Rêves et rêveries dans *Under Milk Wood* de Dylan Thomas

Christine Carcassonne

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/201>

DOI : 10.4000/lcc.201

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Christine Carcassonne, « Rêves et rêveries dans *Under Milk Wood* de Dylan Thomas », *Les chantiers de la création* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 23 janvier 2015, consulté le 08 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/201> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.201>

Rêves et rêveries dans *Under Milk Wood* de Dylan Thomas

Christine CARCASSONNE, Aix-Marseille Université

Dans le contexte des années 1950, le mode radiophonique avait un statut unique. C'est en 1954 qu'*Under Milk Wood* fut diffusée sur les ondes, à l'époque où la radio était la voie privilégiée de diffusion d'œuvres théâtrales et poétiques auprès du grand public. Ce média imposait alors des conventions de présentation strictes que Dylan Thomas s'efforçait de subvertir avec ses onomatopées oniriques. *Under Milk Wood* est une représentation remarquable de poésie parlée faite de rêves et d'émotions. Elle commence dans la nuit par un superbe monologue. Le village est endormi, et la nuit renforce l'intimité de la vie des personnages. Deux voix narratives conduisent l'auditeur par les rues d'un bourg gallois pendant vingt-quatre heures. Le récitant de la première voix guide l'auditeur par des paroles douces, presque chuchotées. Les murmures, premier lien avec le monde à moitié éveillé, se fondent dans la lenteur des commentaires. Les voix pénètrent les intérieurs, présentent les personnages que nous entendons rêver, s'éveiller, et nous permettent d'assister à leurs amours et leurs querelles. Ce ne sont pas moins d'une soixantaine de personnages que Dylan Thomas croque à l'aune de son génie poétique et de la compassion qu'il éprouve pour les modèles de sa composition. Les thématiques principales — l'amour, le sexe et la mort — sont prétextes à une sorte de démonstration poétique et burlesque. À l'instar de Bachelard, nous distinguons le rêve à proprement parler, nocturne, dans le sommeil lors duquel apparaissent des images, et la rêverie diurne, lors de laquelle surgissent les souvenirs. La prose semble capturer la qualité du rêve. Si Thomas a mis une dizaine d'années pour mettre au point une œuvre aussi complète et riche, c'est qu'il a eu le souci à la fois du détail et de la globalité.

Nous essaierons de montrer que ces rêves radiophoniques, bien que relevant de l'imaginaire, sont construits selon une architecture. Nous nous proposons d'analyser tout d'abord les points de vue des rêves de la pièce radiophonique *Under Milk Wood*. Nous aborderons ensuite les processus de leur mise en œuvre.

1. Points de vue des rêves

Le début de la pièce (« Commençons par le commencement » (Thomas, 2000, 1)¹) rappelle la genèse biblique et donne un ton solennel. La première occurrence du mot « rêve » (*dream*) intervient dès la quatorzième ligne du deuxième paragraphe. Alors que la nuit se termine, un grand rêve débute. Ce paradoxe renforce l'aspect nébuleux de l'entre-deux, entre le réel et le rêve. Des jeux de rêve sont introduits par une vision oblique, une stratégie du détour (Sarrazac 59). Pour cela, Thomas recourt à l'effet de distanciation (Nisbet 38) par la prise de recul et l'observation des événements du village, par exemple : « Toi seul peux voir »² (Thomas, 2000, 2). Il propose d'observer ces rêves : « De là où tu es, tu entends leurs rêves »³. Cette distanciation rend difficile la séparation entre le réel et le rêve. L'atmosphère de la nuit semble figée, dessinée par des termes visuels tels que « starless » (sans étoile), « blurred » (flou), et des termes sonores, « muffled » (assourdi), « lulled » (calme). « L'illogisme irrite. Trop de logique ennuie », déclarait André Gide⁴. Thomas bouscule la logique, joue sur l'ambivalence du vague. Dans *Under Milk Wood*, les durées sont imprécises, les données sont floues, les contours semblent estompés et les indications brouillées.

