



HAL
open science

Le diamant et le sablier : régénération et paradoxes dans Vision and Prayer

Jessica Stephens

► **To cite this version:**

Jessica Stephens. Le diamant et le sablier : régénération et paradoxes dans Vision and Prayer. Cynos, 2015, Lire et relire Dylan Thomas, 31 (2), pp.153- 170. hal-03139746

HAL Id: hal-03139746

<https://hal.science/hal-03139746>

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.

**Le diamant et le sablier : régénération et
paradoxes
dans *Vision and Prayer***

Jessica Stephens

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

« Vision and Prayer » s’inscrit dans la tradition du calligramme, forme poétique exploitée au XVII^e siècle par le poète métaphysique, George Herbert, dans « The Altar » et « Easter Wings ». Le poème de Thomas retrace les différentes étapes d’une vision – en fait une régénération ou conversion – et s’articule autour d’un paradoxe : comment retranscrire la plénitude d’une expérience mystique à travers les mots, soumis, eux, à ce que le philosophe, Georges Gusdorf, appelle dans son ouvrage sur la parole, « les servitudes de l’incarnation » (Gusdorf 2013 : 74), le point d’achoppement du langage qui se situe par définition du côté du manque, de la faille : « [the] tongue I toil », nous dit Thomas (1995 : 108), incomplétude que, dans *Burnt Norton*, T.S. Eliot décrit ainsi :

Words strain,
Crack and sometimes break, under the burden,

Under the tension, slip slide, perish,
Decay with imprecision, will not stay in place,
Will not stay still. (Eliot 182)

Dans son article, « Dylan Thomas and the “Biblical Rhythm” », William T. Moynihan souligne que, pour Thomas, les mots confèrent une forme au monde, lui donnent du sens et le traduisent :

the poetical world of Dylan Thomas begins with the word [...] The void is the world of letters, unorganized, chaotic. From this *prima materia* comes the word. Words, once they are part of man’s being, « translate » to the heart the elementary facts of human existence – birth and death. (Moynihan 63)

Par quels biais le poète gallois transcrit-il l’intensité de son expérience et comment le poème, en français, lui fait-il écho ?

« Vision and Prayer¹ » s’ancre dans une tradition littéraire ancienne et variée : d’Ignace de Loyola et ses *Exercices spirituels*, en passant par Dame Julian of Norwich (*The Cloud of Unknowing*) et les poèmes de Saint Jean de la Croix (*La Nuit obscure*) ou encore les écrits, plus modernes, – correspondances et poèmes – de la poétesse Kathleen Raine. Le poème de Thomas prend la forme d’une prière et rappelle également d’autres poèmes tels que « A Prayer for my Daughter » ou bien « Frost at Midnight », poèmes que Yeats et Coleridge ont composés à l’intention de leurs enfants, et qui sont comme les vœux d’intention prononcés au moment du baptême.

¹ Pour une analyse complète du poème, voir l’article de William T. Moynihan : 643 et celui de David Daiches, « The Poetry of Dylan Thomas », *The English Journal*, vol. 43, 7 (Oct. 1954): 354-355.

Toutefois « Vision and Prayer » ne s'élève pas comme s'élève une prière, claire et dépouillée, adressée à Dieu, car la matière langagière du poème est opaque. En effet, tout au long du poème, Thomas procède par touches, et c'est au lecteur ou à l'auditeur d'accueillir sa parole en configurant les indices qui lui sont livrés. Tout comme les paroles oraculaires des pythies de Cumes ou de Delphes, ce langage sibyllin est d'autant plus cryptique qu'il est ouvert à l'interprétation. Dans la première strophe, Thomas s'adresse apparemment à un enfant qui naît, mais c'est à peu près tout ce que l'on peut comprendre à une première lecture ou écoute:

I
Who
Are you
(Thomas 1995 : 99)

