



HAL
open science

Apothéose de l'homme mortel: Images terrestres et stellaires dans la poésie de Dylan Thomas

Fahri Öz

► **To cite this version:**

Fahri Öz. Apothéose de l'homme mortel: Images terrestres et stellaires dans la poésie de Dylan Thomas. *Cycnos*, 2015, Lire et relire Dylan Thomas, 31 (2), pp.55-79. hal-03139677

HAL Id: hal-03139677

<https://hal.science/hal-03139677>

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.

**Apothéose de l'homme mortel : Images
terrestres et stellaires
dans la poésie de Dylan Thomas**

Fahri Öz

Université d'Ankara

Ce travail va tenter d'expliquer l'utilisation que fait Dylan Thomas des images stellaires et terrestres dans ses poèmes, en particulier dans ses élégies où le locuteur se débat avec la vie et la mort. Ces images révèlent que la poésie de Thomas vise à créer et dépeindre un monde panthéiste qui existe entre l'herbe du sol et les étoiles du ciel, ou entre des phénomènes similaires. Sa poésie est cosmologique, enfermant presque tous les éléments du plus infime au plus grand. Explorer l'utilisation que Thomas fait de ces images stellaires peut contribuer à élucider sa poésie que l'on dit obscure, impénétrable, et aider à situer le poète plus précisément au sein du canon de la poésie britannique.

En effet, situer la poésie de Thomas est un enjeu majeur car ce qu'il doit aux poètes américains et à certains poètes du début du modernisme, ainsi que les liens et les rapports qu'il a entretenus avec eux, sont des aspects fréquemment négligés par la critique qui l'a très souvent (et

justement) associé à la tradition poétique galloise ou à de nombreux auteurs britanniques tels que Donne, Keats, Hopkins, Lawrence et Joyce. Certains critiques incluent comme influence les poètes surréalistes, même si cette question est assez polémique. Lucie-Smith, par exemple, explique que Thomas fut influencé par les surréalistes (69), quand Goodby observe que « la prose et la poésie des débuts [de la carrière de Dylan Thomas] dialoguent de manière féconde avec le Surréalisme » (272), alors que, selon Barbara Hardy, son esthétique s'en écarte au contraire radicalement, tant Thomas était, pour elle, étranger à l'irrationnel et l'incontrôlable (2000 : 43). Mais la liste de ces influences n'est pas close. Une lecture attentive de ses poèmes montre qu'il fut influencé par des poètes américains tels que Walt Whitman et Emily Dickinson. D'un côté, comme Keats et d'autres romantiques, Thomas a tendance à sacrifier les êtres humains en les plaçant dans un contexte cosmologique. D'un autre, comme chez Whitman, qui adoptait aussi bien la voix d'un poète cosmique que celle d'un citoyen ordinaire, la poésie de Thomas possède une ambivalence janusienne associant images terrestres et images astronomiques. Ce ne serait pas une généralisation trop hâtive que d'affirmer que les images de Thomas vont du brin d'herbe terrestre aux constellations lointaines. McNees, qui aborde la poésie de Thomas d'un point de vue théologique, parle de « co-existence du sacré et du séculaire », par laquelle le poète « entremêle au hasard le naturel, le biologique et le religieux, et annonce qu'ils sont tous trois également sacrés. Il tire ses conclusions en s'appuyant sur son propre corps, se substituant à Dieu et au Christ, et assumant ainsi une autorité prophétique » (111). Ces images bicéphales apparaissent dans toute la

poésie de Thomas, du début à la fin, et en particulier dans ses poèmes élégiaques.

« After the Funeral »

« After the Funeral » est une des premières élégies dans lesquelles les images stellaires et terrestres, qui illustrent la tension entre mortalité et immortalité, jouent un rôle central. Thomas dit de ce poème écrit en l'honneur de sa tante qu'il est « le seul que j'aie écrit qui concerne directement la vie et la mort d'un être humain spécifique de ma connaissance » (Davis et Maud 1989a, Notes : 223). Bien qu'il ait écrit d'autres élégies, celle-ci se démarque par son absence d'ambiguïté et son caractère intime, révélant l'oscillation à la fois affective et artistique de Thomas quant à la description de la mort de sa tante. Écrit en 1933, puis révisé et publié dans *Life and Letters Today* en 1938 (*ibid.*), le poème apparaît dans son livre *Map of Love* (1938).

Dans « After the funeral », le corps de la défunte Ann Jones oscille entre ciel et terre, entre la tombe dans laquelle on la descend et le ciel auquel Thomas la promet. Le locuteur lyrique est conscient du dilemme du poète élégiaque que Ramazini cite comme étant l'un des traits qui définit l'élégie moderne, à savoir le sentiment de culpabilité du sujet qui se voit en train de transformer une expérience tragique en opportunité artistique (6). En tant que proche de la défunte, Thomas trouve difficile de dépasser ce dilemme, et, à certains moments dans le poème, il se rend compte qu'il est en train de métamorphoser sa peine en produit esthétique, et qu'il n'est pas totalement à l'aise avec cet acte apparemment opportuniste. De façon intéressante, tout au début du poème, le cortège funèbre est comparé à des mules qui braient, ce qui

suggère l'incrédulité du poète quant à la douleur que les gens expriment sans ressentir aucune pitié et qui, par la même occasion, annonce son propre flot paroxystique de lyrisme plus loin dans le poème:

After the funeral, mule praises, brays,
 Windshake of sailshaped ears, muffle-toed tap
 Tap happily of one peg in the thick
 Grave's foot, blinds down the lids, the teeth in black,
 The spittled eyes, the salt ponds in the sleeves,
 Morning smack of the spade that wakes up sleep.

