



**HAL**  
open science

## Note sur Dylan Thomas et le surréalisme en Angleterre : Brefs compagnons de route ?

Michel Remy

### ► To cite this version:

Michel Remy. Note sur Dylan Thomas et le surréalisme en Angleterre : Brefs compagnons de route ?. Cynos, 2015, Lire et relire Dylan Thomas, 31 (2), pp.81-99. hal-03139700

**HAL Id: hal-03139700**

**<https://hal.science/hal-03139700v1>**

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.

**Note sur Dylan Thomas et le surréalisme en  
Angleterre :  
Brefs compagnons de route ?**

**Michel Remy**

*Université de Nice Sophia Antipolis*

Il ne s'agit pas ici de décerner une quelconque étiquette littéraire à Dylan Thomas, en l'occurrence l'étiquette de « surréaliste » – ce serait d'ailleurs trahir l'esprit même du surréalisme et son refus des catégories préétablies – mais bien d'évaluer la place de Dylan Thomas dans la littérature des années trente par rapport à un mouvement qui éclata en Angleterre en 1936 et aux confins duquel il s'est factuellement et même physiquement situé de lui-même. C'est en effet sa propre proximité du mouvement surréaliste tel qu'il s'est manifesté en Angleterre entre 1936 et 1947 qui justifie qu'on veuille ici, une fois pour toutes, en finir avec des rapprochements hâtifs et en fin de compte erronés.

Rappelons, avant tout, que le mouvement surréaliste est passé en Angleterre au début de 1936. Peut-être est-il utile de rappeler comment il a été « importé » de Paris à Londres. Par un jour de juillet 1935, David Gascoyne, qui avait reçu de son éditeur Cobden-Sanderson une commission à seule fin de rédiger une étude sur le surréalisme français

(qui devint quelques mois plus tard *A Short Survey of Surrealism*), sortit de son hôtel et s'engagea dans la rue de Tournon. Venant vers lui, il reconnut Paul Eluard qu'il connaissait depuis un ou deux ans pour avoir assisté avec lui à quelques réunions du groupe autour de Breton. Éluard était accompagné d'un Anglais que Gascoyne ne connaissait pas, Roland Penrose, peintre et poète surréaliste qui venait régulièrement à Paris depuis 1922 et avait lié amitié avec plusieurs surréalistes, dont, bien sûr, André Breton. Cette rencontre fut celle du hasard et de la nécessité. « Ce fut la rencontre de deux explorateurs qui avaient découvert, chacun de son côté, le même trésor étincelant », se rappelle Penrose dans son autobiographie *Scrapbook* (Penrose 56, notre traduction), Gascoyne lui demanda : « Mais pourquoi ne connaissons-nous rien de tout cela en Angleterre ? Quelque chose doit être fait ! » (*Ibid.*) C'est avec ces mots-là à l'esprit que Penrose retourna à Londres au mois de septembre et qu'il se lança dans la formation d'un comité d'organisation (dont Gascoyne fut un des membres aux côtés de Herbert Read, Paul Nash, Henry Moore, Humphrey Jennings et Hugh Sykes Davies) en vue de l'énorme Exposition Surréaliste Internationale de juin 1936.

L'année précédente, en 1934, la Parton Street Bookshop était devenue le lieu de rassemblement des poètes et écrivains qui désiraient échapper à l'influence de l'esprit de Bloomsbury. David Archer, un jeune homme riche, toujours impeccablement mis, et poète lui-même, qui ne faisait aucun secret de son homosexualité, ce qui était très risqué à l'époque, avait ouvert cette librairie à l'image de Shakespeare and Co à Paris ou de la librairie de Harold Munro. Au premier étage se trouvaient le local de la Parton Press et une pièce où tel poète démuné et quelques amis pouvaient rester la nuit. La clientèle appartenait essentiellement à la