Le chiffre « I », qui indique le début de la première partie du poème, renvoie aussi à la première personne du singulier. De l'agencement structurel de la phrase résulte donc une ambiguïté sémantique (« Who are you [...] ? » ou bien « I / Who are you ») : à qui fait référence la première personne du singulier : le narrateur ; le Christ qui naît « avec un feu de joie dans la bouche » (« a bonfire in/ His mouth », Thomas 1995 : 101) et qui va laisser son empreinte brûlante (*ibid.*, 100) ; ou bien encore notre prochain, en d'autres termes, le Christ qui demeure en chaque homme ? (Daiches 354 ; Moynihan 634) Thomas joue sur l'indifférenciation sémantique et donc l'ambiguïté, et dénature aussi certaines références bibliques en aplanissant leur sens. À la strophe 6 du poème, il associe la figure d'Adam à un monde originel (« The

finding one/ And upright Adam/ Sang upon origin », Thomas 1995 : 104) ; tout comme le poète Derek Walcott, qui fait du premier homme – dont Robinson Crusoë est un avatar moderne –, le symbole d'une relation cratylienne au monde:

whose Adam speaks that prose
which, blessing some sea-rock, startles itself
with poetry's surprise,
in a green world, one without metaphors. (Walcott 92-93)

Si Thomas procède régulièrement au piratage de sens – comme par exemple dans la première strophe, là où il est question d'un baptême, baptême annoncé mais qui n'aura pas lieu –, il s'emploie aussi à subvertir le langage, à « désorbiter la langue » (Martin 86) théologique : la référence à « lazarus » (Thomas 1995 : 108) est, par exemple, détournée car décontextualisée puisque Thomas ôte la lettre majuscule. Dans « Vision and Prayer », l'identité sémantique du signifiant n'est pas sûre ; le langage, fluctuant, fonctionne comme un jubé qui masque et révèle à la fois le mystère. Comme à travers le buisson ardent, la source divine ne peut être perçue directement.

Si le lecteur et même l'auditeur sentent confusément qu'ils sont en présence d'un texte relatant une expérience « religieuse », voire mystique, cette impression est surtout due aux structures linguistiques auxquelles Thomas a recours et qui sont propres à ce genre de rhétorique : la répétition – cheville ouvrière de la psalmodie – à travers, par exemple, la référence au roitelet (« the wren »), qui apparaît à intervalles réguliers dans la première partie du poème (*ibid.*, 1995 : 99, 100, 101, 106), mais aussi l'image du feu et de la lumière qui figurent la présence et l'action divine (*ibid.*, 100, 101, 102, 103, 106, 110). C'est

dans le feu que la transfiguration du narrateur s'opère – d'où le jeu de mot Herbertien sur le couple homophonique : « sun - son », particulièrement puissant car ramassé ; dans les vers : « But the loud sun/ Christens down/ The sky » (*ibid.*, 110), le paronyme « sun-son » reprend de manière tautologique le néologisme « christ-ens down » : le Verbe est mis en mouvement et le fils de Dieu descend en répandant sa grâce.

L'utilisation d'invocations, à travers des expressions figées, confère aussi aux mots du poème une tonalité religieuse – « In the name of » (*ibid.*, 105, 109, 110), « O » (*ibid.*, 103, 104, 110) ; tout comme la présence archaïque et liturgique de la conjonction *that* couplée à la forme caduque du subjonctif anglais, introduisant une proposition de but :

That he who learns now the sun and the moon
Of his mother's milk may return
Before the lips blaze and bloom (*ibid.*, 106)

et enfin, le recours à la supplique consacrée : « May », même si la teneur de cette prière s'avère difficile à déchiffrer : « I pray/ May the crimson / Sun spin a grave grey » (*ibid.*, 109).

D'autres formes de répétition – des anaphores, des assonances et des allitérations – foisonnent et relient des mots qui n'ont aucune parenté, créant ainsi un écran sonore et sémantique. En outre, comme l'illustrent les deux dernières citations, le martèlement allitératif combiné au rythme accentuel très régulier des mots d'une ou deux syllabes exerce une « fascination auriculaire » (Martin 19) sur le lecteur – voire l'auditeur – et l'attire dans la récitation, dans la psalmodie, même si celui-ci ne comprend pas les mots lus ou prononcés. L'interrogation de Julia Kristeva prend tout son sens ici : « La voix comme lieu sublime de l'affect ? comme traversée du sens ? » (Kristeva 1982 : 120) Dans

l'article qu'il consacre à Dylan Thomas, John Bailey ne dit pas autre chose :