(Thomas 2014 : 101)

Pour Ackerman, la démonstration d'émotion des membres du cortège (« spittled eyes ») s'apparente à une douleur feinte, « comme si les gens avaient craché sur leurs yeux pour feindre les larmes » (76). L'image des « manches empesées de sel » (« Salt ponds in the sleeves ») contient de toute évidence une hyperbole qui révèle l'absence de sincérité du cortège funèbre. Ces métonymies et synecdoques pour suggérer la peine exprimée par des personnes endeuillées qui sont comparées à des mules « aux oreilles en forme de voile » (« sailshaped ears ») sont pure comédie. Ce ton détaché est aussi évident dans le vers 6, « Morning smack of the spade that wakes up sleep », où le mécontentement des participants est rendu manifeste par le fait qu'ils ont dû se lever si tôt. Ce traitement grotesque et amusant du cortège funéraire est rare dans les élégies en tant que genre et implique une transgression des conventions élégiaques. Quand le locuteur se retrouve avec le corps d'Ann dans une pièce remplie d'animaux empaillés et de fougères séchées, la façon négative et peu convaincue dont il dépeint les gens est contre-balancée. La sombre description qu'il fait de sa tante décédée est un mélange de tropes réalistes et hyperboliques dans les vers allitératifs suivants :

I stand, for this memorial's sake, alone
In the snivelling hours with dead, humped Ann
Whose hooded, fountain heart once fell in puddles
Round the parched worlds of Wales and drowned each sun
(Though this for her is a monstrous image blindly
Magnified out of praise; her death was a still drop;
She would not have me sinking in the holy
Flood of heart's fame; she would lie dumb and deep
And need no druid of her broken body).

(Thomas 2014 : 101-102)

Le poète élégiaque métamorphose l'Ann sans vie en sainte, protectrice de la nation, déesse météorologique qui assure fertilité et régénération par ses déversements de bonté. Ainsi, le locuteur s'associe ironiquement aux « éloges et braiements de mules » des membres du cortège portant le cercueil au début du poème. Cependant il ne termine pas la sacralisation exagérée qu'Ann aurait critiquée. Au lieu de cela, il s'élève au-dessus de ce décor mortel en se hissant sur un piédestal :

But I, Ann's bard on a raised hearth, call all
The seas to service that her wood-tongued virtue
Babble like a bellbuoy over the hymning heads.

(Thomas 2014: 102)

Cette façon de représenter le locuteur prophétique donnant des ordres aux océans dans un décor domestique est évidemment comique. Le locuteur lyrique, peut-être de façon enfantine, joue ou fait semblant de jouer le rôle du prêtre à la chaire, orchestrant toute la cérémonie. Thomas attribue des qualités superlatives à la fois à lui-même et à Ann, et ainsi atténue le dilemme élégiaque. Dans le reste du poème, il continue à faire d'elle un symbole, objet d'admiration immortel contrastant complètement avec son identité mortelle :

Her flesh was meek as milk, but this skyward statue

With the wild breast and blessed and giant skull
 Is carved from her in a room with a wet window
 In a fiercely mourning house in a crooked year.
 (Thomas 2014 : 102)

Bien que son corps soit représenté par des images terrestres (« meek as milk »), Ann est vouée au ciel (« skyward statue »), et une fois encore le poète lui attribue une image de grandeur régénérative, tandis que les gouttes d'eau tombent sur « la fenêtre mouillée » (« wet window »). Le reste du poème révèle de semblables incertitudes quant à la façon dont la défunte devrait être pleurée.

I know her scrubbed and sour humble hands
 Lie with religion in their cramp, her threadbare
 Whisper in a damp word, her wits drilled hollow,
 Her fist of a face died clenched on a round pain;
 And sculptured Ann is seventy years of stone.
 These cloud-sopped, marble hands, this monumental
 Argument of the hewn voice, gesture and psalm
 Storm me forever over her grave until
 The stuffed lung of the fox twitch and cry Love
 And the strutting fern lay seeds on the black sill. (*Ibid.*)

Le locuteur lyrique va et vient entre une Ann bien réelle, mortelle et attachée à la terre, et une Ann ressemblant à une déesse de l'Olympe. Le vers terminé par un point – « And sculptered Ann is seventy years of stone. » – rappelle aussi cette oscillation, en ce qu'il exprime un fait terre-à-terre par un jeu grammatical. L'utilisation du présent met en évidence l'immortalité d'Ann tandis que la sculpture signale sa transfiguration en expression artistique et poétique. La sculpture de la tante est, en quelque sorte, le poème que Thomas a écrit à sa mémoire,

construit avec des mots qu'il a entrelacés. Dans l'image quasi-surréaliste¹ des « mains marmoréennes, trempées de nuages » (« cloud-sopped marble hands »), on lit encore cette même oscillation entre ciel et terre, et entre réalité et fiction : la représentation des mains d'Ann mêle une iconographie domestique et quasi-mythologique. Les mains trempées suggèrent des tâches ménagères telles que le lavage, le nettoyage et la cuisine. Cependant, modifiée par le terme « nuage », cette image domestique acquiert la qualité d'un collage surréaliste ou dadaïste.