« bohème » londonienne. D'ailleurs, en face, se trouvait au 1, Parton Street, le Arts Café d'où Roger Roughton éditait *Contemporary Poetry and Prose*. Ces deux lieux étaient abondamment fréquentés par David Gascoyne (qui partageait alors un appartement avec Roger Roughton), George Barker, John Cornford, Julian Trevelyan, peintre compagnon du groupe surréaliste, l'infatigable marxiste A.L. Loyd, le traducteur de Garcia Lorca et Dylan Thomas. C'est là que naquit, peut-on dire, une poésie de la rupture, entre protestation sociale et néo-romantisme, bien évidemment favorable au surréalisme qui, petit à petit, apparaissait. Enfin, pour compléter la topographie des lieux, au numéro 2 de la Parton Street se trouvaient les bureaux de la maison d'éditions Lawrence and Wishart qui publièrent la *Negro Anthology* de Nancy Cunard en 1934, et le quartier général du Workers' Theatre Movement ainsi que de la Student Labour Federation. En Avril 1936, la *Left Review* y ouvrit ses bureaux et l'adresse de David Archer devint même celle du quartier général de l'Artists' International Association, organe marxiste que rallièrent tous les artistes anti-Establishment. Bref, ce quartier était devenu la Mecque de la jeunesse et des artistes radicaux.

#### **Le questionnaire de *New Verse* d'octobre 1934**

En janvier 1933, Geoffrey Grigson lance un magazine littéraire, *New Verse*, ouvert à la « nouvelle » poésie, y compris les premiers exemples de poésie surréaliste en Angleterre. En octobre de la même année, dans le numéro 5, il publie ce qu'on peut considérer comme le premier poème surréaliste en anglais, par David Gascoyne, « And the Seventh Dream is the Dream of Isis », accueillant ensuite d'autres textes

du jeune homme tout au long de sa publication du magazine. Voici les premiers vers de « *And the Seventh Dream...* » :

White curtains of infinite fatigue  
 Dominating the starborn heritage of the colonies of  
 St Francis  
 White curtains of tortured destinies  
 Inheriting the calamities of the plagues of the desert  
 Encourage the waistlines of women to expand  
 And the eyes of men to enlarge like pocket-cameras  
 Teach children to sin at the age of five  
 To cut out the eyes of their sisters with nail scissors.  
 (Gascoyne 1933: 9)

En octobre 1934, dans le numéro 11, est lancé un questionnaire comportant six questions envoyé à 40 poètes. Parmi les vingt réponses reçues, il est essentiel pour nous, ici, de comparer celles de Dylan Thomas et de David Gascoyne. Deux ans avant l'irruption du surréalisme en Angleterre, nous avons déjà les tout premiers éléments d'une réponse à la question de notre titre.

La première question était la suivante : « 1 - Do you intend your poetry to be useful to yourself or others? » (2) À quoi Dylan Thomas répondit:

To both. Poetry is the rhythmic, inevitably 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. My poetry is, or should be, useful to me for one reason: it is the record of my individual struggle from darkness towards some measure of light, and what of the individual struggle is still to come benefits by the sight and knowledge of the faults and fewer merits in that concrete record. My poetry is, and should be, useful to others for its individual recording of that same struggle with which they are necessarily acquainted. (8)

David Gascoyne, au contraire, revendiqua son indépendance :

[...] I do not really understand how contemporary poetry can be useful to anybody [...]. My own poetry is not useful to me in the ordinary sense of the word, except as an occasional sort of elaborate diary or as a means of making money. Which last, as we all know, is absurd. I always hope that my poems are useful to someone in some way, but I don't suppose they are, so I leave it at that. (11-12)

Pour Dylan Thomas, le souci de l'utilité de la poésie s'explique par cette « recommandation morale » (« should ») par laquelle il lie ses tourments intérieurs et son écriture dans une visée claire d'un lectorat qui reste à définir. Gascoyne refuse cette détermination en renvoyant son lecteur à... lui-même et non au poète.

