



**HAL**  
open science

## “ I must read Lear again ” : Dylan Thomas lit Shakespeare et Webster

Catherine Lisak

► **To cite this version:**

Catherine Lisak. “ I must read Lear again ” : Dylan Thomas lit Shakespeare et Webster. *Cycnos*, 2015, Lire et relire Dylan Thomas, 31 (2), pp.103-134. hal-03139713

**HAL Id: hal-03139713**

**<https://hal.science/hal-03139713v1>**

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.

# « I must read Lear again » : Dylan Thomas lit Shakespeare et Webster

**Catherine Lisak**

*Université Bordeaux Montaigne*

Dans une suite de lettres écrites à partir de juillet 1951, Dylan Thomas annonce à son entourage un retour aux États-Unis programmé pour le début de l'année suivante. Ayant accepté de lire en public des morceaux choisis du *Roi Lear* de William Shakespeare, événement qui serait financé par le Centre de Poésie de Columbia et le Musée d'Art Moderne de New York, Dylan organise déjà son séjour, prévoyant de le prolonger en faisant une tournée des universités (de New York à la Californie) pour rendre ainsi visite à ses amis et connaissances (lettre à Ruth Witt-Diamant, 10 octobre 1951, Thomas 1987 : 812)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> « At the end of January, Caitlin and I are going to New York, financed by the Poetry Center, Columbia, and the Museum of Modern Art in collaboration, and I should hate it if I didn't, somehow, manage to get to California and (if you could bear it) stay with you for a week. Do you think some Universities would pay me enough, for readings, for us to be able to travel there from New York? [...] My New York readings [...] will be over by the end of February, and I needn't return to England until the end of March. Will you see if anything can be done? »

Sous des dehors désinvoltes, qui semblent déjouer l'importance que la lecture publique pouvait représenter à ses yeux, Dylan Thomas recourt à plusieurs reprises dans sa correspondance à une même technique narrative lorsqu'il livre cette information. Au poète Oscar Williams, il écrit le 10 juillet : « I hope to come to the States early next year again, with Caitlin. Poetry Center & Museum of Modern Art (for whom I will read *King Lear*) will be helping » (*ibid.* : 801). Cette première mention de la lecture de Shakespeare apparaît dans une lettre qui, comme tant d'autres de sa part, porte presque exclusivement sur des préoccupations pécuniaires. La lecture ne semble envisagée que par cet angle. L'intérêt du choix de la pièce, signalée uniquement entre parenthèses, semble minimisé. Quant à *La Duchesse d'Amalfi*, de John Webster, dont il était prévu qu'il lise également des extraits, la pièce est passée entièrement sous silence. En somme, en focalisant la réception de son propos sur des préoccupations de foyer et de finances, Dylan soustrait toute attention que son lecteur pourrait porter sur son éventuel enthousiasme, et déprécie le rôle privilégié qu'il est amené à jouer, celui d'ambassadeur transatlantique et de chantre exportateur du barde national, alors même qu'il part à la conquête du nouveau continent par les poèmes qu'il compose de sa propre maison, *Boat House*, retirée à Laugharne, dans le Carmarthenshire, au pays de Galles.

Pourquoi une telle recherche de fausse modestie ? Car il ne faut pas s'y fier. Le pacte de lecture demeure bien celui de l'emphase. Si, dans son courrier, Dylan Thomas semble souscrire à l'opinion que « l'absence d'emphase est le signe d'une sobriété de bon ton », comme nous le rappellent Mathilde Levesque et Olivier Pédeflous, il est loin d'ignorer que « l'emphase, originellement, est en lien étroit avec la litote

et l'allusion » (Levesque et Pédeflous 8 ; voir aussi 12). Ainsi, le ton allusif et laconique du poète, qui se plaît à minorer la portée de l'événement à venir, peut s'entendre tantôt comme une marque de politesse et de retenue, tantôt comme une forme bombastique voilée, une enflure oratoire inversée.

Les quelques autres mentions rapides faites à sa lecture publique dans sa correspondance continuent à présenter cette nouvelle par une rhétorique qui se fonde sur un agencement étudié de l'*amplificatio* et de l'anecdote, de la vanité voilée et de l'expression d'une anxiété croissante par anticipation. Comment lire la déclinaison, de lettre en lettre, de cette stratégie rhétorique ?

Mon propos va consister à étudier la manière dont cette articulation entre l'amplification et la soustraction met en place un pacte de lecture codifié, qui servira de révélateur non seulement pour le lecteur, qui redécouvre Dylan Thomas à travers les textes de Shakespeare et de Webster, mais aussi pour le poète lui-même, qui se trouve littéralement renvoyé, à l'occasion de cette tournée de lectures publiques, à la paternité de son écriture et de son identité de poète.

Le 18 juillet 1951, une semaine après avoir annoncé la nouvelle à son ami Oscar Williams, Dylan écrit à la Princesse Marguerite Caetani, fondatrice de la revue littéraire *Botteghe Oscure* (1948-60) que son entourage nommait « Lady Bountiful » du fait du soutien généreux qu'elle octroyait aux artistes :

The Museum of Modern Art has, for some erratic reason of their own, asked me to read *King Lear*; and Columbia & the Poetry Center have invited me over too. But I shan't go unless I can take Caitlin (who still, I believe, thinks that America is

either all Hollywood or Senator McCarthy). (Thomas 1987 : 802)

La manière dont il livre la nouvelle dans cette seconde lettre est quasi identique à la première, si ce n'est que la fonction euphémisante de la parenthèse, procédé mis en œuvre dans la lettre à Williams, cède le pas au procédé réducteur de l'hyperbole contraire, telle qu'elle apparaît dans l'expression *erratic reason*. Celle-ci traduit un paradoxe d'émotions chez le poète : outre sa fierté, c'est son anxiété qui transparaît derrière cette formulation, qui n'est pas sans rappeler une remarque prononcée, en aparté, par Polonius, en particulier lorsqu'il commente, pour le bénéfice du spectateur, les réponses en miroir aussi raisonnées qu'erratiques que lui renvoie Hamlet : « Though this be madness yet there is method in't » (Shakespeare 2006, acte 2, scène 2, ligne 202-3 : 252). Ce sont également des paroles du *Roi Lear* qui résonnent dans cette formule de Dylan Thomas, notamment lorsque Kent fait remarquer à Lear, à propos des vérités que lui assène le Fou, qu'il lui reconnaît la seule appellation restante d'imbécile, titre qui lui revient depuis sa naissance : « This is not altogether fool, my lord » (Shakespeare 1997, acte 1, scène 4, ligne 144 : 200). Cette réplique fait partie d'un épisode de la pièce que Dylan Thomas lira à New York.

Aussi, par la façon dont il rapporte la représentation, tout aussi « erratique », que sa femme se fait de l'Amérique, Dylan Thomas contribue à nourrir l'ambivalence qui traverse ses propos entre l'accréditation et la discréditation de l'honneur d'une telle invitation — acte de reconnaissance pourtant indéniable de sa notoriété d'orateur-interprète des plus grandes œuvres de la langue anglaise. Barbara Holdridge, co-fondatrice dès 1952 de Caedmon Records, fait remarquer

dans sa présentation de l'enregistrement audio d'une de ses lectures publiques du *Roi Lear* et de *La Duchesse d'Amalfi*, qui se déroula au Musée d'Art Moderne le soir du 18 février 1952<sup>2</sup>, que Dylan Thomas

was also a sensitive interpreter of other men's work, and he loved reading it aloud. Since earning a living was an ugly need, he occasionally turned up at the BBC in London as a "voice", a reader of everything, from *Paradise Lost* to Thomas Nashe and C. Day Lewis. It was only natural, then, that on his tours he sometimes gave whole programs of other people's poetry – Hardy, whom he loved, and the more modern poets.