Selon Jousse (64), « le rêve est un rejeu cinétique global incessant. (...) On dit volontiers que lorsque ce « rejeu » se fait quand nous sommes éveillés, c'est la pensée, et quand nous sommes endormis éveillés, c'est le rêve. Mais le réel anthropologique ne se découpe pas. À vrai dire, il n'y a pas de rêve endormi ni de pensée éveillée ». Cette idée de globalité, de continuité portée par la fluidité de la narration, emplit la pièce. L'approche du flou de Thomas excelle à promouvoir l'unité du rêve (Daiches 3) en reliant l'homme à la nature, les générations entre elles, le divin à l'humain, la vie à la mort. Le personnage principal, Captain Cat, vieux marin, est aveugle. Sa cécité cohabite avec la vision éclairée des personnages observés par les chouettes dont la vue perce la nuit. Ces deux mondes, le non-voyant et le voyant, s'opposent ; le non-voyant paraît plus perspicace. Or, la phrase suivante précise : « Tel un chat, il voit la nuit »⁵ (Thomas, 2000, 61).

¹ « To begin, at the beginning »

² « Only you can see »

³ « From where you are, you can hear their dreams. »

⁴ Citation extraite du Petit Robert 1. *Dictionnaire de la langue française* (1986 : 959).

⁵ « Like a cat, he sees in the dark. »

Les aspirations des personnages s'entrechoquent : de la vie à la mort, du doux babil des bébés au grand âge. Un vieil homme demande : « Je veux ma pipe et il veut son biberon »⁶ (Thomas, 2000, 27). Deux cycles de vie sont juxtaposés : l'un se termine (métaphore de la mort, du sommeil et de la nuit) et l'autre commence (le petit jour qui s'éveille, le printemps et le début de la vie). La remarque de Pietersma (71) conforte cette idée :

La juxtaposition rapide de l'enfant et de l'homme, de la mère et de l'épouse, combinée avec les commérages complètent un portrait humoristique qui se meut à l'intérieur du paradoxe d'un village qui ne change jamais tout en changeant constamment : Thomas y dresse le portrait de personnages qui changent, se marient, vieillissent et meurent.⁷

Certains passages présentent des images très visuelles : « C'est le soir dans la rue de l'Âne, trotinant sans bruit, avec des algues à ses sabots, le long des pavés arrondis, après le rideau de fougères, texte et truc, harmonium, habillé en sainte, aquarelles faites main, chien en porcelaine et boîte à thé en étain rosé »⁸ (Thomas, 2000, 2). L'âne, ses sabots recouverts d'algues, la liste subséquente des articles viennent à l'esprit comme des lieux et des actes visuels. Simultanément, cette étrange animation et l'étrange corrélation entre le silence et les algues qui assourdissent le bruit des sabots servent à déstabiliser cette création visuelle. Cette énumération, un peu surréelle et chaotique, est présentée comme une juxtaposition d'éléments peuplant l'univers du rêve. Ce catalogue d'objets peut appeler d'autres objets, ses qualités uniques et la rapidité de sa présentation servent à défier son évocation. Ces articles uniques apportent une réponse visualisée, alors que leur présentation évoque un tourbillon d'objets qu'il est difficile d'appréhender (Pietersma 65).

Nous retrouvons plusieurs chutes provoquant surprise et dégoût. Alors que le rêve est mis en place, une chute l'interrompt et ramène à la réalité suggérée par la violence incongrue d'un rêve. Par exemple : « Un doigt, qui n'était pas le sien, dans sa bouche »⁹ (Thomas, 2000, 14). De même, la bizarrerie déstabilise la pensée. Il est impossible de dire si l'absurde est réel ou rêvé, notamment dans le cas de Mr Cherry Owen qui rêve de boire, ne le peut pas, et boit quand même... La chope se transforme en poisson et « il boit le

⁶ « I want my pipe and he wants his bottle. »

⁷ « The rapid juxtaposition of child and man, mother and wife, combined with the gossiping tongue achieves a humorous portrayal that moves within the paradox of a never changing town that constantly changes, ages, marries and dies. »

⁸ « It is tonight in Donkey Street, trotting silent, with seaweed on its hooves, along the cockled cobbles, past curtained fernpot, text and trinket, harmonium, holy dresser, watercolours done by hand, china dog and rosy tin tea caddy. »

⁹ « A finger, not his own, in his mouth. »

poisson »¹⁰ (13). Cette phrase rappelle l'univers onirique des surréalistes. Les souvenirs de cette période insouciant qu'est l'enfance sont évoqués tout au long de la pièce, parsemés d'une pointe de nostalgie. Il y a les rêves d'enfants en comptines et refrains, et les rêves d'adultes. Le thème de l'enfance rappelle le mythe de l'innocence, avec la sortie d'école, les jeux d'enfant et la naïveté des adultes. Les bébés de Polly Garter naissent et poussent dans le jardin à côté du linge qui sèche. Evans the Death, entrepreneur de pompes funèbres, rêve de sa jeunesse dans son sommeil. Captain Cat voit ses compagnons disparus en mer, et tout ce dont ils ne peuvent plus profiter. Et la nostalgie des jours heureux est exprimée à travers les réminiscences des noyés : « L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées »¹¹. Thomas tisse ensemble des thèmes de rêves à priori opposés. Les angles de vue varient selon les intentions prêtées aux personnages. Il confond le propre et le malpropre, le calme et la cruauté, la sensualité et la sexualité à travers des personnages très typés.

