



HAL
open science

Mythes et mythologies de Dylan Thomas: à propos de la contemporanéité de l'artiste et de son oeuvre

Christopher Wigginton

► To cite this version:

Christopher Wigginton. Mythes et mythologies de Dylan Thomas: à propos de la contemporanéité de l'artiste et de son oeuvre. *Cycnos*, 2015, Lire et relire Dylan Thomas, 31 (2), pp.191- 210. hal-03139775

HAL Id: hal-03139775

<https://hal.science/hal-03139775>

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.

Mythes et mythologies de Dylan Thomas: à propos de la contemporanéité de l'artiste et de son œuvre

Christopher Wigginton

Université Sheffield Hallam

En 1932, Dylan Thomas, alors jeune reporter de 17 ans, écrivait, de façon prophétique semble-t-il, à propos du pouvoir tenace du mythe de l'artiste :

Il est indéniable que les figures littéraires les plus séduisantes sont celles autour de qui se tisse tout un univers fait de mensonges et de légendes. Ces artistes à moitié mythiques, dont la véritable personnalité se retrouve à jamais drapée d'un voile d'étrangeté, nous apparaissent non comme des êtres de chair et de sang vivant comme le commun des mortels une vie des plus ordinaires, mais comme des hommes qui marchent sur des nuages, posant leurs filets sur un monde de beauté depuis le sommet des arbres, mi-hommes, mi-bêtes. Voilà, en somme, une erreur communément partagée et distrayante. (Thomas 1971: 102) ¹

Vingt-deux ans plus tard, soit un an avant la mort du poète, le poète, critique littéraire et présentateur gallois, Aneurin Talfan Davies reprit ce

¹ Sauf indication contraire, les citations en langues étrangères sont traduites par la traductrice de l'article.

qualificatif de « mi-homme, mi-bête » à propos de Thomas lui-même quand il écrivait : « Avant sa mort, Dylan Thomas était déjà un légende, et les biographes et les universitaires vont drôlement bien s’amuser quand ils voudront mettre de l’ordre dans tout ça » (Talfan Davies 10). Il s’agit ici de continuer cette exploration de l’« erreur communément partagée et distrayante » qui s’est développée autour de Thomas au sein des industries culturelles des XX^{ème} et XXI^{ème} siècles. Il s’agira d’interroger et de déconstruire certains des mythes et des anecdotes, cet « univers fait de mensonges et de légendes », qui s’est créé autour de cet artiste, afin de mieux comprendre l’image de lui qui n’a cessé d’être produite et reproduite depuis sa mort ; nous verrons également que ces productions et re-productions de Thomas éclairent le statut et la nature de la poésie de ce moderniste tardif.

Au cours des cinq dernières années, une série de programmes de la BBC témoignent de la popularité jamais démentie de Dylan Thomas et de son œuvre. Dans un sondage, Thomas a ainsi été classé dixième poète préféré des Britanniques sur cent (T.S Eliot, John Donne and Benjamin Zephaniah arrivant en tête), alors qu’une enquête menée par les producteurs de l’émission de radio *Poetry Please* montre que parmi les poèmes les plus demandés figurent en tête « Stopping by the Woods on a Snowy Evening » de Robert Frost et « How do I love thee, let me count the ways » d’Elizabeth Barrett Browning, suivis, en troisième position de « Fern Hill » de Dylan Thomas. Récemment aussi, une rétrospective de l’émission radiophonique *Desert Island Discs*, une véritable institution en Grande-Bretagne, où des personnalités doivent citer sept titres de chansons, morceaux musicaux ou enregistrements qu’ils emporteraient

avec eux sur une île déserte, *Under Milk Wood* de Dylan Thomas figurait parmi les deux œuvres parlées les plus populaires. L'autre était un extrait d'un célèbre commentaire de match international de cricket par Jonathon Agnew et Brian Johnston qui comprenait quelques sous-entendus grivois accidentels à l'origine de fous rires à peine contrôlables de la part des présentateurs.

