



Au-delà du seuil noir : une relecture de 'After the Funeral' de Dylan Thomas

Morgan George

Pour citer cet article

Morgan George, « Au-delà du seuil noir : une relecture de 'After the Funeral' de Dylan Thomas », *Cycnos*, vol. 3. (Les sujets de la lettre), 1987, mis en ligne en 2021.
<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/752>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/752>
Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/752.pdf>

Cycnos, études anglophones

revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice

ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.
Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

**"Au-delà du seuil noir:
une relecture de 'After the Funeral' de Dylan Thomas"**

George MORGAN
Université de NICE

This grave shall have a living monument.
Hamlet.

Fidèle à son office, qui est l'approfondissement de l'homme, la poésie moderne s'engage dans une entreprise dont la poursuite intéresse la pleine intégration de l'homme... Se refusant à dissocier l'art de la vie, ni de l'amour la connaissance, elle est action, elle est passion, elle est puissance, et innovation qui toujours déplace les bornes.

Saint-John Perse.

Dans son ouvrage, *Pour Une Poétique de l'Imaginaire*¹, Jean Burgos pose les jalons d'un nouveau mode de lecture du texte poétique qui se veut "science du qualitatif" (p. 177) alliant la rigueur méthodologique et la sensibilité subjective. Récusant, d'une part, les démarches formalistes qui évacuent la poésie avec le lecteur en négligeant le problème du sémantisme tout comme les démarches psychanalytiques ou socio-analytiques qui situent le poème - ou le poète - dans un en-amont de l'œuvre, et, d'autre part, les tentations de la lecture subjective chère à Bachelard où le lecteur, en se rêvant, délaisse le texte avec sa réalité et ses exigences spécifiques, Burgos propose de fonder sa poétique de l'Imaginaire "tout entière à partir de l'objet même de son étude" (p. 396), à savoir, le texte poétique, texte saisi à la fois comme tissage verbal, avec ses cohérences et ses contradictions, et comme processus génétique orienté dans le sens d'un surcroît de sens, d'un plus-être du poème qui se transforme en un mieux-être du lecteur.

Pour résumer brièvement sa démarche, Burgos distingue, dans le texte poétique, deux modes d'organisation distincts mais simultanés et complémentaires. En premier lieu, il dégage les syntaxes "formatrices" de l'Imaginaire, sous la forme de schémas d'images correspondant à un nombre limité de réponses à l'angoisse de l'homme devant la finitude, et qui assure en quelque sorte le fil continu du poème. Par ailleurs, il analyse les mécanismes "informateurs" qui engendrent la spécificité du texte en brisant la signification en voie d'élaboration afin de permettre l'éclosion d'un sens "autre" fondé sur le paradoxe, à la fois déviance et dépassement

par rapport à la logique discursive. Les premiers, correspondant à des syntaxes ou modes d'organisation de l'Imaginaire reconnaissables chez tout écrivain se réduisent, selon Burgos, à trois grands régimes² - schémas de conquête, de refus et de ruse - susceptibles de multiples variations. Les seconds, fondant la singularité du texte à la faveur de combinaisons d'images, de déviations syntaxiques, lexicales ou prosodiques et de toutes les ruptures de sens diverses qui s'inscrivent en contre de la cohérence initiale effectuent l'arrachement du lecteur à un certain regard rationnel, vite satisfait, pour réaliser un saut qualitatif dans la structuration progressive d'un sens "autre", paradoxal, surréel et qui n'est plus à expliquer. Cette dynamique de la discontinuité, se surimposant au devenir linéaire du texte, est donc génératrice, par des voies autres que celles de la logique, d'un supplément de sens qui est à la fois ouverture du langage et appréhension de l'intemporel. Ainsi, Jean Burgos propose-t-il de remplacer la lecture simplificatrice du poème par une approche amplificatrice, toujours à parfaire et qui, en remythisant le texte, lui restaurera sa plénitude en le rendant à sa véritable fonction, celle définie par la formule de Saint-John Perse : "mieux vivre, et plus loin!"³.

L'étude qui suit est une tentative de relecture de "After The Funeral" de Dylan Thomas basée sur la démarche de Burgos. Elle vise ainsi à démontrer l'utilité d'une telle poétique de l'imaginaire à l'épreuve d'un texte spécifique et complexe, mais elle a pour objectif principal, par une nouvelle lecture détaillée, de rendre compte de la richesse et de l'originalité d'un poème qui a déjà fait l'objet de nombreuses gloses savantes.

Voici le texte pour mémoire :

AFTER THE FUNERAL
(In memory of Ann Jones)

- After the funeral, mule praises, brays,
Windshake of sailshaped ears, muffle-toed tap
Tap happily of one peg in the thick
Grave's foot, blinds down the lids, the teeth in black,
5 The spittled eyes, the salt ponds in the sleeves,
Morning smack of the spade that wakes up sleep,
Shakes a desolate boy who slits his throat
In the dark of the coffin and sheds dry leaves,
That breaks one bone to light with a judgment clout,
10 After the feast of tear-stuffed time and thistles
In a room with a stuffed fox and a stale fern,
I stand, for this memorial's sake, alone
In the snivelling hours with dead, humped Ann
Whose hooded, fountain heart once fell in puddles
15 Round the parched worlds of Wales and drowned each sun
(Though this for her is a monstrous image blindly
Magnified out of praise; her death was a still drop;
She would not have me sinking in the holy

- 20 Flood of her heart's fame; she would lie dumb and deep
 And need no druid of her broken body).
 But I, Ann's bard on a raised hearth, call all
 The seas to service that her wood-tongued virtue
 Babble like a bellbuoy over the hymning heads,
 Bow down the walls of the ferned and foxy woods
 25 That her love sing and swing through a brown chapel,
 Bless her bent spirit with four, crossing birds.
 Her flesh was meek as milk, but this skyward statue
 With the wild breast and blessed and giant skull
 Is carved from her in a room with a wet window
 30 In a fiercely mourning house in a crooked year.
 I know her scrubbed and sour humble hands
 Lie with religion in their cramp, her threadbare
 Whisper in a damp word, her wits drilled hollow,
 Her fist of a face died clenched on a round pain;
 35 And sculptured Ann is seventy years of stone.
 These cloud-sopped, marble hands, this monumental
 Argument of the hewn voice, gesture and psalm,
 Storm me forever over her grave until
 The stuffed lung of the fox twitch and cry Love
 40 And the strutting fern lay seeds on the black sill.