¹ J'utilise intentionnellement le mot « quasi » puisque l'œuvre Thomas ne concorde pas avec tous les principes du mouvement surréaliste, malgré le fait qu'il a été largement lu dans le contexte de la poésie surréaliste et a participé à l'Exposition surréaliste internationale de Londres en 1936 en lisant des poèmes avec Paul Éluard. Comme Goodby l'explique de façon claire et convaincante, Thomas fut influencé par le mouvement surréaliste, ce qui apparaît dans certaines de ses premières poésies comme « When like a running grave » ou la série de sonnets « Altarwise by owl-light » (Goodby 2013 : 271-277, in Thomas 2014 : xxxi-xxxiii). Néanmoins Thomas n'était pas totalement soumis à la doctrine surréaliste. Il est en accord avec la définition encyclopédique du surréalisme, que Breton voit « comme une conscience des certaines formes d'associations précédemment négligées, mais particulièrement immanentes dans l'état de rêve, dans l'attirance sexuelle et dans le jeu libre de la pensée, créant des perceptions sensorielles intensifiées qui pourraient ouvrir de nouvelles perspectives pour les arts et permettre de résoudre les principaux problèmes de la vie » (Balakian 1234). Il est toutefois difficile d'affirmer si Thomas pratiquait l'écriture automatique telle que décrite par Breton dans son premier Manifeste de surréalisme en 1924. L'écriture automatique est censée libérer l'artiste des contraintes de la raison et des conventions morales et esthétiques. Comme Hardy le souligne, si Thomas, « comme les surréalistes, laissait un flux d'images de “se créer elles-mêmes”, il était très différent d'eux en ce qu'il voulait, disait-il, “les passer au crible de ses forces intellectuelles et analytiques afin qu'elles n'existent que dans les certaines limites formelles” » (2000 : 43-44). De la même façon, Ackerman associe le surréalisme avec « la rupture avec un contrôle rationnel, l'utilisation d'images venues du subconscient et l'application à l'art de la psychologie freudienne », ce que Thomas n'approuvait pas (75). Cependant, les images surréalistes dans la poésie de Thomas ne peuvent pas être ignorées, même s'il ne se conformait pas totalement, dans sa pratique, aux principes et aux méthodes surréalistes.

L'ajout du marbre complique encore plus le trope, qui juxtapose des mots référant à des substances liquides, légères et aériennes et des mots référant à la solidité et la durabilité. Ces mains peuvent être aussi vues comme les mains d'Ann jointes en prière, auxquelles Thomas essaie de donner un aspect païen en élevant sa tante au rang d'une déesse. Malgré ce balancement, le poème finit de façon optimiste avec la possibilité de la résurrection annoncée par le renard empaillé qui murmure le mot *amour* et les fougères sèches qui sèment leurs graines. Avec l'amour proclamé et les graines de fougère semées de façon propice, le rite de la fertilité est complet. Ainsi le poète résout le dilemme élégiaque en acceptant et en jouant son rôle de prêtre et de viatique dans un rituel de résurrection.

L'oscillation des images entre terre et ciel, réalité et mythe, évoque ce que Thomas dit sur sa façon de construire les images dans sa lettre à Henry Treece de mars 1938 :

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 concurremment constructrice et destructrice. (Thomas 1985 : 281)

Ces images contradictoires appartenant à différents registres rappellent la philosophie païenne de Thomas dans laquelle vie et mort se complètent mutuellement et forment un cycle ; grâce à une suite

d'images variées en rapport avec la terre et le ciel, sa technique de composition permet de réconcilier la « statue tournée vers le ciel » et la tombe, au terme d'un rituel de régénération.

« And death shall have no dominion »

D'abord publié dans *New English Weekly* en 1933, et, trois ans plus tard, dans *Twenty-Five Poems*, « And death shall have no dominion » est un autre poème qui traite de la mort et de la résurrection en tant qu'événements synonymes et complémentaires. Le premier et le dernier vers de la strophe viennent de la *Bible* (Romains 6, 9) : « Christ being raised from the dead dieth no more ; death hath no dominion over him » (« Sachant que Christ ressuscité des morts ne meurt plus ; la mort n'a plus de pouvoir sur lui »). Malgré cet emprunt, Davies et Maud affirment que « le poème semble plus panthéiste que chrétien » (1989a, Notes : 209). De façon similaire, Tindall observe que « ces références chrétiennes, qui sont seulement la preuve que Thomas avait, par le passé, été pratiquant, ne font pas de ce poème un poème chrétien » (122). Pour Goodby, ce poème est remarquable en ce que « Thomas réussit pour la première fois à associer une vision panthéiste et apocalyptique à la régularité de la strophe, de la rime, du refrain et de la mesure » (dans Thomas 2014 : 241). Se rappelant les mots de John Donne, « Death be not proud, though some have called thee », Thomas essaie de transcender par ce poème la mort au moyen d'une série d'arguments panthéistes. Le début du poème foisonne d'images de mer ou de corps célestes :

And death shall have no dominion.
Dead men naked they shall be one
With the man in the wind and the west moon;
When their bones are picked clean and the clean bones gone,

They shall have stars at elbow and foot;
 Though they go mad they shall be sane,
 Though they sink through the sea they shall rise again;
 Though lovers be lost love shall not;
 And death shall have no dominion.

