



HAL
open science

Trajectoire d'une vie: processus, lieux et voix chez Dylan Thomas

Andrew Varney

► **To cite this version:**

Andrew Varney. Trajectoire d'une vie: processus, lieux et voix chez Dylan Thomas. *Cycnos*, 2015, Lire et relire Dylan Thomas, 31 (2), pp.215- 227. hal-03139780

HAL Id: hal-03139780

<https://hal.science/hal-03139780v1>

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.

Trajectoire d'une vie: processus, lieux et voix chez Dylan Thomas

Andrew Varney

Université de Swansea

Les universitaires aiment les choses bien ordonnées. Ils aiment expliquer, exposer, distinguer des périodes de développement, mettre au jour des théories et des sujets de discussion ; ils aiment la clarté, la logique et la vérité. Ces qualités intellectuelles sont difficiles à mettre en œuvre quand il s'agit d'étudier la poésie de Dylan Thomas. L'homme comme l'œuvre étaient désordonnés, malhonnêtes, impertinents et manipulateurs : les textes jusqu'à un certain point, l'homme presque de bout en bout. Il est parfois même problématique de parler de « ses » textes. On se souvient de l'histoire bien connue d'un poème publié dans un journal de Galles du Sud alors que Thomas n'avait que treize ans : loin d'être une œuvre authentique comme il le prétendait, il l'avait entièrement plagiée.

Le critique qui veut expliquer, contextualiser ou élaborer des théories sur l'œuvre de Thomas, ne doit pas oublier qu'elle résiste aux

méthodologies habituelles. De la même façon, dans sa vie, il ne se laissa pas contraindre par les limites fixées par la morale, la bienséance, la loyauté, la légalité ou l'honnêteté, lesquelles sont d'ordinaire nécessaires au bon fonctionnement de la société. Thomas n'était pas seulement un franc-tireur exalté, c'était aussi un profiteur égocentrique doublé d'un mufle. Toutefois, il émanait de lui un charme qui compensait ces défauts ; et, malgré sa fourberie, il possédait un véritable talent et des aspirations littéraires sérieuses qui l'élevèrent occasionnellement au premier rang des écrivains anglophones du XX^{ème} siècle.

Un exemple de la difficulté que présente la poésie de Thomas est fournie par « *In my craft or sullen art* » :

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 91-92)

Dans ce poème, Thomas déclare qu'il écrit « non par ambition ou pour mon pain » (v. 6-7) ; il n'écrit pas pour se produire en public, ni « pour les morts trop haut » (v. 15), « mais pour les amants, leurs bras/enlaçant » (v. 17) non le corps de l'autre, mais bien « les chagrins du Temps » (v. 18)! Toutefois, avec tous ces chagrins dont les amants doivent s'occuper, ils restent indifférents au poète, n'accordant ni attention à son « métier », ni à son « art » (v. 20). Loin d'être un poème sur la bienséante modestie du poète, il s'agit d'un mélodrame égotiste boursoufflé. Mais c'est aussi un poème admirable par l'émotion, pour partie sincère, qu'il véhicule. Quand elle n'était pas plagiée, sa poésie résultait d'un long processus créatif laborieux et solitaire ; elle parlait souvent d'amours et d'amants, comme toute son œuvre. Dans *Under Milk Wood* la ville de Llareggub est un havre d'amour, a « place of love » (Dylan 380), où de nombreux personnages sont amoureux.

Malgré la sinuosité du parcours artistique de Dylan Thomas, il est possible de le ramener à une trajectoire courbe et multicolore semblable à un arc-en-ciel : une de ses extrémités prend racine dans l'égotisme obstiné de l'écrivain – essentiellement lié à sa jeunesse – et dans la façon dont le couple formé par son âme et son corps en sont venus à représenter et incarner tout à la fois les processus naturels et universels de la sexualité, de la naissance, de la croissance, de la dégénérescence et de la mort. Quant à l'autre extrémité, elle s'applique à exprimer l'expérience au cœur de la vie civique et publique. Le critique pourrait être tenté de voir dans cette trajectoire une sorte de progression chronologique normative qui a amené le poète du statut de petit garçon à celui d'adulte et de citoyen. Cependant, les talents de Dylan Thomas sont bien trop divers et versatiles pour qu'une telle schématisation soit opérante.