Les commentateurs sont en accord, de façon générale, sur la structure et le sens global du poème, écrit en 1939 pour commémorer la tante de Thomas décédée plusieurs années plus tôt⁴. Il s'ouvre (v.1-12), en effet, sur une évocation du cortège funèbre qui associe une critique socio-culturelle de l'hypocrisie de l'entourage de la défunte et un portrait du poète⁵ encore enfant - ou enfantin - incapable au moment de l'enterrement, d'exprimer sa douleur. Rompant avec cette scène désolée, un deuxième mouvement (v.13-30) représente la commémoration de la paysanne en images romantiques par l'enfant, transformé désormais en barde, qui dresse pour la défunte l'image d'une stèle en pierre, monument qui n'est autre que le poème lui-même en voie d'émergence. Un troisième moment, enfin, (v.30-40) oppose l'éloge funéraire de la paysanne décédée et l'image du monument consacré à sa mémoire par le travail poétique et voué à l'immortalité.

Une telle analyse, essentiellement socio-culturelle et psychologique, est loin de rendre compte de la texture infiniment dense du texte ni de l'émergence, à travers le jeu des images comme des diverses techniques du langage, d'une dimension paradoxale, contradictoire plus susceptible, à nos yeux, de livrer son secret à une lecture fondée sur une poétique de l'Imaginaire. Aussi, suivant la démarche de Burgos, nous montrerons, dans un premier temps, les divers régimes de l'imaginaire qui se font jour à travers les constellations d'images. Ensuite, dans une deuxième partie, nous ferons ressortir les procédés spécifiques qui, en se heurtant aux schémas préalablement repérés, aboutissent, de part en part, à l'élaboration d'un sens proprement nouveau.

*

Manifestement, la première section du poème traduit une angoisse profonde face au temps et à la mort⁶. Les syntagmes prépositionnels qui encadrent ces vers ("After the funeral...After the feast..."), renforcés par les répétitions de structure, de mots et d'allitérations, de même que de nombreux indices textuels ("tap tap"; "in the grave's foot"; "the spade that wakes up sleep"; "morning smack"; "judgment clout"; "snivelling hours"; "once") représentent le temps très clairement comme une menace, celle qui a entraîné la mort de la défunte et qui pèse encore sur les autres membres de son entourage, le jeune poète compris⁷. Toute cette partie du poème se dessine comme un espace à la fois stérile et tourmenté, un "tear-stuffed time" pour citer l'image auto-réflexive présente dans le texte.

Sur cette toile de fond, se tisse une série d'images spatiales qui font état d'une fuite hors du temps vers des refuges imaginaires. Images d'enveloppement ou de clôture, d'abord, avec le "pied emmitouflé" les "persiennes sur les paupières", le cœur "encapuchonné". Images aussi d'enfermement progressif, de régression vers des espaces toujours plus restreints emboîtés les uns dans les autres et qui aboutissent à une tentative d'évacuation de la conscience du temps. Ainsi, le jeune poète, alerté à la réalité de la mort, entreprend-t-il un parcours centripète qui le conduit en imagination de l'espace exigu de la tombe ("in the thick grave's foot") vers l'intérieur du cercueil ("in the dark of the coffin") où il esquissera le geste ("slits his throat") qui désigne à la fois une promesse de silence et un suicide symbolique. De la même manière, quelques vers plus loin, dans la pièce réservée à la veillée mortuaire, déjà une forme d'intériorisation et de rétrécissement par rapport aux espaces ouverts de l'enterrement, le poète se retrouve seul à seul avec le souvenir de sa tante qu'il se remémore à travers des images d'enfermement et de rétrécissement ("hooded, fountain heart"; "puddles"; "parched world of Wales") qui aboutissent une fois de plus à la mort ("drowned each sun") où "sun" est à prendre aussi dans son sens homonyme, "son", nouvelle allusion oblique au désir d'extinction du jeune poète lui-même.

Ces images de clôture et de régression progressive sont caractéristiques du régime de refus ou de repli tel qu'il est identifié par Burgos. Attitude antihéroïque, caractérisée surtout par un recul face à l'existence, cette syntaxe désigne une tentative de la conscience imaginante pour aménager des refuges, des espaces-retraites ambivalents, précaires quoique protégés, où la recherche de l'oubli débouche souvent sur l'oubliette. Car l'espace, par un jeu de compensation imaginaire, en vient, dans les régimes de l'imaginaire, à se substituer au temps et la quête d'un refuge-abri peut signaler la fuite devant la durée de même qu'une tentative d'homogénéisation des opposés. Ainsi le poète-enfant qui, au fond du cercueil, "se tranche la

gorge" en imagination s'échappe-t-il à la dualité manichéenne révélée par la découverte de la coexistence de la mort et de la vie si finement suggérée par l'image du "morning smack of the spade", rappel des premiers coups qui ont fait pleurer le nouveau-né comme de l'enterrement qui se déroule devant lui. Dans son repli vers la fosse et dans son rapprochement progressif à "dead, humped Ann", il est guidé par le désir de l'indifférenciation, d'une mort qui, comme celle de sa tante, est à la fois repos "muet et profond" et "chute immobile" annulant le temps et l'antagonisme des contraires dans le silence et l'oubli.

Répondant au régime de repli, la deuxième section du poème, consacrée à la célébration aussi emphatique que joyeuse d'un office funéraire de songe, s'organise autour d'une deuxième syntaxe de l'imaginaire que Burgos a nommée schéma de révolte ou de conquête. Caractérisé également par un effort pour conjurer le temps, ce régime se manifeste, à la différence du précédent, par des images d'expansion et de remplissage. Tout se passe à présent comme si, par une nouvelle compensation spatio-temporelle, le fait d'occuper progressivement tout l'espace environnant permettait de déjouer les dégradations du temps.