Thomas lui-même aurait très certainement goûté ce rapprochement, lui qui fut un fervent supporter de cricket dès le plus jeune âge, assistant régulièrement aux matches de Glamorgan à St Helens et, qui, plus tard dans sa vie, devait se lier d'amitié avec le journaliste, écrivain et commentateur John Arlott, spécialiste de cricket. En effet, tout au long de sa carrière, Thomas a choisi de mettre en avant son intérêt pour l'ordinaire et le quotidien ; et de même qu'Arlott était surnommé « le poète du cricket », Thomas se désignait lui-même comme le « Rimbaud de Cwmdonkin Drive » (Thomas 1985 : 487). Il aurait lui-même déclaré qu'il « symbolisait le peuple, l'esprit provincial, le café du matin, le pub du soir » (Watkins 29). Bien entendu, de tels centres d'intérêts sont loin d'être inhabituels chez bon nombre d'écrivains, mais il est toutefois intéressant de les étudier à la lumière de ce que Roland Barthes écrit dans *Mythologies* sur la manière dont on (se) représentait les écrivains dans les journaux et les magazines des années 50 :

[Dans ces reportages, l'écrivain] est pourvu d'une existence humaine, d'une vieille maison de campagne, d'une famille, d'un short, d'une petite fille, etc., mais contrairement aux autres travailleurs qui changent d'essence, et ne sont plus sur la plage que des estivants, l'écrivain, lui, garde partout sa nature d'écrivain ; pourvu de vacances, il affiche le signe de son humanité ; mais le dieu reste, on est écrivain comme Louis XIV était roi, même sur la chaise percée. Ainsi la fonction de l'homme de lettres est un peu aux travaux humains ce que

l'ambrosie est au pain : une substance miraculeuse, éternelle, qui condescend à la forme sociale pour se faire mieux saisir dans sa prestigieuse différence. Tout cela introduit à la même idée d'un écrivain surhomme, d'une sorte d'être différentiel que la société met en vitrine pour mieux jouer de la singularité factice qu'elle lui concède. (Barthes 33)

D'une certaine manière, ce portrait est bien plus élégant et sophistiqué que celui que fait Thomas de l'écrivain quand il le qualifie de « mi-homme, mi-bête », Barthes soulignant que le fait de présenter l'écrivain comme un être ordinaire a justement pour fonction de renforcer son statut extraordinaire. Ce portrait nous rappelle aussi la conscience que Thomas avait de lui-même en tant qu'écrivain, et le soin qu'il mettait à construire son image, mais aussi à prendre en compte (parfois à l'excès pour certains critiques) le public, pour qui et à qui il écrivait et se mettait en scène.

Si le côté « mi-homme » de Thomas fut donc en partie fabriqué par lui-même, c'est son côté « mi-bête » qui est apparu depuis sa mort au cinéma, à la télévision et sur la scène à de nombreuses reprises. Dernièrement, en 2014, il a été incarné par Tom Hollander dans *A Poet in New York* de Andrew Davies, et par Matthew Rhys dans *The Edge of Love* en 2008, quand son personnage a été interprété par Celyn Jones en 2014 encore face à Elijah Wood qui jouait le rôle de John Malcolm Brinnin dans *Set Fire to the Stars* and par Rhys Ifans en 2015 avec John Malkovitch dans le rôle de Brinnin dans *Dominion*. D'autres, auparavant, avaient incarné Dylan Thomas, que ce soit au cinéma ou à la télévision ; on se souvient notamment de l'interprétation particulièrement remarquable de Tom Conti en 1983 dans le film *Reuben Reuben ou la vie d'artiste*. Le personnage y est affublé du nom très évocateur de Gowan

McGland, qui rappelle que les critiques traitaient régulièrement Thomas de poète « glandulaire ». De façon un peu similaire, dans *Les Vieux Diables*, un roman de 1986 qui reçut le Booker Prize, Kingsley Amis le peint sous les traits moins sympathiques du défunt Brydan, autour de qui se chamaillent un groupe de fiduciaires. Déjà, cette image du poète était apparue dans son roman de 1955 intitulé *That Uncertain Feeling*, où Thomas était présenté comme le stéréotype du Gallois porté sur la boisson. Ce Thomas excessif est aussi celui qui apparaît dans la série de romans graphiques *The Preacher* publiée par Vertigo ; il y est dépeint sous les traits d'une connaissance du vampirique Cassidy avec qui il fréquente assidûment son repaire new-yorkais du White Horse Tavern : c'est avec cette même version rock-and-roll du poète que jouent David Bowie, Mark Bolan, John Lennon et Mick Jagger, ou encore un certain Robert Zimmerman, quand ces derniers se reconnaissent en Thomas.