Évidemment, cette valorisation de la voix du citoyen au détriment de celle de l'égotiste obsédé par sa corporalité comporte déjà un jugement de valeur. En outre, elle est en partie erronée. Les poèmes de jeunesse qui évoquent ces « processus naturels » sont parmi les plus attachants et les plus émouvants de la poésie de Thomas, quand « *A Refusal to Mourn...* », le poème choisi pour illustrer la voix « citoyenne » de Thomas, n'est pas dénué de pompe, de sentimentalité, voire d'auto-encensement de la part du poète, lesquels se font entendre aux dépens du triste sujet humain du poème.

Malgré tout, il est possible de voir ce qui oppose ces deux pôles. « *The force that through the green fuse* » illustre parfaitement le premier. Dans ce célèbre poème de jeunesse, Thomas parle de lui-même ; il dit que son existence est sujette à la même force naturelle que celle qui génère la vie dans un bulbe de jonquille. Cette force est une force de vie et de mort, deux éléments toujours indissociables chez Thomas, comme le sont l'amour et le mariage dans la chanson de Frank Sinatra. Cette image du bulbe qui bourgeonne est tout à la fois intemporelle et contemporaine : elle évoque ces bombes que les anarchistes s'amuse à lancer dans les dessins animés et qui ressemblent à une noix de coco surmontée d'un fusible allumé. Le détonateur vert pourrait aussi bien représenter une verge, celle de Thomas lui-même très probablement, principe de vie et de mort tout à lui. Dans ses poèmes de jeunesse aussi, Thomas prend la forme d'un spermatozoïde puis d'un embryon, tous deux particulièrement diserts étant donné leur très jeune âge. L'image d'un Thomas jacassant lui-même avec bonne humeur dès les toutes

premières heures de la vie n'a rien pour nous étonner. Voici les premiers vers de « The force... » :

The force that through the green fuse drives the flower
Drives my green age; that blasts the roots of trees
Is my destroyer.
And I am dumb to tell the crooked rose
My youth is bent by the same wintry fever.
(Thomas 11-12)

Dans les trois vers qui suivent, ainsi que dans le distique qui les clôt, on retrouve la même combinaison d'images mêlant vie et mort, création et destruction. Le paradoxe, ou l'incohérence, de cette vision est parfaitement illustrée dans la proposition « I am dumb to tell » reprise cinq fois au long du poème. En un sens, le poète dit « je suis incapable de parler/de m'exprimer », même si c'est justement ce qu'il est en train de faire : dire l'indicible n'est que rarement un obstacle pour Thomas. Dans une autre lecture un peu moins littérale, « I am dumb » signifie « je suis stupide », « stupide » au point de laisser sur des vérités universelles, évidentes et immuables (comme celle qui veut que la mort découle de la vie, ou que la création et destruction soient inséparables). Dans le dernier distique du poème, « And I am dumb to tell the lover's tomb/How at my sheet goes the same crooked worm », cet éternel paradoxe est contenu dans l'ambiguïté simplificatrice par laquelle le « drap » (« my sheet ») est à la fois un suaire ou linceul et un drap de lit, et le « ver tordu » (« the crooked worm ») à la fois le pénis de Dylan et ce que consomme le corps : image à la fois d'une grande finesse et aussi d'une virtuosité un peu forcée.