(Thomas 2014 : 23)

Les morts de ce poème se tournent vers le ciel, comme insatisfaits de leur existence sur terre. Thomas mélange les syntagmes dans le 3^e vers qui devrait se lire : « with the man *in the west wind* and the moon ». Les morts sont emportés comme le locuteur qui veut être mobilisé et transformé en sujet créatif poétique dans « Ode to the West Wind » de Shelley. Ainsi, ces hommes ou soldats morts emportés dans les airs qui flottent plus haut que la lune avec des « étoiles à leurs coudes et à leurs pieds », en prenant des proportions étonnamment gigantesques, deviennent plus puissants que la mort. Leur fin les transforme en figures saintes, à la fois monumentales et astronomiques².

² L'association de la mort et des étoiles dans le poème rappelle « Drummer Hodge », un poème de Thomas Hardy sur la Guerre des Boers :

They throw in Drummer Hodge, to rest
 Uncoffined - just as found:
 His landmark is a kopje-crest
 That breaks the veldt around;
 And foreign constellations west
 Each night above his mound. (60)

Le poème d'Hardy est chargé d'émotion puisqu'il se concentre principalement sur le fait que le soldat tombé a ainsi été séparé de sa patrie. À la fin du poème, cependant, le soldat fait partie de la terre étrangère où il est tombé, nourrissant les arbres autour de son corps. Les étoiles, chez Hardy, restent étrangères, étranges et froides même quand le cadavre ne fait plus qu'un avec la nature. Chez Thomas, les étoiles ne sont pas conçues d'une façon si aliénante ; au contraire, au moyen de leur existence, les morts sont déifiés.

Tandis que l'image de la lune dans la première strophe évoque une étape plus précoce dans la transformation de l'homme, l'image solaire, qui représente une force vivifiante, suggère une autre étape dans laquelle les morts reviennent à la vie et s'opposent violemment au soleil. Cette image solaire dans la strophe finale montre à quel point les morts sont résistants et déterminés une fois qu'ils font partie du cycle de vie :

Though they be mad and dead as nails,
Heads of the characters hammer through daisies;
Break in the sun till the sun breaks down,
And death shall have no dominion.

(Thomas 2014 : 24)

Naturellement, la mort n'est jamais complètement niée. Elle existe mais elle ne peut jamais vaincre la force de vie de la nature. Les morts reviennent à la vie comme des pâquerettes sortant du sol. Cette force vitale de résurrection est si puissante dans la végétation que ces hommes morts peuvent saisir et s'emparer du soleil avant que celui-ci ne disparaisse pour eux. En s'appropriant la puissance du soleil, les morts s'élèvent au-dessus de lui. Ainsi le soleil, l'astre qui donne la vie, devient moins puissant comparé à la puissance régénérative des morts.

Goodby, commentant la qualité parodique du poème qui viendrait selon lui de la tension entre la forme traditionnelle et le vers libre, et entre la résurrection biblique et panthéiste, affirme que :

l'inversion parodique et exagérée de la technique habituelle de Dylan Thomas dans ce simple poème le conduit non seulement à utiliser des strophes et rimes régulières, mais aussi des rythmes iambiques caractérisés par des accents lourds, des césures parallèles en fin de vers, le tout renforcé par des allitérations, des assonances et des consonances, bien plus que dans son style habituel. Un peu à la manière des hymnes gallois et du *hwyl* des sermons religieux, ces effets évoquent un rapprochement « primitif » entre les rythmes de la mer et du

cosmos d'un côté, et, de l'autre, les sources physiologiques du vers, telles que le pouls, les battements du coeur et les pulsions sexuelles. (71)

D'une certaine manière, le poème se révèle aussi être un produit de la tension entre le physique et le spirituel, entre les images de la vie à portée et hors portée de main. Thomas joue sur la polysémie convoquée par les images bibliques, panthéistes et martiales qui suggèrent que la mort peut être dépassée lorsque le cycle naturel est accompli. Cette réconciliation se produit quand sont juxtaposées les pâquerettes et la lune ou le soleil, ou encore des images stellaires et terrestres.

« Do not go gentle into that good night »

Comme « After the funeral », dédié à sa tante maternelle, « Do not gentle into that good night » est un autre poème écrit pour, ou au sujet, d'un autre être humain ; cependant, contrairement au précédent, il revêt un ton élégiaque de protestation indignée. Le poème fut commencé en 1945 quand la santé du père du poète s'était dégradée, et fut terminé en 1951 (Davies 81). Selon Barbara Hardy, ce poème est un poème dans lequel « la morbidité de la genèse est transformée en façon énergique de mourir » (2000 : 136). Fondé sur un conflit entre lumière et obscurité, et entre vie et mort, le poème tente de transformer la mort en quelque chose à éviter au travers d'une série d'arguments, mais semble réfractaire à l'idée d'apothéose. De la première strophe à la dernière, l'homme mourant est dépeint à l'aide d'images qui magnifient sa place dans le cosmos.