Il est toutefois possible de réconcilier ces images a priori concurrentes et contradictoires du poète : elles participent toutes du processus par lequel son image n'a cessé d'être remodelée (de même que pour des artistes comme Sylvia Plath, Jackson Pollock, voire Jimi Hendrix ou Kurt Cobain) pour donner celle d'un artiste maudit, figure de rebelle à la fois prophétique et glamour. Comme le montre Joe Moran dans *Star Authors: Literary Celebrity in America* à la suite Terry Eagleton :

Le plus remarquable [des signifiants culturels complexes dont les écrivains sont les dépositaires] est peut-être cette nostalgie d'un élément créatif transcendant et anti-libéral au sein d'une culture sécularisée, dévalorisée et mercantilisée. Il émane d'eux l'idée, répandue depuis l'époque romantique, que les auteurs et leur œuvre sont une sorte d'« autre » que l'on peut récupérer, un havre où abriter ces valeurs créatives qu'une société de plus

en plus utilitariste et rationnelle ne peut plus autrement accueillir. (Moran 9)

L'une des conséquences de ce processus de mythification est qu'il limite notre compréhension et notre interprétation de Thomas et de ses textes. Son œuvre est reçue soit à travers le cadre limitatif du poète-barde, comme porteuse d'une énergie vitale dans une ère bureaucratisée et impersonnelle, soit, au contraire, comme une mise en garde contre les dangers de l'excès d'un romantisme forcené. Tel est le Thomas légendaire, mélange de Byron et de Keats, rageant contre la mort de la lumière et ne laissant pas d'empire à la mort, verre à la main, cigarette aux lèvres, avec sa voix tonitruante, tout à la fois autoritaire, déclamatoire et électrique. Thomas illustre donc parfaitement l'argument principal de Moran selon lequel « la célébrité littéraire est conforme à la définition par Marx d'un bien de consommation fétichisé » (Moran 9), Moran convoque les travaux de Pierre Bourdieu pour ajouter du crédit à cette idée de la spécificité et de l'importance des écrivains comme productions culturelles : « Rares sont les domaines où la glorification des "grandes personnalités", ces créateurs uniques pris hors de tout contexte particulier, soit plus commune ou si peu controversée » (Bourdieu 29).

En outre, une partie de ce pouvoir d'attraction complexe vient de ce que Thomas n'est pas seulement représenté comme un créateur excessif et unique mais aussi comme une victime, une figure distancée et romantique bien que maudite ; c'est cette image qui fait que l'on lit Thomas à travers le prisme de la légende. Le revers de la médaille est que seule est lue la partie des poèmes en accord avec la légende. Aussi, le barde, le Thomas romantique, symbole d'une rage expressionniste, est

non seulement celui qui est dépeint dans le champ culturel, mais c'est aussi celui qui est cité dans ce dernier, ce qui fait que certains poèmes (principalement les poèmes tardifs, à l'exception peut-être de « *And death shall have no dominion* ») et *Under Milk Wood* jouent le rôle de feu de circulation devant lesquels tout le corpus thomasien passe ou au contraire est forcé de s'arrêter. « *Do not go gentle into that good night* » et « *And death shall have no dominion* » sont ainsi convoqués pour attester la légende, « *Fern Hill* » et *Under Milk Wood* la renforcent, « *The hunchback in the park* » et « *Poem in October* » en sont la preuve. Pour ne citer qu'un seul exemple, le poème « *Do not go gentle into that good night* » est cité au cinéma, entre autres films, dans *Back to School* (1986) d'Alan Metter, dans *Dangerous Minds* (1995) de John N. Smith, dans *Independence Day* (1996) de Roland Emmerich, et dans *Interstellar* (2014) de Christopher Nolan où il est très présent. Dans un contexte très différent, « *Do not go gentle into that good night* » est très brillamment utilisé par le catcheur Dwayne Johnson (alias « *The Rock* ») pour motiver des fous de musculation comme lui. Il est intéressant de se demander ce que Barthes aurait fait de cette exploitation ironique de l'image Thomas dans la mesure où une part de l'intérêt que l'on continue de lui porter est à relier au fait qu'il représente un antidote parfait au culte contemporain du corps ; mais il est encore plus ironique de constater que ces poèmes ne parlent pas, en réalité, de la vie de Thomas. Ce ne sont pas, assurément, des poèmes directement autobiographiques, ni ne sont-ils expressionnistes, romantiques, ou confessionnels. Si certains lecteurs de Thomas, parfois critiques de son travail, comme David Holbrook, estiment que les poètes écrivent leur vie, et donc que la poésie exprime le moi du poète, l'écriture poétique n'est pas une écriture

diarique. En fait, dans ses poèmes tardifs, Thomas met à distance les biographèmes pour privilégier un mode impersonnel d'expression s'appuyant sur un réseau de sons, de structures et de sens dont les principes et le rapport à la langue sont radicalement différents de ceux qu'il avait développés dans ses poèmes de jeunesse.

