



HAL
open science

Dylanimal ou l'adresse poétique de Dylan Thomas

Stéphanie Ravez

► **To cite this version:**

Stéphanie Ravez. Dylanimal ou l'adresse poétique de Dylan Thomas. *Cycnos*, 2015, Lire et relire Dylan Thomas, 31 (2), pp.136-150. hal-03139730

HAL Id: hal-03139730

<https://hal.science/hal-03139730>

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.

Dylanimal ou l'adresse poétique de Dylan Thomas

Stéphanie Ravez

Université Bordeaux Montaigne

Qui sont les lecteurs de Dylan Thomas aujourd'hui ? Son lyrisme, ses envolées panthéistes ou mystiques trouvent-ils toujours un écho dans le paysage désenchanté et ironique de la postmodernité ? À qui sa poésie peut-elle encore s'adresser ? Certes, ces questions, que je me suis candidement posées à l'occasion des célébrations du centenaire de sa naissance, ne sont pas propres à la réception des œuvres du poète gallois mais concernent également celles de la poésie en général, depuis son évolution autotélique au XIX^{ème} siècle sous l'impulsion des romantiques et des tenants de l'art pour l'art, qui n'ont eu de cesse de vouloir retrancher le genre poétique de la vie sociale, creusant toujours plus le fossé entre les poètes et leur public. Néanmoins, il est rare qu'un auteur aussi renommé que Thomas ait rencontré une telle hostilité, quand il ne s'agit pas tout simplement d'indifférence auprès des spécialistes de la lecture que sont les universitaires. En France, il est quasiment tombé dans l'oubli : si l'on excepte quatre thèses soutenues depuis 1987 et recensées

au fichier central des thèses (FCT), le dernier ouvrage critique consacré au poète est celui d'Hélène Bokanowski en 1975. Dans son introduction à *The Poetry of Dylan Thomas : Under the Spelling Wall* (2013), John Goodby a montré qu'il a fait les frais d'un pareil désintérêt chez nos confrères outre-manche, et ce depuis l'immédiat après-guerre. Pour des raisons ayant trait, d'une part, à la morale puritaine des commentateurs qui n'ont eu de cesse de ramener l'œuvre de Thomas à son alcoolisme et à son immaturité ; d'autre part, au statut liminal de l'auteur, à cheval entre deux langues et deux cultures ; enfin, à la constitution du canon poétique anglais au XX^{ème} siècle, largement annexé par les tenants du « Movement » et du classicisme audénien. Une autre explication donnée par Goodby pour éclairer le mépris critique dans lequel a longtemps été tenue sa poésie est le succès jamais démenti de son œuvre auprès du public anglo-saxon, en particulier britannique. Ainsi, « Fern Hill » figure aujourd'hui dans les dix premiers textes les plus demandés par les auditeurs de « Poetry Please », la célèbre émission de Radio 4 animée par Roger McGough. Sur les trois cent cinquante poèmes que ce dernier a sélectionnés pour la publication en septembre 2014 d'une anthologie inspirée par l'émission, figurent cinq poèmes de Thomas, dont la célèbre villanelle « Do not Go Gentle », auquel le film récent de Christopher Nolan, *Interstellar* a apporté un surcroît de notoriété¹. Je proposerai, quant à moi, d'établir un lien entre l'étrange destin de cette écriture poétique, à la fois honnie et adorée, hermétique et pourtant populaire, et les tours et détours empruntés par Thomas pour s'adresser à son lecteur.

Il est d'usage de désigner les premiers poèmes modernistes (en gros

¹ Les autres poèmes sont « Poem in October », « Fern Hill », « The force that through the green fuse », « And death shall have no dominion ».