Les vieillards dans la première strophe, bien qu'invalides, sont capables, de façon surprenante mais compréhensible, de protester contre

« la mort de la lumière » (« the dying of the light » Thomas 2014 : 193) lorsqu'ils sont confrontés à la mort. Ils sont sages parce qu'ils ont conscience de l'inévitabilité et de la nécessité de la mort. Peut-être leur sagesse est-elle une sagesse tardivement acquise, et pourtant, reste un sentiment de rage puisque leur sagesse ne réussit pas à changer la fin amère. Les « homme bons » du troisième tercet souffrent du choc produit par une désillusion comparable quand ils se rendent compte de la futilité de leurs bonnes actions. Le vers « Wild men who caught and sang the sun in flight » fait allusion à ceux qui ont, du fait de leur génie ou de leur audace, réalisé de grandes choses. En voyant le prix qu'ils ont eu à payer pour atteindre cet état hors du commun, eux aussi souffrent de désillusion.

L'image des hommes violents saisissant le soleil et chantant sa gloire contient une allusion au couplet final de « To his Coy Mistress » de Andrew Marvell : « Thus, though we cannot make our sun/ Stand still, yet we will make him run » (1388). Le locuteur du poème de Marvell affirme, de façon réaliste et convaincante, la possibilité et la nécessité de jouir de la vie, en jouant notamment sur l'homophonie *sun/son*. Néanmoins, le thème traité par Thomas est sombre, tant le poète est conscient de l'impossibilité de rattraper le soleil. Il ne veut pas, en fait, laisser courir le soleil car cela reviendrait à accepter la mort.

Une autre image stellaire paradoxale apparaît au cinquième tercet dans lequel vue et cécité sont juxtaposées :

Grave men, near death, who see with blinding sight
Blind eyes could blaze like meteors and be gay,
Rage, rage against the dying of the light.

(Thomas 2014 : 193)

Ces vers comprennent à la fois une double signification et un oxymore. « Grave men », ces hommes graves qui ont un pied dans la tombe, sont littéralement aveugles puisque leur vue est faible ; leur « vue aveuglante » (« blinding sight ») implique aussi une confrontation directe avec la mort, grâce à laquelle leurs yeux gagnent une force de vision extraordinaire. La co-existence de l'aveuglement et de la vue est en elle-même un oxymore, la cécité renvoyant à la fois à l'absence physique de lumière et à la fin de la vision ou de la lumière intérieure. Ce trope semble être emprunté à la poète américaine du XIX^{ème} siècle, Emily Dickinson :

Tell all the Truth but tell it slant —
 Success in Circuit lies
 Too bright for our infirm Delight
 The Truth's superb surprise
 As Lightning to the Children eased
 With explanation kind
 The Truth must dazzle gradually
 Or every man be blind —
 (Dickinson 506-507)

Le poème de Dickinson peut se lire comme une sorte de manifeste littéraire portant sur le langage poétique qui, selon elle, exige la traduction du factuel en métaphore. Autrement dit, la poésie transforme les vérités qui aveuglent et éblouissent en expériences constructives et intériorisables. Pour les vieillards de Thomas il est trop tard, ils sont aveuglés par la mort qui approche. Pourtant, même à ce moment ultime, leur vision acquiert une force supérieure, une vision qui leur dit : « blaze like meteors and be gay »³. Ainsi, la vie vaut encore le coup d'être vécue,

³ Le poème de Thomas rappelle « Blindness Sonnet » de Milton (« When I consider how my light is spent »), dont il diverge toutefois par le ton et

et la mort et son équivalent métonymique qu'est l'obscurité ne doivent en aucun cas être les bienvenus. Thomas cherche encore à connecter le stellaire et le terrestre en comparant les yeux aveugles des hommes graves/tombeaux à des météores illuminant le ciel. Ainsi, si le mot *grave* renvoie à la tombe, le vers semble faire le lien entre la mort terrestre et l'immortalité céleste, symbolisée par les météores.

Finalement, le père, le destinataire du poème, est paradoxalement dépeint comme étant sur sa « triste hauteur » (« on the sad height »). Le père, à l'approche de la mort, dans son ascension vers le ciel, ne se voit pas accordé la sérénité d'une existence symboliquement magnifiée dans la mort. Le père occupe le triste statut privilégié de l'homme qui va mourir et qui mérite naturellement le respect. La jouissance de ce statut entraîne de façon paradoxale de l'envie de la part du locuteur du poème lyrique. Sa position est élevée, et pourtant, comme dans « Bright Star » de Keats, elle est lointaine, froide et sans vie. Ainsi, « Do not gentle into that good night », renie l'idée de la renaissance païenne ou de la résurrection biblique et embrasse la vie au travers d'une série d'images séculaires et religieuses.

l'attitude. Les deux poèmes s'appuient sur des images de lumière et d'obscurité. Cependant, tandis que le locuteur de Milton trouve la consolation, chez Thomas, il est loin d'en faire autant, et s'oppose de façon féroce à l'obscurité et à la mort. Le sonnet est une forme qui fut importée dans la poésie anglaise et fut développée par des poètes comme Shakespeare et Milton lui-même. Celui de Milton se lit comme un discours stoïque sur l'acceptation de son destin. La villanelle de Thomas, une forme poétique venue de l'étranger également et qui n'est pas très courante dans la poésie anglaise, préconise en revanche le refus de la mort et de la cécité.