Most notable of these [factors] is Thomas's skill in juxtaposing sounds, vowels and consonants, to produce an almost physical impact. His oral vigour is amazing [...] The effectiveness of sound as part of sense does not need to be laboured. It is a traditional part, a function of language as « thing » which has always been used as an adjunct to poetic meaning, and is quite different from the attempt, which Thomas sometimes seems to be making, to get sound and referential pointlessness to carry language closer to mood and feeling. (Bailey 158-159)

Ainsi délivrée de la pesanteur du sens, la parole de Thomas agit, hypnotique. On ne peut convaincre l'autre qu'une expérience mystique a eu lieu par des arguments, mais on peut en témoigner, et persuader à travers l'affect.

De même encore, la présence de Jésus signifiait pour chacun de ses fidèles une relation directe et vivante, au sein de laquelle la parole se faisait vocation, rencontre de l'être avec l'être, et les quelques mots effectivement prononcés n'en donnent qu'une bien lointaine approximation.

L'efficacité de la parole trouverait donc ici une limite impossible à franchir. Les mots ne donnent pas un accès direct à la vérité personnelle. Tout au plus peuvent-ils réaliser une sorte de mise en direction. (Gusdorf 81)

Si Dylan Thomas s'emploie à cette « mise en direction », s'il pointe le sens à travers des indices sémantiques et structurels, son écriture est parfois si obscure qu'elle rend difficile voire interdit une appropriation de sa parole poétique. Certes la parole vive du poète agit, mais, en forgeant une langue qui lui est propre, Thomas se tient à la limite de la communication et de l'échange.

En effet, « Vision and Prayer » oscille entre deux plans car le réseau de signifiants possède aussi un sens intra-lingual symbolique

(Daiches 353-354 ; Moynihan : 636-642) qui ne se laisse entendre que dans le cadre de l'univers poétique du poète : ainsi la référence à la nuit tombante « falling night » (Thomas 1995 : 107-108) qui renvoie, à travers un jeu sonore en anglais, à la chute dans un monde déchu – « the fallen world » –, perdue dans la traduction française, « la nuit éternellement tombante » (Thomas 1991 : 63-64) ; le « ghost » auquel il est fait allusion dans la première strophe (Thomas 1995 : 99) ne renvoie pas uniquement à la présence de l'esprit saint, en lien avec la naissance de l'enfant-Christ, mais aussi à l'âme retenue prisonnière dans l'armure du corps, ambiguïté sémantique qui apparaît dans « Before I knocked » (« I [...] Felt thud beneath my flesh's armour », Thomas 1995 : 10 ; « I, born of flesh and ghost, was neither / A ghost nor man », *ibid.*, 11) et dans « I, in my intricate Image » (« I, in my intricate image, stride on two levels,/ Forged in man's minerals, the brassy orator,/ Laying my ghost in metal », *ibid.*, 29) ; la référence à la mère de Dieu, « mothering maiden » (*ibid.* : 101), associée à la structure en *-ing* rappelle le *natura naturans* latin, car la mère du Christ, dans le cadre de l'approche syncrétique de Thomas, représente aussi la création ; enfin, notons la référence à la « blessure-au-Monde » (Thomas 1991 : 63), la blessure sur le flanc du Christ – « his world's wound » (Thomas 1995 : 107) –, qui est aussi la blessure du temps et la mortalité à laquelle l'être humain, déchu, est soumis :

Or ce va-et-vient entre des plans distincts de l'expérience du monde – cosmique / religieux / humain (Moynihan 632) –, un entrelacs qui parcourt sa poésie, est à l'œuvre de manière plus exacerbée encore dans l'utilisation de métaphores synesthésiques. Le génitif – la construction B of A – permet ces combinaisons absconses qui rapprochent, comme dans

un vortex, des domaines d'expérience totalement étrangers au cœur de l'expérience humaine. Ainsi, par exemple, "And the star of the lost" (Thomas 1995 : 109) ou bien, « The swinish plains of carrion » (*ibid.*, 105). L'agencement de sujets-verbes insolites contribue aussi à la perception synesthésique, multi-sensorielle du monde. Ainsi, dans l'exemple suivant, une couleur, le gris, a la propriété de couler et de se répandre : « May [...] the colour of clay/ Stream upon his martyrdom » (*ibid.*, 109).