Cette différence de position se reflète également dans leur réponse à la deuxième question : « 2 - Do you think there can now be a use for narrative poetry ? » (2)

Dylan Thomas répond :

Yes. Narrative is essential. Much of the flat, abstract poetry of the present has no narrative movement, no movement at all and is consequently dead. There must be a progressive line, or theme, of movement in every poem. The more subjective a poem, the clearer the narrative line. Narrative, in its widest sense, satisfies what Eliot, talking of "meaning", calls "one habit of the reader". Let the narrative take that one logical habit of the reader along with its movement, and the essence of the poem will do its work on him.(8)

David Gascoyne, à la même question répond ceci :

I do not feel that there is any use for the kind of pastiche narrative poem that is associated with Eliot, Pound and

Bottrall [...]. What might be useful now would be a poem expressing the ever-rising feeling of crisis, anxiety and panic; a poem that would treat this feeling in a loose, universal and epic sort of way. I mean a poem narrating the contemporary Zeitgeist of Europe, and even of the World. (12)

Dylan Thomas parle d'un mouvement « progressif », calculé, du poème et fait dépendre la saisie de l'essence du poème de « l'habitude logique du lecteur ». Gascoyne parle en termes d'universalité, et non d'une quelconque relativité, de la fonction du poème.

Les réponses aux questions 3 et 4 peuvent être rassemblées puisqu'elles font allusion au travail de l'inconscient. Nous sommes au cœur du problème.

Question 3 : Do you wait for a spontaneous impulse before writing a poem ; if so, is this impulse verbal or visual ?

Question 4 : Have you been influenced by Freud and how do you regard him? (2)

À la question 3, Dylan Thomas répond catégoriquement:

No. The writing of a poem is, to me, the physical and mental task of constructing formally a watertight compartment of words, preferably with a moving column (i.e. narrative) to hold a little of the real causes and forces of the creative brain and body. [...] To me, the poetical "impulse" or "inspiration" is only the sudden, and generally physical, coming of energy to the constructional, craftsman ability. The laziest workman receives the fewest impulses. And vice-versa. (8)

Concernant Freud, il précise :

Yes. Whatever is hidden should be made naked. To be stripped of darkness is to be clean, to strip of darkness is to make clean. Poetry, recording the stripping of the

individual darkness, must, inevitably, cast light upon what has been hidden for too long [...]. Freud cast light on a little of the darkness he had exposed [...] [but] poetry must drag further into the clean nakedness of light more even of the hidden causes than Freud could realize. (9)

David Gascoyne, on s'en doute, exprime des vues différentes. À la question 3, il déclare :

Immediately before writing a poem, I experience a very satisfactory inner fusion. Sometimes I have an idea and feel "This will make a good subject for a poem", but unless all the rest of the feeling, which might be described as energy or enthusiasm, accompanies the initial idea, I know I am not yet ready to write the poem, and that it is not worth writing. The impulse that I experience is neither verbal nor visual but a mixture of both together with something else besides. (12)

Quant à Freud, il précise :

I have never been directly influenced by Freud in my poetry but I have been indirectly influenced by him through the surrealists. To give oneself up at any time to writing poems without the control of the reason is, I imagine, to have in a way, come under the influence of Freud. (12)

Donc, pas d'impulsion spontanée chez Dylan Thomas mais au contraire la construction d'une série de mots cadrés par une structure étanche. Il plaide par ailleurs pour la reconnaissance de ce qui est caché et qu'il s'agit de « nettoyer » afin d'éliminer tout ce qui est obscur. Gascoyne affirme l'existence d'une « fusion intérieure » et la nécessité indispensable d'une énergie et d'un « enthousiasme » duquel s'origine l'acte créateur et accepte, par voie de conséquence, l'influence de Freud.