Etudier de près « In my craft and sullen art » permet de saisir à quel point cette lecture de la poésie de Thomas est réductrice, qu'on la prenne au pied de la lettre, comme un témoignage de la vie de l'auteur, ou qu'elle soit vue comme la signature d'un génie créateur unique et romantique (ou encore comme une combinaison de ces éléments).

In my craft or sullen art
 Exercised in the still night
 When only the moon rages
 And the lovers lie abed
 With all their griefs in their arms,
 I labour by singing light
 Not for ambition or bread
 Or the strut and trade of charms
 On the ivory stages
 But for the common wages
 Of their most secret heart.
 Not for the proud man apart
 From the raging moon I write
 On these spindrift pages
 Nor for the towering dead
 With their nightingales and psalms
 But for the lovers, their arms
 Round the griefs of the ages,
 Who pay no praise or wages
 Nor heed my craft or art.
 (Thomas 1988: 106)

Ce poème est central dans le recueil de 1946 intitulé *Deaths and Entrances*, recueil considéré comme marquant la difficile transition pour le poète d'un hermétisme moderniste vers plus de transparence et

d'ouverture poétiques, et cette interprétation peut s'appliquer au poème lui-même. Le poème est vu comme une confirmation se passant de toute explication de la figure du poète comme créateur romantique hautement individualisé. C'est ainsi par exemple que Ralph Maud lit le poème dans *Where Have the Old Words Got Me: Explications of Dylan Thomas's Collected Poems*, étude dans laquelle presque chaque poème est lu de manière développée, détaillée et ingénieuse, à l'exception de « In my carft and sullen art » qui, pour, Maud semblerait devoir être pris au pied de la lettre. Cette analyse nous montre un artiste unique et isolé, plongé dans son écriture à la lumière du chant et de la lune qui fait rage, observé par des morts « trop hauts » ; il est un artisan du verbe esseulé œuvrant pour « un salaire ordinaire », pour les amants, et non pour les « scènes d'ivoire » des amphithéâtres et théâtres, ni le « commerce des charmes », promesse de richesse et de renommée.

Toutefois, une telle lecture ignore que Thomas se présente dans ce poème comme un artisan habile dont l'œuvre regorge d'ornementations savantes et théâtrales, et que son œuvre, performative, célèbre avant tout « le semblant », et que, loin d'écarter les expérimentations linguistiques, elle les accueille au contraire. Thomas est un poète qui raconte des histoires à dormir debout mouillées d'embruns. L'idéalisation excessive et exagérée de la figure de l'écrivain solitaire est délibérée, tant il était profondément conscient du poids culturel porté par l'écrivain tel que représenté par Bourdieu dans la citation plus haut. Aussi, si les idées de sacrifice de soi et d'autoglorification sont présentes dans ce poème, cet autoportrait contient également beaucoup d'auto-ironie. Ici, le poète ne passe pas sous silence le travail nécessaire à son art, avec tout le labeur,

les compétences et l'expérience qu'il exige, il le porte au contraire au-devant de la scène. De la même façon, prendre au pied de la lettre l'affirmation de Thomas selon laquelle il n'écrit ni pour les éloges ni le salaire devrait être nuancée à la lumière de remarques faites dans un autre contexte, comme par exemple, dans l'émission « Poets on Poetry » où il évoque les ventes et les lecteurs :

Je pense qu'il y a un snobisme à rebours – et une logique un peu absurde – à être fier du fait que ses poèmes se vendent très mal. Bien sûr, quasiment tous les poètes souhaitent que leurs poèmes soient lus par le plus grand nombre de personnes possibles. Les artistes ne remettent pas leurs œuvres au grenier. Quant à mépriser le public, qui est composé de lecteurs potentiels, cela revient à mépriser l'utilité profonde de son propre art. (Thomas 1991 : 62)

Ainsi, loin d'être détaché des réalités matérielles des conditions de vie d'un écrivain professionnel, Thomas les comprenait au contraire, et elles lui réussissaient plutôt bien. En plus d'être un poète, un nouvelliste et l'auteur d'une pièce radiophonique et d'un roman, Thomas était scénariste de films de fiction et de documentaires, pour la radio et la télévision : toutes ces productions culturelles furent déterminantes pour sa réputation mais aussi pour la réception et la création de ses œuvres tardives (et ce plus encore que ne le fut son expérience de l'écriture scénaristique pour son art du dialogue dans *Under Milkwood*).