Expansion d'abord de la conscience du poète. Rejetant le rôle de l'enfant introverti, il affirme sa personnalité, le pronom personnel s'arrogeant, en début de phrase, la place occupée précédemment par des prépositions de temps. Par ailleurs, l'identification du poète avec le barde gallois donne à son personnage une extension historique et même spatiale, nationale, qui renverse l'image de l'enfant enfermé dans le cercueil, replié sur ses problèmes narcissiques. Mais expansion surtout des images de l'espace. Premièrement, sur le plan vertical, où toute une suite d'évocations ascensionnelles, de "raised hearth", "over the hymning heads", "crossing birds" à "skyward statue" atteste un rêve d'agrandissement et de dépassement des contraintes. Deuxièmement, par des images de remplissage de l'espace dans tous les sens. C'est ainsi que le "foyer surélevé" au centre de la pièce du poète s'ouvre magiquement sur le monde entier comme sur les quatre éléments, sur "toutes les mers", sur les bois dont les murs sont abattus, sur les airs aussi où la formation géométrique des "four, crossing birds", en désignant la rose des vents, suggère un espace géométrique sans couture ni limites. Rêverie enfin de gigantisme à l'image de ce "crâne géant", de la "statue dressée vers le ciel" ou de "l'argument monumental". En se révoltant activement contre l'enfermement et la régression, le poète signifie ainsi une rupture avec la réalité de "l'enfant désolé" et s'affirme en conquérant d'un monde de l'imaginaire. A l'abri du temps et de l'espace puisque entièrement solidaires avec eux, il traduit ainsi un désir de plénitude à tout moment et dans toutes les directions dans une sorte de rêve d'éternité spatialisée.

Dans la dernière partie du poème, c'est le troisième régime de l'Imaginaire relevé par Burgos qui prend la relève. A présent, le poète ne cherche plus ni à s'esquiver devant la durée dans des refuge-abris ni à la contrecarrer par un mouvement de remplissage spatio-temporel. Au contraire, le poète, en assumant la fuite des heures et toutes ses conséquences en arrive à l'intégrer dans une entreprise de dépassement du temps au sein même de la durée. D'où le nom de régime de la ruse que lui attribue Burgos puisque le poète, en feignant de se soumettre à la chronologie, ne fait que mieux la piéger pour la soumettre à son désir. Syntaxe dialectique, voire paradoxal, le régime de la ruse opposera, en les alliant, l'actuel et le virtuel, le fini et l'infini. C'est ainsi, pour en revenir à notre analyse, que le poète prend acte, sans détour à présent, de la réalité irréversible de la mort de sa tante qui gît à jamais au fond de la terre telle qu'elle a vécu, crispée dans l'angoisse et la peur: "I know her scrubbed and sour humble hands / Lie with religion in their cramp...." Après l'accumulation de verbes actifs qui ont précédé, "I know", ici, prend toute la force d'une prise de conscience lucide et d'une résignation paisible. Et quelle affirmation plus sereine de l'irréparable de cette mort que le vers si définitif dans son articulation où le poète reconnaît enfin que sa tante, avec ses soixante-dix ans d'existence revêche, est désormais réduite à la froide stérilité de la pierre: "And sculptured Ann is seventy years of stone "?

Régime de la linéarité que celui-ci, où rien ne semble entraver la progression temporelle d'un passé révolu vers un présent en voie d'émergence et un avenir encore à réaliser. L'espace-temps, d'ailleurs, est celui de la perception profane. Aucune tentative d'escamoter la durée à travers des images spatiales qui la déforment en la rétrécissant ou en la magnifiant. Mais le temps n'est plus seulement facteur de dégradation. Il est également source d'un surcroît de réalité, support d'une vision atemporelle. Aussi, ces vers, s'inscrivant en complément à l'acceptation du temps, fournissent les images d'une rénovation permanente. A présent, voix, geste et louange, les attributs du barde, insufflent au poète, sinon à la femme décédée, une vitalité irréductible ancrée dans la durée mais victorieuse de la mort: "storm me forever over her grave". Le temps passé à tailler le monument de pierre, qui n'est autre en fait que le poème en voie de création, a transformé le désir d'anéantissement en rêve d'un temps fort alliant le présent et un devenir perpétuel. Semblable liaison d'un passé irrécupérable, du présent et d'un avenir toujours renouvelé dans les merveilleuses images de régénération et d'ensemencement qui concluent le poème. La renaissance du renard empaillé et la fructification de la fougère desséchée signalent la possibilité d'un retour cyclique du passé dans un futur toujours susceptible de renouvellement. Tout se passe, en fait, dans le régime de la ruse, comme si le poète en était arrivé, après l'avoir suivi dans sa progression linéaire, à retourner sur elle-même la flèche du temps, pour en faire l'agent d'un éternel recommencement, celui de

la défunte immortalisée par l'art mais celui aussi du poète qui s'est réengendré par cet acte de foi et de création poétique.

*

A travers notre analyse de ces trois régimes, avec leurs modes d'organisation respectifs, se dégage déjà un contenu sémantique se présentant sous forme d'un récit symbolique à plusieurs niveaux qu'il serait déjà utile de résumer. Aussi, les trois schémas de repli, de conquête et de ruse représentent-ils les étapes d'un processus de maturation progressive qui mène l'enfant narcissique (en fait le véritable protagoniste du poème), après une rupture avec le monde et à travers l'acquisition d'une nouvelle identité, vers une nouvelle relation avec les réalités du temps. Plus encore que l'immortalisation d'une paysanne défunte, c'est donc l'émergence d'une conscience créatrice qui est au centre du poème et sa force principale. Mais, c'est aussi, à travers le jeu des trois régimes de l'imaginaire, de la gestation du poème lui-même qu'il s'agit. L'évolution des images du désordre initial avec ses balbutiements et ses silences, à travers l'emphase romantique d'un désir hyperbolique vers les images mesurées de la "voix sculptée" réitère la gestation du poème qui se signale à la fois comme son propre sujet et son propre générateur.

