Journal of the Short Story in English
Les Cahiers de la nouvelle

52 | Spring 2009
General issue

La tentation mélancolique dans *One Warm Saturday* de Dylan Thomas

Claude Maisonnat

OpenEdition Journals

Electronic version
URL: http://journals.openedition.org/jsse/954
ISSN: 1969-6108

Publisher
Presses universitaires de Rennes

Printed version
Date of publication: 1 June 2009
ISSN: 0294-04442

Electronic reference
Claude Maisonnat, « La tentation mélancolique dans *One Warm Saturday* de Dylan Thomas », *Journal of the Short Story in English* [Online], 52 | Spring 2009, Online since 01 December 2010, connection on 03 December 2020. URL : http://journals.openedition.org/jsse/954

This text was automatically generated on 3 December 2020.

© All rights reserved

La tentation mélancolique dans *One Warm Saturday* de Dylan Thomas

Claude Maisonnat

1 Dylan Thomas termina l'écriture de la nouvelle en Juillet 1938 et elle fut incluse dans le recueil intitulé *Portrait of the Artist as a Young Dog* (1940) sans passer par le stade préalable de la parution en revue. Si l'on retient la distinction classique, mais quelque peu schématique, entre la manière des premières nouvelles qui les rapprochait d'une écriture surréaliste dans la mesure où l'onirisme, la déréalisation prenaient le pas sur la logique narrative de l'histoire, et la seconde manière beaucoup plus directement autobiographique, comme en témoigne clairement le titre même du recueil avec son clin d'œil à Joyce, « One Warm Saturday » présente la singularité de combiner ces deux modes narratifs. La dimension autobiographique du texte est patente, puisqu'il s'agit bien de décrire la journée d'un écrivain en herbe qui s'interroge sur sa vocation et sur ses dons. Il passe une journée au bord de la mer, et faute d'objectifs précis, se promène en voyeur sur la plage. Il finit par rentrer dans un bar où il retrouve miraculeusement la fille devant laquelle il était tombé en extase sur la plage, paralysé par sa beauté. À partir de cette coïncidence quasi miraculeuse qui réalise son désir le plus intense de dragueur pitoyable, la nouvelle va basculer dans un monde irréel quasi fantastique dans lequel le protagoniste anonyme se retrouvera dans un lit avec l'objet de son désir au terme d'un trajet labyrinthique qui n'est pas sans rappeler les tableaux d'Escher. Mais la consommation sexuelle tant convoitée n'aura pas lieu car, contraint de quitter la pièce pour satisfaire un besoin naturel pressant, il sera incapable de retrouver le chemin du lit et se retrouvera seul dans une ville fantomatique errant dans la nuit désespérante, gros Jean comme devant.

La comédie du désir

2 La comédie du désir dans « One Warm Saturday » se joue en trois actes situés dans des temps et des espaces bien tranchés qui forment le déroulement chronologique de l'histoire. Le premier acte se déroule en fin d'après-midi sur une plage lors d'un week-

end férié. Le protagoniste anonyme qui sera, dans le cours ultérieur de l'histoire, affublé du nom générique de Jack par Lou, s'ennuie ferme et passe le temps en observant les gens autour de lui, particulièrement les jeunes filles en maillot de bain et les mères de famille, ce qui laisse rapidement supposer une tentation voyeuriste. En fait, c'est un personnage solitaire qui peine à nouer des contacts humains avec autrui, tant il est enfermé dans un mal-être qui condamne par avance toute tentative de relation avec les femmes. On comprend assez vite qu'il y a un hiatus entre son désir et l'objet du désir. Son désir est de nature sexuelle. Il s'agit d'une scène de drague classique. Le personnage est en quête d'une bonne fortune amoureuse, mais il n'a pas encore trouvé l'objet sur lequel va se fixer son désir. Autrement dit, il opère une confusion entre l'objet cause du désir et sa matérialisation imaginaire l'objet du désir.