De façon analogue, c'est la nature et la variété même du travail de Thomas qui expliquent l'ambiguïté avec laquelle les poètes et critiques expérimentaux du modernisme tardif, notamment les intellectuels de la Renaissance de Cambridge tels que J.H. Prynne, ont pu percevoir le poète et son œuvre. Même si l'importance, et, plus particulièrement, la densité de ses poèmes de jeunesse, étaient reconnues, Thomas était

également considéré comme un traître, ses détracteurs suivant, comme le propose Aaron Jaffe dans *Modernism and the Culture of Celebrity*, une vision partielle et partielle du modernisme construite à partir d'un récit critique où

on pose que les acteurs du modernisme culturel méprisent le grand public, les formes culturelles qu'il privilégie et son apparente indifférence, et que les consommateurs de culture populaire ont des œillères, etc. Il ne fait pas de doute que l'idée d'une masse de consommateurs vénaux qui apprécie servilement une culture populaire standardisée est aussi fausse que l'image que nous nous faisons des artistes et auteurs du modernisme comme imperméables aux demandes du marché et à l'omniprésence des biens de consommation sur celui-ci. (Jaffe 98)

Au lieu de voir ce rapprochement vers les formes populaires comme une concession faite à l'Art, il est possible de voir Thomas comme un des premiers exemples d'écrivain de l'après-guerre produisant des œuvres différentes à l'intention de publics supposément différents. En d'autres termes, même s'il peut s'agir d'une simplification, comme le dit John Goodby, dans ce contexte, Thomas « opère une quadrature du cercle en faisant se réconcilier un “simple divertissement” et la difficulté du modernisme tardif » (Goodby 2001: 194), et il n'est pas déraisonnable de penser que Thomas déstabilise et défait les frontières qui séparent non seulement les œuvres moderniste et le lecteur idéal, mais aussi, en termes plus généraux, le modernisme et la culture populaire.

Toutefois, loin d'éloigner Thomas de ses précurseurs et de ses successeurs dans le modernisme, cette confusion pourrait en réalité le relier à eux, car, comme le souligne Jaffe, « le modernisme, malgré son aversion apparente pour la société de consommation et le capitalisme en

général, a largement exploité les formes d'art populaire, bien qu'en faisant un tri parmi celles-ci, ayant aussi ses propres ambitions dans ce registre » (Jaffe 99). Il est également significatif de voir que les changements dans le paysage critique du modernisme ont coïncidé avec des changements dans le paysage critique de Thomas. Plus particulièrement, avec la remise en question de la dichotomie entre modernisme et culture populaire, l'esquisse des points de contacts entre les deux et avec les interprétations récentes de Thomas effectuées dans le domaine de la théorie critique², les commentateurs ont eu à cœur de faire exploser le mythe d'un primauté auctoriale et esthétique, ou ce que Jaffe appelle « les mythologies préférées du modernisme sur l'agentivité esthétique » (Jaffe 99).

Les critiques qui négligent chez Thomas son apport à la culture populaire ont également tendance à trop insister sur la veine pastorale et nostalgique de son écriture au détriment de son dialogue avec la vie et la culture contemporaines que l'on trouve dans ses écrits dits « sérieux ». Selon Paul Ferris par exemple :

Dans la vraie vie, les choses ne se passèrent pas exactement comme le rapporte la légende, même si la légende a fini par devenir une réalité à part entière. Cette époque, qui n'avait

² Ce lien entre modernisme et culture populaire est fait par exemple par Mike Chasar dans *Everyday Reading: Poetry and Popular Culture* ; ce dernier note que la « culture de la poésie populaire offrait des ressources, des matériaux et des modèles qui ont permis de négocier des échanges entre culture populaire et traditions élitistes » (Chasar 2012: 14), quand Matthew Feldman et Erick Tønning écrivent que le but de la collection récente intitulée *Historicizing Modernism* (contextualiser le modernisme) est de « d'aller au-delà de la rhétorique bien connue de l'«autonomie» intellectuelle et artistique employée par de nombreux modernistes et leurs commentateurs » (Feldman, Mead, Tønning : 2014, vii). Quant au travail de Rhian Barfoot, il vise aussi à remettre en question de façon explicite le « spectre psychobiographique » qui pèse sur l'œuvre de Thomas (Barfoot 2015: 4).