La nouvelle « One Warn Saturday », tirée du recueil de textes autobiographiques *Portrait of the Artist as a Young Dog*, s'ouvre sur un

personnage dont l'état psychique n'est pas sans rappeler le locuteur anéanti par la mort dans « The force », même si leur statut social est différent. Le personnage, un jeune homme, ne se contente pas de jouer avec les caractéristiques et les forces du monde naturel, détonateurs verts, roses tordues, eau, sang, vers, etc. Il se trouve cette fois sur une plage bondée un samedi d'été. C'est un adolescent renfrogné, esseulé et égocentrique qui se moque des gens ordinaires :

the disporting families with paper bags, buckets and spades, parasols and bottles, the happy, hot, and aching girls with sunburn liniments in their bags, the bronzed young men with chests, and the envious white young men in waistcoats, the thin, pale, hairy pathetic legs of the husbands silently walking through the water, the plump and curly, shaven-headed and bowed-backed children up to no sense with unrepeatable delight in the dirty sand, moved him, he thought dramatically in his isolation, to an old shame and pity; outside all holiday, like a young man doomed for ever to the company of his maggots, beyond the high and ordinary, sweating, sun-awakened power and stupidity of the summer flesh on a day and a world out, he caught the ball that a small boy had whacked into the air with a tin tray, and rose to throw it back. (Thomas 252-253)

Les vacanciers improvisent un match de cricket ; en guise de batte, ils utilisent un plateau métallique. La courbe, ou la trajectoire, évoquée plus haut, suit la parabole que décrit cette balle. Elle relie l'adolescent récalcitrant et solitaire, presque contre son gré, à la communauté joyeuse. Tandis que la balle arrive dans sa direction, instinctivement, il tend la main pour l'attraper, puis se lève pour la renvoyer, dans un mouvement qu'il ne peut éviter, car comment sinon renvoyer une balle en restant assis sur la plage ?

The boy invited him to play. A friendly family stood waiting some way off, the tousled women with their dresses tucked in their knickers, the bare-footed men in shirt sleeves... 'The lone wolf playing ball' he said to himself as the tray whirled.

Chasing the ball towards the sea, passing undressing women with a rush and a wink, tripping over a castle into a coil of wet girls lying like snakes, soaking his shoes as he grabbed the ball off a wave, he felt his happiness return in a boast of the body... The ball bounced on a boy's head. In and out of the scattered families, among the sandwiches and clothes, uncles and mothers fielded the bouncing ball. A bald man, with his shirt hanging out, returned it in the wrong direction, and a collie carried it into the sea. Now it was mother's turn with the tray. Tray and ball together flew over her head. An uncle in a panama smacked the ball to the dog, who swam with it out of reach. They offered the young man egg-and-cess sandwiches and warm stout, and he and an uncle and a father sat down on the *Evening Post* until the sea touched their feet. (Thomas 252)

Cette dernière image, d'une grande beauté, est empreinte d'une profonde sentimentalité. Le jeune garçon qui s'est volontairement isolé a rejoint le paisible groupe d'hommes de la famille et partage leur repas. Les trois personnages sont assis sur le Temps, symbolisé par le journal, tandis que l'Éternité qui nous noiera tous progresse lentement vers eux et va bientôt leur lécher les orteils.

Mais les gens ne se contentent pas, chez Thomas, de partager une bière et des sandwiches, ils dorment aussi ensemble ; tel est le cas notamment dans la pièce pour voix *Under Milk Wood*, dont c'est même un des motifs centraux. Les gens mariés, ou certains qui le sont moins, dorment dans le même lit. C'est une chose extraordinaire que de sentir la chaleur de l'autre corps quand nous dormons avec quelqu'un. Nous respirons le même air, et sommes complètement inconscients l'un de l'autre, et complètement confiants aussi. Ainsi va l'amour : nous croyons que si l'autre se lève la nuit pendant que nous dormons, c'est pour aller chercher un verre d'eau à la cuisine plutôt qu'une hache dans la remise. *Under Milk Wood* s'ouvre alors que toute la petite ville, « this place of

love » (Thomas 380), est endormie ; la pièce se clôt sur la même image : les habitants sont unis dans le sommeil, bien que séparés par les rêves, banals et tourmentés, qu'ils ne partagent avec personne d'autre qu'eux-mêmes.