Propre et malpropre. Mrs Ogmores-Pritchard, maniaque de la propreté, tient une pension de famille. Elle rêve de ses défunts maris, Mr Ogmores et Mr Pritchard, et des tâches quotidiennes qu'elle leur somme d'accomplir dans leur demi-sommeil. Leur liste est décalée et humoristique, par exemple : « Je dois mettre mon pyjama dans le tiroir marqué 'pyjama' »¹² (Thomas, 2000, 11). La fraîcheur des lessives de Polly Garter et la minutie de Mlle Price se mélangent au côté obscur, sale, d'une Bessie Bighead dégageant une odeur d'étable ou d'un agent de police, Attila Rees, se soulageant dans son casque.

Calme et cruauté. Mr et Mrs Floyd, vieux écaillers, sont les seuls à dormir paisiblement. Mr Pugh, instituteur, rêve éveillé d'empoisonner sa femme avec de l'arsenic ou du désherbant. Le cordonnier Jack Black imagine qu'il pourchasse les jeunes couples dans les bois. Le facteur Willy Nilly distribue le courrier dans son sommeil et bat sa femme. Le rêve se transforme en cauchemar lorsque cette dernière imagine être fessée pour son retard. Mrs Beynon, femme du boucher, rêve des horreurs commises par son mari, alors que lui s' imagine chevauchant des cochons et abattant du gibier sauvage. La vie paisible des villageois est liée à celle du boucher sacrifiant des animaux domestiques pour en nourrir le village.

¹⁰ « He drinks the fish. »

¹¹ Pierre, Reverdy. *Nord-Sud*, Flammarion, 1975, dans *La poésie*. (Frontier, Alain. Paris : Belin) 1992, p. 99.

¹² « I must put my pyjamas in the drawer marked pyjamas. »

Sensualité et désir. Les garçons et les filles se retrouvent dans le bois de Milk Wood, figure de lieu mythique du bonheur pastoral, alors que le barde-pasteur le voit comme un mystique tumulus des anciens Celtes (Moulin 324). L'amour idéalisé avec son côté tendre se mêle au rêve de harems de Dai Bread. Poly Garter est la sensualité même, sa jolie voix claire comme un pur délice de douceur chante : « J'ai aimé un homme du nom de Tom »¹³ (Thomas, 2000, 39), et ce chant est chargé d'allusions sexuelles. Il est important de comprendre que chez Thomas, l'amour est l'élément qui transforme le monde déchu en un monde racheté (Moynihan 643). Voilà pourquoi le thème de l'amour occupe une place majeure dans la pièce. La romance rêvée de Myfanwy Price, couturière et confiseuse, et de Mog Edwards, marchand de nouveautés, se déroule alors qu'ils sont parfaitement éveillés. Leur idylle se limite à une simple correspondance, alors qu'ils projettent de se marier. Mog Edwards, passionné, s'emporte dans des projets grandioses et ses visions fantasques s'envolent avec les mots.

Une hiérarchie sommaire se profile : le rêve principal englobe les rêves secondaires, des contours les délimitant dans leur espace. La distinction en trois types de rêves que propose Sarrazac (66) s'applique à *Under Milk Wood*. Le premier type, au sens où l'entendait Freud, est un jeu de déplacements, de condensation dans un état littéral énigmatique. Nous retrouvons cette condensation énigmatique dans la pièce radiophonique, les rêves commencés restent en suspens et l'attention de l'auditeur se déplace d'un rêve à l'autre. Le deuxième type, au sens de Bloch, est une utopie concrète, un rêve vers l'avant, comme celui de Mog Edwards construisant des châteaux en Espagne. Le troisième type, décrit par Deleuze, est un état de l'entre-deux, entre présence et absence du sujet ; ce cas de figure existe dans la pièce par la prise à témoin de l'auditeur et les marques de repère (« De là où tu es... »¹⁴ (Thomas, 2000, 2)) dont le focus est susceptible de changer selon l'état d'esprit de l'auditeur au moment de l'écoute. Ces trois types de rêves coexistent sans classification graduelle apparente.