But drama, especially Shakespeare, was different. He hungered to do it, but either he was shy about performing a role, or else he thought his customary audiences wouldn't sit still for it. And yet just two weeks before his death, he confided to us (over a glass of milk, a bad sign and we knew it) that when he returned next season, he would take to the boards in solo dramatic readings on Broadway. It was no wild idea. He would have been a grand success<sup>3</sup>.

Holdridge souligne la tension qui habite le poète, opposant son aptitude virtuose à raconter des histoires à une profonde incertitude face à l'idée de jouer du théâtre. Certes, les lectures publiques de Shakespeare ne lui était pas étrangères, puisque dès 1947, Dylan Thomas était paru dans des émissions pour les *Overseas Services of the BBC*, où il prenait part, avec d'autres invités, à la lecture d'œuvres de Philip Sidney mais aussi de William Shakespeare, dont *Richard III*, *Titus Andronicus* et *Le Marchand de Venise* (Lettre à D. J. et Florence Thomas, 12 janvier 1947,

---

<sup>2</sup> Lloyd Frakenberg, critique littéraire et ami de Dylan, enregistra la lecture des deux pièces ; cet enregistrement fut édité et parut la première fois en 1962.

<sup>3</sup> *Dylan Thomas Reading from William Shakespeare's King Lear and John Webster's The Duchess of Malfi*, Caedmon Cassette, CDL 51158, 1962, Library Congress Number—R66-1756.

Thomas 1987 : 615). En acceptant de lire *Le Roi Lear* et *La Duchesse d'Amalfi* en direct à un auditorium new-yorkais, Dylan Thomas relevait le défi de combiner l'art du conteur, qui lui était naturel, à celui de l'acteur, qui le mettait mal à l'aise.

Peut-être prenait-il la mesure de ce que pouvait engager le jeu de scène d'une pièce shakespearienne. La lecture publique de poésie, qu'il s'agisse de la sienne ou de celle d'un autre auteur, laissait une place relativement confortable à l'abstrait et à cet interstice au sein duquel le public, porté par la voix du poète, pouvait donner libre cours à son imaginaire et accéder à sa propre intériorité. Jouer Shakespeare engageait autrement l'acte de parole, du fait que l'action au théâtre dépassait le seul jeu verbal. « Car l'action représentée implique l'œil du spectateur et pas seulement son regard intérieur », explique Richard Marienstras ; de sorte que « le personnage se juge à ce que l'on entend dire et à ce que l'on voit faire » (Marienstras 39). C'est ainsi que dans sa lettre à Ruth Witt-Diamant, écrite à quelques mois de son départ, Dylan Thomas, fort conscient de la complexité du jeu de scène qui l'attend, tourne à la dérision sa performance à venir par un humour autocritique. Le regard qu'il porte sur lui-même, alors qu'il se projette sur la scène du musée new-yorkais, répondant aux exigences d'apparat de son public huppé, semble traduire sa crainte de ne pas avoir une allure à la hauteur du rôle du protagoniste : « at the Museum of Modern Art I read, Christ help me, scenes from *King Lear*, and a fine King Lear I'll look in my little shiny suit » (Lettre à Ruth Witt-Diamant, 10 octobre 1951, Thomas 1987 : 812). À la fois profondément sûr de lui et profondément incertain de son aptitude à incarner un personnage aussi complexe que Lear, Dylan Thomas dresse un portrait moqueur de lui-même et de son chic

vestimentaire, en discordance criante avec la majesté et la *gravitas* attendues pour interpréter un souverain shakespearien déchu. Sa capacité à rire à ses propres dépens reflète un détachement ambivalent. On y verrait le signe du narcissisme de l'autofiction en même temps qu'une tentative pour délégitimer son costume d'acteur shakespearien nouvellement enfilé. Son allure comme son humour feraient de lui un personnage plus apte à jouer le fou du roi que Lear lui-même. En fait, Dylan jouera les deux rôles à la fois, ainsi que ceux de Goneril, Regan et Cordelia.

Par ces mots d'esprit, le rapport que Dylan Thomas entretient avec son lecteur dans sa correspondance se révèle à la fois complexe et prévisible : en même temps qu'il cherche à conjurer toute éventuelle critique de son public, jusque-là fidèle, en l'imaginant lui « tailler un costard » (« in my little shiny suit »), il s'amuse à le laisser dans l'expectative d'un trébuchement pour mieux assurer, à l'issue de la performance, un effet de surprise et d'émerveillement.

Pareillement, c'est par le contradictoire et le complémentaire que Dylan Thomas s'emploie, dans une dernière lettre encore, à maintenir chez son entourage l'ambivalence des émotions face à l'attente de cet événement. La lettre est cette fois-ci adressée à John Malcom Brinnin, le directeur du *Young Men and Women's Hebrew Association* à New York, qui l'avait déjà invité, en 1950, à lire de la poésie au *Poetry Center* de son *Association*. Nous sommes à un mois de la représentation, alors que le Consulat américain hésite à lui remettre un visa à cause d'un voyage à Prague effectué en 1949. Plus que jamais, il se révèle emphatique dans un aveu d'incompétence. En effet, c'est à présent un vieux chien qui confesse qu'il lui faut relire *Lear*. « I must read *Lear* again: haven't



looked at it for years » (Thomas 1987 : 821). Aveu sincère et inquiétude réelle face à une œuvre que le poète ne pratique plus depuis longtemps? Si l'on veut. Mais on note une réitération des artifices rhétoriques qui exploitent de façon éloquente une fausse modestie que rachète le comique de sa plume baladeuse et que son lecteur, tout comme son public, aura appris à décoder. Ce jeu d'autodénigrement assurera un véritable rapport de complicité avec le public de New York. En effet, dans ses quelques mots de présentation de la pièce de Webster, le soir du 18 février 1952, il commence par remarquer : « I'm assuming that the plot of this play is known, so even if I knew it myself I wouldn't have to explain it ». Le tour est joué. Le brillant raconteur qu'est Dylan Thomas assure, par ce premier commentaire, la mise en relation de la scène et de la salle. Le plaisir de l'écoute sera autant partagé que le malaise de la scène jouée.

Mais alors, pourquoi *Le Roi Lear* et pourquoi *La Duchesse d'Amalfi*? Dans l'introduction au *Caedmon Collection* de l'œuvre enregistrée de Dylan Thomas, le poète Billy Collins souligne que ces deux pièces, que le poète pratiquait depuis son enfance, étaient parmi ses préférées.<sup>4</sup> Il nous renvoie à un épisode du récit autobiographique, *Portrait of the Artist as a Young Dog*, où le narrateur passe en revue des images arrachées d'un livre pris de la bibliothèque de son père, parmi lesquelles figurait un portrait de Shakespeare : il avait affiché ces illustrations sur le mur de sa chambre à côté de ses propres réalisations poétiques :

---

<sup>4</sup> Billy Collins, Introduction à *Dylan Thomas: The Caedmon Collection*, Audio CD, Unabridged edition, November 9, 2004, Disc 8. "Why *King Lear*? And why *The Duchess of Malfi*?"