Ce langage kaléidoscopique, qui associe des termes antithétiques, est en pleine effervescence dans « Vision and Prayer », ce long poème habité par une vitalité puissante qui est l'apanage de la jeunesse. Ainsi la parole de Thomas, poète adolescent, poète révolté, embrasse différents plans. « En fait, la vie spirituelle commence d'ordinaire non pas avec l'acquisition du langage, mais avec la révolte contre le langage une fois acquis », souligne Georges Gusdorf (42). Ces constructions antithétiques permettent à Thomas de briser la classification dont Claude Hagège nous dit qu'elle nous permet de penser le monde car

nommer n'est pas reproduire, mais classer [...] Si les mots des langues n'étaient que des images de choses, aucune pensée ne serait possible. Le monde ne sécrète pas de pensée. Or, il est pensable pour l'homme, qui tient des discours sur lui. [...] Par [les mots], l'univers se trouve ordonné en catégories conceptuelles. (Hagège 169-170)

Le poète gallois bouleverse ces catégories conceptuelles et c'est là précisément ce qui imprime un tel dynamisme à son écriture.

« And death shall have no dominion » (Thomas 1995 : 51-52), tel est le titre d'un autre poème : or, ce que retrace « Vision and Prayer », c'est précisément une sortie du cycle de la mortalité, de la binarité vie-

mort (Daiches 351) ce que Thomas appelle ailleurs « the fathering worm » (Before I knocked », Thomas 1995 : 10, voir Moynihan : 635) et donc du piège tendu par le temps perçu comme un voleur : « [the] thief of time » (« Grief thief of time », Thomas 1995 : 50, voir Moynihan : 639).

Si « Vision and Prayer » s'ouvre sur une naissance biologique, il se clôt sur une naissance spirituelle qui s'apparente à une élévation, une régénération. Le mouvement du poème, semblable à une imbrication hélicoïdale, s'articule autour de paradoxes et de constructions antithétiques ; il suit un processus qui ressemble à une maïeutique. Toutefois l'entrée dans la lumière dont le poème témoigne ne peut qu'avoir lieu « en dehors », à savoir au-delà du langage, au-delà du texte:

I
Am found.
O let him
Scald me and drown
Me in his world's wound.
His lightning answers my
Cry. My voice burns in his hand.
Now I am lost in the blinding
One. The suns roars at the prayer's end.
(Thomas 1995 : 110)

La naissance à la lumière, à la vie spirituelle, à un monde renouvelé, donne accès à un autre plan de conscience ou d'existence et est rendue possible par un intermédiaire – le Christ. Cette naissance qui est une tribulation – thème que l'on trouve aussi chez Herbert où amour divin et mise à l'épreuve sont souvent conjugués – est très semblable à l'expérience que décrit Walcott dans « *Homage to Gregorias* » où il est, là aussi, question d'une élévation dans le réel qui s'effectue par le baptême du feu et d'un accès à un autre plan du réel :

Nature is a fire,
 through the door of this landscape
 I have entered a furnace,

I rise, ringing with sunstroke. (Walcott: 199)

Ce que Thomas décrit dans la dernière strophe de « Vision and Prayer », c'est une révélation ou bien une apocalypse dans le sens le plus moderne du terme car, pour les protestants, l'apocalypse n'est plus, à présent, interprétée comme l'histoire de la fin d'un temps historique mais retrace une conversion personnelle. La transfiguration décrite dans « Vision and Prayer » procède par étapes, par tiraillements, en commençant par la naissance de celui grâce auquel le narrateur sera choisi : « the turbulent new born/ Burns me his name and his flame » (Thomas 1995 : 100). Celle-ci s'accompagne d'un sentiment de peur, mêlé à de la fascination : « I shall run lost in sudden/ Terror and shining » (*ibid.*, 101) ; l'*acidie* qui a précédé le contact avec la fulgurance divine est évoquée : « I was lost » (*ibid.*, 102). Le processus de transformation s'enclenche et reprend des thématiques semblables présentes dans la *Bible*. Ensuite, le narrateur est étreint par des sensations très puissantes qui se succèdent : la joie qui le parcourt et l'ébranle profondément,