3 C'est donc un premier acte placé sous le signe de la vacance, même de la vacuité (sa vie lui paraît vide) et d'une errance qui se voudrait quête. Or, le tournant de ce premier acte est le fait qu'une rencontre va effectivement avoir lieu, que l'objet du désir va se matérialiser en la personne de Lou, une jeune femme assise sur un banc dont la beauté va le sidérer au point qu'il n'ose pas lui adresser la parole. Il se réfugie ensuite dans un bar voisin, le Victoria, où il fait également la rencontre d'un double qui le suivra tout au long de la soirée en la personne du barman. Il est remarquable qu'à peine identifié, l'objet du désir soit d'emblée posé comme hors d'atteinte. Le texte de cette première partie est saturé de références au corps (surtout féminin) et à la sexualité, ce qui ne laisse aucun doute sur les obsessions du jeune homme, bien exprimées par la polysémie du terme « maggot » qui par ailleurs établit un lien entre la sexualité et la mort[1]. De manière symptomatique, l'inaccessibilité de la femme est annoncée dès le premier paragraphe de la nouvelle, où on le voit dessiner sur le sable une silhouette de femme qui sera immédiatement détruite par un enfant : « [He] ... drew on the sand a large, indented woman's figure; and a naked child, just out of the sea, ran over it and shook water on the figure two wide wet eyes and a hole in the foot printed middle. » (219), tandis qu'une distance ironique est installée grâce à la référence à la figure de Mr Matthews, le « hell-fire preacher », alcoolique repenti, qui menace les pécheurs de tous les feux de l'enfer tout en lorgnant sur les jambes des filles.

4 Le deuxième acte se déroule intégralement dans les salons du pub le Victoria, où le jeune homme vient boire pour se remettre de son échec et noyer la mélancolie[2] qu'il engendre. Le bar initialement vide va se remplir progressivement et l'intrigue va se trouver relancée par l'accomplissement miraculeux de la première rencontre ratée, c'est-à-dire l'entrée de Lou en compagnie de deux autres femmes. C'est alors que la vérité sur la jeune femme va graduellement apparaître. La frêle beauté, si fascinante dans sa pureté et sa fraîcheur qu'il n'ose l'aborder : « How beautiful she is, he thought, with his mind on words and his eyes on her hair and red and white skin, how beautifully she waits for me, though she does not know she is waiting and I can never tell her. » (222), se révèle être une femme facile, pour ne pas dire une prostituée, habituée à fréquenter le bar et à séduire les hommes en compagnie de ses deux collègues, Marjorie et Mrs Franklin, qui vont désormais les suivre dans l'histoire. C'est lui-même qui affronte cette vérité refoulée qui refait surface dans son monologue intérieur[3] : « You saw a queer tart in a park, his reflection answered, she was a child of nature, Oh my! oh my! Did you see the dewdrops in her hair. » (223). En toute logique c'est donc elle qui l'interpelle dans le bar et lui offre un verre pour entamer la conversation. À partir de là, la dimension strictement réaliste du texte est

ponctuellement entrecoupée d'intermèdes comiques principalement sur un mode grotesque. Sont donc successivement introduits:

5 - l'ivrogne sans fesses :

> The drunk man, with the pint held high, danced until he fell, and all the time he never spilt a drop. He lay at Lou's feet on the dusty floor and grinned up at her in confidence and affection.'I fell, he said. I could dance like a trooper when I had my beatyem'.
> 'He lost his bottom at the last trump,' the barman explained.
> 'When did he lose his bottom?' said Mrs Franklin.
> 'When Gabriel blew his whistle down in Dowlais.'
> 'You're pulling my leg.'
> 'It's a pleasure, Mrs Em. Hoi, you! get up from the vomitorium. » (227)

6 - Mr O'Brien :

7 Le riche papa gâteaux à la Rolls, qui achète les faveurs de Lou et qui va les conduire chez elle après la fermeture du pub. Au cours de ce second acte le protagoniste voit le début de la réalisation de ses désirs puisque tout se passe comme si Lou n'avait d'yeux que pour lui, ce qui a pour effet de le plonger dans un délire amoureux bourré de clichés qui suggèrent que l'on est davantage dans le registre du « wishful thinking » que dans celui de la véritable rencontre :