On my bedroom walls were pictures of Shakespeare, Walter de la Mare torn from my father's Christmas Bookman, Robert Browning, Stacey Aumonier, Rupert Brooke, a bearded man who I discovered was Whittier, "Watt's Hope," and a Sunday school certificate I was ashamed to want to pull down. A poem I had printed in the "Wales Day by Day" column of the Western Mail was pasted on the mirror to make me blush, but the shame of the poem had died. Across the poem I had written, with a stolen quill and in flourishes: "Homer nods." I was always waiting for the opportunity to bring someone into my bedroom — "Come into my den; excuse the untidiness; take a chair. No! not that one, it's broken!" — and force him to see the poem accidentally. "I put it there to make me blush." But nobody ever came in except my mother. ("The Fight", Thomas 1984: 155-56)

L'épisode se présente comme une orchestration de gestes et de dialogues fictifs, associant la mise en scène de l'enfant-poète en herbe, agissant par gloriole, à la présence d'un narrateur autocritique, se gaussant de ses poèmes en germe et de son effort, dès son plus jeune âge, pour faire découvrir son génie à un public absent. Nous retrouvons dans ce récit le même procédé par lequel le poète se projettera dans sa correspondance en acteur shakespearien vêtu d'un costume brillant, faisant figure de célébrité parvenue : l'enfant a déjà le sens du ridicule et de la honte, face à ses réalisations, qu'il affiche paradoxalement avec fierté. Le récit révèle le rôle du fortuit ou de l'accident dans l'écriture poétique, comme dans sa réception, et le trait d'éloquence qui caractérise le poète, et qui consiste non seulement à instaurer le décalage entre la situation créée et la situation réelle, mais aussi à cultiver la surprise chez son public, qui découvre son génie d'une manière fortuite. Dylan Thomas semble privilégier, dans son rapport au public, mais aussi dans l'écriture, l'accident, « ce qui existe, non en soi-même, mais dans un autre », « une particularité qui advient à l'être mais qui n'en provient pas, qu'on ne peut

prévoir, qu'on ne peut conclure, qui ne dérive pas de la nature de l'être ». <sup>5</sup> Par bien des aspects, l'écriture de Dylan Thomas semble souscrire à une réflexion que formulait Chateaubriand sur la mise en forme poétique de la passion humaine, dans l'épopée, notamment chez Homère et Virgile : « Ainsi, tout poème où [...] le *merveilleux* est le *fond* et non l'*accident* du tableau pêche essentiellement par la base » (Chateaubriand, II, I, 2 : 629). <sup>6</sup> Dans sa correspondance, comme dans son récit d'enfance, Dylan Thomas aspire à s'aligner avec les plus grands acteurs qui ont participé à l'écriture de l'épopée et du théâtre (il se réfère à lui-même en tant qu'Homère), tout en reconnaissant n'appartenir souvent qu'aux « acteurs subalternes » qui, ne se distinguant que par leur « qualité accessoire, comme une simple parure », n'en occupent pas moins la scène. <sup>7</sup>

Ainsi, son récit autobiographique se conçoit avant tout comme une scène de famille. Père et mère semblent figurer dans ce bref épisode de

---

<sup>5</sup> CNRTL-2012, entrée "Accident", subst. masc., I.-A.-1 et 2 (définitions de Foulq.-St-Jean, 1962), <<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/accident>> consulté le 3/9/2015.

<sup>6</sup> Le *Littré* (Tome 1 : 29) nous renvoie à cette citation à l'entrée « Accident », 4<sup>ème</sup> définition, pour expliquer comment, « *En termes de philosophie, [...]* », l'accident dénote « ce qui est accidentel, par opposition à la substance. La substance est le support des accidents ».

Voir gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406710m/f97

<sup>7</sup> Je cite Charles Batteux, *Principes de la Littérature*, 1784, tome 2 : 237 et 238, dont Chateaubriand, nous explique Maurice Regard, cherchait à préciser la pensée dans sa réflexion sur l'accident et le merveilleux : « Dans l'*Enéide* [...] les dieux sont les grands acteurs de l'épopée et ne paraissent que de loin en loin, les hommes en sont les acteurs subalternes et en occupent presque toujours la scène ; cela est juste, puisque le spectacle est fait pour les hommes ». « Les uns ne voient pas l'allégorique dans l'épopée ; d'autre que l'idée d'un héros parfait en tout genre : ceux-ci ne regardent le merveilleux que comme une qualité accessoire, comme une simple parure » (Chateaubriand 1978, note 1 : 1743).

manière accidentelle et accessoire. La mention fuyante de leur présence, pour l'un comme pour l'autre, pourrait faire d'eux des éléments satellites de la vie de l'écrivain que devenait Dylan Thomas. Leur rôle demeure pourtant essentiel, car c'est par leur contribution livresque ou verbale, savante ou spontanée, que se constitue l'identité du poète. Sa filiation ne se construit pas dans l'ingratitude ou le reniement parental. Son père procure la matière première à laquelle Dylan aspire et se mesure, voire qu'il idolâtre ; tandis que sa mère demeure son référent de base, la personne qui lui permet d'évaluer les enjeux liés à la réception de son œuvre, et sur laquelle il exerce indirectement ses stratégies de réception, et notamment d'émerveillement, ce qui a pour effet de le renvoyer à lui-même.

Car l'émerveillement que Dylan Thomas cherche à faire naître chez l'autre est celui-là même qu'il éprouva le premier face à la littérature, lorsqu'il était enfant. Dans un propos où il décrit son éveil au pouvoir des mots, le poète rend à plusieurs reprises hommage à la figure centrale du père. Bien qu'il n'y fasse pas référence de manière nominale, Dylan Thomas lui assigne un statut majeur qui s'affiche, par une riche intertextualité, dans un espace intermédiaire de son récit, conçu comme une suite de clins d'œil à la Bible et à Shakespeare, textes qu'il apprit à découvrir à travers les lectures du père. Cet espace est à l'image de l'absolue liberté que son père lui accordait. Il écrit :

My education was the liberty I had to read indiscriminately and all the time with my eyes hanging out. I could never have dreamt there were such goings on, such do's and argie bargies, such ice-blast of words, such love and sense and terror and humbug, such and so many blinding bright lights breaking across the just awaking widths and splashing all over the pages as they can never quite do again after the first revelation. In a

million bits and pieces, all of which were words, words, words,  
and each of which seemed alive forever, in its own delight, and  
glory, and right. (*London Magazine*, vol. 3, Sept. 1956 : 14)

Dylan Thomas ancre son expérience originelle de la lecture et du texte dans la personne du père, qu'il commémore tantôt avec mélancolie, tantôt avec humilité et révérence. Comment, en effet, ne pas entendre dans sa tournure de phrase « des mots, des mots, des mots » l'exacte réplique d'Hamlet, hanté par la mort de son père, lorsque Polonius l'interroge sur ce qu'il lit : « What do you read, my lord? » HAMLET « Words, words, words » (Shakespeare 2006, acte 2, scène 2, lignes 188-9 : 251). Cet échange suggère que la relation aux mots et aux maux du héros mélancolique demeure inextricablement liée à la figure du père. Quant à la fin du propos de Dylan Thomas, qui porte sur la vitalité du verbe, « vivant pour toujours, dans le bonheur, la gloire, et le droit qui leur était propre »<sup>8</sup>, la remarque n'est pas sans rappeler la parole de l'Éternel, telle qu'elle se manifeste dans *Jérémie* (9 : 24) : « Mais que celui qui veut se glorifier / D'avoir de l'intelligence et de me connaître, / De savoir que je suis l'Éternel, / Qui exerce la bonté, le droit et la justice sur la terre ; / Car c'est à cela que je prends plaisir, dit l'Éternel ».<sup>9</sup> En effet, dans le commentaire de Dylan Thomas, la figure du père et l'écriture du fils, tout comme la figure du Père et le Verbe, se croisent et se confondent.