Mais ce qui déconcerte le lecteur, c'est la façon dont Thomas présente des métaphores compactes (Daiches 6). Nous ne savons plus si nous sommes dans la réalité ou dans le rêve, et l'aller-retour entre réel et rêve suscite notre attention. Des phrases ne sont pas terminées et pourraient permettre d'imaginer la suite, tel un film dont la fin reste ouverte. Le paradoxe se retrouve aussi dans la dissimulation. Ainsi, le secret de Gossamer

¹³ « I loved a man whose name was Tom. »

¹⁴ « From where you are... »

Beynon, institutrice et fille du Boucher Beynon, s'inscrit dans son rêve d'un amour rusé pour son « malin chéri »¹⁵ (Thomas, 2000, 14), qui représente sa passion cachée pour Sinbad Sailors. En retour, Sindbad Sailors, le barman, rêve de Gossamer Beynon, dont le nom n'apparaît pas. Les secrets des rêveurs sont balayés par la mer cachée ; ils baignent dans une atmosphère maritime entourée de poissons et de coquillages¹⁶. L'allusion à la mer mystérieuse nous rappelle que le rôle d'un simple silence est déterminant : « Une pause de quelques centisecondes entre deux propositions ou précédant une réplique, peut changer le sens de l'intervention » (Fonagy 256). Le silence est empli de sens et de sensations. Il facilite l'emphase lexicale, événementielle, émotionnelle. Ces micro-espaces temporels qui constituent le silence permettent à l'esprit de donner libre cours à son imagination.

D'où l'idée que la technique du courant de conscience (*stream of consciousness technique*), empruntée par Dylan Thomas au modernisme, « consiste à produire un texte qui représente directement les pensées, conscientes ou non, d'un personnage ou de plusieurs. » (Moulin 325). Intéressons-nous maintenant aux procédés mis en œuvre, thème de cette deuxième partie.

2. Mise en œuvre des rêves

Un auditeur de radio n'a que les sons pour appréhender une pièce. Il faut que ceux-ci lui transmettent la possibilité de « voir » des images précises, des situations, des mouvements. La pièce débute dans une atmosphère de brume nocturne. Le rêve enveloppe le village. Progressivement le jour se lève, le printemps se découvre, les langues se délient. Nous nous proposons d'analyser l'imaginaire, la construction, le rythme, et la mise en son du rêve.

2.1 L'imaginaire

Thomas avait bien compris que l'homme ne peut vivre sans désir et sans imagination. Et l'imagination joue un rôle important dans la pièce radiophonique. Suied remarque que « la poésie de Dylan Thomas avance tel un fleuve d'images et de désirs surgi de l'inconscient pour submerger le discours du sur-moi qui bride nos forces vitales » (Thomas, 1997, 141). Plusieurs figures de ressemblance et d'assimilations illustrent l'atmosphère du grand rêve.

¹⁵ « foxy darling »

¹⁶ Dans la mythologie grecque, les coquillages font écho aux secrets gardés dans leurs interstices.

Nous remarquons l'assimilation métaphorique de la nuit à la démarche de l'âne : « la nuit dodeline comme l'âne, et contourne les lits douilletts des bébés »¹⁷ (Thomas, 2000, 2). L'image rêvée est parfois mise en valeur par une transposition d'épithète et un procédé d'emphase plaçant l'objet du rêve à la fin de la phrase, avec une utilisation des tirets, comme dans l'exemple : « Miss Price, (...) dreams of her lover, tall as the town clock tower, Samson-syrup-gold-maned »¹⁸ (5). La métaphore de la crinière, rappelant à la fois la référence biblique des cheveux dont Samson tire sa force et l'étiquette illustrant Samson aux cheveux blonds sur les pots de sirop, ajoute une double image à ce rêve.

Selon Moulin (325), l'auditeur n'a pas le temps de se figurer ce que le texte évoque, du fait du manque du support visuel, à la différence du théâtre ou du cinéma, et du fait de la rapidité du débit d'élocution. Thomas compense les « contraintes particulières du texte de radio en travaillant la netteté de ses images littéraires et le matériau sonore de ses mots ». Ainsi, l'invitation à écouter la ville respirer est bien imagée dans : « Tu entends la rosée tomber et la ville feutrée respirer »¹⁹ (Thomas, 2000, 1).