> I'm telling the world, I'm walking in clover, I'm staring at Lou like a fool, she's my girl, she's my lily. O love! O love! She's no lady, with her sing-song Tontine voice, she drinks like a deep-sea diver ; but Lou, I'm yours, and Lou, you're mine. (228)

8 Dès lors, le troisième acte qui se déroule dans la chambre de Lou où sont entassés, dans la plus grande promiscuité, les trois femmes, le barman, Mr O'Brien et le protagoniste, va être centré sur la relation amoureuse entre Lou et ce dernier sous le regard des autres spectateurs. Si le second acte était celui de la bascule dans l'irréel et l'onirisme qui tiennent lieu ici de fantasme, le troisième est clairement marqué du sceau du fantastique, dans la mesure où le trajet jusqu'à la chambre de Lou s'apparente à un labyrinthe qui place l'objet du désir presque hors d'atteinte : « Why do you live at the top of the Eiffel tower!' said the barman coming in. » (232). Que nous soyons passé dans le monde du virtuel est confirmé par l'utilisation massive de verbes modalisateurs qui témoignent d'un désir qui s'affirme sans pour autant recevoir de réalisation : « When he lived with her always, he would not allow her to dream. No other man must lie and love in her head. He spread his fingers on her pillow » (232) L'appropriation graduelle du corps et de l'amour de Lou donne lieu à un interminable plan séquence au cours duquel monte la passion. A la suite de cette scène son rival n'a pas d'autre choix que de reconnaître sa défaite : « 'I could see at the flash of a glance that Lou and this nice young fellow were made for each other. I could see it in their eyes. Dear me, no! I'm not so old and blind I can't see love in front of my nose. Couldn't you see it, Mrs Franklin? Could not you see it, Marjorie » (233). Le moment de l'union totale est sans cesse repoussé par des discussions sur la poésie et la lecture de poèmes de Tennyson et Browning qu'on lui demande de faire, ce qui a pour effet d'exacerber son désir :

> Lou, on the wonderful bed, waiting for him alone of all the men, ugly or handsome, old or young, in the wide town and the small world that would be bound to fall, lowered her head and kissed her hand to him and held her hand in the river of light on the counterpane. (235)

9 Pourtant, un ultime retournement de situation se produit puisque, forcé de quitter la chambre pour se rendre aux toilettes, qu'il ne trouve d'ailleurs pas, il se révèle incapable de revenir sur ses pas et de remonter jusqu'à Lou. Il s'égare dans un dédale

de couloirs sombres qui le conduit à l'extérieur de l'immeuble, ayant irrémédiablement perdu toute chance de rejoindre Lou. Comme par effet de circularité, il se retrouve à errer dans les rues du petit matin, tout comme il errait sur la plage au début de la nouvelle. Tout n'aura été qu'un rêve, un mauvais rêve, un cauchemar. Bien entendu, le contenu symbolique du rêve suit la doxa freudienne, singulièrement dans la dernière scène où la chambre (de Lou) renvoie au corps de la femme. Toutes les portes qu'ouvre le protagoniste figurent les ouvertures naturelles des corps, tandis que le mouvement ascendant puis descendant dans l'escalier de l'immeuble renvoie au rapport sexuel désiré, dont il est finalement exclu. Au bout du compte, cette toute dernière partie de la nouvelle fait irrémédiablement penser aux rêves de paralysie et d'impuissance narrés par Freud, rêves qui traduisent la peur de la castration du rêveur. Pourtant, si la nouvelle se contentait de rapporter ce qu'il convient d'appeler le rêve éveillé des mélancoliques, destiné à leur procurer ce que la réalité leur refuse, elle ne dépasserait pas l'anecdote, toute autobiographique qu'elle soit. Ce qui donne tout son intérêt littéraire à la nouvelle réside dans le fait que l'irréalité des séquences oniriques, comme la prolifération de l'affect mélancolique, servent, en fait, de support à une dimension réflexive qui conduit le lecteur à poser une équivalence entre le désir sexuel, l'omniprésence des corps, et le désir du personnage non pas seulement de *devenir* écrivain, mais surtout *d'être* un écrivain dans sa chair, comme s'il existait une essence de l'écrivain. Faute de comprendre qu'on n'est écrivain que dans le temps de l'écriture, l'accès à la création lui sera interdit comme l'accès au lit et au corps de Lou qui acquiert ainsi un statut de Muse :