Dans une lettre souvent citée, adressée à un admirateur américain, Dylan décrit la réaction qu'il éprouva, lorsqu'il fut tout jeune, face au cortège de mots qui lui étaient lus et qu'il découvrait pour la première

---

<sup>8</sup> C'est nous qui traduisons.

<sup>9</sup> *La Sainte Bible*, version de Louis Segon, 1910.

fois. Sa destinée de poète semblait forgée par l'expérience de la lecture à haute voix, notamment (même si implicitement) celle de son père. Sa sensibilisation aux mots passa d'abord par les sonorités et par la voix d'un maître. Ce sont ces sonorités qui jouèrent sur son imaginaire comme autant de morceaux de musique dont le potentiel infini de sons et les sources sans fin de sens l'éveillaient à son entourage :

The first poems I knew were nursery rhymes, and before I could read them for myself I had come to love just the words of them, the words alone. What the words stood for, symbolised, or meant was of very secondary importance — what mattered was the very sound of them as I heard them for the first time on the lips of the remote and quite incomprehensible grown-ups who seemed, for some reason, to be living in my world. And those words were, to me, as the notes of bells, the sounds of musical instruments, the noises of wind, sea, and rain, the rattle of milkcarts, the clapping of hooves on cobbles, the fingering of branches on a window pane, might be to someone deaf from birth, who has miraculously found his hearing. (Thomas 2003: xi)

Dylan Thomas nous amène à apprécier combien l'acte illocutoire du père, que Dylan reproduit adulte, joua un rôle déterminant dans la relation qu'il entretint au langage et à l'écriture. Il veille par ailleurs à ce que la mémoire de cet acte ne soit pas déformée, et que la mémoire qu'il lègue de son père lisant Shakespeare ne soit pas mal interprétée, au point de verser dans le contresens. Il est poignant de le lire qui rectifie le tir dans une lettre adressée au journaliste et animateur, C. Gordon Glover, le 25 mai 1948 :

I don't think I used, of my father, the words "the finest Shakespeare reader of his day". The phrasing seems foreign. If anything like it *is* needed, couldn't it be: "a great reader-aloud of Shakespeare"? or something like that? As it stands, the phrase could mean that, of all people of his time who read Shakespeare, he was the most indefatigable, omnivorous, etc. etc. I meant only that his reading aloud of Shakespeare in class

seemed to me, and to nearly every other boy in the school, very grand indeed; all the boys who were with me at school, & who have spoken to me since, agree that it was his reading that made them, for the first time, see that there *was*, after all, *something* in Shakespeare & all his poetry, and a great number of boys have gone on reading poetry after school life, because of those readings. I think that a phrase such as I suggested above would cover this point. (Thomas 1987: 674)

Chez Dylan Thomas, la lecture, expérience de plaisir et d'émerveillement, se traduit également comme l'expérience, chez un homme hanté, de la révélation et de l'épiphanie, car c'est par la lecture que Dylan chante et dévoile son identité de poète habité intrinsèquement par la figure du père. Il semble donc crucial que la mémoire du père soit relatée avec le souci du mot juste. Il en découle une expression de reconnaissance de la paternité spirituelle, littéraire et biologique de sa destinée, qui pourrait en partie expliquer son choix des deux tragédies jacobéennes. L'analyse de la lecture faite le 18 février 1952 à New York dégagera la motivation profonde du choix de lectures, qui s'ancre dans la représentation de la figure paternelle.

On ne saurait ignorer l'élément de pure esthétique et le rapport d'immédiateté qui semble commander son choix de lectures. Dylan Thomas fait remarquer : « I read the poems I like. This means of course that I have to read a lot of poems I don't like to find the ones I do, but when I do, then all I can say is 'Here we are!' and read them to myself for pleasure » (Herbert & Hollis 116). La lecture enregistrée du *Roi Lear* et de *La Duchesse d'Amalfi* met en évidence la relation physique, sensorielle et sensuelle que Dylan Thomas entretient avec le théâtre jacobéen. Lear, faisant vœu de se venger de ses filles, à l'acte 2, scène 2, bascule dans une aphasie ponctuelle mais béante. L'interruption abrupte

du débordement des mots atteste du chaos intérieur qui le prend à la gorge. La voix de Dylan Thomas mène au paroxysme les émotions d'un vieil homme désabusé et colérique : sa voix écume de rage et déborde de chagrin. Dylan Thomas exploite à outrance l'intensité sémantique qui découle de la syntaxe décousue des vers, en amplifiant le pathos qu'anime sa malédiction diluvienne.

I will have such revenges on you both  
That the entire world shall – I will do such things –  
What they are yet I know not, but they shall be  
The terrors of the earth!  
(Shakespeare 1997, acte 2, scène 2, ll. 468-471 : 256)

Durant la lecture du début de la scène de la tempête du *Le Roi Lear*, le plaisir du texte est de nouveau apparent, dans la manière dont Dylan Thomas accentue l'arythmie des premiers vers. Une ribambelle de mots exotiques dont le sens ne semble avoir d'importance que secondaire semble exploser dans la bouche du poète, qui dans la jouissance de la lecture, s'emporte : il se met à extrapoler les dentales, les labiales, les plosives et fricatives, et à donner une emphase pathétique aux diphtongues, comme s'il lisait les notes d'une partition, une écriture musicale alignant une gradation de monosyllabes qui aboutissent sur l'ampleur d'un trisyllabe puis d'un décasyllabe : « Blow winds and crack your cheeks ! Rage, blow, / You cataracts and hurricanoes, spout / Till you have drenched our steeples, drowned the cocks! » (Shakespeare 1997, acte 3, scène 2, v. 1-3 : 263) L'analyse que John Russell Brown propose de l'écriture de Webster pourrait très bien s'appliquer aux scènes que Dylan Thomas lit du *Roi Lear*:

Because Webster's writing has the power to represent unspoken thought, as well as intentional and instinctive speech, and to



surprise continually by its shifts and silences, the play seems to 'live' in performance throughout its varied and often sensational action. This indicates the kind of attention it requires from a reader: a response to an illusion of lived experience, rather than a careful elucidation of the words of text alone. (Russell Brown 22)

Cette illusion d'une expérience vécue et immédiate, si propre à la lecture publique de Dylan Thomas, va de pair avec l'expérience de la jouissance du texte chez le conteur. Pour reprendre la terminologie de Lévinas, Dylan Thomas transmet à son auditoire l'expérience du « statut d'une personne sans concept », l'unicité du moi se dissipant « dans cette *participation* à ce qui le dépasse ». Ce que l'on est amené entendre, au cours de sa lecture, n'est pas que le texte de Shakespeare ou de Webster, mais à travers eux, « l'intériorisation de la jouissance qui est aussi une exaltation, un "au-dessus de l'être" » (Lévinas 125).