*

* *

Or l'analyse du poème de Thomas révèle la présence, à côté des syntaxes de l'Imaginaire, d'un processus textuel - "principe informateur" dans le langage de Burgos - qui rompt, en la complétant, la cohérence sémantique du premier niveau de signification inscrit dans les schémas d'images. Ce principe, en opérant d'incessantes ruptures dans le continuum du texte en voie d'élaboration, ouvre la possibilité d'un sens second, élaboré par les jeux du langage et en contradiction avec le sens initial affiché par les schémas. D'où, fréquemment, la possibilité un d'écart ou d'une déviance entre deux valeurs sémantiques antinomiques à l'intérieur du texte. C'est cette brisure, éruption translogique au sein de deux systèmes pourtant parfaitement cohérents, qui constituerait, pour Burgos, l'essentiel de l'expérience poétique en instaurant une dimension intemporelle. C'est ainsi que ce "principe de la différence", pour citer encore Jean Burgos, permet de "dévier le cours d'une genèse mécaniste du poème dont pourrait rendre compte une analyse quantitative, et permettre le passage du monde en devenir du texte et des processus génétiques qui l'écrivent au monde intemporel de son sens." (p. 397) Ce principe fonctionne de deux manières. D'une part, par le jeu des

interférences entre les différents schémas de l'Imaginaire, ce que l'auteur de *Pour une Poétique de l'Imaginaire* appelle "les jeux compensatoires de l'espace et du temps"(p. 397). D'autre part, par des mécanismes d'amplification du sens résultant de la dialectique de l'actuel et du virtuel dans le poème. Adaptant à la critique littéraire la théorie dite des "catastrophes" mise au point par René Thom⁸, Burgos montre que les brisures à l'intérieur du texte, tout en perturbant la continuité logique du discours, sont à la fois facteurs de réalité neuve et créatrices de sens, et, qui plus est, de sens échappant à l'analyse quantitative.

Ainsi, pour en revenir à "After The Funeral", la première section du poème, tout en s'articulant autour du schéma de fuite devant le temps et de repli vers un centre indifférencié, se prête-t-elle à une lecture inverse comme lieu d'une désagrégation et d'une déstructuration. De nombreuses images d'abord proclament un monde incohérent, fragmentaire, en opposition fondamentale avec lui-même. L'adjectif insolite dans "mule praises", l'écho de "prays " qui retentit ironiquement dans "praises" et "brays", l'inconvenance de ce "happily" au moment de l'enterrement, le déplacement satirique dans l'évocation des "yeux baveux" et "des mares salées sur les manches" des fluides physiques vers d'autres parties du corps sont les signes d'une dislocation affective et psychique. De même, l'image de l'enfant "qui se tranche la gorge" et celle de la pelle qui met à jour un os enterré symbolisent à leur tour un démembrement...un dépeçage de l'Etre.

Mais c'est aussi, voire surtout, au niveau de l'organisation du langage que cette fragmentation se manifeste avec le plus de hardiesse et d'effet. Ainsi, la linéarité du narratif, fortement soulignée par la répétition des prépositions de temps déjà relevée, est-elle constamment déjouée, sinon complètement bloquée, par le jeu du polysémie, d'une syntaxe tortueuse et de l'ambivalence des fonctions grammaticales. Fidèle à une méthode déjà employée dans ses premiers recueils, Thomas continue dans ces vers à pratiquer la surdétermination lexicale. Calembours, mots à connotations multiples, clichés remaniés continuent à surcharger le texte d'une multiplication de sens à la limite de l'inextricable. Une image aussi limpide que celle du mulet, reprise avec humour dans la représentation métaphorique du cortège funèbre, se déploie sous le regard attentif pour livrer tout un éventail de sens divergents - stupide, têtue, hybride, stérile - renvoyant tantôt aux amis de la défunte tantôt au jeune poète et à ses efforts poétiques improductifs.

C'est progressivement aussi que des évocations plus inhabituelles livrent leurs richesses connotatives. Au deuxième vers, par exemple, l'image toute descriptive des oreilles difformes ("windshake of sailshaped ears"), répliques physiques des louanges monstrueuses, s'appuie

aussi sur un échange de syllabes voisin de la contre-petterie ("sailshake of windshaped") tout en laissant planer l'image occultée de "handshake". Le tout signifiant que les signes traditionnels de sympathie sont usurpés ici par des commérages futiles. Mais c'est le dictionnaire qui nous livre le seul sens autorisé de "windshake", à savoir: "a flaw or crack in timber" (O.E.D.), acception qui introduit la notion, fondamentale dans ce poème, de faille ou de fissure. En effet, à travers cette surdétermination sémantique émerge obscurément le sens d'un clivage entre le signe, gestuel ou verbal, et son signifié. Ainsi, la fragmentation du texte en arrive-t-elle à représenter directement l'éclatement d'une société où le langage est vecteur de mensonge ou d'hypocrisie.

En fait, c'est chaque mot qu'il faudrait reprendre de cette manière pour mettre à jour, à travers des termes ou des expressions polyvalents, la redondance sémantique qui est le propre du langage poétique. Même complication au niveau de la syntaxe et des fonctions grammaticales. Celles-ci, loin de permettre l'élaboration d'un sens clair, accumulent obstacles et traquenards. D'abord, la structure labyrinthienne d'une longue phrase qui enchevêtre groupes nominaux et subordonnées avant de livrer, enfin, au dixième vers, la proposition principale ("I stand") dont le sujet n'a été nullement annoncé par le développement précédent⁹. Mais aussi, les équivoques textuelles qui, à chaque mot du texte, occulte le continuum de la description linéaire. Le syntagme "mule praises, brays", par exemple, est-il verbal ou nominal? La même question se pose pour "tap/Tap", "blinds" et "smack". Dans la subordonnée "that breaks one bone to light", quel est le sujet de "breaks"? Est-ce "coffin", "throat", "boy", "spade" ou "smack"? "One", est-il chiffre cardinal ou pronom réflexif? Et ainsi de suite. De multiples déviations ou "catastrophes" langagières tissent de cette manière un réseau sémantique inextricable, obligeant le lecteur à de perpétuelles relectures sans que ces détours rétrospectifs puissent satisfaire le désir, inhérent à tout acte de langage, d'un discours clair et significatif. Finalement, de nombreuses significations, partielles ou intégrales, demeurent possibles - et simultanément. Devant ce foisonnement sémantique, la logique cohérente et linéaire s'efface pour faire pénétrer le lecteur au-delà de ce que Jean Cohen appelle "le seuil de l'intelligibilité"¹⁰. Or, justement, cette indétermination du sens est la finalité même de ces vers où tout concourt, au niveau du langage, pour suggérer la sensibilité trouble et déchirée d'un jeune garçon qui cherche, sans y réussir, à échapper à la complexité d'un univers subitement découvert dans son apparente absurdité. Stylistiquement, les vers eux-mêmes constituent une véritable orgie du langage, "the feast of tear-stuffed time", où la densité du texte alliée aux nombreuses déchirures (sens homonyme de "tear") qu'il affiche produit une écriture aussi stérile que le renard empaillé, que les fausses émotions des amis de la défunte ou que les tentatives littéraires avortées du poète-enfant.