« **Fern Hill** »

Écrit en 1945, « Fern Hill » dépeint le jeune Thomas, presque à l'image du barde innocent dépeint par Blake, comme un poète-prophète doté d'un pouvoir enchanteur, capable de transformer en chant son troupeau, les renards et les cailloux du ruisseau. Le poème, bien qu'il ne soit pas une élégie, instille une sorte de pressentiment dû au temps qui passe, qui apparaît sous les traits d'une présence masculine surpuissante. Le vers d'ouverture décrit un décor pastoral onirique :

Now as I was young and easy under the apple boughs
 About the lilting house and happy as the grass was green,
 The night above the dingle starry,
 Time let me hail and climb
 Golden in the heydays of his eyes,
 And honoured among wagons I was prince of the apple towns
 And once below a time I lordly had the trees and leaves
 Trail with daisies and barley
 Down the rivers of the windfall light.

(Thomas 2014 : 177)

Goodby voit dans le premier vers « un paradoxe grammatical, un temps ambigu qui hésite entre passé et présent », et ajoute que le poème ne parle pas seulement du fait d'être jeune, « mais de ce que l'on ressent après *avoir été* jeune. Le ton décontracté dément la construction intriquée du poème. Le récit décrit la progression vers la mort au sein d'une nature sacralisée, une exploration de la nature de l'innocence, qui devait devenir le thème d'un travail beaucoup plus tardif » (dans Thomas 2014 : 401, 400). L'enfant « vert » de la pastorale ne reconnaît d'abord pas la force destructrice du Temps, dont le côté sinistre n'apparaît qu'à la fin du poème. C'est pourquoi le locuteur-enfant se dépeint sous les traits du

prince, du Dieu chrétien qui conçoit le Jardin d'Éden ou comme un être surpuissant contrôlant tout.

Barbara Hardy, pour qui Thomas est un « poète vert », observe comment « le sable, l'eau, les oiseaux, l'herbe, les pierres et la colline » sont représentés « tels des participants vivants, individuels et actifs » dans ses poèmes (2000 : 143). Thomas peut bien sûr être considéré comme un poète de la nature, méditant au travers d'elle sur la vie et l'art. Dans « Fern Hill », l'herbe verte et le ciel paré d'étoiles coexistent et montrent le désir chez le poète de réconcilier des images si distantes dans le monde de l'enfant.

Dans le reste du poème, le temps est envisagé au moyen des images récurrentes du soleil et la lune, une paire métonymique qui symbolise le jour et la nuit. L'enfant qui vit dans le monde lacanien de l'Imaginaire est loin des démarcations associées aux oppositions binaires de l'ordre Symbolique. Tant le soleil que la lune sont mis en évidence par des structures parallèles et des écarts paradigmatiques. Les expressions « All the sun long » et « All the moon long », transforment ces corps célestes en unités temporelles, diurnes et nocturnes.

Ainsi, la relation du locuteur avec la réalité et la langue attire l'attention sur les notions de fluidité et de volatilité qui sont aussi évidentes dans l'utilisation d'images surréalistes, qu'il s'agisse de hiboux emportant une maison, d'engoulevants volant avec des meules, de chevaux étincelant dans l'obscurité. La ferme elle-même devient un emblème du Jardin d'Éden avec Adam et sa jeune vierge (« maiden », Thomas 2014 : 178). Cependant, comme le choix de ce mot le suggère, Thomas évite de parler « d'Ève » puisque ce terme renverrait au monde

chrétien de la Chute et du péché originel, ce qui ternirait le monde pastoral, séculaire et enfantin décrit dans le poème.

Dans les deux dernières strophes, « le soleil nouveau-né encore et encore » (« the sun born over and over ») et « la lune toujours montante » (« the moon that is always rising ») sont remplacés par le Temps qui laisse le locuteur lyrique « vert et mourant » (« green and dying ») (Thomas 2014 : 178, 179). Il s'agit du Temps de l'ordre Symbolique, celui de l'entrée du sujet dans le langage avec ses règles qui le régissent. La seule compensation que trouve le locuteur réside dans l'art de la poésie : « Though I sang in my chains like the sea » (Thomas 2014 : 179). La fin du poème signale la fin des « jours blancs comme l'agneau » (« lamb white days ») (Thomas 2014 : 178), et pourtant cette fin est une fin inévitable et nécessaire. Le locuteur-poète meurt en entrant dans la maturité, mais en même temps, en chantant comme Orphée, il renaît à la créativité et au discours poétique. Sa façon de chanter comme la mer dit son apothéose : de sujet de l'expérience, il devient producteur de sens à grande échelle. Le monde pastoral créé dans ce poème est empli des plaisirs terrestres de l'enfance et de l'immensité cosmique qui est finalement transformée en prise de conscience du monde physique limité dans l'espace et dans le temps.