Le plaisir du texte mais aussi une expérience de l'extériorisation du moi par la lecture, qui opère une intériorisation chez le spectateur comme chez le poète, émanent également de sa lecture de l'acte 4, scène 2 de *La Duchesse d'Amalfi*. Alors Dylan Thomas explore le pouvoir d'enchantement de la ronde des fous, tout en allitérations, qui oriente l'écoute du protagoniste et de l'auditeur sur la nature des cris sauvages : « Sounding as from the threat'ning throat / Of beasts and fatal fowl ! » (Webster, acte 4, scène 2, v. 63-4 : 142). La morbidité de la forme fermée de la ronde fonctionne comme un chant incantatoire, semblable à celui des sirènes, qui capte et emprisonne notre attention par la répétition et le chiasme – « O, let us howl some heavy note, / Some deadly doggèd howl » (*ibid*, v. 61-2 : 142). Ce chant se dit sur le mode d'une scansion martelée, les tétramètres iambiques conciliant la menace de la

profanation et la danse de la mort dans la dérision du vivant. La mise en abyme méta-textuelle de la ronde passe par les cris paniqués des animaux traqués — « We'll bill and bawl our parts » (*ibid.*, v. 66 : 142) — pour ensuite se terminer sur le chant construit et harmonieux d'un chœur puis sur celui, pure et innocent, des cygnes : « We'll sing like swans, to welcome death, / And die in love and rest » (*ibid.*, v. 71-2 : 142). Tandis que Dylan Thomas lit l'échange entre les quatre Fous hantés, sa voix va chercher dans les registres les plus outranciers : son timbre de voix passe de l'aigu au rauque, du baryton désabusé au sifflement grinçant (« Hast ? », *ibid.* v. 87 : 142). Le tout joue sur les variations tant des sonorités que des métaphores farcesques ou encore du comique de mots et de situation, telle la plainte crachée du Premier Fou : « I cannot sleep ; my pillow is stuffed with a litter of porcupines » (*ibid.*, v. 75-76 : 143).

La sonorité des mots prend toute son ampleur dans sa lecture des deux pièces, qui se transforme en une variation sur la voix. Dylan Thomas offre une performance où il joue à la fois le Fou, Kent, Lear et ses filles, Regan, Goneril et Cordelia. En lisant l'acte 4, scène 2 de *La Duchesse d'Amalfi*, la voix de Dylan Thomas continue à se décupler. La multiplicité des voix jouées lorsqu'il lit la scène de la ronde des Fous et l'assassinat de la Duchesse et des siens (sa servante, Cariola et ses deux enfants), est encore plus impressionnante. C'est sur un rythme rebondissant qu'il passe des voix des quatre fous — de catégories sociales variées — à celles de Bosola, personnage qui se réinvente à chaque revers de riposte, et de la Duchesse, par contraste imperturbable, qui conserve son identité quelle que soit la cruauté morale à laquelle elle se trouve assujettie. À ces voix s'entremêlent celle des bourreaux, de la domestique Cariola, et du duc de Ferdinand, qui a commandité

l'assassinat de sa sœur et de ses enfants. De ce jeu de variation de voix émerge une orchestration du chaos. La voix de la Duchesse, tout particulièrement, apporte une focalisation pour l'auditoire autour de laquelle toutes les autres voix semblent danser, au même rythme que la ronde des Fous, et des multiples masques que brandit Bosola. John Russel Brown souligne encore :

The dead man's hand and trick with lights, the waxwork models of father and children, the lewd madmen and their harsh, reiterative song, Bosola's successive disguises – all these allow no settled attitude to the relentless cruelty. [...] Webster's Duchess [...] becomes the one possible and stable centre for the audience's attention, evoking a response far less facile than horror and suffering alone could have solicited. (Russell Brown 17)

Outre la charge des émotions dans la voix de Dylan Thomas, qui verse dans des excès de colère, de plainte, et de pleurs, ce qui se joue dans ce jeu de variation est l'accès à l'intériorité du poète. Dylan Thomas explore et déploie son moi à travers des dialogues de voix contrastées. Plus il amplifie les émotions d'effroi et de chagrin, plus Dylan Thomas fait tomber le masque.

Selon Barbara Holdridge, le choix des pièces se comprendrait par certaines thématiques qu'elles tissent, thématiques centrales dans l'écriture de Dylan Thomas, que sont la souffrance, la folie et la mort. Ces thèmes sont richement rendus par la polyvalence d'une terminologie sur laquelle Dylan Thomas revient souvent, tel le mot « sang ». Holdridge voit également dans cet attrait une identification de la part du poète aux expériences que traversent les protagonistes, ce qui rend compte de l'investissement du poète dans sa lecture, et notamment de la charge d'angoisse et de pathos dans sa voix. Dylan Thomas semble

s'approprier les scènes tandis qu'il les joue, en leur donnant une signification proprement personnelle:

Beyond the words and soaring lines were the themes of the two plays, and the principal characters: both innocent and honourable both dishonoured and beset by the unscrupulous world. And beyond a very probable identification with the sufferings of these, lay his fascination with madness, the representation of which suffused their deaths with pitiable anguish. The day before the reading, there appeared in the New York Times Harvey Breit's interview with Thomas, in which the poet said, "I like to put down the word blood. It's a curious kind of word; it means insanity, among other meanings. It's part of the tilt of my mind that I put it down often." (Holdridge, quatrième de couverture)

Il nous serait possible d'ajouter, lorsqu'on écoute la lecture de Dylan Thomas, que l'étude des thèmes demeure indissociable à celle des sonorités, et plus particulièrement des voix : c'est ce qui rend compte également de la mise à nue de l'acteur-conteur dans cette performance.

Prenons l'exemple du *Roi Lear*. La voix du Fou est stridente, rythmée, et primesautière ; elle se prononce dans le défi et la provocation face à la figure paternelle de Lear. Dylan joue le personnage de Lear, non seulement avec un apitoiement larmoyant, mais aussi avec grande tendresse envers le Fou en même temps qu'une verve musicale. Au sein de cette plongée dans les émotions excessives, on croirait entendre, dans le premier dialogue tiré de l'acte 1, scène 4, Dylan Thomas et son père en conversation, comme il était de coutume, chaque matin, alors que le fils rendait visite à son père : « How now, my pretty knave, how dost thou? » (Shakespeare 1997, v. 95 : 197) « My boy », maître de langue, parle à Lear en vers et en rimes: « Sirrah, I'll teach thee a speech » (*ibid.*, v. 113 : 198). À l'issue de quelques récitations du Fou, Lear commente : « When were you wont to be so full of songs, sirrah? » (*ibid.*, v.162 :