La question 5 concerne l'engagement politique du poète, question cruciale à cette époque de tensions politiques et de surgissement du fascisme en Angleterre : « 5 - Do you take your stand with any political or politico-economic party or creed ? » (2) Dylan Thomas ne s'engage pas directement:

I take my stand with any revolutionary body that asserts it to be the right of all men to share, equally and impartially, every production of man from man and from the sources of production at man's disposal, for only through such an essentially revolutionary body can there be the possibility of a communal art. (9)

David Gascoyne, quant à lui, répond : « I have the strongest possible sympathy with left-wing revolutionary movements ». Dylan Thomas est globalement humaniste tandis que Gascoyne est direct et nomme son affiliation.

Enfin, à la dernière question, « 6 - As a poet what distinguishes you, do you think, from an ordinary man ? » (2), Dylan Thomas répond : « Only the use of the medium of poetry to express the causes and forces which are the same in all men » (9). Gascoyne, après avoir précisé que le poète se distingue par son « attitude envers l'expérience » (12), attitude qu'il qualifie d'« état permanent d'attente », et doute de l'existence d'un « homme ordinaire » (13, nos traductions). Peut-on y entendre derrière ces mots ceux de Lautréamont : « La poésie doit être faite par tous et non par un » ?

Pour aller vite, disons que chez Dylan Thomas force est de constater une certaine rationalité fondamentale et chez Gascoyne une propension à reprendre les premiers principes de Breton en ce qui

concerne le travail de l'inconscient... Mais nous ne sommes qu'en 1934. Les différences constatées vont aller en s'approfondissant.

### **Le compagnon de route du surréalisme anglais**

David Gascoyne et Dylan Thomas allaient se retrouver le 11 juin 1936 sous les cimaises des New Burlington Galleries à Londres lors de l'ouverture de l'Exposition Internationale du Surréalisme. Ce jour-là, plus de 1000 personnes se pressent sous les tableaux de 69 surréalistes dont 27 anglais. Dali apparaît habillé d'un scaphandre dont on peine à le délivrer à cause de la chaleur ambiante, Herbert Read fait une conférence debout sur un matelas, interrompu sans cesse par une sonnerie de réveille-matin et Dylan Thomas passe entre les visiteurs en offrant à chacun une tasse dans laquelle marine de la ficelle bouillie, et en leur demandant « Do you want it weak or strong ? », apparition reprise et commentée avec sarcasme par la plupart des quotidiens londoniens. La participation de Dylan Thomas semblait d'autant plus évidente qu'il avait collaboré, le mois précédent, au lancement de *Contemporary Poetry and Prose*, la seule revue pleinement consacrée au surréalisme, éditée par Roger Roughton, militant surréaliste et communiste convaincu de 19 ans qui avait publié des textes dans *The Listener* et dans le *Criterion* ainsi qu'à plusieurs magazines américains. Les onze numéros de *Contemporary Poetry and Prose*, de mai 1936 à l'automne 1937, publièrent des textes de poètes de la Parton Street, beaucoup de ces textes authentiquement surréalistes ou traductions de surréalistes français.

Le premier numéro s'ouvre en première page sur « Two Poems » de Dylan Thomas ; suivis, un peu plus loin, d'un poème de Gascoyne. Comparons le début de ces textes. Dylan Thomas écrit :

This was the crucifixion on the mountain,  
 Time's nerve in vinegar, the gallow grave  
 As tarred with blood as the bright thorns I wept;  
 The world's my wound, God's Mary in her grief,  
 Bent like three trees and bird-papped through her shift,  
 With pins for tear-drops in the long wound's woman.  
 (Thomas 1936a: 2)

David Gascoyne, dans la droite ligne de son premier poème surréaliste de 1933, écrit :

The ultimate perfection of wisdom is undesirable  
 And more so especially since the tongue-twister started to  
 reign  
 And the calloused trestles proclaimed their destinations  
 And over the whole of Utopia there was a thick white  
 blanket  
 Which muffled the horrible sound of colliding trains  
 And out of the national rivers came swarms of bees.  
 (Gascoyne 1936: 5)