18 Poems, *25 Poems* et *The Map of Love* respectivement publiés en 1934, 1936 et 1939) comme des boucles solipsistes où le poète s'adresse essentiellement à lui-même. À la question « What is the mission of poetry ? », Thomas répond d'ailleurs en 1946 : « Well, self-expression », tout en précisant aussitôt, comme pour se défendre des accusations portées contre l'hermétisme de ses premiers poèmes :

with this added difference now as we are talking about modern poetry, with this difference that modern poets even though they might write obscurely, or what seems obscure, [...] are really more concerned with how everybody feels inside themselves than the majority of poets in the past. That they identify themselves with this legendary creature who is only ourselves after all, this legendary creature called « the common man » (« What has Happened to English Poetry », Thomas 1991: 131-2).

Les derniers recueils *Deaths and Entrances* (1946) et *In Country Sleep* (1952) constituent indéniablement une ouverture à l'autre en raison de leur plus grande lisibilité (les poèmes les plus souvent cités de Thomas en sont extraits). La multiplication des interventions du poète sur les ondes de la BBC et ses lectures publiques après la guerre ont certainement aussi joué un rôle dans ce tournant altruiste. Toutefois, ma proposition de lecture ne porte pas directement sur cet « homme ordinaire » à qui s'adresse explicitement Dylan Thomas. Je voudrais, pour ma part, envisager l'adresse poétique de Thomas sous l'angle de sa médiation, de son détour. Le détour dont il est question a pour nom l'animal et le rôle que celui-ci est amené à jouer dans le contrat fragile qui unit le poète à ce lecteur ordinaire.

La fragilité de ce contrat est d'emblée signalée par Thomas dans sa correspondance (lettre à son éditeur E.F. Bozman, 10 septembre 1952,

Thomas 1985 : 935), ainsi que dans la note introductive à l'édition de ses *Collected Poems* et le long poème intitulé « Prologue » qu'il a rédigé en guise de préface au recueil : « The prologue in verse, written for this collected edition of my poems, is intended as an address to my readers, the strangers »². En les désignant comme étrangers et non comme ses « semblables—ses frères », Thomas ne fait pas que se démarquer de Baudelaire et de ses héritiers modernistes. À l'heure où la parole poétique peine à se faire entendre dans un monde sur lequel pèse la menace atomique (le recueil fut publié en 1952, en pleine guerre froide), ramener les lecteurs à une commune humanité (même fondée sur le vice) semble une mission impossible à mener :

At poor peace I sing
 To you, strangers, (though song
 Is a burning and crested act,
 The fire of birds in
 The world's turning wood,
 For my sawn, splay sounds)
 (v. 23-28, Thomas 1994 : 1).

Les sons découpés aux arbres du langage par le poète (« my sawn, splay sounds ») ont la fragilité du monde que les bombes du *blitz* ou de Hiroshima ont partiellement réduit en cendres, et la diction poétique elle-même, cet acte de feu surgi du ciel (« burning and crested act,/The fire of birds ») risque bien, elle aussi, de tout brûler sur son passage³. Cette ambivalence intrinsèque au chant poétique, agent de destruction et de création tout à la fois, n'est pas neuve dans l'œuvre de Thomas, mais

² Note introductive à l'édition de 1952 des *Collected Poems*, citée dans *Collected Poems* (173).

³ On peut voir dans ces oiseaux de feu une allusion au phénix de D.H. Lawrence, mais également aux bombardiers de la seconde guerre mondiale.

accolée à l'urgence de l'adresse, elle en souligne encore une fois toute la difficulté. Il me semble que dans le contexte post-apocalyptique particulier de l'après-guerre – mais on pourrait tout aussi bien l'appliquer à la sensibilité apocalyptique du modernisme des « hommes de 1914 » dont Thomas est aussi l'héritier – l'animal sert en quelque sorte d'intermédiaire, de médiation vers l'altérité du lecteur, qu'il symbolise cette *strangeness* de l'Autre, victime et complice, sinon agent de la terreur lui-même. C'est à travers l'animal que le poète s'adresse à moi et c'est à lui qu'il me renvoie. Mais l'animal, comme je vais tâcher de le montrer, est aussi l'emblème de la fragilité de l'entreprise poétique. Figure du poème, il en incarne tout à la fois la vaillance et la faiblesse.