201) Ce rapport de maître à élève mais aussi de père à fils, qui affiche une menace latente, n'est pas sans rappeler la relation du père-professeur d'anglais au fils-poète qui existait entre Dylan Thomas et son père. On retrouve la figure d'autorité paternelle — « Take heed, sirrah, the whip » (*ibid.*, v. 108 : 198) — et celle du profanateur, leur échange portant sur la forme poétique, source de vérité : « Prithee, nuncle, keep a schoolmaster that can teach thy fool to lie; I would fain learn to lie » (*ibid.*, v. 170-1 : 201). C'est au point que leurs identités se confondent, dans une relation de miroir : « Dost thou call me fool, boy? » (*ibid.*, v. 141 : 200) Avec cette mise en parallèle en tête, il est possible d'entendre dans les propos du Fou une allusion à la frustration du père, « le Fou amer » qui n'a pu se réaliser en tant que poète face au « gentil », Dylan, qui lui s'est réalisé grâce à sa vocation : « “Dost thou know the difference, my boy, between a bitter fool and a sweet one?” » (*ibid.*, v. 134-5 : 199) Cette problématique des identités fusionnelles entre parent et enfant se traduit, chez Shakespeare, par l'indifférenciation entre sage et fou, le fou singeant le sage devenu fou :

[Sings.] Fools had ne'er less grace in a year,  
 For wise men are grown foppish,  
 And know not how their wits to wear,  
 Their manners are so apish. (*Ibid.*, v. 158-161 : 201)

Le jeu de Dylan Thomas autour de la confusion de langue entre père et fils construit cet espace où mettre en scène le basculement du roi Lear versant dans la folie. La voix de Thomas signale également une détresse qui lui est propre, et que seule la forme poétique rachète. Pourquoi « mon garçon » a-t-il recours à la musicalité d'un poème?

LEAR When were you wont to be so full of songs, sirrah?

FOOL I have used it, nuncle, e'er since thou mad'st thy daughters  
 thy mothers; for when thou gav'st them the rod and putt'st  
 down thine own breeches,  
 [Sings.] Then they for sudden joy did weep  
 And I for sorrow sung,  
 That such a king should play bo-peep,  
 And go the fools among. (*Ibid.*, v. 163-169 : 201)

Cette troisième posture, dans laquelle Dylan Thomas investit une fois de plus une expression de son intériorité, se traduit dans le texte shakespearien par l'emploi du chant et par le transfert. Dans la courte introduction qu'il fait du *Roi Lear*, Dylan Thomas semble nous guider dans le thème majeur qui le préoccupe, celui du rapport parental et filial, marqué par une dynamique de reniement et de retrouvailles : « The renunciation of him by the two daughters, his mad scene, and when he rediscovers Cordelia ». <sup>10</sup> C'est dans ce rapport primordial et primitif, celui de Lear dans sa relation à ses filles, mais aussi dans sa relation au Fou, qu'il nomme « mon garçon » (*my boy*), lui que le Fou appelle « m'n'oncle » (*nuncle*), que s'inscrivent les questions de la souffrance, de la folie et de la mort.

Lorsque Dylan Thomas joue Goneril et Regan, sa voix se vide de toute émotion et de toute indulgence tandis qu'elles soumettent leur père à leur ascendance : « Which they will make an obedient father » (*ibid.*, v. 226 : 205). On croirait entendre la troisième instance de la personnalité du poète, la structure moralisatrice et judiciaire du surmoi, une instance sévère et cruelle lui assénant ce qu'il lui convient de faire à ce stade de décadence : « The shame itself doth speak / For instant remedy. Be then desired, / By her that else will take the thing she begs » (*ibid.*, v. 237-39).

---

<sup>10</sup> Billy Collins, disque 8 : « Why *King Lear*? And why *The Duchess of Malfi*? »

Nous entendons se jouer une mise en scène de la complexité des émotions entre parent-mourant et enfant-adulte tout puissant qui exerce son pouvoir sur le parent âgé, et va jusqu'à le faire tomber de sa posture d'homme. Nous pouvons entrevoir un parallèle avec le sourd conflit œdipien que Dylan Thomas entretenait avec son père, ainsi que les répercussions qu'une telle relation avait sur son rapport avec sa femme Caitlin. Ainsi, Lear dit-il à sa fille Goneril : « I am ashamed / That thou hast power to shake my manhood thus » (*ibid.*, v. 288-9 : 209). Ces sont donc les voix plurielles du surmoi, toutes héritières du complexe d'Œdipe, toutes manifestant l'intériorisation des injonctions parentales, et l'assassinat du père, qui s'expriment de manière symbolique dans la lecture que Dylan propose de l'acte 1, scène 4 du *Roi Lear*.

Ce n'est toutefois pas le mot *sang* qui fonctionne comme mot opératoire dans les passages choisis du *Roi Lear*. Le motif de base semble relever davantage du mot *rage*. Le terme tisse un lien serré entre la colère et les thématiques de la folie, de la souffrance et de la mort identifiées par Holdridge. Il est souvent employé à propos de Lear qui, au comble de la fureur et au seuil de la mort, se trouve en prise avec les troubles de la conscience. Gloucester note comment « The King is in high rage » (*ibid.*, acte 2, scène 2, v. 485 : 257) tandis qu'un gentilhomme fait remarquer à Cordelia, vers la fin de la pièce, que « the great rage / You see is killed in him » (*ibid.*, acte 4, scène 7, v. 78-79 : 355). Lear décline tous les épisodes de la rage ; dans sa bouche, le terme s'emploie sous sa forme verbale, à l'impératif, pour exprimer un conflit endogène et intestin, injonction contre l'ingratitude filiale qui le fait basculer dans la folie. Or c'est quand il est mis hors de combat (certes,

par ses propres actions) que Lear livre un combat féroce contre la mort. Dans la fureur de l'indignation, il exprime son refus de perdre son identité et revient à la charge : « Thou shalt find / That I'll resume the shape which thou dost think / I have cast off for ever » (*ibid.*, acte 1, scène 4, 300-2 : 210).

Cette même rage d'indignation face à la mort se retrouve chez les personnages de *La Duchesse d'Amalfi* confrontés à la mort, notamment chez Cariola : « I will not die », répète-t-elle, « I must not » (Webster, acte 4, scène 2, v. 242 et 247 : 151). Les prétextes qu'elle aligne devant les bourreaux pour qu'ils ne la tuent pas ne sont pas entendus, bien qu'elle revienne à la charge. L'ordre est donné : « Delays !—Throttle her » (*ibid.*, v. 250 : 151), alors qu'elle se bat littéralement bec et ongles : « She bites, and scratches ! » (*Ibid.*, v. 251 : 151)

En somme, les morceaux choisis des deux pièces entrent en résonance avec le poème « Do not go gentle into that good night », et notamment son second refrain « Rage, rage against the dying of the night » (Thomas 2003 : 239). Un véritable dialogue s'ouvre entre les vers de Shakespeare et ceux composés par Dylan Thomas. En effet, tous deux mettent en scène l'être aux prises avec sa mortalité.

Le poème, composé en 1947 alors que Dylan Thomas était avec sa famille à Florence, fut publié dans le *Botteghe Oscure* en 1951, l'année même où il préparait son séjour en Amérique et décidait du programme des lectures qu'il proposerait. La première strophe du poème qui incite le vieil homme à conjurer la mort – « Old age should burn and rave at close of day » (*ibid.*) – convoque la posture de Lear enragé (« burn and rave ») face à la menace de sa mort métaphorique de roi, et sa mort réelle d'homme. C'est aussi avec humilité que le personnage, en fin de pièce et



de vie (« at close of day ») fait l'aveu de sa sénilité (« rave »), alors que la fièvre (« burn ») et la colère retombent : « I am a very foolish, fond old man » (Shakespeare 1997, acte 4, scène 7. v. 60 : 354).