I belong
 Not wholly to that lamenting
 Brethren for joy has moved within
 The inmost marrow of my heart bone (*ibid.*, 105)

est suivie d'un mouvement de recul, un refus empreint de terreur:

I would turn back and run

To the hidden land
But the loud sun
Christens down
The sky. (*Ibid.*, 110)

Quand, enfin, la transfiguration s'opère.

Le poète et essayiste, Alain Suied s'attelle à la traduction de « Vision et Prière » qui paraît chez Gallimard en 1991. Traduire la poésie de Thomas semble, a priori, une tâche périlleuse voire impossible face à l'agilité verbale du poète gallois : jeux de mots, jeux sur les sonorités, caractère abscons de l'univers poétique de Thomas... La traduction ne peut qu'achopper face aux effets pyrotechniques de l'original, témoigner de la pauvreté d'une langue française démunie, témoigner aussi du décalage entre les deux langues. Pourtant cette incomplétude du langage, qui transparait dans l'acte de traduire, agit comme un miroir et reflète la difficile retranscription en anglais de l'intensité qui caractérise l'expérience religieuse.

Dans « Vision and Prayer », chaque strophe est conçue selon un schéma très strict, avec l'ajout ou la suppression progressifs d'une syllabe par vers, à l'origine de la forme calligraphique. Alain Suied ne peut espérer respecter à la fois les contraintes du sens et de la forme ; privilégiant la forme du diamant et du sablier – en réalité une seule et même figure géométrique reconfigurée –, il se trouve souvent obligé d'étoffer le texte français en procédant à des rajouts emphatiques, parfois empruntés aux formules liturgiques, qui, parce qu'il sont dénués de sens, ne trahissent par le sens du poème (« Blessing on/ The Wild/ Child », Thomas 1995 : 99 : « Bénit le très/ Sauvage/ Fils », Thomas 1991 : 55).

Par endroits, le traducteur procède à des rajouts sémantiques, ainsi dans l'exemple suivant : « In the interpreted evening/ And the known dark of the earth amen » (Thomas 1995 : 109), traduit par « Dans le soir **sans fin** réinterprété/ Et l'obscur connu de l'amen de la terre » (Thomas 1991 : 65) ; ou bien encore parfois, le traducteur français opère des réductions afin de modeler les contours du texte : « In the name of the damned/ I would turn back and run » (Thomas 1995 : 110) qui devient « Au nom des damnés, je reviendrai » (Thomas 1991 : 66). Le souhait exprimé par le modal « would » est gommé et le conditionnel remplacé par un futur qui permet une économie typographique. Pour préserver le dessin géométrique du poème, Alain Suied a aussi recours à l'insertion d'espaces supplémentaires entre les mots,

But dark alone (Thomas 1995 : 99)	L'obscur seul (Thomas 1991 : 55)
--------------------------------------	-------------------------------------

ou même entre les lettres,

Crying in vain In the caldron (Thomas 1995 : 101)	En vain dans le C h a u d r o n (Thomas 1991 : 57)
---	--

calant ainsi son pas de traducteur sur celui du poète gallois, qui, par endroits dans le texte, procède de même pour des raisons d'équilibre typographique (Thomas 1995 : 104, 108, 109, ...).

La belle régularité syllabique croissante ou décroissante dans le poème anglais est gommée dans la traduction française :

Who Are you Who is born In the next room So loud to my own (Thomas 1995 : 99)	Qui Es-tu, toi Qui nais dans La chambre à côté Si fort près de la mienne (Thomas 1991 : 55)
--	--

De surcroît, les pauses ménagées dans le texte anglais lui confèrent une richesse qui disparaît souvent en français. Face à la richesse du matériau textuel et sonore de « *Vision and Prayer* », poème dans lequel chaque vers peut pratiquement se lire comme un segment au sens autonome, Alain Suied a recours à des rejets et enjambements ; il ne peut donc, dans sa traduction française, circonscrire systématiquement chaque vers à une unité de sens. La seule possibilité qui s'offre à lui de créer une cadence musicale consiste à jouer sur les arrêts ménagés par quelques rares virgules, ainsi que par quelques pauses, marquées lors d'une lecture – qui ne peut être qu'une re-lecture avisée –, possibles à l'extrémité de certains vers.