L'analyse de ces poèmes montre que Thomas est un poète centré sur l'existence éphémère de l'homme dans l'univers et que les images dont il se sert lui permettent d'affronter le tragique de sa situation. Les images stellaires coexistent avec une multitude d'images terrestres, ce qui montre l'intérêt que Thomas porte, entre autres, à la vie et à la mort, à la religion et à l'amour de la nature. Tandis que les images terrestres

évoquent la mortalité de l'homme qui est voué à se décomposer, les images stellaires suggèrent une forme de résurrection ou d'apothéose panthéiste par laquelle l'homme devient partie intégrante du cycle naturel. Sans doute n'est-ce pas par hasard si la poésie de Thomas est riche en poèmes sur le commencement et la fin. C'est un poète profondément concerné par l'essence mortelle de l'homme qu'il cherche à transcender et à transmettre à ses lecteurs au travers de la poésie. En d'autres mots, il s'agit d'un poète désireux de communiquer avec ses lecteurs ou ses auditeurs même si sa poésie est considérée comme étant lyrique plutôt que narrative ou épique.

Les poèmes de Thomas coïncident avec la définition de la poésie que donne John Stuart Mills pour qui la poésie est quelque chose que l'on surprend par hasard ; et pourtant, ses vers riches en rythme et en allitérations suggèrent que son œuvre n'a rien d'un discours isolé et solipsiste. Thomas écrit avec l'intention de déclamer ses poèmes dont la qualité performative atteste son désir de s'adresser à une communauté d'amoureux de la poésie. Dans son « Manifeste Poétique », il donne des détails sur les rythmes gallois des prédicateurs, leur habileté oratoire et le *hwyl*, deux éléments qu'il a transposés dans son œuvre : « les superbes rythmes [de la *Bible*] me venaient en vagues du pupitre gallois » écrit-il (dans Davies et Maud 1989b : xix). Thomas cherche à séduire son auditoire comme s'il était un prêtre devant ses fidèles. Tel un prédicateur faisant son sermon en état d'extase, il puise à d'innombrables sources, au risque de désorienter son auditoire. Le fait que son message soit désordonné et énigmatique oblige ses auditeurs à être beaucoup plus attentifs à ce qui est dit.

Une autre conclusion qui peut être tirée sur la poésie de Thomas est que ses ancêtres poétiques ne sont pas les seuls poètes britanniques. La coexistence du corporel et du céleste, et du minuscule et du cosmique dans les poèmes de Thomas attire l'attention sur ce que Goodby appelle « la dissonance cognitive » qui permet au poème de dire deux choses diamétralement opposées en même temps, et avec autant de force (dans Thomas 2014 : xxi). Cette coexistence révèle aussi les liens implicites de Thomas avec le poète américain Walt Whitman, dont le portrait était accroché dans sa chambre à côté de ceux de Auden, Lawrence et Hardy (Thomas 1985 : 900). La poésie de Whitman combine le prophétique et le quotidien ; dans son poème lyrico-épique *Song of Myself*, il juxtapose son corps et ceux de gens venant de tous les horizons, les brins d'herbe et les météores, le présent et le futur. L'herbe est l'une des images très banales qui laisse deviner ce que Thomas doit à Whitman, dont *Song of Myself*, qui commence et finit tel un palindrome par l'image de l'herbe. Tôt dans le poème, le poète-locuteur décrit son plaisir à prendre part à la nature : “I loafe and invite my soul, / I lean and loafe at my ease observing a spear of grass” (207). Le fait de s'émerveiller et de célébrer une chose si infime se prolonge tandis que le poète attribue de plus en plus de sens au brin d'herbe :

A child said *What is grass?* fetching it to me with full hands, /How could I answer the child? I do not know what it is any more than he.

I guess it must be the flag of my disposition, out of hopeful green stuff woven.

Or I guess it is the handkerchief of the Lord,
A scented gift and remembrancer designedly dropt,
Bearing the owner's name someway in the corners, that we may see and remark, and say, *Whose?*

Or I guess the grass is itself a child, the produced babe of
the vegetation (210-211).

Comme Thomas, Whitman envisage lui aussi les êtres humains dans un contexte cosmologique, et éternel, mais aussi naturel et terrestre à d'autres moments du chant. Dans le chant 52, qui clôt ce long poème, le poète imagine sa propre mort, sa décomposition puis sa renaissance en une forme végétale : "I bequeath myself to the dirt to grow from the grass I love, / If you want me again look for me under your boot-soles" (256). Cowley soutient que cette herbe symbolise « le miracle des choses banales et le divin [...] des choses ordinaires » (258). Comme Whitman, Thomas inclut dans sa poésie des images variées qui expriment la complexité et la qualité insaisissable de l'expérience. Un tel paganisme coïncide avec celui de Thomas, même si la vision du monde de Whitman a tendance à être plus démocratique.