Or, force est de constater, dans ces premiers vers, que l'écriture telle que nous venons de

l'analyser, loin de s'accorder avec le sens du texte élaboré par le régime du repli, lui oppose une dynamique contradictoire tout aussi porteuse de signification. Au mouvement centripète et homogénéisant esquissé par le schéma des images répond donc l'éclatement centrifuge d'un langage effervescent. Le fait poétique ne serait donc pas exclusivement le fruit d'une simple coïncidence entre fond et forme, pour reprendre la formule traditionnelle. Au contraire, il semble relever plutôt de la coexistence, à l'intérieur d'un même texte, de significations indépendantes, voire antinomiques, inscrite à la fois dans les images et dans les jeux langagiers proprement dits. Aussi, est-ce l'ambivalence, et plus spécifiquement le paradoxe, qui rendrait le mieux compte du phénomène poétique perçu désormais non pas comme facteur d'harmonisation mais comme principe de la différence¹¹.

*

Voilà que cette thèse se vérifie aussi dans la deuxième section du poème pour le régime de la conquête où s'établit une relation dialectique semblable entre les structures oniriques proposées par les constellations d'images et les procédés langagiers qui en sont les vecteurs. Les schémas imaginatifs, nous l'avons vu, suggèrent une lutte linéaire contre le temps et une occupation progressive de l'espace grâce aux images d'ascension, d'expansion et d'agrandissement. Les structures linguistiques, au contraire, se présentent comme une syntaxe de l'antithèse engendrant des juxtapositions constantes entre des éléments contraires. Ce régime manichéen se manifeste d'abord chez Thomas par l'opposition des pronoms personnels, le "I" du poète, auteur d'affirmations résolues au présent du verbe ("I stand...I call") alternant avec le "she" de la défunte, sujet de propositions négatives ou hypothétiques au passé ("She would not have me sinking...she would lie dumb"). L'opposition est maintenue, tout au long de cette section, entre l'impulsion de créativité en voie de se réaliser dans un présent signalé par l'accumulation de démonstratifs ("this monument"... "this skyward statue", etc), et le poids informe et lourd du passé suggéré par l'accumulation d'adjectifs statiques: ("dead, humped Ann"... "dumb and deep"... "fiercely mourning house", etc). Elle se manifeste, par ailleurs, dans l'alternance de phrases cumulatives, expressions d'une énergie en voie d'émergence, et de phrases courtes à structure grammaticale isomorphe séparées par des point-virgules, signes textuels de la lourdeur et de l'essoufflement du passé. Enfin cette opposition trouve un écho au niveau des schémas rythmiques et sonores. De façon générale, les images attribuées à la défunte sont exprimées en voyelles courtes, lourdement accentuées par l'allitération initiale ou par le rythme trochaïque ("dumb and deep"; "broken body") ou spondaïque ("dead, humped Ann"; "drowned each sun"; "still drop"), qui suggèrent une inspiration à bout de souffle. Au contraire, à l'image du barde, réputé au pays de Galles pour son "hwy!" ou emphase oratoire, le poète élégiaque s'exprime le plus souvent en voyelles longues, appuyées par des allitérations, ou

encore par des assonances ou par des rimes internes qui donnent aux vers une allure chantée tout en accentuant les rythmes enjoints, iambiques et trochaïques ("call all / The seas to service"; "over the hymning heads"; "Bow down the walls of the ferned and foxy woods").

Par ailleurs, cette deuxième section s'articule toute entière autour d'un argument binaire sous forme de joute oratoire entre des séries d'affirmations et de répliques alternées qui réalisent un va-et-vient entre le présent qui cherche à se faire et le passé qui freine son impulsion. Ainsi, la détermination initiale du poète-barde de redressement et de création ("I stand, for this memorial's sake") est-elle entravée, quelques vers plus loin, par une série de contrepropositions, encadrée, pour mieux les démarquer, par des parenthèses et introduites par une conjonction adversative qui renverse toute la proposition précédente: ("Though this for her is a monstrous image...").

Le procédé de mise en opposition systématique qui caractérise toute cette section est loin de la syntaxe tortueuse du régime de repli. Celle-ci cherchait en fait à occulter le déroulement linéaire en instaurant un texte sans avenir, entravé par le polysémantisme lexical et syntaxique. Dans le régime de la révolte, au contraire, la syntaxe se simplifie, la priorité étant donnée aux verbes, surtout d'action, en début de vers. La juxtaposition des éléments du discours, si elle immobilise, momentanément, le flux logique et chronologique, vise moins à faire oublier le temps qu'à le noyauter, symboliquement, par un processus de remplissage compensatoire de tout l'espace sémantique. C'est ainsi que le jeu des polarités permet, d'une part, de mesurer l'étendue du dilemme qui confronte le poète: réconciliation du passé et du présent, de l'action et de la passivité, de la vie et de la mort pour ne citer que quelques manifestations de ce conflit à multiples facettes. Et, d'autre part, il permet d'établir une symétrie des contraires qui a pour conséquence la suspension de la linéarité et l'instauration d'un temps fort et dense. Ainsi, comme le fait remarquer Burgos, le régime de la conquête se distingue-t-il, sur le plan stylistique, par "une écriture de l'espace plein ou en voie de l'être et une écriture cherchant à s'immobiliser dans le présent"(p. 157).