guère pour habitude d'ériger les poètes en star, fit de Dylan Thomas une figure iconique, peut-être parce que sa vie comme sa poésie connurent des hauts et des bas dans lesquels les gens pouvaient se reconnaître. Sa poésie offrait une réponse à la machine : ses poèmes sont quasiment dénués d'images renvoyant au XX^{ème} siècle. (Ferris 2)

Si la première partie de cet argumentaire est juste, la deuxième est complètement erronée. Elle reprend l'image du génie mythique et pastoral mentionnée plus haut. Goodby, par exemple, estime dans *The Poetry of Dylan Thomas: Under the Spelling Wall*, que le sentiment de la nature dans l'œuvre de Thomas n'est pas moins présent, et déterminant, que l'idée d'antinature ou de l'inorganique qui se manifeste autant au niveau de l'image que du mot :

malgré la présence dans les poèmes de l'idée de croissance embryonnaire, de naissance et de décrépitude et de cette « force » impersonnelle à la fois organique et archétypale, et qui est contraire à toute réalité quotidienne, ces derniers réincorporent cette idée par le biais de collocations cybernétiques et surréalistes liant des termes organiques et inorganiques [...] faisant s'unir un machinisme moderne et un organique plus archaïque [...] L'exemple le plus connu (contenu dans un seul mot) de ce rapprochement se trouve dans « The force that through the green fuse » où le signifiant *fuse* renvoie au terme archaïque représentant la tige d'une fleur, mais aussi au détonateur d'une bombe, au fusible dans un circuit électrique ou encore à l'idée de « fusion ». (Goodby 2013 : 86)

Comme le souligne Goodby, ces rapprochements d'un « machinisme moderne » et d'un « inorganique archaïque » incluent le « sang chimique » (« chemich blood ») de « Especially when the October wind », le « garde-fous d'os » (« the bonerail ») et la « racine de bronze » (« bronze root ») dans « I, in my intricate image », « l'acide laiteux » (« milky acid ») de « When once the twilight locks » ou encore la

« l'armure de chair » (« flesh's armour ») de « Before I knocked » (Thomas 1988: 18, 33, 9, 11). Ces juxtapositions sont encore plus nombreuses dans « I dreamed my genesis » :

I dreamed my genesis in sweat of sleep, breaking
Through the rotating shell, strong
As motor muscle on the drill, driving
Through vision and the girdered nerve.

From limbs that had the measure of the worm, shuffled
Off from the creasing flesh, filed
Through all the irons in the grass, metal
Of suns in the man-melting night.

Heir to the scalding veins that hold love's drop, costly
A creature in my bones I
Rounded my globe of heritage, journey
In bottom gear through night-gear'd man.

I dreamed my genesis and died again, shrapnel
Rammed in the marching heart, hole
In the stitched wound and clotted wind, muzzled
Death on the mouth that ate the gas. [...]

(Thomas 1988: 25, 26)

Dans ce poème, le « nerf aussi épais qu'une poutre » (« girdered nerve »), le « métal de soleils » (« metal of suns »), le « muscle moteur » (« motor muscle ») et la « nuit comme un homme en fusion » (« man-melting night ») participent de ces collocations défamiliarisantes ; plus spécifiquement, il est évidemment possible de voir ce rapprochement entre l'organique et l'inorganique comme une réponse au traumatisme lié aux effets de la Première guerre mondiale. Pourtant, opposer l'organique et l'inorganique, en attribuant à la nature une valence positive et à la culture une valence négative, serait une simplification excessive.