Si les deux textes participent de la même densité d'images et du même télescopage de signifiés et de niveaux de sens, au seuil de la dislocation, il est non moins évident que le texte de Dylan Thomas échappe à celle-ci en instituant une cohérence grâce à un réseau paradigmatique de nature éminemment symbolique qui se déroule « logiquement » à partir du premier substantif du premier vers. En revanche, le texte de Gascoyne est marqué par un *effet de récit* qui ne cesse de dévier de lui-même. Ici, le sens se disperse, s'étoile, et n'est que jeu, où l'articulation logique, certes minimale (« and more so », « and », « and », « which »...), est vite excédée par les rencontres et les heurts sémantiques. Le texte de Gascoyne se désigne ET s'occulte

simultanément en mettant en scène sa propre suspension ou prolifération – c'est la même chose – de sens.

Dans le même numéro, une nouvelle de Dylan Thomas, « The Burning Baby » pourrait parfaitement passer pour un texte surréaliste dans la mesure où les glissements permanents de la narration, l'emphasis des actions, le scandale de l'histoire et l'horreur gothique en font un texte éminemment iconoclaste, semblable aux traductions des *Chants de Maldoror* de Lautréamont que Francis Scarfe fait paraître dans le numéro 10. Dans le numéro 3, Dylan Thomas publie « Two Poems towards a poem », en compagnie de textes de Benjamin Péret, Kenneth Allott et Roger Roughton, dans le numéro 4 une autre nouvelle, « The School for Witches » et dans le numéro 10, une nouvelle « The Holy Six », texte d'une nature semblable à celle du texte de Lautréamont, à la page suivante, texte marqué de toute la magnificence burlesque et cosmique et de toute la puissance visionnaire du précurseur privilégié du surréalisme.

Toutes ces nouvelles, si l'on osait un léger anachronisme, sont d'essence « apocalyptique » du nom du mouvement poétique qui émergea pendant la deuxième guerre mondiale avec Henry Treece, J.F. Hendry, David Gascoyne, Nicholas Moore et dont le chef de file, Henry Treece, dans son *How I See Apocalypse* tenta de faire de Dylan Thomas l'un des représentants « pour avoir pris conscience du chaos, de la turbulence, du rire et des larmes, de l'ordre et de la paix du monde dans son ensemble » (Treece, « Foreword », notre trad., vii)<sup>1</sup>. Apocalyptique,

---

<sup>1</sup> Tout en partageant certains principes de *The New Apocalypse*, en particulier la célébration des mythes, Dylan Thomas refusa de rejoindre le groupe et de signer son manifeste – autre preuve de l'indépendance foncière du poète ?

donc, dans le sens où ces nouvelles libèrent un véritable soulèvement d'un gothique fantastique qui favorise le déferlement chaotique des passions les plus violentes, sinon les plus animales, sur fond de paganisme celtique. Trois nouvelles qui ont dû ravir l'avant-garde friande de subversion morale, en mettant en scène des pasteurs incestueux, des femmes qui accouchent de bébés monstrueux (qu'il s'agit de brûler en rituels sataniques...), des rassemblements propices à la sorcellerie et aux relations sexuelles sauvages et contre nature. Bref, on y assiste à une descente dans l'enfer de l'inconscient folklorique, un enfer anthropophage sur fond d'animisme chtonien. Les mânes du mythique Mordred revus par Monk Lewis planent sur ces histoires de rouge et de noir. Le style est tour à tour épique, lyrique, poétique, réaliste mais toujours dans une dimension qui privilégie le surnaturel et le télescopage des catégories : « The roots between their feet cried in the voices of the upspringing trees » (Thomas 1937 : 20).