Ainsi, dans le régime de la conquête, les jeux du langage sont-ils, tout comme les schémas d'images, les facteurs d'une conquête sur le temps par l'instauration d'un espace de plénitude textuelle. Seulement, comme nous venons de le voir, schémas et langage, s'ils arrivent à une même finalité cohérente, fonctionnent néanmoins de façon contradictoire. L'expansionnisme triomphant des images cherchant à coloniser un espace toujours plus étendu à partir d'un centre de rayonnement créatif est plutôt en relation d'antagonisme avec l'alternance manichéenne inscrite dans les mécanismes langagiers qui sont finalement créatrices d'une écriture en a-plat où les contraires co-existent dans une perception complexe mais cohérente de l'instant

présent.

*

Les dix derniers vers du poème, tout en affichant des points de convergence avec les sections précédentes, vont se différencier nettement à la fois par les modalités et la finalité des jeux du langage. Car l'écriture de la ruse, pour reprendre le terme utilisé par Burgos pour désigner le troisième régime de l'Imaginaire, loin d'escamoter le temps derrière la surproduction de sens ou d'aménager une trêve entre diverses manifestations du temps, cherchera plutôt à suivre la direction du temps en l'assumant pleinement mais pour mieux le transgresser et le transcender: "écriture de qui a tout son temps, de qui prend tout son temps, et sait regarder loin"(p. 166).

Ecriture non pas d'opposition, mais de concordance, ce régime se caractérise d'abord par la transformation de la dialectique en co-présence et de l'ambivalence en paradoxe. Ainsi, l'acceptation de la durée par le poète se traduit-elle par l'effacement de l'opposition du présent et du passé. Désormais, la réalité de l'Histoire est reconnue au moyen des verbes au présent qui désignent aussi bien le poète vivant que sa tante décédée, tous deux contemporains du monument de pierre comme du renard et de la fougère. Si le poème continue à se centrer sur la relation entre le poète et la femme défunte, ceux-ci ne sont plus séparés par une dialectique verbale. Les constructions adversatives ("though" / "but") cèdent la place à des constructions conjonctives, signes d'un rapprochement, voire d'une identification profonde. C'est ainsi qu'une simple conjonction peut désigner une relation de simultanéité et la coordination, chez le poète, d'une prise de conscience de l'irréversibilité de la mort et de l'immortalité conquise par l'art:

I know her scrubbed and sour humble hands
Lie with religion in their cramp, her threadbare
Whisper in a damp word, her wits drilled hollow,
Her fist of a face died clenched on a round pain;
And sculptured Ann is seventy years of stone.

Ces vers illustrent également une autre caractéristique du régime de la ruse, à savoir, la création d'un sens "autre", nouvelle dimension translogique de signification réalisée par la confrontation et la transcendance des contenus sémantiques. Car, dans le contexte créé par le poète comme par le jeu d'une polysémie complexe et cohérente, ces vers, à l'image de ceux qui suivent, parviennent à transmettre deux sens complètement contradictoires. Ainsi, l'évocation "initiale" d'Ann Jones, c'est à dire celle qui risque d'être perçue en premier par le lecteur, la représente à l'étroit dans sa tombe comme elle l'était dans sa vie du fait d'un puritanisme étrié. Ann, morte, se réduit en somme à la stérilité de pierre de ses soixante-dix ans d'existence.

Simultanément, cependant, une lecture "seconde", indissociable de la lecture primitive, permet une interprétation antinomique qui suggère, au contraire, que la défunte vit encore par le truchement du monument érigé par le poète-barde. C'est ainsi, pour détailler la ruse polysémique de Thomas, que "cramp" dénote non seulement la rigidité de la religion et de la mort mais également une presse qui unit deux pièces ou éléments distincts (notons que c'est aussi le sens primitif de "religion"). Qui plus est, le même terme signifie un "pilier de roc ou de minéraux", ce qui laisse entendre qu'Ann est matériellement présente dans la statue qui la re-présente. De même, l'évocation de la voix de la défunte, "her threadbare / Whisper in a damp word", prend un tout autre sens quand on se renvoie aux "dry leaves" mentionnées au début du poème. Si celles-ci symbolisaient l'aridité du jeune poète à court d'inspiration, il s'en suit que l'humidité, que ce soit celle, imaginaire, de "toutes les mers" ou celle, actuelle, de "la pièce à la fenêtre embuée" où le poète compose son poème, ou encore celle des "mains trempées par les nuages" avec lesquelles il a taillé la statue funéraire, doit représenter la fécondité, l'élan vital retrouvé par et dans le souffle créatif lui-même.

Une lecture analogue s'impose encore dans les vers suivants compte tenu de l'ambivalence lexicale. Ainsi, sans vouloir épuiser toutes les connotations possibles, "drilled hollow" suggère à la fois l'action du sculpteur de même que la discipline artistique, notion suggérée aussi par l'allusion à "round pain" qui évoquerait les formes pleines de la statue comme les affres de la gestation artistique. Dans le vers 34, "fist" ("poing" mais aussi "écriture" en anglais familier) renvoie à nouveau au thème de la création poétique et, plus spécialement, à l'acte d'écriture par lequel l'image ou "face" de la défunte est préservée. Celle-ci est "clenched", c'est à dire, raidie par la douleur, mais aussi "enlacée", "unie" à son créateur. Voisin ici de "cramp" par la notion d'unification des contraires, ce terme suggère encore la faculté unificatrice du processus artistique, d'autant plus qu'il signifie, par ailleurs, "conclure un argument" et "faire un jeu de mots", deux acceptions parfaitement pertinentes dans le contexte actuel. "Died", enfin, prétérite du verbe "mourir" se lit également, dans cette optique, en participe passé du verbe homonyme signifiant "faire un moule ou matrice", terme employé pour désigner la prise du masque mortuaire destiné à prolonger le souvenir du défunt.

Cette glose, nécessairement détaillée, montre bien, nous semble-t-il, la cohérence des deux lectures antinomiques parfaitement superposées. Or, la contradiction ne s'explique en termes ni de l'une ni de l'autre. Les deux pôles de l'opposition demandent à être lus dans un même regard globalisant où le langage poétique n'est plus porteur d'un sens équivoque mais se révèle comme générateur d'un sens nouveau, déroutant sinon absurde, qui veut que la défunte soit à la fois vivante et morte, confiée à l'éternité de la tombe comme à l'immortalité de l'oeuvre d'art.