La pièce date du début des années cinquante, une époque qu'elle reflète pleinement. Après les années d'austérité, de privations et de souffrance qui suivirent la guerre, le pays commençait juste à profiter de la paix retrouvée et de l'espoir d'un avenir meilleur. Le chaos et la terreur provoqués par la guerre s'estompait peu à peu. Le pays en guerre ou à peine sorti du conflit ne constituait pas pour les Britanniques un cadre dans lequel ils aimaient se projeter. Certains se procurèrent de modestes voitures familiales et purent ainsi s'échapper des villes qui portaient encore les cicatrices de la guerre. La compagnie pétrolière Shell fit paraître une série de guides touristiques très populaire intitulée *The Shell Guides to Britain*. Ces guides étaient illustrés pour l'essentiel d'images de villages anglais représentant des pubs à colombages, des prés communaux et des églises de campagne. Ces illustrations évoquaient la paix, la simplicité et l'innocence. Tel était le pays que les Britanniques, qui sortaient juste du traumatisme des bombardements, avaient besoin de se représenter.

Malgré sa complexité, la pastorale *Under Milk Wood* était en quelque sorte le Shell Guide du pays de Galles de Thomas, écrit pour lui-même et pour ses concitoyens. Ce pays de Galles-là, qui se voulait à la fois touchant et risible, innocent et impur, plein d'un élan vital et sexuel, était finalement peu différent de la description qu'en fait le révérend Eli Jenkins : « a greenleaved sermon on the innocence of men » (Thomas 386). En outre, la dernière voix que l'on entend dans la pièce

est celle de Polly Garter, qui pleure dans sa tête son amant décédé au cours d'une lamentation poignante tandis qu'elle fait l'amour au gros et sensuel Mr Waldo, ce « rabbitcatcher, barber, herbalist, catdoctor, quack » (Thomas 332), dans le crépuscule du Bois Lacté : « But I always think as we tumble into bed/ Of little Willy Wee who is dead, dead, dead » (Thomas 374).

Entre septembre 1940 et mai 1941, la Grande-Bretagne fut la cible des bombardements allemands. Bombes incendiaires ou hautement explosives s'abattirent sur le pays : ce fut le *blitz*. Londres fut la cible de 71 attaques de grande ampleur, et fut bombardée pendant 57 nuits consécutives. Swansea, où Thomas vivait à l'époque fut bombardé pendant trois nuits d'affilée et nos aînés se souviennent encore de la ville en feu. Le court poème « A Refusal to Mourn » fut écrit à la suite de la mort d'une enfant dont la maison venait d'être touchée par une bombe incendiaire. Même s'il ne fut publié qu'en 1945, il s'agit bien d'un poème sur le *blitz*. Ce poème se trouve à l'autre extrémité de la trajectoire, à l'opposé de l'égoïsme fougueux de « The force that through the green fuse ». Il ne fait pas de doute que la voix dans ce poème est celle de Thomas, mais désormais cette voix prend ses racines dans les souffrances réelles d'un monde lui aussi bien réel.

Ce sujet désolant est traité dans un poème élégant composé de quatre strophes aux vers rimés. Il s'étire sur trois longues phrases contenues, assorties d'une courte affirmation. Dans la première phrase sans aucune ponctuation qui se déploie sur treize vers, le poète déclare que jamais, jusqu'à la fin des temps, il n'exprimera le chagrin suscité par cette mort. Dans la deuxième phrase qui s'étend des vers 14 à 18, il se

justifie : parler de cette mort serait faire violence à la grandeur de l'événement, à sa « majesté » (Thomas 73, v. 13), dit Thomas qui puise dans un registre constitutionnel plutôt grandiloquent. La troisième phrase, qui occupe l'essentiel de la troisième strophe, décrit comment l'enfant gît désormais aux côtés de tous les morts du passé qui constituent la majorité de la population londonienne. L'affirmation du dernier vers, « After the first death there is no other », signifie peut-être que le Christ est mort pour que nous vivions, et/ou que nous ne devons accueillir en nous la réalité de la mort qu'une seule fois ; en effet, la mort n'est pas insupportable, elle est ce que, tous, nous devons un jour supporter :

A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a Child in London

Never until the mankind making
 Bird beast and flower
 Fathering and all humbling darkness
 Tells with silence the last light breaking
 And the still hour
 Is come of the sea tumbling in harness

And I must enter again the round
 Zion of the water bead
 And the synagogue of the ear of corn
 Shall I let pray the shadow of a sound
 Or sow my salt seed
 In the least valley of sackcloth to mourn

The majesty and burning of the child's death.
 I shall not murder
 The mankind of her going with a grave truth
 Nor blaspheme down the stations of the breath
 With any further
 Elegy of innocence and youth.