Le rêve est déjà un phénomène contradictoire dans la mesure où il permet à une personne de faire aller ses pensées vers un ailleurs. Certains passages décalés du réel sont imagés et font sourire : « Les légumes batifolent sur les pierres des chanteurs »²⁰ (38). L'imaginaire est important dans la mise en place du rêve de la pièce. Le phénomène de l'*imaginaire linguistique* (terme de Houdebine, 50), étudié par le laboratoire LPL d'Aix-en-Provence, se produit avec l'image que nous nous faisons d'une personne en entendant sa voix. Ce phénomène joue un rôle déterminant dans la pièce radiophonique 'pour voix', car la façon de prononcer les mots, avec douceur ou fermeté, donne matière à imaginer aux auditeurs. Ces derniers peuvent aussi bien deviner l'origine socio-économique et culturelle des personnages de la pièce que leurs attitudes au moment où ils s'expriment. Avec le style de voix, le débit de parole, le timbre, l'intonation, les auditeurs se font une idée du caractère et de l'état émotionnel du locuteur. Thomas fait appel aux émotions, notamment lors de passages centrés sur Polly Garter (Nisbet 42-43). Il implique l'auditeur par l'utilisation des sens, mentionnant l'odorat et insistant particulièrement sur l'ouïe et la vue. Par ce jeu d'implication, les fantômes et les noyés font partie de nos pensées. D'ailleurs,

¹⁷ « It's night neddying among the snuggeries of babies »

¹⁸ « Miss Price, (...) rêve de son chéri, grand comme la tour de l'horloge du bourg, à la chevelure blonde-dorée-de-Samson-figurant-sur-le-pot-de-sirop »

¹⁹ « You can hear the dew falling and the hushed town breathing... »

²⁰ « Vegetables make love above the tenors »

chez Thomas, le trait le plus significatif est l'apparition et la disparition de visions (Nisbet 38). Cependant, le recours à l'imaginaire ne serait pas possible sans une structure et une édification des rêves.

2.2 La construction

Under Milk Wood apparaît à l'auditoire comme un rêve en un seul acte. Or, une lecture de la pièce radiophonique permet de se rendre compte que le grand rêve se décline en quatre actes, quatre moments de la journée : la nuit, le début de la matinée, la fin de la matinée, et l'après-midi jusqu'au crépuscule. Se dresse alors une architecture de rêves, architecture paradoxale dans la mesure où elle combine structure et flou. Le rêve global rassemble les petits rêves et les rêveries qui s'imbriquent les uns dans les autres, par le moyen d'une mise en abyme. Les formes, les tailles et les structures diffèrent, avec des charpentes plus ou moins élaborées. Le rêve se caractérise par son mode particulier d'organisation, avec une mise en forme dépendante d'une logique émotionnelle interne (Nisbet 38). Les phrases se déroulent, lentes, complexes, tel le processus du rêve. Leur suite ressemble à un jeu de cubes dans lequel chacun a sa place. Dans la transcription écrite de la pièce, la plupart des rêves sont mis en valeur par des décrochements visuels et des déboîtements graphiques. La phrase introduisant le rêve est sur une ligne et, à la ligne d'en dessous, se trouve le rêve. Dans *Under Milk Wood*, les rêves répondent à des règles de construction et d'assemblage. Suied analyse la poésie de Thomas comme une « avalanche de symboles d'un langage chiffré dont aucune clé n'est donnée, elle joue avec les limites de l'expression : l'objet et le sujet, imbriqués l'un dans l'autre, ne sont plus étrangers à soi et à l'autre, mais impliqués l'un par l'autre » (Thomas, 1997, 141).

La place des mots a aussi son importance. Dans la phrase « It is spring, moonless night in the small town, starless and bible-black, the cobblestreets silent and the hunched, courters'-and-rabbits' wood limping invisible down to the sloeblack, slow, black, crowblack, fishingboat-bobbing sea »²¹ (Thomas, 2000, 1), le terme principal se trouve à la fin parce que la mer est source de fascination, et son importance est accentuée par la syntaxe.