> He thought: Poets live and walk with their poems ; a man with vision needs no other company ; Saturday is a crude day; I must go home and sit by my bedroom boiler. But he was not a poet living and walking, he was a young man in a sea town on a warm bank holiday, with two pounds to spend; he had no visions, only two pounds and a small body with its feet in the littered sand. (221)

10 Ce statut de Muse signifie que ce corps tant convoité vient en lieu et place du corps textuel de l'œuvre qu'il n'est pas encore capable d'écrire. Du coup, accéder à Lou serait comme accéder au secret de la création littéraire. La clé de la nouvelle serait le fait que la mélancolie amoureuse agit dans le texte comme un leurre destiné à masquer au sujet la vérité de son désir, car la peur de l'échec amoureux est pour lui moins redoutable que la peur de la stérilité, l'angoisse de n'avoir rien à dire, d'où la fonction de ce que nous avons appelé la comédie du désir, comme le suggèrent à plusieurs reprises certains personnages, et en particulier le barman: « 'I thought I was attending a *première* and this was the royal box,' he said. » (228) En conséquence, la nouvelle illustre le *topos* désormais classique de la peur de la page blanche et de la paralysie qu'elle engendre, en transformant l'échec redouté en récit de l'échec lui-même, ce qui permet de mettre fin à l'impuissance créatrice, mais cela suffit-il pour autant à en faire un texte littéraire ? On remarquera d'abord qu'il y a bien ici représentation d'un sujet divisé entre le protagoniste qui se retrouve exclu à la fin et la voix du narrateur qui, lui, raconte cette exclusion, car il est parfaitement clair que ce texte a une dimension autobiographique. Tout se passe donc comme si l'échec du protagoniste devenait la réussite de l'instance narrative.

Portrait de l'auteur en mélancolique

11 D'emblée, le jeune homme au pull marin est présenté comme un poète en devenir. Le récit le montre se projetant dans des situations où font surface ses préoccupations littéraires. En premier lieu, il témoigne d'une constante attention portée au langage, à la primauté du signifiant, et dans les moments les plus noirs de son pessimisme existentiel, ses préoccupations linguistiques parviennent à trouver leur expression, même si c'est sur le mode négatif, en déplorant la maîtrise insuffisante qu'il aurait de son art :

> As he thought this, phrasing her gentleness, faithlessly running to words away from the real room and his love in the middle, he woke with a start and saw her lively body six steps from him, no calm heart dressed in a sentence, but a pretty girl, to be got and kept. (229)

12 Ici le langage sert d'écran entre lui et sa peur de la réalité, à savoir la possibilité d'une rencontre avec Lou dont il préfère visiblement le portait flatteur que son discours construit à la réalité de son corps de chair et au risque de confronter l'imprévisible de son discours en retour : « How beautiful she is, he thought with his mind on words and his eyes on her hair. » 222) Cette beauté irréelle est immédiatement contredite par une réflexion qu'il fait dans le bar, et qui est plus proche de la vérité : « You saw a queer tart in the park, his reflection answered. » (223)

13 En dépit de son amour de la langue et des mots, il ressent une frustration qui le conduit à relativiser, voire à nier son désir d'être reconnu comme poète, et donc à se distancier de cette image : « He thought: "Poets live and walk with their poems; a man with vision needs no other company.... But he was not a poet living and walking, he was a young man in a sea town on a warm bank holiday." » (221) L'idéalisation du poète comme homme de la parole, qui traverse le monde au-dessus de la mêlée le paralyse : « He remembered his age and poem and would not move. » (226)