Or, s'il y a ambivalence dans ces vers, il n'y a pas encore à proprement parler de paradoxe. La contradiction peut, à la limite, être élucidée en termes cartésiens (la femme est morte mais son souvenir est préservé par l'art). Il en va autrement cependant dans les derniers vers. Ici, Thomas tisse à nouveau une trame sémantique serrée qui oppose et relie les défunts - Ann Jones, le renard, la fougère - et le poète vivant. C'est ainsi que les "cloud-sopped, marble hands", celles de la paysanne préservée dans la statue imaginaire qui se dresse, sous la pluie, sur sa tombe, s'avère être aussi, dans le contexte métalittéraire créé par le poème, les mains du poète lui-même. Ceci de deux manières. D'abord, ce sont les mains du sculpteur métaphorique qui a taillé le monument funéraire mais ce sont aussi les "mains" figurées ou styles divers de l'écriture du poète, écriture, comme nous l'avons vu, trempée dans les nuages d'un rêve aussi altier que nébuleux. Même coïncidence des opposés dans les vers suivants. La représentation du monument funéraire ("This monumental / Argument of the hewn voice, gesture and psalm") évoque aussi bien l'effigie mortuaire de la défunte que le poème lui-même en tant que démonstration hyperbolique réunissant toutes les fonctions du poète-barde - chant, geste, et louange. Aussi, est-ce le poète, tout autant que son sujet, qui est rendu à l'existence, arraché à la peur et au narcissisme enfantin par le pouvoir de son verbe. A l'image de Hamlet fulminant sur la tombe d'Ophélie, il découvre dans l'emphase rhétorique le ressort d'une nouvelle vitalité et une solution à l'angoisse du temps: "Storm me forever over her grave". L'Histoire et l'Eternité, la mort et la vie, la défunte et son barde se rencontrent enfin dans un seul monument paradoxal, monolithique mais plurivalent, qui n'est autre que le poème lui-même.

Nous sommes à même, après ces remarques, de mesurer, pour le régime de la ruse, toute la distance qui sépare à nouveau le mode d'organisation des images et l'écriture qui en est le vecteur. Certes, existe-t-il de nombreux points de contact qui donnent à cette section son unité interne. Que l'on pense en particulier à la réconciliation du passé et de l'avenir dans un présent éternel qui est la finalité des images comme de l'écriture elle-même. Seulement, les modalités de cette réconciliation divergent dans l'un et l'autre cas. Le régime de la ruse, pour résumer Burgos, est à la fois moniste et dualiste, déroulement à sens unique d'une progression qui ne s'arrête à nul obstacle et terme ultime qui est une fin des temps dans la coïncidence des contraires (p. 167). Là, par conséquent, où une première lecture laissait paraître le détournement cyclique du temps linéaire pour le transformer en devenir permanent, désormais c'est simultanément, dans un même instant d'intensité translogique, que deux destinés contradictoires se rencontrent et s'unissent.

Dans le régime de la ruse, comme dans les régimes précédents, l'analyse de l'écriture a bien mis en valeur l'amplification du sens opérée par le jeu des mécanismes du langage. A vrai dire, il s'agit moins de l'enrichissement d'un contenu primitif que de la création d'une

signification alternative, quoique complémentaire, qui vient s'inscrire tout au long du poème en contrepoids au sens initial. D'où la saisie par le lecteur d'un texte double, à la fois uni par la cohérence interne de sa trame sémantique et contradictoire par l'opposition du sens formateur et du principe informateur.

Arrivé à ce stade de notre étude, il se révèle donc que le phénomène poétique, tel qu'il est illustré par "After The Funeral", ne se situe ni dans les schémas d'images avec leurs dynamiques variées ni dans les soubresauts et exploits techniques d'un langage versatile. C'est au contraire dans la surimposition de ces deux principes comme dans leur interaction simultanée et illogique, que réside la capacité d'un texte comme celui de Thomas à générer du sens, et du sens nouveau, indicible, perception d'une transcendance à l'œuvre dans et à travers les mots. Car, pour préciser notre pensée dans la suite de Burgos, la poésie telle que nous l'avons définie ne repose pas sur l'accumulation ou l'intensification de sens profanes. Elle est générée au contraire dans le hiatus entre deux sens, dans l'espace métaphysique aménagé par la rencontre paradoxale de schémas de l'imaginaire et de procédés langagiers. Aussi, la poésie, si elle possède un sens - ou des sens - accessible à l'esprit cartésien, se singularise surtout par sa capacité à transcender les interprétations discursives pour se donner conjointement, dans les termes de Saint-Jean Perse, comme "mode de connaissance" et comme "mode de vie intégrale"¹². Brisure avec les habitudes de la réalité quotidienne, la poésie est ainsi ouverture sur un réel nouveau qui est source de sur-réalité. Or c'est ici, devant ce seuil métaphysique, que s'arrête l'analyse, ici que le poéticien, avouant les limites de sa méthode, doit renoncer aux outils critiques pour laisser parler le langage en voie d'émergence.

C'est la conclusion qui s'impose enfin à la lecture des derniers vers d'"After the Funeral" qui fournissent un bel exemple de cet envol du sens à travers les interstices du langage vers le rêve d'un monde virtuel, à l'abri de la durée, au cœur même de l'espace-temps quotidien. L'évocation fantastique du renard empaillé qui ressuscite et parle, comme celle de la fougère qui jonche de graines le noir rebord de la fenêtre, est d'abord le signe d'un avenir impossible, d'autant plus invraisemblable que le renard n'a pas de poumons et que la fougère ne se reproduit pas par ensemencement. L'avènement improbable d'un phénomène aussi anormal laisse donc supposer, dans le contexte du poème, et sur un premier plan, la permanence du monument de pierre et de son message d'amour.