Si l'on se souvient que dans le tout premier poème du tout premier recueil (« I see the boys of summer »), le poète nous engage à voir « les pôles [qui] s'embrassent en se croisant » (« the poles are kissing as they cross ») (Thomas 1988 : 8), il est frappant de constater que, dans ces images tirées de « I dreamed my genesis », le métal est déjà présent dans le soleil, le fer déjà dans l'herbe, et que la force de « la coquille rotative » (« rotator shell ») est suggérée à la fois dans l'image de l'œuf dans sa coquille, symbole de génération et de régénération, et de celle de l'obus de mortier, Dylan jouant ici sur la polysémie du mot anglais *shell*. L'indivisibilité des constituants de cette image s'explique par la manière dont Thomas entend conceptualiser le processus de la genèse qui s'apparente à une reconnaissance presque futuriste de la force de la violence, tout à la fois générative et destructrice, associée à la création des planètes et du genre humain (et par extension des poèmes). Or selon Goodby, l'intérêt de ces images tient à ce qu'elles « révèlent la modernité fondamentale de Thomas, l'inorganique n'étant jamais rejeté d'une manière romantique et réactionnaire, mais étant considéré au contraire comme une entité procédant de l'inorganique et capable de le remplacer » (Goodby 2013: 201).

Si ces « collocations surréalistes » peuvent également servir à pointer un autre aspect essentiel de la modernité de Thomas (à savoir son attrait pour la culture contemporaine en général), leur aspect « cybernétique » focalise plus particulièrement l'attention sur l'intérêt que ce dernier portait à la science-fiction, aux romans gothiques et aux films d'horreur. À la fois *18 Poems* et *Twenty-Five Poems* mettent en scène le gothique et le grotesque, tant ils regorgent, entre autres figures effrayantes, de fantômes, vampires, momies, cadavres, tombes, plaies,

mouches, cataractes, carcasses, cancers, hommes-cyprès, pendus, mandragores, gibets, croix, vers et asticots, ou encore des références à Pierre l'Ébouriffé. Toute la poésie de jeunesse de Thomas est pénétrée par une atmosphère de charnier faite de décomposition et de pourriture qui est étroitement liée à son obsession de la possibilité d'une régénération créatrice. Se délectant quelque peu, semble-t-il, de ce penchant, ce sont ces mêmes termes en effet que Thomas utilise pour parler du processus d'écriture de ces poèmes dans une lettre de 1934 :

Pour écrire de la poésie, selon moi, il faut partir de la chair, et plus particulièrement de la chair morte. Tant de poètes modernes prennent comme objet la chair vivante pour en faire, grâce à une habile dissection, une carcasse morte. Je préfère quant à moi prendre la chair morte, et, m'en remettant au peu de foi positive que je recèle en moi, construire de la chair vivante à partir de là. (Thomas 1985: 72-3)

Ce faisant, Thomas présente sa propre poésie comme si elle avait été enfantée par un processus de reproduction monstrueux, une image frappante qui n'est pas sans rappeler, bien entendu, parmi d'autres, le *Frankenstein ou le Prométhée Moderne* de Mary Shelley. De la même façon, la poésie de Thomas est pleine de monstres, et il n'est peut-être pas inintéressant de noter dans le titre de l'un des poèmes les plus connus de Thomas, « And death shall have no dominion », non seulement la référence à la première épître de Saint Paul aux Romains, mais aussi l'écho étrangement familier d'une lettre du roman de Mary Shelley où Walton évoque la quête de Victor Frankenstein. En outre, on pourrait voir dans la poésie de Thomas, comme *Frankenstein*, une réécriture d'un des récits mythiques les plus importants de la tradition occidentale, à savoir le mythe judéo-chrétien de la genèse et de la chute de l'homme. En effet, de façon récurrente dans la poésie de Thomas, au sein de son

rapiéçage poétique de cadavres et de chair vivante, l'on croise non Adam et Ève quittant leur innocence édénique pour découvrir la connaissance et le péché, mais d'innombrables monstres, tel celui créé par Victor Frankenstein, arrachés à leur innocence et faisant l'expérience amère et malheureuse de la solitude.

Si cette présence du gothique est très certainement stratégique en ce qu'elle permit à Thomas de se distinguer du rationalisme qui prévalait dans la poésie des années 1930, elle participait aussi d'un courant plus vaste de cette décennie-là qui opposait à son hyper-rationalisme scientifique un envers noir comme un négatif de photo. En outre, cet attrait pour le genre gothique était sincère chez Thomas, lui qui était non seulement un lecteur assidu de romans gothiques mais également un grand amateur de films d'horreur. Et si les historiens des idées ont tendance à considérer que les années 30 étaient la « génération Auden », en réalité, la décennie pourrait tout aussi bien être placée sous le signe de l'œuvre de James Whale, le réalisateur de films d'horreur et figure aussi importante qu'Auden sur la carte culturelle de l'époque. En 1932, Boris Karloff interpréta le rôle du majordome fou qui terrorise le Pays de Galles dans *Une soirée étrange* de Whale, un an avant la sortie de *La Momie* où il jouait aussi, et c'est également dans les années 30 que sortirent *Frankenstein* (1931) et *La Fiancée Frankenstein* (1935) de Whale avec Karloff dans le rôle du Monstre.