14 Dans un deuxième temps, l'intérêt pour la chose littéraire se déplace sur des œuvres connues de tous et illustrant la création réussie, sous la forme d'une intertextualité proliférante qui vient s'inscrire dans le discours des différents personnages. Nous entrons alors dans un monde où les prostituées et les piliers de bar citent Shakespeare et Tennyson et récitent de la poésie. À commencer par Lou qui identifie sans difficulté la citation du *Marchand de Venise* que lui propose M. O'Brien : « What a night for love, said the old man. 'On such a night as this did Jessica steal from the wealthy Jew. Do you know where that comes from? '*The Merchant of Venice*,' Lou said. 'But you're an Irishman Mr O'Brien.' » (230) Un peu plus tard, un débat s'engage au sujet de Tennyson, dont Mr O'Brien prétend qu'il était un petit homme bossu, ainsi que le lui avait affirmé son grand-père qui l'avait rencontré. Cependant, la scène la plus riche d'enseignements pour le lecteur se trouve dans l'acte III qui se joue fantasmatiquement dans la chambre de Lou. Sommé, comme les autres, de chanter une chanson pour distraire la compagnie, Jack refuse en raison de sa voix de crécelle. En contrepartie, il lui est demandé de lire de la poésie amoureuse à la dame de son cœur. Il va donc lire des passages de « Come into the Garden, Maud » de Tennyson, extraits d'un recueil qui est la propriété de Lou, et qui porte en dédicace le vers de « Pippa Passes » de Browning : « God's in his Heaven, all's right with the world. » (234) On en conclura que, faute de pouvoir écrire son propre poème en forme de déclaration d'amour à Lou, il prête sa voix à celui d'un autre reconnu, qu'il interpose donc un texte entre lui et Lou.

15 Ce qui est plus significatif encore, c'est que le jeune homme est contraint de quitter la chambre immédiatement après cette lecture. Tout se passe donc comme si le poème tenait lieu de l'étreinte charnelle attendue, ce qui confirme bien qu'il y a lieu de poser une équivalence structurelle entre le corps textuel et le corps de la belle. Il est donc cohérent de considérer l'impuissance et la paralysie du jeune homme face à l'amour et au corps féminin comme étant des leurres de substitution pour ne pas faire face à l'horreur absolue, le vide de la création, et au bout du compte, le Réel de la création artistique. En conséquence, le poète en devenir éprouve la frustration intense de mesurer sa faiblesse devant l'ampleur de la tâche. Le trajet vers le statut de poète est long, et ce dernier lui paraît donc inaccessible, ce qui entraîne une série de blessures narcissiques caractéristiques de la position mélancolique que le récit n'omet pas de signaler. Dès le début, le sujet est marqué par un éloignement volontaire. Il n'a pas voulu se joindre à ses amis habituels, partis pour s'amuser pendant ce long week-end. Le premier trait marquant de sa mélancolie est une dévaluation de soi quasi systématique. Il se présente comme un homme encombré de marottes, d'obsessions, et il éprouve une certaine jouissance de la mortification qui le pousse à se mettre en scène en tant que raté, que perdant. Ainsi se voit-il :

> ... 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, ... (219)