In the birth bloody room unknown To the burn and turn of time And the heart print of man Bows no baptism But dark alone Blessing on The wild Child (Thomas 1995 : 99)	Dans la chambre natale inconnue au feu Et au vœu du Temps l'empreinte Du cœur de l'homme ne Répand nul baptême L'obscur seul Bénit le très Sauvage Fils (Thomas 1991 : 55)
---	--

La pause qui peut être ménagée en anglais avant ou après « alone », par exemple, crée une ambiguïté sémantique car l'adjectif peut être lié soit à « dark », soit à « blessing » : « a lone/ blessing » : une bénédiction

isolée. L'inspiration prise après « alone », accolé à « dark », peut aussi transformer la dernière affirmation en vocatif et en faire un vœu d'intention incantatoire : « Blessing on/ The wild/ Child ». De même, à la page 65, la place syntaxique du mot « amen » dans la phrase française atténue la richesse et la puissance incantatoire de l'anglais : « In the interpreted evening/ And the known dark of the earth amen » (Thomas 1995 : 109), nous dit le poète gallois, et l'utilisation du mot « amen », qui vient ponctuer son souhait, fait osciller le texte entre l'écrit et l'oral. Cette dimension orale s'estompe en français car le mot « amen » est intégré à la phrase à travers un complément de nom : « Et l'obscur connu de l'amen de la terre » (Thomas 1991 : 65).

La rhétorique structurelle qui nourrit le poème anglais est aussi lissée en français : les allitérations² qui émaillent le texte anglais – et qui confèrent une cadence vivante au texte biblique ou aux sermons – sont souvent élidées dans le texte d'arrivée (« To the birth bloody room », « Behind » [...] / « Bone » (Thomas 1995 : 106), « dark / And deep », « the beating dust be blown » (*ibid.*, 107), « Forever falling », « sea and soil » (*ibid.*, 108), « May the crimson/ Sun spin a grave grey » (*ibid.*, 109), et ce, même si celles-ci sont restituées à chaque fois que le français le permet : « Before the lips blaze and bloom » (*ibid.*, 106), devient, par exemple, « avant que ses lèvres/ Flamboient ou fleurissent » (Thomas 1991 : 62). À la page 102, le segment « Back to the black silence melt and mourn » est traduit par « Dos tourné contre le noir silence, mêlé/ De larmes » (Thomas 1991 : 58) ; Alain Suied réussit à compenser la perte

² Dans *La Révolution du langage poétique*, Julia Kristeva souligne que « le rythme allitératif – ce rythme de « timbre » – branche le sujet sur le procès pulsionnel inconscient » (Kristeva 1974 : 212).

allitérative en réintroduisant une allitération en /l/. Quelques vers plus loin, grâce à un glissement sémantique, il crée également une assonance, forme de répétition : « who have come/ to dumbfounding haven » devient « Qui parviens **abasourdi**/ Au **paradis** », ou bien encore à la page 57, « la mère virginale/ Eclaboussée qui le porta , avec un feu/ De joie dans la **bouche** et sut le **bercer**/ Comme une tempête » restitue l'effet allitératif du texte source en le modifiant légèrement : « the [...] **mothering maiden**/ Who **bore** him with a **bonfire** in/ His mouth and rocked him like a storm » (Thomas 1995 : 101). Le premier effet sonore disparaît (« **mothering maiden** ») mais l'allitération en /b/ est préservée.