Mais cet intérêt chez Thomas pour la culture populaire ne s'arrêtait pas au genre gothique. Les références aux westerns, aux films noirs et au cinéma en général ne manquent pas dans sa poésie, et elles sont encore plus nombreuses dans sa prose, car il se sentait autant à l'aise dans les salles obscures que dans les bibliothèques. Dans « Our eunuch dreams »,

on croise « le tueur et sa poule » (« the gunman and his moll ») ainsi que « ce spectacle d'ombres qui/ s'embrassent ou se tuent » (« the show of shadows that kiss or kill »), quand « Altarwise by owl-light » met en scène un tricheur professionnel aux cartes nommé Jésus de même qu'un « Gabriel aux deux colts » (« tow-gunned Gabriel ») venu du « windy West » (« l'Ouest venteux »), quand « The tombstone told when she died » peut se lire comme un roman ou un film policier (Thomas 1988: 17, 60).

Loin d'être une pose, l'intérêt de Thomas pour la culture populaire était profondément enraciné dans sa pratique poétique moderniste où il s'inscrit parfaitement. Encore une fois, Thomas présente un défi aux défenseurs de son travail comme à ses détracteurs quand ces derniers cherchent à cataloguer son œuvre. En d'autres termes, elle présente un défi à certains commentateurs au même titre que sa réputation présente un défi à certains critiques ; les textes de Thomas ne se prêtent guère aux catégorisations binaires qui opposent la culture haute et basse, le populaire et l'élitisme, la nature et la culture dans l'art en général, et dans la poésie en particulier. Pour conclure, l'homme et l'œuvre montrent bien, non sans provocation, qu'être un des poètes les plus obscurs et les plus modernistes du XX^{ème} siècle n'empêche en rien de figurer aux côtés de Stan Laurel et Oliver Hardy, Marilyn Monroe et Mae West ou encore Fred Astaire et Johnny Weissmuller sur la pochette de l'album des Beatles *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club*.

Traduction Pascale Sardin

Bibliographie

- BARFOOT, Rhian. *Liberating Dylan Thomas: Rescuing a Poet from Psycho-Sexual Servitude*. Cardiff: University of Wales Press, 2015.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, coll. Points, 1957.
- BOURDIEU, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, ed. Randal JOHNSON. New York: Columbia University Press, 1993.
- CHASAR, Mike. *Everyday Reading: Poetry and Popular Culture*. New York: Columbia University Press, 2012.
- FELDMAN, Matthew, MEAD, Henry, TONNING, Erik. *Broadcasting in the Modernist Era*. London: Bloomsbury Academic Press, 2014.
- FERRIS, Paul. *Dylan Thomas*. Harmondsworth: Penguin, 1978.
- GOODBY, John. *The Poetry of Dylan Thomas: Under the Spelling Wall*. Liverpool: Liverpool University Press, 2013.
- _____. « Very profound and very box-office: the Later Poems and *Under Milk Wood* ». *Dylan Thomas: New Casebook*, eds. John GOODBY and Chris WIGGINTON. Basingstoke: Palgrave, 2001.
- JAFFE, Aaron. *Modernism and the Culture of Celebrity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- MAUD, Ralph. *Where Have the Old Words Got Me? Explications of Dylan Thomas's Collected Poems*. Cardiff: University of Wales Press, 2003.
- MORAN, Joe. *Star Authors: Literary Celebrity in America*. London: Pluto Press, 2000.

TALFAN DAVIES, Aneurin. « The Golden Echo ». *Dock Leaves*, Vol 5 (1954): 8-12.

THOMAS, Dylan. *Collected Letters*, ed. Paul Ferris. London: Dent, 1985.

_____. *Collected Poems 1934-1953*, eds. Walford DAVIES and Ralph MAUD. London: Dent, 1988.

_____. *Early Prose Writings*, ed. Walford DAVIES. London: Dent, 1971.

_____. *On the Air with Dylan Thomas: The Broadcasts*, ed. Ralph MAUD. New York: New Directions, 1991.

WATKINS, Gwen. *Portrait of a Friend*. Ceridigion: Loifa, 1983.