16 Inutile de préciser que son obsession première est celle de l'écriture dont l'impossibilité même lui fait douter de la réalité de son désir au point de suggérer un brin d'imposture. Ainsi s'admoneste-t-il à haute voix : « And what shall a prig do now? he said causing a young woman on a bench opposite the white-tiled urinal to smile and put her novel down. » (221/222), accusation reprise un peu plus tard en son for intérieur, sous une forme encore plus auto accusatrice : « And what shall the terrified prig of a love-mad young man do next? He asked his reflection silently in the distorting mirror of the empty 'Victoria' saloon. » (222) » Cette scène au miroir est à mettre en perspective avec une autre au cours de laquelle il répète un précédent épisode de tentative d'inscription symbolique. Il dessine à nouveau une tête de femme semblable à celle qu'il avait dessinée dans le sable, mais cette fois, c'est sur le comptoir de cuivre avec des traces de bière que le barman vient effacer : « Shielding the dirtiness with his hat, the young man wrote his name on the edge of the table and watched the letters dry and fade. » (223) Tous les ingrédients sont là pour indiquer un effacement du sujet, une sorte d'*aphanisis*. Cette perte des repères identitaires, cette inconsistance du sujet va de pair avec une certaine morbidité, clairement annoncée dans le portrait que fait de lui le barman à son entrée : « 'Has the one and only let you down? You look like death warmed up.'» (223) Cette dépersonnalisation traduit un sentiment d'aliénation à soi :

> He saw with a stranger's darting eyes that missed no single subtlety of the wry grin or the faintest gesture drawing the shape of his death on the air, an unruly-haired young man who coughed into his hand in the corner of a rotting room and puffed the smoke of his doped Weight. (224)

17 Celle-ci engendre solitude et tristesse : « ... the young man in dejection stood, with a shadow at his shoulder. » (221) Cette succession de défaillances de l'image spéculaire est due à la puissance excessive d'un surmoi dominateur qui fait que Jack est en perpétuel état de deuil et éprouve un sentiment de honte et de culpabilité de ne pas être à la hauteur de ses ambitions. Dans cette perspective, si Lou est l'objet impossible du désir de Jack, elle n'en est pas moins fantasmée comme la seule possibilité de

rédemption du jeune homme : « She could drive my guilt out; she could smooth away my shame ; why didn't I stop to talk to her? he asked. » (223) Ce qui se répète dans la nouvelle est bien la spirale de l'échec qui entraîne une dévitalisation du monde, mais cette spirale est elle-même tenue provisoirement en échec dans le troisième acte, dans la mesure où le désir de Jack est réalisé fantasmatiquement. Or, il faut remarquer que cette réalisation est finalement déniée à Jack dans une scène classique de la traversée du fantasme[4], il se retrouve exclu, hors de l'immeuble. Pour que la nouvelle affiche sa dimension littéraire, il était vital que Jack soit exclu, sans quoi il aurait été prisonnier du fantasme, victime de captations imaginaires aliénantes, et faute de quoi la nouvelle resterait dans l'ordre de l'imaginaire et le registre, le plus souvent régressif, du fantastique.

18 Pour qui voulait bien y prêter attention, cette sortie du fantasme, même si c'est par la petite porte était, en fait, déjà annoncée par les modalités d'une écriture qui se met en scène elle-même pour mieux dénoncer sa dimension de subterfuge, pour mieux nous rappeler que la vérité a structure de fiction. Ces modalités d'écriture participent toutes de ce qu'il convient de nommer un usage particulier de la Lettre, conçue non seulement comme la matérialité du signifiant, mais aussi comme modification du rapport entre signifiant et signifié. Dans cette perspective, seules les manifestations de la Lettre qui est ce que le texte a de plus réel, permettent de faire place au Réel dans l'écriture. La dimension sublimatoire de cette autre modalité du travail de la Lettre est présentée par Julia Kristeva de la façon suivante :

> Cependant, les arts semblent indiquer quelques procédés qui contournent la complaisance et qui, sans renverser simplement le deuil en manie, assurent à l'artiste et au connaisseur une emprise sublimatoire sur la Chose perdue. Par la *prosodie* d'abord, ce langage au-delà du langage qui insère dans le signe le rythme et les allitérations des processus sémiotiques. Par la *polyvalence* des signes et des symboles aussi qui déstablilise la nomination et, accumulant autour d'un signe une pluralité de connotations, offre une chance au sujet d'imaginer le non-sens, ou le vrai sens, de la Chose. (Kristeva, 109)