Le choix de publier ces nouvelles signifiait-il le refus de publier d'autres poèmes de Dylan Thomas qui, effectivement, n'apparurent plus dans les pages de *Contemporary Poetry and Prose* après le numéro 3 ? Et il est vrai que si on juxtapose ces derniers aux textes de Gascoyne, Roughton ou même Jennings, et de compagnons aussi éphémères que Francis Scarfe, William Empson ou R.B. Fuller, force est de constater qu'ils témoignent d'une organisation précise et impeccable, de l'utilisation délibérée de rimes internes, d'échos assonantiques et d'effets rhétoriques calculés, ainsi que, plus généralement, d'une vision panthéiste qui est au fond une vision vitaliste. Or c'est celle-ci, qui n'est pas sans évoquer John Donne ou G.M. Hopkins (dont Dylan Thomas, d'ailleurs, n'est pas loin d'emprunter le « rythme abrupt »), en fin de

compte *fait sens*. Au contraire, servis par une syntaxe minimale, les textes de Gascoyne mettent en scène la déroute du sens, l'instauration du nonsense, le télescopage des signifiés au mépris de toute logique, bref un automatisme radical.

Un autre aspect de la personnalité de Dylan Thomas ne pouvait guère s'accorder à la démarche surréaliste, d'autant plus facile à remarquer que 1936 a été l'année où le fascisme menaçait l'Europe et l'Angleterre : c'était son apolitisme. Être surréaliste ces années-là impliquait un engagement net et franc aux côtés des mouvements et des revues de gauche. Certes les surréalistes étaient loin de suivre aveuglément la ligne de la *Left Review* et un débat virulent s'engagea dans ses pages entre eux et les intellectuels du Parti Communiste, entre Herbert Read et A.L. Loyd, mais en même temps, le groupe surréaliste publia dans *Contemporary Poetry and Prose* une « Déclaration sur l'Espagne » où le gouvernement britannique était vilipendé pour sa politique de non-intervention en Espagne et il participa régulièrement aux expositions organisées par l'Artists' International Association, d'obédience marxiste, répondant ainsi au souhait formulé par Breton qu'un surréaliste ne devait s'engager au nom d'une idée que jusqu'au point où son indépendance poétique était menacée. Une telle adhésion essentielle pour tout surréaliste à ce moment-là, Dylan Thomas ne pouvait l'accepter pour lui-même.

### **Retour du refoulé ?**

La cause est ainsi presque entendue. Car il faut ajouter, en marge de nos commentaires, l'extraordinaire collaboration, presque magique car non concertée et à distance, entre Dylan Thomas et Ceri Richards.

Richards avait rejoint le groupe surréaliste en avril 1937 lors de la vaste exposition de l'Artists International Association « For Peace, Democracy and Cultural Progress ». Militant de gauche, ami de Hans Arp, collègue de Henry Moore au Chelsea College of Art et proche de Julian Trevelyan, son voisin à Hammersmith, il produisit de très nombreux collages et assemblages, des reliefs qui mettent en scène le drame de formes biomorphiques, entre le géométrique et l'organique, entre le masculin et le féminin, traces de seins, de jambes, de visages, d'yeux et de bouches vues *dans leur apparition*. D'inspiration totémique, ses œuvres sont des retours aux manifestations primitives de la nature. Gallois comme Dylan Thomas, il était ainsi naturel qu'en relisant les *Collected Poems 1934-1952*, il ne résiste pas à les interpréter par le dessin en une sorte de commentaire et de re-création empathiques. En 1944, Richards avait peint une série de tableaux, *Cycle of Nature*, où il tentait de suggérer les violentes et tourbillonnantes métamorphoses du monde physique et naturel, le monde de la fertilité turbulente tant botanique qu'animale. Puis, à l'instigation de Tambimuttu, l'éditeur de *Poetry London*, Richards fut invité au sortir de la guerre, en 1945, à illustrer quelques textes de Thomas (dont « The force that through the green fuse... ») dans lesquels il ne tarda pas à ressentir la même énergie, la même « explosivité » que dans la nature qui l'avait hanté. Rencontre osmotique par delà le temps et l'espace, l'ensemble des « illustrations » qu'il adjoignit aux *Collected Poems 1934-1952* fut composé en novembre 1953 dans Edith Grove à Chelsea la veille de la mort de Dylan Thomas à New York. Les dessins qui se lovent littéralement autour des poèmes évoquent singulièrement la façon dont Blake « décorait » ses propres poèmes. De plus, ils sont accompagnés d'huiles, d'aquarelles, de