Contrairement à D.H. Lawrence, Dylan Thomas n'est pas un poète animalier. Aucun de ses poèmes n'est adressé à un animal particulier ni n'*adresse* directement l'animalité, si l'on veut bien me pardonner cet anglicisme. Rien d'équivalent donc aux merveilleux poèmes du recueil *Birds, Beasts and Flowers* (1923) de Lawrence sur le moustique, les poissons, la chauve-souris, le bébé tortue, etc. S'il est vrai que la nature et les animaux sont omniprésents chez Thomas, leur prolifération est la plupart du temps indexée à l'inéluctabilité de leur extinction. Si l'animal fourmille, c'est pour mieux mourir et participer au grand jeu de massacre qu'est la vie. C'est là, si l'on veut, un des premiers rappels indirects de l'écrivain à la finitude des destinataires de ses poèmes. « Poem on His Birthday » illustre assez bien l'abondance, la luxuriance animale et son extinction inévitable.

[...] finches fly
In the claw tracks of hawks
On a seizing sky; small fishes glide
Through wynds and shells of drowned

Ship towns to pastures of otters.
[...] Herons walk in their shroud,

The livelong river's robe
Of minnows wreathing around their prayer;
And far at sea he knows,
Who slaves to his crouched, eternal end
Under a serpent cloud,
Dolphins dive in their turnturtle dust,
The rippled seals streak down
To kill and their own tide daubing blood
Slides good in the sleek mouth.
(v. 20-36, Thomas 1994 : 145)

Il est tentant de scinder les animaux chez Thomas en deux catégories : d'un côté, l'animal fabuleux, livresque (le ver, le serpent, le faucon, le lion) emprunté à la *Bible*, Blake, ou Yeats : c'est celui que l'on trouve dans, par exemple, « I, in my intricate Iimage » ou « Today, this insect », deux poèmes de jeunesse. De l'autre, l'animal sauvage, placé dans son décor naturel (oiseaux et créatures aquatiques qui peuplent l'estuaire de la rivière Towy). Je pense notamment aux poèmes de la fin, « Over Sir John's Hill », « Poem on his birthday » ou bien « Prologue ».

Voici deux extraits qui tendent à illustrer cette opposition. Le premier est tiré de « Today, this insect », où l'insecte réel, désigné brièvement à l'aide des déictiques « today » et « this », cède aussitôt la place à un insecte symbolique (*the insect*) qui figure tout à la fois l'espace scindé du poème en trois strophes (étymologiquement, « insecte » signifie « coupé ») et le pouvoir créateur et destructeur de fables de la poésie :

To-day, this insect, and the world I breathe,
Now that my symbols have outelbowed space,
Time at the city spectacles, and half
The dear, daft time I take to nudge the sentence,

In trust and tale I have divided sense,
Slapped down the guillotine, *the blood-red double*
Of head and tail made witnesses to this
Murder of Eden and green genesis.
The insect certain is the plague of fables.
(v. 1-9, Thomas 1994 : 38. Je souligne)

Disséquer l'animal revient à mettre à mort le récit édénique. Mais en substituant à la fable de la Genèse « la fable de l'insecte », le poète expose lui-même sa création à la mort et au martyre :

The insect fable is the certain promise.
Death [...]
« No tell-tale lover has an end more certain,
All legends' sweethearts on a tree of stories,
My cross of tales behind the fabulous curtain. »
(v. 18-26, Thomas 1994 : 38)

L'autre exemple est tiré du début de « Over Sir John's Hill », célébration élégiaque de la mort des moineaux, fauchés par un faucon qui rappelle le célèbre « windhover » de Hopkins (de fait, la prégnance du *sprung rhythm* dans le rythme du poème invite à ce rapprochement) :