Thomas n'aspire pas à se faire le porte-parole d'idées démocratiques sur un ton épique ; toutefois, il démocratise la poésie et l'image poétique comme le fait Whitman. Dans ce sens, il va beaucoup plus loin que les poètes métaphysiques en couplant sans facétie des images contradictoires. Dans « Before I Knocked », il utilise des images anatomiques osées habituellement jugées incompatibles avec la poésie pour parler d'expérience religieuse : « My heart knew love, my belly hunger ;/ I smelt the maggot in my stool » (Thomas 2014 : 39). Ainsi réussit-il parfaitement à utiliser des images scatologiques et viscérales dans un poème qui traite de Passion et de Résurrection. Dans une lettre adressée à Glyn Jones, Thomas écrivait : « Mon obscurité personnelle est tout à fait passée de mode, car elle s'appuie sur un symbolisme préétabli

tiré (j'ai peur de paraître nébuleux et prétentieux) de la signification cosmique de l'anatomie humaine » (Thomas 1985 : 98). Certains critiques de Thomas (David Holbrook par exemple) l'ont attaqué pour son utilisation de métaphores supposément grossières, sans essayer de comprendre la méthode et le but qui sous-tendent son travail poétique. L'influence du surréalisme et de la théorie freudienne sur certains de ses poèmes pourrait encore expliquer l'impression trompeuse de gratuité qui est la nôtre quand nous lisons les images étonnantes issues de son esprit. Le monde de Thomas embrassait tout, et son utilisation des images stellaires et terrestres témoignent de l'immense originalité de sa conception de la poésie.

Traduction Anne de Fornel

Bibliographie

- ACKERMAN, John. *Dylan Thomas: His Life and Work*. London: Macmillan, 1991.
- BALAKIAN, Anna. « Surrealism ». *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*. Eds. Alex Preminger and T. V. F. Brogan, Princeton: Princeton UP, 1993: 1234-1237.
- Bible*, trad. Louis Segond, version révisée, 1910. <http://www.bible-en-ligne.net/bible>
- OWLEY, Malcolm: « An Analysis of “Song of Myself” ». *Critical Essays on Walt Whitman*. Ed. James WOODRESS. Boston: G.K. Hall, 1983.
- DAVIES, James A. *A Reference Companion to Dylan Thomas*. Westport: Greenwood Press, 1998.
- DAVIES, Walford & MAUD Ralph (eds.). *Dylan Thomas: The Collected Poems*. London: Everyman, 1989a.
- DAVIES, Aneurin Talfan & MAUD, Ralph N. (eds.). *The Colour of Saying: An Anthology of Verse Spoken by Dylan Thomas*. London: Everyman, 1989b.
- DICKINSON, Emily. *The Complete Poems*. Ed. Thomas H. Johnson. New York: Back Bay, 1997.
- GOODBY, John. *The Poetry of Dylan Thomas: Under the Spelling War*. Liverpool: Liverpool UP, 2013.

- HARDY, Barbara. *Dylan Thomas: An Original Language*. Athens: The University of Georgia Press, 2000.
- _____. « The Personal and the Impersonal in Some of Dylan Thomas's Lyrics ». *Critical Essays on Dylan Thomas*. Ed. Georg GASTON. Boston: G.K. Hall, 1989: 133-139
- HARDY, Thomas. *The Complete Poems*. Ed. James Gibson. Houndmills: Palgrave, 2001.
- HOLBROOK, David. *Dylan Thomas and Poetic Dissociation*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1964.
- LUCIE-SMITH, Edward (ed.). *British Poetry since 1945*. Harmondsworth: Penguin, 197.
- MARVELL, Andrew. « To His Coy Mistress ». *Norton Anthology of English Literature*. Ed. M.H. ABRAMS. Fifth Edition. New York: Norton, 1986: 1387-1388.
- MCNEES, Eleanor J. *Eucharistic Poetry: The Search for Presence in the Writings of John Donne, Gerard Manley Hopkins, Dylan Thomas, and Geoffrey Hill*. Lewisburg: Bucknell UP, 1991.
- MILTON, John. « When I Consider How My Light Is Spent ». *The Norton Anthology of English Literature*. 5th ed. Vol.1. Gen. ed. M.H. ABRAMS. New York: Norton, 1986: 1443.
- RAMAZANI, Jahan. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- The Holy Bible*, King James Version. Ruby Text. London: Collins, 1958.
- SHELLEY, Percy Bysshe. « Ode to the West Wind ». *The Norton Anthology of English Literature*. 5th ed. Vol. 2. Gen. ed. M.H. ABRAMS. New York: Norton, 1986: 696-698.

THOMAS, Dylan. *The Collected Letters*. Ed. Paul FERRIS. New York: Macmillan, 1985.

_____. *The Collected Poems of Dylan Thomas: The New Centenary Edition*. Ed. John GOODBY. London: Weidenfeld and Nicolson, 2014.

TINDALL, William York. *A Reader's Guide to Dylan Thomas*. New York: Syracuse UP, 1996.

WHITMAN, Walt. *Song of Myself*. *The New Oxford Book of American Verse*. Chosen and Edited by Richard ELLMANN. New York: Oxford UP, 1976: 207-256.