D'autres phrases suggèrent une micro architecture sonore. Lorsque Mary Ann Sailors rêve du Jardin d'Eden, le schéma de la phrase commence par un 's' et finit par un

²¹ Traduction : « C'est le printemps dans la commune, par une nuit sans lune, nuit noire nuance bible, sans étoile, dans les rues pavées de silence. Et ce curieux bois, coin des amoureux et des lapins, descend doucement jusqu'aux bateaux de pêche bercés par elle, noire prunelle, lente, lugubre, noire grimoire : la mer. »

‘s’ : « She comes in her smock-frock and clogs »²² (15). La construction d’*Under Milk Wood* est très réfléchie, avec des patrons symétriques au début des reprises de termes, notamment dans le champ lexical du rêve : ‘dream’ apparaît 26 fois, ‘night’ 52 fois, ‘sleep’ 42 fois. La rapidité de la narration fait que les rêves se mélangent sous forme de monologues, de chœurs guidés par des didascalies. Les personnages pensent et leurs pensées deviennent leurs rêves. Ainsi, le Révérend Eli Jenkins, passionné de poésie, rêve en rime et en musique de l’Eisteddfodau, un concours de poésie auquel il souhaite participer. Par ce biais, l’auteur met en place une rythmique du rêve.

2.3 Le rythme

Le mouvement d’*Under Milk Wood* est analogue à celui du Pentateuque (Moynihan 631), avec le processus de création, de chute et de régénération. Le début de la pièce est le début du rêve. La tentation apparaît ensuite, suivie de la résurrection des défunts. Nous retrouvons le conflit inhérent entre la vie et de la mort. Le mouvement suit le flux des vagues, la mer, la lune et le sang qui vont et viennent (634). Certaines parties commencent avec une cadence lente, feutrée (*hushed*), presque marmonnée. Dans *Under Milk Wood*, le rythme est religieux, la journée est ponctuée par les cloches d’église. Le mouvement s’accélère, décélère, pour accélérer à nouveau. Le rythme s’apparente au temps qui passe, épousant le calcul métrique et syllabique, lent, puis rapide (Draiches 6).

Nous envisageons le rythme comme un « mouvement créé par l’ensemble des sonorités, pauses, montées et descentes mélodiques contenues dans le langage oral » (Quivy 155). Le style d’*Under Milk Wood* est basé sur des rythmes plus forts que la plupart des corpus de prose poétique, plus libre que la plupart des vers et Thomas réussit à rendre « son unité toute entière »²³ (Wells 439). Le lexique se joint aux sonorités et forme des homéotéleutes dans lesquelles les mots présentent des finales identiques à intervalles rapprochés : « the farmers, the fishers, the tradesmenen and pensioners, cobblerer, school teacherer, postmanan and publicanan, the undertakerer and the fancy woman, drunkard, dressmakerer, preacherer, policemanan »²⁴ (Thomas, 2000, 1). L’accentuation de ces mots de deux à trois syllabes donne du rythme à la phrase et l’écho sonore rendu est syllabique et métrique. À l’écoute de l’enregistrement sonore, le débit est lent. Puis, le rythme

²² Traduction : « Elle arrive en blouse et sabots. »

²³ « his over-all-unity »

²⁴ Traduction : Les paysans, pêcheurs, ouvriers et retraités, cordonnier, instituteur, facteur et tavernier, fossoyeur et femme de joie, ivrogne, couturier, prêtre ou pasteur, policier.

s'accélère, les mots se bousculent et s'entrechoquent, comme pressés d'arriver à la fin de l'énoncé. C'est dans ce sens que le rythme structure l'architecture de la pièce.

Une autre technique utilisée par Thomas est l'accumulation de mots de liaison, par la polysyndète à intervalles plus ou moins réguliers, qui donne du rythme à la phrase. Elle met également en valeur le mouvement prosodique qui varie entre la subtilité, la légèreté et la pesanteur d'une accentuation emphatique sur les coordinations. Par rapport à la parataxe classique, dans laquelle les phrases sont juxtaposées sans mot de liaison, le lien implicite entre les groupes de mots devient explicite. Ainsi, dans l'extrait suivant : « **Et** les statues anthracite des chevaux assoupies dans les champs, **et** les vaches dans les étables, **et** les chiens aux truffes humides dans les cours, **et** les chats somnolant dans les coins obliques ou bondissant sournois, passant comme un éclair sur l'unique nuage des toits »²⁵ (1), les différents éléments de la phrase semblent avoir un lien commun, leur état statique ou dynamique. L'analyse de Bachelard (227-228) est tout à propos dans l'exemple précédent : « La rêverie qui contemple une statue est alors animée dans un rythme d'immobilisation et de mise en mouvement ».