Over Sir John's hill,
The hawk on fire hangs still;
In a hoisted cloud, at drop of dusk, he pulls to his claws
And gallows, up the rays of his eyes the small birds of the
bay
And the shrill child's play
Wars
Of the sparrows and such who swansing, dusk, in
wrangling hedges.
And blithely they squawk
To fiery tyburn over the wrestle of elms until
The flash the noosed hawk
Crashes, and slowly the fishing holy stalking heron
In the river Towy below bows his tilted headstone.
(v. 1-12, Thomas 1994 : 142-3)

Le héron, témoin empathique de la mort des oiselets à l'image du

poète-pêcheur (« elegiac fisherbird » v. 19, *id.* 143), « young Aesop fabling to the near night by the dingle of eels » (v. 35-36, *ibid.*) consacre, tel un prêtre, le sacrifice des oiseaux qui consentent à leur propre mort en cherchant refuge dans le ciel où plane leur bourreau. À la lecture de ce dernier extrait, il apparaît assez clairement qu'en dépit d'un ancrage référentiel plus fourni⁴, l'animal n'en est pas moins tiré vers l'abstraction et l'allégorie. À l'inverse d'écrivains comme D.H. Lawrence ou Ted Hughes, Thomas n'est pas fasciné par l'animal. Dans une des rares entrées des *Collected Letters* où il est fait mention d'un animal réel, spécifique, il relate à Pamela Hansford Johnson qu'il s'est retrouvé un jour face à face avec un gros rat :

Let me talk to you of rats, or rather of *a* rat with whom I have become acquainted. I was sitting in the porch of the Pwlldu Inn on a cold, sunny afternoon, eating an unnaturally large sandwich and sipping at a quart mug—both sandwich and mug were almost as large as me. In the midst of my meal I heard a loud stamping (that is the only honest word to describe it), and, looking up, saw a rat standing immediately in front of me, his eyes fixed on mine. *A rat ? This was a rat with a capital R, a vast iron-gray animal, as big as a big cat, with long drooping white whiskers and a tail like an old frayed whip.* Normally I am frightened to death by rats, even mice, and certainly by moths, but the monstrosity of a creature did not alarm me at all. He couldn't move quickly anyway, he was much too fat. Here merely stood there in front of me until I threw him a piece of cheese. He sniffed it, swallowed it, and stamped away. Again 'stamped' is the only word: he went away like a fat old soldier from a canteen. *Thinking of him when he had gone, I came to the conclusion that he must be the Father of all Rats, the First Rat, the Rat Progenitive, the Rat Divine.* (fragment, 1934, Thomas 1994 : 106-7. Je souligne)

Cette anecdote est assez symptomatique, me semble-t-il, de la

⁴ « Sir John's Hill is a real hill overlooking an estuary in West Wales », explique Thomas à ses auditeurs de la BBC (Thomas 1991: 226).

manière dont Thomas traite l'animal dans sa poésie : bien qu'il s'efforce de rendre justice au rat en le décrivant avec force détails et en pesant soigneusement ses mots, le portrait se conclut néanmoins sur une note anthropomorphique où alternent typification et mythification: en lieu et place de l'irréductible étrangeté de l'animal qui fait irruption dans le monde des hommes, Thomas livre à son lecteur un Rat majuscule, synthèse d'un assemblage grotesque. De fait, l'apparition du rat est concomitante de la mention dans le texte d'un énorme sandwich et d'une gigantesque tasse de thé, au point où l'on peut se demander si le gros rat n'est pas, à l'instar de la poésie pour Thomas, le fruit d'un emballement linguistique: « I think [poetry] should work from words, from the substance of words and the rhythm of substantial words set together, not towards words » (Lettre à Charles Fisher, février 1935, Thomas 2000 : 208).