Deep with the first dead lies London's daughter,

Robed in the long friends,
 The grains beyond age, the dark veins of her mother,
 Secret by the unmourning water
 Of the riding Thames.
 After the first death, there is no other.
 (Thomas 72-73)

Le poème s'ouvre sur le mot « Never ». Ce poème ne parle pas seulement de la mort d'un enfant ; il montre comment nous survivons après une crise, cette crise que connut le poète et la nation, notre crise. En 1940, en Grande-Bretagne, il n'y avait pas de mot plus chargé de sens que le mot *never*. Il apparaît à des moments cruciaux dans deux des discours les plus connus de Winston Churchill. Le premier fut prononcé en juin 1940 : « we shall fight on the beaches, we shall fight on the landing grounds, we shall fight in the fields, we shall fight in the hills; we shall never surrender » (Churchill 52). Puis en août de la même année, devant la Chambre des Communes, faisant l'éloge de la poignée d'hommes de la RAF qui, lors de la Bataille d'Angleterre, dans le ciel du sud du pays, refusèrent la suprématie aérienne à la Luftwaffe : « Never in the field of human conflict was so much owed by so many to so few. » (Churchill 76) *Never* fut ainsi le mot clef de la résistance britannique. C'est aussi le mot répété cinq fois que constitue le vers le plus tragique de la plus tragique des pièces britanniques, lorsque le roi Lear, portant dans ses bras sa fille décédée, pose sa question à la fois terrible et sans réponse :

Why should a dog, a horse, a rat, have life,
 And thou no breath at all? Thou'lt come no more,
 Never, never, never, never, never! (Shakespeare 390)

Il ne fait pas de doute que Thomas ici, en plaçant son *never* à l'incipit de son poème, nous renvoie à ce moment plein de désolation, et qu'il pose la même question déchirante que Lear. Le vers de Shakespeare est remarquable non seulement du fait de la reprise par cinq fois du même terme, mais aussi par son rythme inhabituel. La cadence de base du vers shakespearien est iambique, une syllabe inaccentuée suivie d'une syllabe accentuée : di DUM. Le rythme de ce vers en revanche est trochaïque, DUM di : c'est la première syllabe qui est accentuée. Du fait de l'accentuation sur l'initiale et de la répétition – « never, never, never, etc. » – la nasale /n/ en devient presque plosive. Le *never* trochaïque de Thomas quant à lui ouvre un poème où se manifeste tout un savoir-faire acquis au cours de trois décennies de pratique poétique et qui exprime une préoccupation majeure des Britanniques à l'époque où il fut écrit : comment endurer stoïquement et sans faillir des événements terrifiants. La discipline inflexible et la souffrance aiguë qui s'expriment de manière si touchante et immédiate dans « A Refusal to Mourn » reflètent l'expérience des compatriotes de Thomas entre 1940 et 1941. Le poème témoigne également du fait que Thomas fut finalement capable de dépasser son égotisme et son esprit facétieux pour commencer à faire le travail que seul peut accomplir un grand poète.

Traduction Pascale Sardin

Bibliographie

CHURCHILL, Winston. *His Finest Hours. The War Speeches of Winston Churchill*, intr. Graham Stewart, London: Quercus, 2007.

SHAKESPEARE, William. 1608. *King Lear*, Ed. R. A. FOAKES, London Arden, 1997.

THOMAS, Dylan. *The Dylan Thomas Omnibus*, London: John M. Dent, 1995.

