux chahuts sexuels verbaux :

I could never have dreamt that there were such goings-on in the world between the covers of books, such sand-storms and ice-blasts of words, such slashing of humbug, and humbug too, such staggering peace, such enormous laughter, such and so many blinding bright lights breaking across the just-awaking wits and splashing all over the pages in a million bits and pieces all of which were words, words, words, and each of which was alive forever in its own delight and glory and oddity and light. (Thomas, 1971: xvii)

Mais Thomas était aussi toujours conscient d'être, comme dans « Especially when the October wind », « Enfermé, aussi, dans une tour de mots » (« Shut, too, in a tower of words », Thomas 2000 : 17), une tour qui pouvait être phalliquement créative mais pouvait aussi se révéler une véritable prison humaine. Il est évocateur qu'à l'époque de sa mort, un des projets que Thomas pensait entreprendre était intitulé : « Where Have the Old Words Got Me » (Maud xix).

Terminons comme nous avons commencé avec *Return Journey*. Immensément émouvante, sa conclusion met en scène Thomas, de retour chez lui, qui erre dans Cwmdonkin Park alors que le crépuscule tombe et que le parc se prépare à être fermé. En une tentative ultime et unique de se retrouver face à face avec son jeune moi, il pose au lugubre gardien du parc, à ce moment changé en gardien des grilles des ténèbres, la même question insistante et plaintive qu'il avait posée à la serveuse auparavant : se souvient-il d'un adolescent aux cheveux bouclés ? À quoi le gardien répond : « Oh yes, yes I knew him well. He used to climb the reservoir railings and pelt the old swans. Run like a billygoat over the grass you should keep off of. Cut branches off the trees. Carve words on the benches » (Thomas 2000: 234). Cette réponse semble enfin des plus prometteuses, notamment avec son souvenir d'un garçon dont l'identité même cherchait à prendre la forme de mots. Au fur et à mesure que le gardien du parc complète le reste du tableau, nous découvrons un jeune garçon heureux : « He used to [...] [c]limb the elms and moon up the top like a owl. Light fires in the bushes [...] Oh yes, I knew him well. I think he was happy all the time » (Thomas 2000: 324). Mais très vite, au lieu de nous amener vers une apothéose, c'est la chute, quand il ajoute, de manière poignante et irrémédiable, qu'« il en a connu des milliers comme lui » : « I've known him by the thousands » (*ibid.*). Après quoi la pièce se clôt sur l'échange suivant :

Narrator [Dylan Thomas]

We had reached the last gate. Dusk drew around us and the town. I said: What has become of him now?

Park-Keeper

Dead.

Narrator

The Park-keeper said:

(*The park bell rings*)

Park-Keeper

Dead... Dead... Dead... Dead... Dead... Dead. (Thomas
2000: 324)

« Dead » est le dernier mot de la pièce, le dernier mot sur la pièce, le dernier mot sur la quête de Thomas, le mot qui marque la fin du langage lui-même, l'impasse. Et derrière cette conclusion, on nous suggère sûrement d'entendre l'écho ironique d'autres mots encore, aussi mémorables qu'ils sont en définitif futiles : les mots de John Donne dans la superbe, célèbre et prophétique « Méditation XVII » de 1624 qui enflamma l'imagination du jeune Thomas de Swansea et l'aida à faire de sa vie une aventure décisive dans la langue : « Ask not for whom the bell tolls: it tolls for thee » (Donne 538).

Traduction Anne de Fornel

Bibliographie

- DAVIES, James A. *A Reference Companion to Dylan Thomas*. Westport, Connecticut and London: Greenwood Press, 1998.
- DONNE, John. *Complete Poetry and Selected Prose*. Ed. John HAYWARD. London: The Nonesuch Press, 1972.
- EDWARDS, Colin & THOMAS, David N. (eds.). *Dylan Remembered, Volume One, 1914-1934*. Bridgend: Seren, 2003.
- ELLIS, Hannah (ed.). *Dylan Thomas: A Centenary Celebration*. London: Bloomsbury, 2014.

- FITZGIBBON, Constantine. *A Life of Dylan Thomas*. London: Dent, 1965.
- GOLIGHTLY, Vic. «“Speak on a Finger and Thumb”: Dylan Thomas, Language and the Deaf ». *Welsh Writing in English: a Yearbook of Critical Essays* 10 (2005): 73-97.
- MAUD, Ralph. *Where Have the Old Words Got Me?* Cardiff: University of Wales Press, 2003.
- THOMAS, Dylan. *Early Prose Writings*. Ed. Walford DAVIES. London: Dent, 1971.
- . *The Collected Letters*. Ed. Paul FERRIS. London: Dent, 1985.
- . *The Dylan Thomas Omnibus, Under Milk Wood, Poems, Stories and Broadcasts* (1995). London: Phoenix, 2000.
- THOMAS, M. Wynn. *In the Shadow of the Pulpit: Literature and Nonconformist Wales*. Cardiff: University of Wales Press, 2010.
- WHITMAN, Walt. *The Complete Poems*. Ed. Francis MURPHY. London : Penguin, 1977.
- YEATS, W. B. *The Collected Works of W.B. Yeats Volume I: The Poems: Revised Second Edition*. Ed. Richard J. FINNERAN. New York: Scribner, 1996.