On peut donc difficilement être d'accord avec Edith Sitwell quand elle écrit dans une étude qu'elle lui consacre en 1960 que Thomas est un poète « through whom Nature speaks » (Sitwell 149). Ou alors, c'est dans le sens où celle-ci procéderait d'une recreation, voire d'une genèse purement linguistique, comme on vient de le voir. La nature, du moins l'idée qu'on se fait du monde naturel, non-humain, s'y exprime en effet très peu, et quand elle le fait, comme dans « Sir John's Hill », c'est pour aussitôt être transcrite en langage humain. Quand, dans la strophe 2 le faucon crie « Dilly, Dilly », auquel répondent en écho dans la strophe suivante, les moineaux, le locuteur s'empresse de traduire : « Come and be killed »/ « Come let us die » (v. 22 & 32, Thomas 1994 : 143).

Il y a donc chez Thomas – mais il n'est pas le seul – une difficulté, voire une impossibilité à dire et penser l'animal dans sa spécificité non-

humaine sans l'allégoriser, sans le réinscrire dans un ordre symbolique dont l'homme l'a pourtant exclu. L'adresse au lecteur, en passant *par-dessus* l'animal, s'en trouve au moins facilitée. Mais, la figure de l'animal, ou devrais-je dire la figure animale, loin d'être assimilée durablement à un système de signes stables, persiste chez Thomas à figurer ce qui échappe à l'appropriation poétique tout en esquissant la promesse d'un poème réussi. C'est cette promesse qui transparaît dans ces lignes du « Manifeste poétique », où quelque chose peut (doit ?) arriver dans les interstices du travail poétique : « The best craftsmanship always leaves holes and gaps in the works of the poem so that something that is *not* in the poem can creep, crawl, flash, or thunder in » (« Poetic Manifesto », cité par Goodby 157).

C'est cet espoir, et son échec, que narre également le difficile poème « How shall my animal », publié dans *The Map of Love* et dont voici l'intégralité :

How shall my animal
 Whose wizard shape I trace in the cavernous skull,
 Vessel of abscesses and exultation's shell,
Endure burial under the spelling wall,
 The invoked, shrouding veil at the cap of the face,
 Who should be furious,
 Drunk as a vineyard snail, flailed like an octopus,
 Roaring, crawling, quarrel
 With the outside weathers,
 The natural circle of the discovered skies
 Draw down to its weird eyes?

How shall it magnetize,
 Towards the studded male in a bent, midnight blaze
 That melts the lionhead's heel and horseshoe of the heart
 A brute land in the cool top of the country days
 To trot with a loud mate the haybeds of a mile,
 Love and labour and kill
 In quick, sweet, cruel light till the locked ground sprout

The black, burst sea rejoice,
The bowels turn turtle,
Claw of the crabbed veins squeeze from each red particle
The parched and raging voice?

Fishermen of mermen
Creep and harp on the tide, sinking their charmed, bent
pin
With bridebait of gold bread, I with a living skein,
Tongue and ear in the thread, angle the temple-bound
Curl-locked and animal cavepools of spells and bone,
Trace out a tentacle,
Nailed with an open eye, in the bowl of wounds and weed
To clasp my fury on ground
And clap its great blood down;
Never shall beast be born to atlas the few seas
Or poise the day on a horn.

Sigh long, clay cold, lie shorn,
Cast high, stunned on gilled stone; sly scissors ground in
frost
Clack through the thicket of strength, love hewn in pillars
drops
With carved bird, saint, and suns the wrackspiked maiden
mouth
Lops, as a bush plumed with flames, the rant of the fierce
eye,
Clips short the gesture of breath.
Die in red feathers when the flying heaven's cut,
And roll with the knocked earth:
Lie dry, rest robbed, my beast.
You have kicked from a dark den, leaped up the
whinnying light,
And dug your grave in my breast.
(Thomas 1994 : 75-6. Je souligne)