19 On ne s'étonnera certes pas de trouver chez ce poète de la prose devenu nouvelliste, un recours aux procédés de la prosodie. Un seul exemple nous suffira pour en montrer le fonctionnement. Avant le retournement final dans la chambre de Lou, la tension sexuelle monte imperceptiblement jusqu'au moment où l'acte sexuel étant sur le point d'être consommé, Jack est contraint de sortir. Cette tension à peine perceptible est, entre autres, exprimée par le recours à une métaphore marine :

> The young man closed his eyes again, for the bed was pitching like a ship ; a sickening hot storm out of a cigarette cloud unsettled cupboard and chest. The motions of the sea-going bedroom were calmed with the cunning closing of his eye, but he longed for night air. On sailor's legs he walked to the door . (236)

20 Ainsi, l'accomplissement de l'acte sexuel est effectué dans et par le langage lui-même, de façon oblique, quasiment anamorphotique, et non par la vertu de la représentation. Ce passage qui pose une équivalence entre l'acte sexuel et la métaphore marine, nous rappelle directement un passage de *Under Milk Wood* dans lequel Blind Captain Cat rêve à ses anciennes amours avec la prostituée décédée, Rosie Probert :

> I'll tell you no lies
> The only sea I saw
> Was the seasaw sea
> With you riding on it
> Lie down, lie easy.

> Let me shipwreck in your thighs.
> (*Under Milk Wood*, 70)

21 On retrouvera d'ailleurs la « sea saw sea » et les « wrecks » quelques lignes plus loin dans la nouvelle, sous la forme des « rocking on sea-saw floorboards », ce qui conforte le lien de parenté entre les deux images fortement sexualisées, dont les qualités poétiques de la langue qui les véhicule sont identiques avec leur lot d'assonances, d'allitérations et de paronomases.

22 Le travail de la Lettre qui déplace et déstabilise le sens en creusant davantage l'écart entre signifiant et signifié, s'effectue aussi à l'aide de jeux linguistiques tels que l'utilisation de mots en langue étrangère comme le Français, dont la majorité des occurrences sont à connotations sexuelles (Là, là chérie, garçon darling, première). Il faut aussi noter le jeu ironique sur les mots induit par le recours au *rhyming slang* comme dans « mother's ruin » ou par la polysémie comme celle du signifiant « bird » dans un pub fréquenté par les prostituées :

> 'Oh Lou!' he said, 'I am more happy with you.'
> 'Coo! coo! hear the turtle doves.'
> 'Let them coo,' said Marjorie. 'I could coo, too.'
> The barman looked around him in surprise. He raised his hands, palms up, and cocked his head.
> 'The bar is full of birds,' he said. (230)

23 Ce qui fait que nous ne sommes pas dans l'auto-fiction, c'est moins le mode hétérodiégétique de la narration que le fait que la dimension onirique et les jeux de langage rendent impossible une unité subjective de toute façon illusoire et donc une transparence du sujet à lui-même. Ce constat permet de postuler que ce que rencontre Jack dans cette station balnéaire où sa quête se déplace, et l'instance narrative par le truchement de l'énonciation, ce n'est pas autre chose que le Réel, le Réel de son désir d'écriture, ce qui revient à définir l'écriture comme *tuchè* ou plus précisément comme la rencontre du Réel de son désir. Si le Réel c'est bien l'Impossible à dire, comme le dit Lacan, on en déduira que la fonction du fantastique dans le texte est de tourner autour de l'impossible à dire du Réel. Il s'agit alors d'aménager des creux, des espaces discursifs comme, par exemple, les sauts métaleptiques entre les divers niveaux narratifs qui vont de la première personne à la troisième, en passant par le Style Indirect Libre. Grâce à ces trous d'ombre, ces ruptures dans la narrativité de la nouvelle, Dylan Thomas parvient à ouvrir des possibilités non pas de représentation du Réel, ce qui relèverait de l'Imaginaire pur et simple, mais des lieux dans le Symbolique où il peut se mi-dire et livrer une certaine vérité du désir.