dessins et de lithogravures qui sont autant d'hommages au poète. On y ressent, selon Richard Burns

la même morbidité sous-jacente, la même acidité, la même introspection et la même mélancolie, la même facilité, aussi, dans une composition stricte qui n'en retient pas moins une profusion d'images toutes reliées les unes aux autres, la même célébration de la vie, la roue, le cercle de l'éternité, éros et thanatos, l'amour qui triomphe de la mort qui triomphe de l'amour qui triomphe de la mort [...]. (Burns 27, notre traduction)

Le critique ajoute que, dans les années qui suivirent, Ceri Richards ne cessa, année après année, de revenir à Dylan Thomas avec de nombreuses œuvres, tant et si bien que les derniers dessins qu'il réalisa quelques semaines avant sa propre mort étaient destinés à l'édition de *Under Milk Wood* commissionnés par la Folio Society (édition publiée de façon posthume en 1972).

En 1960, Eileen Agar, l'une des femmes surréalistes les plus importantes en Angleterre dont la peinture conquiert Breton en 1936, commença à peindre un portrait de Dylan Thomas (*Head of Dylan Thomas*, 1960-62, Tate Gallery, Londres), qui figure parmi ses rares expériences automatiques. Elle projeta de la peinture à la verticale de la toile, technique que Max Ernst avait inventée et qui fut développée par Jackson Pollock après la guerre, puis traça d'épaisses lignes sinueuses de peinture blanche afin d'évoquer le profil du visage du poète « magnificently bibulous [...] blasphemous [...] bardic », selon les adjectifs de Thomas Saunders dans son article de la *Dalhousie Review* (492). Sur un fond de longues langues de peinture noire, rouge et bleue entremêlées, signes d'un chaos chtonien, émerge ainsi un visage presque



fantomatique mais au contour lourd et aux lèvres épaisses dont le traitement semble bien osciller entre le surréalisme et l'abstraction lyrique et gestuelle de Cobra. Ultime reconnaissance par une surréaliste d'une spiritualité qu'on aurait envie de qualifier de « physique », au-delà des définitions, visage-aura qui surgit de la confusion de la réalité.

Sommes-nous donc en face d'une sorte de malentendu entre Dylan Thomas et le surréalisme ? Peut-être, mais il est évident que ce que Richards, tout surréaliste qu'il fût, avait découvert chez Thomas était une sorte de porte qui s'ouvrait sur le symbolisme celte et qui lui fournissait une perspective sur le monde jusque-là inexploré des archétypes jungiens que, bien évidemment, les surréalistes ne pouvaient fréquenter, tant les relents de religiosité les sous-tendaient. C'est peut-être là l'incompatibilité fondamentale : exilé de sa langue maternelle, aliéné de ses origines profondes, Dylan Thomas était hanté par le désir de rejoindre celles-ci en remontant les mots en une sorte de processus organique qui leur fasse rendre gorge. Lieu de rencontre de Freud, de la Bible et du folklore gallois, la poésie de Dylan Thomas ne pouvait accepter l'arbitraire de l'écriture surréaliste, dans laquelle, selon les commentaires de Laurent Jenny sur l'écriture de la surréalité, « le signe se trouve réduit tantôt à sa face *signifié*, tantôt à sa face *signifiant* sans qu'on lui concède jamais le droit à l'intégrité », écriture qui « n'opère pas tant une désarticulation qu'une perversion des formes », « poétique du dynamisme des formes et de leur dérision » (Jenny 520). C'est cette dérision qui est la ligne de partage entre les deux écritures.