Dylan exploite également dans sa villanelle l'aveuglement et la perception du vieil homme face à la mort, d'une manière qui rappelle les personnages de Gloucester énucléé et de Lear aveuglé par la rage. Dès l'acte 1, scène 4, Lear se sonde dans une question rhétorique, faisant référence à sa perte de perception et de perspicacité. Il se réfère à lui-même à la troisième personne, pour mieux prendre de la distance et s'observer de manière critique: « Where are his eyes ? » (*Ibid.*, acte 1, scène 4, v. 218 : 204). Comme sa colère monte, il menace de s'arracher les yeux (« Old fond eyes », *ibid.*, v. 293 : 209) dont il ne contrôle pas les pleurs brûlants (« hot tears », *ibid.*, v. 290 : 209), étant pris d'indignation face à sa propre incrédulité, qui n'a pas su prévenir l'ingratitude de ses filles. A son tour, par une cadence sans relâche, de leur souhaiter la défiguration par un même versement de larmes : « With cadent tears fret channels in her cheeks » (*ibid.*, v. 277 : 208).

Lear pris de fureur, maudissant celles qui représentent sa condamnation à mort : « Blasts and fogs upon thee ! / Th'untented woundings of a father's curse / Pierce every sense about thee » (*ibid.*, v. 291-93 : 209) donne à voir ce que le poème de Dylan Thomas cherche à éveiller chez le mourant, et notamment chez son père vieillissant. La « triste hauteur », qui fut celle de son père, frustré d'être resté simple enseignant, fonctionne comme une image inversée de Lear sur la lande, maudissant et bénissant son entourage et ses enfants. Dylan Thomas l'incite à réagir comme le protagoniste : « And you, my father, there on the sad height / Curse, bless, me now with your fierce tears, I pray »

(Thomas 2003 : 239). Dylan Thomas voudrait réanimer les émotions extrêmes que le parent n'a plus la force de manifester. C'est pourtant un jeu dangereux qu'il joue avec son père, comme avec tous ceux qu'il invite à remonter le cours du temps perdu, comme le rappelle Le Gentilhomme : « and yet it is danger / To make him even o'er the time he has lost » (*ibid.*, acte 4, scène 7, v. 79-80 : 355). C'est pourtant ce que Dylan Thomas fait de strophe en strophe, réitérant impitoyablement le geste analeptique de celui qui fait le point sur sa vie : « Because their words had forked no lightning » ; « crying how bright / Their frail deeds might have danced in a green bay » ; « Wild men who caught and sang the sun in flight, / And learn, too late, they grieved it on its way » (Thomas 2003 : 239). Ces derniers vers qui explorent la métaphore du soleil rappellent la métaphore de la roue qui tourne que Lear mourant emploie pour décrier sa condition de mourant déchu : « I am bound / Upon a wheel of fire that mine own tears / Do scald like molten lead » (Shakespeare 1997, acte 4, scène 7, v. 46-48 : 353). Cette vision de son enfer évoque à la fois les tourments d'Ixion, puni par Jupiter et ligoté sur une roue qui tourne de manière incessante aux enfers ; mais aussi la vision du soleil comme une roue de feu vénérée dans l'Angleterre préchrétienne, tel que cela est raconté dans le texte de Richard Verstegan intitulé *A Restitution of Decayed Intelligence* (69)<sup>11</sup>.

« Do not go Gentle into that good night » fait également écho, par un jeu de miroir et d'inversion, au discours du personnage « vieux »,

---

<sup>11</sup> Je dois ces références à la note 46-7 de R.A. Foakes (Shakespeare 1997 : 353). Il rappelle qu'une première référence à cette conception du roi-soleil apparaît à l'acte 1, scène 1, v. 110 : « For by the sacred radiance of the sun » (*ibid.* : 165).

« sage », « bon », « sauvage » et « sombre », que Lear incarne tour à tour. Ses ripostes d'homme mourant, que Cordelia ne veut pas voir à genoux, consiste en cette même formule de l'injonction par la négative, qu'il adresse à sa fille : « Pray do no mock me. / [...] Do not laugh at me, [...] Do not abuse me » (Shakespeare 1997, acte 4, scène 7, v. 59, 68 et 77: 354 et 355). Une inversion des rôles et des paroles se produit semblablement dans les vers de Dylan Thomas, lorsqu'il définit l'homme de sagesse : « Though wise men at their end know dark is right, » dépeint un personnage qui est l'opposé de Lear, à qui Goneril reproche le manque de sagesse : « As you are old and reverend, should be wise » (*ibid.*, acte 1, scène 4, v. 231 : 205), ce qui conduit Lear à ne voir en elle aucune incarnation de la vérité mais seulement une personnification des ténèbres et du diabolique : « Darkness and devils » (*ibid.*, acte 1, scène 4, v. 243 : 206).

La lecture de *La Duchesse d'Amalfi* poursuit cette même thématique de l'*ars moriendi*, se lisant sur un mode paradoxal, mettant à présent l'accent sur le rituel de la préparation à la mort et l'intensification des passions qui accompagnent ce moment inéluctable. Dans la manière dont les personnages font face à la mort, le courage de la Duchesse contraste avec l'auto-complaisance et le basculement dans la rage de Lear, et le calme de sa voix est radicalement contraire à la froideur d'une Regan ou d'une Goneril. Mais c'est dans la diversité des voix, pour évoquer une diversité de personnages, que nous nous rapprochons de la tradition de l'*ars moriendi*, qui se fondait sur une pluralité et une division des personnages de classes sociales variées. Ainsi figurent parmi les fous, un juriste, un prêtre séculier, un médecin, un astrologue, un tailleur anglais et un aboyeur gentilhomme. Ces identités ne sont pas toujours

assignées de manière distincte dans le texte même de Webster, ni dans le jeu de Dylan Thomas. Mais ce qui importe est le dialogue entre personnalités qui détenaient un statut social qu'ils ont perdu, étant à présent tous morts aux yeux de la société, et tous partageant une même et seule identité, celle de fou.

Le jeu de Dylan Thomas lisant le dialogue entre les quatre Fous ressemble à une matrice des dialogues sur laquelle il travaillait depuis 1944 et qui devait aboutir à la pièce radiophonique, *Under Milk Wood*, où les vivants, endormis, entrent en conversation avec leurs proches défunts, nous livrant leurs plus intimes pensées.