Afin de cultiver le mouvement, Thomas use d'allitérations et d'assonances. Les allitérations en /m/ et /n/ donnent une valeur constructive de groupes en paquets (Meschonnic 269). Par exemple : « **moonless night in the small town** »²⁶ (Thomas, 2000, 1). Ce procédé donne du rythme au rêve. Le rythme est tour à tour régulier et irrégulier. Prenons un exemple : « The movements and countries and mazes and colours and dismays and rainbow »²⁷ (2). Cette série de mots bisyllabiques est ponctuée par une accumulation de 'and', les accents sont à l'initiale. L'apparente régularité rythmique s'achève sur 'dismays', seul lexème qui est accentué en finale. De par ces variations, le rythme syllabique, lexical, structure l'architecture des rêves. N'oublions pas que cette pièce radiophonique fait partie d'une tradition orale. Or, qui dit 'oral', suppose une utilisation plus ou moins rationnelle des sons.

²⁵ « **And** the anthracite **statues** of the horses sleep in the fields, **and** the cows in the byres, **and** the dogs in the wetnosed yards ; **and** the cats nap in the slant corners or lope sly, streaking and needling, on the one cloud of the roofs. »

²⁶ Traduction : dans la commune, par une nuit sans lune.

²⁷ Traduction : les mouvements et les campagnes et les dédales et les couleurs et les consternations et les arcs-en-ciel.

2.4 La mise en son

Le langage de Thomas est très riche en rimes et sonorités. Les procédés sonores comportent d'importantes variations du fait de la soixantaine de personnages. L'atmosphère est donnée dès le début par cette enveloppe sonore nocturne où les sons sont feutrés ; la nuit est dévouée au sommeil, et même la rue est ensommeillée : « Dans la Rue de l'Âne, si chargée de sommeil »²⁸ (16). Il s'agit d'un véritable inventaire des sons du rêve, le premier passage est très inventif. Pietersma (68) remarque que T.H. Jones caractérisait les catalogues de Thomas de « mots empilés pêle-mêle, des jeux de mots et des concepts, qui à priori semblent simplement arbitraires, bien qu'une inspection révèle que tout est soigneusement choisi et ordonné »²⁹. S'y ajoutent les répétitions, les reprises des comptines enfantines. Certains passages ressemblent à des joutes verbales. Le langage et sa sonorité sont choisis comme des notes de musique sur une partition : le langage révèle la prosodie et la prosodie appuie le langage. Cet entrelacs rehausse la richesse rythmique des rêves individuels dont la prosodie se nourrit. Il y a aussi les intonations, les grains de voix, les écarts mélodiques. Le vocabulaire est sonore et produit des comparaisons imagées : « honking like geese »³⁰ (Thomas, 2000, 12). De même, la ressemblance phonique de vocables aboutit à une quasi-fusion du son et de l'image, par exemple : « dusk » (le crépuscule) et « dust » (la poussière). La pièce radiophonique comporte des effets de miroir au niveau du texte écrit et dans l'aspect oralisé. Dans l'exemple : « Rosy tin tea_caddy »³¹ (2), nous notons la juxtaposition de termes de 2 syllabes + 1 syllabe + 1 syllabe + 2 syllabes, en symétrie, comme si un miroir était mis entre 'tin' et 'tea'. Le choix des finales de 'rosy' et 'caddy' est aussi en miroir.

Le jeu est sonore, prosodique, accentuel et musical. Les accents soutiennent et ponctuent les dialogues, les intonations permettant d'insister sur un terme. La poésie caresse les oreilles comme un morceau de musique. Le chant apparaît comme le contrepoint de la narration, lorsque celle-ci ralentit, accélère, disparaît, réapparaît. Ces moyens prosodiques permettent à la rêverie de se révéler grâce à la créativité verbale et l'oralité, l'oralité étant elle-même appuyée par des rythmes et des tonalités. *Under Milk Wood* est à son apogée sonore et auditif quand elle est seulement entendue et imaginée par ses auditeurs. Voilà pourquoi Thomas joue de la musicalité des mots et du pouvoir de leur

²⁸ « In Donkey Street, so furred with sleep »

²⁹ « pell-mell piling-up words and puns and conceits, that at first sounds merely arbitrary, though inspection reveals that all is carefully chosen and ordered »

³⁰ Traduction : cacardant comme des oies.

³¹ Traduction : boîte à thé en étain rosé.

oralité. Nous rejoignons l'idée du linguiste Fonagy (314) selon laquelle : « La musicalité de la voix (...) contient la promesse de l'élévation vers des sphères plus hautes, plus spiritualisées. Fait paradoxal : la voix devient à la fois musicale, plus régulière et se perd dans le chuchotement ».