Sans rentrer dans une explication détaillée des vers, on arrive malgré tout à débrouiller au sein de l'écheveau d'images et de mots (*living skein*, v. 25), que mon animal, ma bête (cheval, escargot, pieuvre), une fois délogé des profondeurs du crâne, harponné par le pêcheur au fil armé de langue

et d'oreille, ne survit pas longtemps à son enfouissement sous un mur de mots (*burial under the spelling wall*, v. 4). Les impératifs de la dernière strophe (*lie long, die, lie dry, rest robbed*) enregistrent ainsi sur un ton résigné et bizarrement apaisé la mort de l'animal en même temps qu'ils concluent le poème. Au-delà de la représentation convenue du combat entre l'ange et la bête, de l'inconscient et des pulsions libidinales qui agitent le poète, l'animal composite, chimérique de « How shall my animal » fait entr'apercevoir la promesse d'une expression libérée des contraintes de la parole, d'un excès, représenté ici sous l'espèce d'un hennissement joyeux : *leaped up the whinnying light* (v.43).

Si la poésie thomasienne ne réussit pas à penser l'animal, du moins son animal permet de penser la poésie. Je songe ici à un petit texte de Derrida, « Che cos'è la poesia ? » paru en 1988, où, invité à définir la poésie, le philosophe compare le poème à un hérisson « jeté sur la route » (la route du langage et de son interprétation/traduction) et qui, roulé en boule pour se protéger, appelle, réclame d'être sauvé, emporté (appris par cœur pour être sauvé de l'oubli), tout en résistant « toutes flèches dehors » (Derrida 307) à se laisser prendre.

Tout comme le hérisson de la parabole derridienne, l'animal de Dylan Thomas résiste « au transfert de la lettre » (Derrida 306), et symbolise l'aspiration du poème à déjouer la séparation du sens et du signe, à échapper aux « sournois ciseaux » (*sly scissors*) de la dernière strophe de « How shall my animal » « qui coupent net le geste du souffle » (*that clips short the gesture of breath*). La visée de tout poème, commente Derrida, est d'être appris par cœur, d'être récité (« je suis une dictée, prononce la poésie », Derrida 303-4) effaçant ainsi les traces de son énonciation par le relais de sa répétition-incorporation dans d'autres

bouches que celle du poète. Pour que ce miracle s'accomplisse, que le poème puisse être récité, contresigné par ses destinataires, il faut que l'animal meure, se glace, se solidifie, se détache, tel un poids mort, un bloc sculpté (*love hew in pillars with carved bird, saint, and suns*, v. 36-7). Sa monumentalisation est le prix à payer pour que le poème se transmette, avec le risque possible d'une mise au tombeau dans le cœur du poète, c'est-à-dire d'un « retrait autarcique dans la perfection et l'éternité de l'art », comme l'écrit André Topia à propos d'un autre poème, « The Spire cranes »⁵.

Comment l'animal-poème peut-il vivre ? En mourant, c'est-à-dire en acceptant d'être imprimé. Écrire l'animal, c'est forcément le tuer. Le dire, le réciter sur les ondes ou dans ses lectures performances, fut peut-être le moyen que trouva Thomas pour conjurer sa mort, l'exhumer. Bien sûr, l'on peut invoquer d'autres explications, historiques et culturelles en particulier, pour expliquer la prégnance du sacrifice animal dans la poésie de Dylan Thomas. Ainsi, l'angoisse de l'extinction atomique qui pénètre ses « Cold War pastorals » pour reprendre l'expression de Goodby, justifie que celles-ci soient jonchées de cadavres d'animaux. En programmant leur mort dès l'instant où il les décrit « vivants », Thomas attire l'attention de son lecteur sur la propre fragilité de son existence. La vie animale atteste, comme peut-être nulle autre vie, notre finitude et l'étrangeté de la mort qui frappe tout autant les humains que les animaux.