24 Au final, si la mélancolie est la clé pour comprendre où s'origine le désir d'écriture de Dylan Thomas, il n'en reste pas moins que la nouvelle n'est en rien une production mélancolique, le récit du rêve éveillé du mélancolique, mais par la mise en scène de la position mélancolique qu'elle repère, elle s'en distancie par le recours à l'humour, au grotesque, donc par une écriture de type poétique. C'est pourquoi, on peut hasarder l'existence du très controversé inconscient du texte[5] dans la mesure où cet inconscient résiderait dans ces « bouts de Réel » que le texte parvient à capter par le biais du travail de la Lettre. Une véritable écriture littéraire, telle celle de Dylan Thomas, serait porteuse du sceau de ce rapport très particulier qu'elle entretient avec le Réel.

BIBLIOGRAPHY

Forest, Philippe. *Le Roman, le Réel et autres essais,* Paris : Editions Cécile Defaut, 2007

Kristeva, Julia. *Soleil Noir*, Paris: Gallimard, 1987

Lacan, Jacques. *Le Séminaire : Livre XI : Les Quatre Concepts Fondamentaux de la Psychanalyse*, Paris: Le Seuil, 1973

Thomas, Dylan. *The Collected Stories*, London: J.M Dent and Sons Ltd, 1983

---. *Under Milk Wood*, London: J.M Dent and Sons Ltd, 1954.

NOTES

1. Dans ce contexte le mot « maggots » prend le sens particulier de lubie ou de marotte que j'interprète comme renvoyant à une forme d'obsession. « ...like a young man doomed for ever to the company of his maggots » (219)
2. Toute une série sémantique de la boisson et de l'alcoolisme traverse d'ailleurs le texte et pourrait suggérer que la dimension onirique du 3° acte est le résultat d'une soirée trop abondamment arrosée.
3. Illustration parfaite du fait que le sujet reçoit son message de l'Autre, mais sous une forme inversée.
4. Les portes et les fenêtres que franchit le sujet sont des indices fréquents de la traversée du fantasme, non seulement par les effets de cadrage que ces ouvertures signalent mais aussi par le fait qu'ils décrivent véritablement une sortie hors du monde du fantasme. C'est très exactement ce qui arrive à Jack lorsqu'il se retrouve expulsé de l'immeuble de Lou.
5. Bien évidemment, cet inconscient en forme du discours de l'Autre n'est pas de même nature que l'inconscient d'un sujet parlant tel qu'il se manifeste dans l'analyse, mais sa nature discursive et son rapport avec le Réel font qu'il est structuré *comme* l'inconscient du sujet.

ABSTRACTS

Dylan Thomas's 1938 story dramatizes the life of a young would-be writer who aimlessly wanders around the beach of a Welsh sea resort on a bank holiday and encounters a series of mild freaks who draw him into a fantasy world that fulfils his sexual desires, as in a dream from which he awakens at the end. Beyond the obvious biographical aspect of the story the reader is invited to take into consideration the reflexive and meta-fictional dimension of a text whose modalities of writing explore the arcanes of literary creation and reveal the profoundly melancholy source of the creative urge of Dylan Thomas. This is achieved through the medium of fantasy which pervades the second half of the story and whose relation in the guise of the conventional topos of the writer who successfully overcomes his very inability to put pen to paper by using it as the very theme of his story. By so doing he finds a way of turning the symptoms of his paralysis and melancholy into the sinthom of the artist.

AUTHORS

CLAUDE MAISONNAT

Claude Maisonnat is Emeritus professor of contemporary Anglo-saxon literature at the Université Lumière Lyon 2, France. A Conrad specialist he has published more than 30 articles on his works and a book on *Lord Jim*. Also a specialist of the short story he has written on a wide range of writers including Bernard McLaverty, Edna O'Brien, Hemingway, Alice Munro, Antonia Byatt, Angela Carter, Malcom Lowry, R. Carver, P. Auster, V.S.Naipaul, Olive Senior, etc. With Patrick Badonnel he has also written a book on the psychoanalytical approach of the short story. He is currently co-editing a book on textual reprising and a special issue of *JSSE* dedicated to the short fiction of John McGahern.