Thomas relie cette musicalité du langage à l'interprétation et à l'imaginaire pour mieux broder le velours du rêve. Le caractère mélodieux de son langage se retrouve dans les rythmes syllabiques, le jeu des accents, les pauses. Les sonorités jouent avec les rimes, les reprises de sons sous forme d'assonances, d'harmonie imitative et d'allitérations, qui produisent un effet harmonique tout en exerçant une fonction rythmique. Le choix d'alliage du langage et de sa sonorité soutient les partitions prosodiques tout en révélant le rythme du rêve.

En conclusion, l'atmosphère diffuse de tous ces rêves est remarquable du fait de l'art langagier et scénique de Dylan Thomas. Le récit est enveloppé par une cohésion, une unification du langage, la poésie. Les suites de mots apparemment incohérentes tendent vers la régularité et l'unité. Elles sont transportées par les images, la mélodie des mots et le chant. L'enregistrement radiophonique permet à l'auditeur de laisser libre court à son imagination. La mer, mise en valeur dans la pièce, est un fabuleux paysage imaginaire d'arrière-plan. Le respect de ce lieu prend naissance dans la crainte que les villageois ont de s'y noyer. Ces émanations maritimes inspirent l'univers de rêveries d'*Under Milk Wood*. L'exposition des rêves est composée de non-dits, tels que la peur de la mer, de relations humaines à imaginer, de suggestion d'amours secrets. Car le secret de fabrique d'un rêve réside dans l'évocation. Chaque personnage de la pièce a son propre regard, et s'il fait un rêve, n'est-ce pas plus encore le rêve qui le fait ? Le rêve collectif de la pièce, comme le concevait Bachelard, plus fort que l'expérience, tend vers le bonheur et n'est pas une fin en soi. Cette manifestation onirique est le point de départ d'une pratique créatrice, un bon moyen de rassembler rêve et nostalgie, manque et perte. Le va-et-vient des personnages est vivifiant, évoquant le cycle de la journée, le cycle de la vie. Le rêve et le réel ne font qu'un, le processus des rêves se révèle en continu et donne une impression générale d'unité, du fait de l'amalgame du jour et de la nuit. Le grand rêve de la pièce est ponctué de ses rêves et de ses rythmes, rythmes d'ouverture et de fermeture, à l'image du printemps qui éclot puis clôt son chapitre. En somme, la clé de Thomas tient dans une

phrase qu'adresse Flaubert à Mademoiselle Leroyer de Chantepie : « Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore »³².

³² Flaubert, Gustave. *Correspondance*. Éditions Gallimard, Collection folio classique, 1998 : 358.

Ouvrages cités

- Bachelard, Gaston. *La Terre et les Rêveries de la volonté*. Paris : Corti, 1948.
- Daiches, David. "The Poetry of Dylan Thomas". *College English*, vol.16, no 1, octobre 1954.
- Fonagy, Ivan. *La vive voix. Essais de psycho-phonétique*. Paris : Payot, 1991.
- Houdebine, Anne-Marie. "Imaginaire linguistique et phonologie du français contemporain". *Le français moderne*, no 1, 1982.
- Jousse, Marcel. *L'Anthropologie du Geste*. Paris : Gallimard, 2008.
- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*. Lagrasse : Verdier, 1982.
- Moulin, Joanny. "Dylan Thomas (1914-1953)". *Guide de la littérature anglaise des origines à nos jours*. Paris : Édition Ellipses, 2008.
- Moynihan, William T. "Dylan Thomas and the 'Biblical Rhythm'". *PMLA*, vol.79, no 5, décembre 1964.
- Nisbet, Robert. "Dream and Innocence: on Dylan Thomas's Prose". *Planet, The Welsh International*, no 48, May 1979.
- Pietersma, Eric Geoffrey. "The Rhymer in the long Tongued Room: Dylan Thomas and Radio." Master of Arts Thesis. Mc Gill University Montreal, Department of English, 1995.
- Quivy, Mireille. *Glossaire bilingue des termes littéraires français-anglais*. Paris : Ellipses, 2004.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Jeux de rêves et autres détours*. Belval : Circé, 2004.
- Tellier, André. *La poésie de Dylan Thomas (Thèmes et Formes)*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963.
- Thomas, Dylan. *Vision et Prière et autres poèmes*. Traduction et présentation d'Alain Suied. Paris : Gallimard, 1997.
- . *Under Milk Wood*. 1954. London: Penguin, 2000.
- Wells, Henry W. "Voice and Verse in Dylan Thomas's Play". *College English*, vol.15, no 8, mai 1954.