⁵ « Dylan Thomas ou l'écart impossible » (Topia 52). Comme le remarque André Topia (53), ce paradoxe ou cette tension entre fluidité de la voix et staticité de l'artefact poétique chez Dylan Thomas était déjà au cœur des interrogations du romantisme d'un Keats ou d'un Shelley (cf. « Ode on a Graecian Urn » et « Ode to the West Wind »).

S'il y a là un savoir sur lequel la poésie fonde son adresse, c'est bien la possibilité qu'il y a à partager cette souffrance. C'est peut-être ce que Thomas avait en tête lorsqu'il répondit crânement à Henry Treece qui lui reprochait son manque d'engagement politique, que la chute d'un écureuil lui importait autant que l'invasion d'Hitler (6 ou 7 juillet 1938, Thomas 2000 : 359). Mais l'animal chez Thomas est avant tout, pour reprendre le mot de Derrida, un animal catachrétique et non référentiel : il est l'autre nom de la poésie, son enjeu et son trajet. Au même Henry Treece, le poète confiait deux mois plus tôt que sa poésie était une tentative pour dire l'animal qui sommeille en lui (objet pulsionnel et poème en souffrance tout à la fois) et que le but du poème était sa propre marque, autrement dit son empreinte, sa signature.

Very much of my poetry is, I know, an enquiry and a terror of fearful expectation, a discovery and a facing of fear. *I hold a beast, an angel, and a madman in me, and my enquiry is as to their working, and my problem is their subjugation and victory, downthrow and upheaval, and my effort is their self-expression.* The new poem I enclose, 'How shall my animal', is a detailed enquiry; and the poem too is the result of the enquiry, and is the furthest I can, at present, reach or hope for. *The poem is, as all poems are, its own question and answer, its own contradiction, its own agreement. I ask only that my poetry should be taken literally. The aim of the poem is the mark that the poem itself makes; it's the bullet and the bull's eye; the knife, the growth, and the patient. A poem moves only towards its own end, which is the last line. Anything further than that is the problematical stuff of poetry, not of the poem.* (Lettre à Henry Treece, 16 mai 1938, Thomas 2000 : 343-344. Je souligne)

Bien que repliée sur elle-même (*a poem moves only towards its own end*) et en dépit de son hermétisme, cette marque sauvage nous est pourtant adressée. Comme le hérisson de « Che Cos'è la poesia ? », les vers de Dylan Thomas, même « roulé[s] en boule » tournent leurs

« signes aigus vers le dehors » (Derrida 307). Aux lecteurs d'aujourd'hui de se rendre à leur « dictée », de les apprendre par cœur.

Bibliographie

DERRIDA, Jacques. « Che cos'è la poesia ? » (1988). *Points de suspension, Entretiens*. Paris : Galilée, 1992 : 303-308.

GOODBY, John. *The Poetry of Dylan Thomas : Under the Spelling Wall*. Liverpool : Liverpool U.P., 2013. Edition Kindle.

MCGOUGH, Roger. *Poetry Please : The Nation's Best-Loved Poems*. Londres : Faber & Faber, 2014.

THOMAS, Dylan. *Collected Poems 1934-1953* (1988). Eds W. DAVIES & R. MAUD. Londres : Everyman/J.M. Dent, 1994.

_____. « What has Happened to English Poetry » (1946). *On the Air with Dylan Thomas : The Broadcasts*. Ed. Ralph MAUD. New York : New Directions Books, 1991 : 127-135.

_____. « Three Poems » (1950), *On the Air with Dylan Thomas : The Broadcasts*. Ed. Ralph MAUD. New York : New Directions Books, 1991 : 223-226.

_____. *The Collected Letters* (1985). New Edition (2000). Ed. Paul FERRIS. Londres : Weidenfeld & Nicolson/Orion, 2000.

TOPIA, André. « Dylan Thomas ou l'écart impossible ». *Les Années Trente*, numéro spécial Dylan Thomas, n°12. Ed. Adolphe Haberer. P. U. Nantes (1990) : 43-57.