Ainsi, il semblerait que la notion opératoire et le dénominateur commun des morceaux choisis de ces deux pièces tiennent dans la mise en scène de la souffrance, ou plus spécifiquement, de la patience. C'est lorsque Lear fait appel aux divinités pour qu'on lui procure de la patience qu'il est amené à dresser son propre portrait de vieil homme et de père déchu :

You heavens, give me that patience, patience I need!  
 You see me here, you gods, a poor old man,  
 As full of grief as age, wretched in both;  
 If it be you that stirs these daughters' hearts  
 Against their father, fool me not so much  
 To bear it tamely; touch me with noble anger,  
 And let not women's weapons, water-drops,  
 Stain my man's cheeks. (*Ibid.*, acte 2, scène 2, v. 460-467 : 256)

Dans *La Duchesse d'Amalfi*, le protagoniste manifeste sa patience, *a contrario*, par une tranquillité que Lear aurait estimée imbécile (« fool me not so ») du fait de sa soumission (« To bear it so tamely »). Et pourtant : « Sit, Cariola. – Let them loose when you please, / For I am chained to endure all your tyranny » (Webster, acte 4, scène 2, v. 59-60 :

142). Le ton résigné de la Duchesse est celui d'un personnage qui prend conscience que la voie qu'il lui faut emprunter est sans issue. Dans une réflexion sur la patience, Emmanuel Levinas remarque que « cette passivité ultime qui se mue cependant désespérément en acte et en espoir — est la “*patience*” — la passivité du subir et, cependant, la maîtrise même » (Levinas 266). Par ailleurs, dans la panique et l'indignation de Lear, la mort demeure encore future. Dans la souffrance, le personnage est placé à proximité de la mort, et dans l'imminence du présent qui menace. Par un discours de réification, on transforme la personne en chose. « Who am I », demande la Duchesse. « Thou art a box of wormseed », répond Bosola (Webster, acte 4, scène 2, v. 122-3 : 145). En dévêtissant la personne de son identité propre : « Am not I thy Duchess? », on aboutit à la réponse : « Thou art some great woman, sure » (*ibid.*, v. 133-4 : 146). Et la Duchesse de poursuivre, imperturbable : « I am Duchess of Malfi still » (*ibid.*, v.141 : 146). Cette riposte résonne à son tour remarquablement avec la villanelle de Dylan Thomas, car l'impératif inscrit dans le vers « Do not go gentle into that good night » est avant tout l'expression d'une volonté, d'une liberté suprême, d'une victoire sur la mort. Emmanuel Levinas explique dans son analyse de la patience :

L'épreuve suprême de la volonté n'est pas la mort, mais la souffrance. Dans la patience, à la limite de son abdication, la volonté ne sombre pas dans l'absurdité, car, par-delà le néant qui réduirait au purement subjectif, à l'intérieur, à l'illusoire, à l'insignifiant, l'espace du temps qui s'écoule de la naissance à la mort, – la violence que la volonté supporte – vient de l'autre comme une tyrannie mais, par là même, se produit comme une absurdité qui se détache sur la signification. La violence n'arrête pas le Discours ; tout n'est pas inexorable. Ainsi seulement la violence reste supportable dans la patience. Elle ne

se produit que dans un monde où je peux mourir par quelqu'un et pour quelqu'un. Cela situe la mort dans un contexte nouveau et en modifie le concept, vidé du pathétique qui lui vient du fait de ma mort. Autrement dit, dans la patience, la volonté perce la croûte de son égoïsme et comme déplace le centre de sa gravité hors d'elle pour vouloir comme Désir et Bonté que rien ne limite. (Lévinas 267)

Ainsi, si Dylan Thomas, dans la performance de ces deux œuvres, semble s'en donner à cœur joie pour verser dans un pathos qui par moments dénote un apitoiement sur lui-même, il semble que le poète gagne en sobriété raisonnée, analytique, glaçante, et se vide du pathétique dont il avait investi son jeu d'acteur exubérant. Cela est tout particulièrement le cas lorsqu'il joue les rôles féminins de Goneril, d'une part, et de la Duchesse, d'autre part. On pourrait par conséquent conjecturer que, malgré la charge affective qui pèse dans sa lecture publique des scènes de Shakespeare et de Webster, Dylan Thomas n'aurait pas lu les deux textes jacobéens — et ne s'en serait pas inspiré — tel qu'il les joue : en d'autres termes, ces textes n'auraient pas primordialement nourri Dylan du pathétique affecté et de l'enflure vocale de sa performance de février 1952. Ils lui auraient fourni, bien plutôt, un riche matériau pour penser la mort, la souffrance et la folie, mais aussi pour penser la paternité de son écriture et de son identité de poète, qui lui a permis de tenter de surmonter l'épreuve de la mort par une expression de liberté absolue, par l'expression de la volonté. Ils lui auront également fourni une remarquable matière pour informer son étude d'une pièce conçue pour être dite et lue, une pièce pour voix qui verserait dans le comique et l'humour mêlé de tendresse, de « Bonté et de Désir », pièce sur laquelle il travaillait depuis quelques années déjà, et qui devait

aboutir à l'étonnante et merveilleuse production d'*Under Milk Wood* l'année suivante, année de sa mort.

### Bibliographie

- BATTEUX, Charles, Abbé. *Principes de la littérature*, 5<sup>e</sup> éd. Paris : Saillant et Nyon, 1774 Tome 1.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. *Essai sur les révolutions. Le Génie du Christianisme*, texte établi, présenté et annoté par Maurice REGARD, Paris : Gallimard, 1978.
- HERBERT, William N. and HOLLIS, Matthew. *Strong Words – Modern Poets on Modern Poetry*. Tarsset, Northumberland: Bloadaxe Books, 2000.
- HOLDRIDGE, Barbara. *Dylan Thomas Reading from William Shakespeare's King Lear and John Webster's The Duchess of Malfi*, Caedmon Cassette, CDL 51158, 1962, Library Congress Number—R66-1756.
- LEVESQUE, Mathilde et PEDEFLOUS, Olivier. « TACITA VIS ? » (intr.). Eds. M. LEVESQUE et O. PEDEFLOUS, *L'Emphase : copia ou brevitatis ? XVIe-XVIIe siècle*. Paris : Presses Universitaires de Paris Sorbonne (PUPS), coll. « Bibliothèque des styles », 2010 : 7-17.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Livre de Poche, biblio Essais, Paris : Kluwer Academic, 2000.
- LITRE, Emile. *Dictionnaire de la langue française*, Paris : Hachette, 1873-74, 4 vol., Vol.1.

- MARIENSTRAS, Richard. « La première modernité ». *Shakespeare et le désordre du monde*. Éd. Dominique GOY-BLANQUET, Bibliothèque des idées. Paris : Editions Gallimard, 2012.
- RUSSEL BROWN, John. Ed. John WEBSTER, *The Duchess of Malfi*, Revels Student Editions, Manchester and New York: Manchester University Press, 1977.
- SEGON, Louis. Ed. *La Sainte Bible* (1910), Paris: Bibli'O, 2008.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Ed. Ann THOMPSON & Neil TAYLOR, The Arden Shakespeare Third Series. London: Thomson Learning, 2006.
- . *King Lear*. Ed. R.A. FOAKES, The Arden Shakespeare, Third Series. London: Thomson Learning, 1997.
- THOMAS, Dylan. *The Collected Letters*. Ed. Paul FERRIS. London: Paladin, 1987.
- . *Portrait of the Artist as a Young Dog. The Collected Stories*. New York: New Directions Publishing Corporation, 1984.
- . *The Poems of Dylan Thomas*. Ed. Daniel JONES. New York: New Directions Publishing Corporation, 2003.
- VERSTEGAN, Richard. *A restitution of decayed intelligence: in antiquities Concerning the most noble and renovvmed English nation. By the studie and trauaile of R.V. Dedicated vnto the Kings most excellent Maiestie*. Antvverp : Robert Bruney. 1605.
- WEBSTER, John, *The Duchess of Malfi*, edited by John Russell BROWN, Revels Students Editions, Manchester and New York: Manchester University Press, 1977.



**Discographie**

*Dylan Thomas Reading from William Shakespeare's King Lear and John Webster's The Duchess of Malfi*, Caedmon Cassette, CDL 51158, 1962, Library Congress Number—R66-1756.

*Dylan Thomas: The Caedmon Collection*, Audio CD, Unabridged edition, November 9, 2004.