Il arrive assez souvent que les anaphores – autre forme de martellement incantatoire – disparaissent dans la traduction française:

And the finding one And the high noon (Thomas 1995 : 102)	Découvreur et le haut Midi de sa blessure (Thomas 1991 : 58)
---	--

De même, dans les vers suivants :

From the vultured urn Of the morning Of man (Thomas 1995 : 103)	L'ascension de l'urne- Vautour du matin de L'homme (Thomas 1991 : 59)
--	--

Les structures syntaxiques propres à la psalmodie et plus précisément à la supplique sont transformées afin de préserver très exactement la forme du diamant ou du sablier : ainsi le modal « may », seul, ou bien assorti à une clivée (« That [...] may ») : « That he who learns now the sun and moon/ Of his mother's milk may return »

(Thomas 1995 : 106) est explicité et donc l'élan qui sous-tend la prière aplani : « En voyant que l'enfant apprend lune et soleil/ Dans le lait de sa mère et qu'il peut/ Revenir » (Thomas 1991 : 62) ; en revanche l'utilisation d'un « let » prophétique : « And [let] the beating dust be blown » (Thomas 1995 : 107) est traduit par un futur tout aussi prophétique en français : « et la poussière battue se/ Répandra sur la plaine » (Thomas 1991 : 63).

Si les effets répétitifs – à l'œuvre dans la cadence biblique et plus particulièrement dans l'ancien testament – se logent dans la matière sonore du poème, ils se manifestent aussi à travers les répétitions sémantiques et l'utilisation de synonymes:

P l a c e s W a y s M a z e s P a s s a g e s (Thomas 1995 : 108)	Tous les lieux routes Labyrinthes petits Passages (Thomas 1991 : 64)
---	---

Ici encore, le sens est consolidé par un effet sonore, à travers la diphtongue /ei/, et le français, moins souple, ne peut rivaliser avec l'anglais. Toutefois, parfois, certains choix ingénieux, comme par exemple l'utilisation répétée de « oui » (Thomas 1991 : 58) pour traduire « for » (Thomas 1995 : 102) ont que la traduction française tend davantage vers l'oralité que le poème anglais.

Traduire la parole de Thomas, restituer la frénésie, l'élan sacré dont elle est empreinte, est-ce possible ? Dans « Vision et Prayer », poème spectaculaire, la difficulté à laquelle est confronté le traducteur est

encore accrue du fait de la morphologie du poème sur la page. Dans sa traduction française, Alain Suied emboîte le pas à Dylan Thomas: il identifie et restitue les chevilles ouvrières de cette prière qui retrace les différentes étapes d'une régénération tout en prenant la forme d'une vision – répétitions, oralité, cadence rythmée, images kaléidoscopiques, constructions antithétiques... Toutefois, l'intensité qui palpite tout au long du texte grâce aux effets de langage pyrotechniques, grâce à la souplesse de l'anglais et à la grande dextérité du poète gallois ne déborde-t-elle pas les capacités de structures langagières françaises ?

Bibliographie

- BAYLEY, John. *Dylan Thomas, A Collection of Critical Essays*. Ed. C.B. COX, Englewood Cliffs. New Jersey: Prentice-Hall, 1966.
- DAICHES, David. « The Poetry of Dylan Thomas ». *The English Journal* 43. 7 (Oct. 1954): 349-356.
- ELIOT, T.S. *Collected Poems 1909-1962*. London: Faber and Faber, 1974.
- GUSDORF, Georges. *La Parole*. Paris : Presses Universitaires de France, [1952], 2013.
- HAGEGE, Claude. *L'Homme de paroles, Contribution linguistique aux sciences humaines*. Paris : Fayard, 1985.
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Le Seuil, 1974.

—————, « La voix de Barthes », *Communications*, 36.1 (1982) :
119-123.

MARTIN, Jean-Pierre. *La Bande sonore*. Paris : José Corti, 1998.

MOYNIHAN, William, T. « Dylan Thomas and the “Biblical
Rhythm” ». *PMLA* 79.5 (Dec. 1964) : 631-647.

THOMAS, Dylan. *Vision et prière et autres poèmes*. Trad. Alain Suied.
Paris : Gallimard, 1991.

—————, *Dylan Thomas Omnibus*, London : Phoenix, 1995.

WALCOTT, Derek. *Collected Poems 1948-1984*. London: Faber and
Faber, 1992.