La cause est donc entendue. Dylan Thomas n'est pas surréaliste, tout au plus fut-il un compagnon de route du groupe surréaliste anglais à

ses débuts, attiré sans aucun doute par les promesses d'un mouvement révolutionnaire qui faisait du rejet violent des conventions son objectif principal, mais il s'aperçut tôt qu'il s'agissait d'un mouvement plus global qui était en fait un état d'esprit et un mode d'être qui ne pouvait s'accorder avec l'esprit d'indépendance et la nature néoromantique qui le caractérisaient. Car, au fond, ce sont les tourments de la vie et de l'amour, de la naissance et de la mort, de l'homme aux prises avec ses démons et avec ceux de la nature qui hantent Dylan Thomas, non les courts-circuits du sens et cet onirisme violent qui, pour reprendre Laurent Jenny, « prend sans cesse le vraisemblable en défaut » et accepte une certaine « *futilité* de la représentation qui apparaît tour à tour “creuse” et “pleine” sans qu'on puisse jamais en décider une fois pour toutes » (Jenny 504).

Il n'est pas inintéressant de faire remarquer que la permanence de l'esprit surréaliste se vérifie à l'heure actuelle en Grande-Bretagne... au pays de Galles, précisément, où un groupe surréaliste très actif et original, internationalement reconnu comme tel, s'est constitué il y a une dizaine d'années autour du peintre et poète John Welson. Une revue a été lancée, *Patricide*, éditée par Neil Coombs, des expositions sont régulièrement organisées au pays de Galles mais aussi à l'étranger et plusieurs publications sont apparues dans le respect le plus strict de la pensée et des principes de Breton. L'héritage celtique n'en est pas absent, bien au contraire, en une sorte de rémanence des forces de l'inconscient collectif que Ceri Richards avait si intimement senti émerger en lui à la lecture répétée des poèmes de Dylan Thomas (voir Greenslade 2015).

### Bibliographie

- BURNS, Richard. *Ceri Richards & Dylan Thomas, Keys to Transformation*. London: Enitharmon Press, 1981.
- GASCOYNE, David. « And the Seventh Dream is the Dream of Isis ». *New Verse* 5, (Oct. 1933) : 9-12.
- . “The ultimate perfection of wisdom is undesirable”. *Contemporary Poetry and Prose* 1, (Mai 1936) : 5.
- GREENSLADE, David. « A Lunar Sensibility ». *Planet, the Welsh Internationalist*, 217, Spring 2015: 102-111.
- JENNY, Laurent. « La surréalité et ses signes narratifs ». *Poétique*, 16 (1973) : 499-520.
- (NEW VERSE) « An Enquiry ». *New Verse* 11 (October 1934): 2-22.
- PENROSE, Roland. *Scrapbook*. London: Thames and Hudson, 1981.
- REMY, Michel. *Surrealism in Britain*. London: Ashgate, 1999.
- RICHARDS, Ceri. *Drawings to Poems by Dylan Thomas*. London: Enitharmon Press, 1980.
- ROUGHTON, Roger (ed.). *Contemporary Poetry and Prose*, May 1936–Autumn 1937. Edition en facsimile, London: Frank Cass, 1968.
- SAUNDERS, Thomas, « Religious elements in the poetry of Dylan Thomas », *The Dalhousie Review*, 45 : 4 (1966): 492-498.
- THOMAS, Dylan. « Two Poems ». *Contemporary Poetry and Prose* 1, (May 1936a): 1-2.
- . « The Burning Baby ». *Contemporary Poetry and Prose* 1 (May 1936a): 10-13.

———. « The School for Witches ». *Contemporary Poetry and Prose* 4-5 (August-September 1936b): 95-100.

———. « The Holy Six », *Contemporary Poetry and Prose* 10 (Spring 1937): 18-26.

TREECE, Henry, *How I See Apocalypse*, London, Lindsay Drummond, 1946.