Cependant, fidèles à la tournure ambivalente caractéristique de ce régime, ces vers se prêtent aussi à une lecture radicalement opposée comme expression de l'acte de création du poème dans l'instant même de réalisation. Le renard, emblème de la ruse et par autant de l'artiste¹³, est ainsi identifié au poète qui lui aussi se réveille de son cauchemar des "heures

farcies de larmes" pour crier l'Amour à travers son élégie funèbre. De même, la fougère qui se pavane ("strutting fern"), se charge-t-elle de connotations qui en font le symbole du poète. La surdétermination de l'adjectif, d'abord, évoque le rôle de "support" ou d'"étai" (l'une des acceptions de "strut") joué par le barde dans l'édification du monument funéraire. Par ailleurs, elle rappelle la démarche cabotine, quelque peu shakespearienne, du poète-barde sur son estrade: "a poor player / That struts and frets his hour upon the stage"¹⁴. Les graines jonchées sur le rebord de la fenêtre en arrivent ainsi à suggérer, dans une image d'une densité remarquable, les germes d'une nouvelle vie posés sur le bord de la tombe, seuil noir par excellence, de même que les mots du poème qui donne, comme une fenêtre, sur un monde magique, surréel, capté ici et maintenant, à travers l'espace de la page noire.

Grâce donc à l'écriture de la ruse, la fin du poème nous donne à rêver et à vivre une réponse finale à l'angoisse du temps, tout en introduisant un ordre nouveau dans le désordre initial. Mais, cette vision finale n'est pas simplement le réordonnement des divisions originelles. C'est plutôt la transgression de l'ordre logique où le poète, à travers des images d'un illogisme manifeste, nous fait entrevoir un monde translogique de possibilités illimitées. Et si ces vers se terminent sur des images de la matière muette - femme défunte, pierre, renard - miraculeusement dotée d'une voix "damp word", "hewn voice", "cry Love", c'est que le poème de Thomas cherche à dire et à nous montrer que l'espace du texte est lui-même un seuil, qu'il fait passer le lecteur, par et à travers le langage, du silence d'avant le poème au silence d'après le poème et qui n'est plus le même, qui est parole poétique, à savoir, création continue de l'Etre dans le monde.

1 - Burgos, Jean, *Pour une Poétique de l'Imaginaire* (Paris: Seuil, 1982), 408p. Toute référence à cet ouvrage sera abrégée en donnée entre parenthèses.

2 - Il serait possible d'augmenter le nombre de schémas en introduisant des raffinements supplémentaires comme nous l'avons fait nous-mêmes dans notre article "Yeats and The Spaces of the Heart", à paraître dans *Les Annales de la Faculté des Lettres de Nice*, 1987. La multiplication excessive des schémas, cependant, ne pourrait finalement que nuire à la démarche de Burgos qui vise à montrer les continuités du texte, les grands points de rapprochement du lecteur et du poète, avant de procéder à un examen des mécanismes de discontinuité, les ruptures apportées aux schèmes et qui engendrent la spécificité du texte poétique.

3 - Saint-John Perse, "D'une interview de Pierre Mazars" (1 Nov 1960), *Oeuvre Complètes* (Paris: Gallimard, 1972), p. 576.

4 - Une première esquisse de ce poème date du 10 février 1933, trois jours après la mort d'Ann Jones et probablement le jour même de l'enterrement. Le ton du poème, impersonnel et

- ironique, de même que son contenu, est très différent. Nous nous limiterons dans cette étude au seul texte plus long et infiniment supérieur publié en 1939 dans *The Map of Love* et recueilli dans *Collected Poems* (London: Dent, 1952), p.80.
- 5 - Nous distinguerons dans cette étude entre Thomas en tant que créateur du poème et le persona imaginaire créé par l'écrivain pour les besoins de sa mise en scène textuelle. C'est à celui-ci que nous renvoyons chaque fois nous parlons du "poète".
 - 6 - Nous conserverons les divisions habituelles du poème qui correspondent, en effet, comme nous espérons le montrer, à sa structure profonde. Dans notre étude des différents régimes, cependant, nous nous garderons de proposer un découpage du texte en compartiments étanches. Des interférences et des chevauchements entre les différentes sections font partie intégrante de son identité comme produit organique de l'imaginaire.
 - 7 - Même l'adverbe "happily" au troisième vers est à lire ironiquement comme expression de soulagement de la part de ceux qui ont déjà "un pied dans la tombe".
 - 8 - Voir Burgos, *op cit.*, pp. 195-198. On pourrait utilement consulter à ce sujet l'exposé de René Thom: "De Quoi Faut-il s'étonner?" in *Morphogénèse et Imaginaire, Circé*, Cahiers de Recherche sur l'Imaginaire, Lettres Modernes, Paris, N°8-9 (1978), pp. 7-90.
 - 9 - Le "I" du poème, en fait, n'est autre que le "desolate boy" mentionné dans le vers 7. L'identification du sujet n'en est pas pour autant facilitée. Au contraire, elle serait plutôt rendue plus aléatoire par l'utilisation de la troisième personne pour désigner celui-ci ("slits his throat"), ce qui laisse entendre une disparité entre le poète comme sujet grammatical de la phrase et le garçon comme sujet du poème. Cette disparité d'ailleurs va tout à fait dans le sens de la fragmentation interne que nous cherchons à démontrer ici.
 10. Cohen, Jean, *La Structure du Langage Poétique* (Paris: Flammarion, 1966), p. 177.
 - 11 - Certes, depuis toujours, mais surtout depuis la révolution poétique du début du vingtième siècle, la poésie fait largement appel à la notion de surprise ou de déviance par rapport à une norme ou une attente suscitées par le texte. Thomas lui-même, dans ses premiers recueils, *Eighteen Poems* et *Twenty Five Poems*, a souvent recours à ce genre d'écart sémantique obtenue au moyen d'un symbolisme foisonnant et plurivalent de même que par les soubresauts de la grammaire et de la syntaxe. Dans ces poèmes cependant, une logique interne continuait à déterminer la structuration d'un sens, alternant des propositions antithétiques afin de produire une synthèse finale, "paix momentanée au coeur de la guerre" qui devenait ensuite le premier élément d'une nouvelle opposition dialectique permettant ainsi au poème d'avancer à travers les embûches et les méandres de l'obscurité apparente. "After the Funeral" au contraire, du moins dans ses premiers vers, oppose un style totalement contraire. En fait, par le jeu de la litanie de substantifs et de propositions secondaires, et l'absence de verbe principal avant le dixième vers, le texte défile sans que le lecteur puisse y rattacher un sens cohérent et définitif.
 - 12 - Saint-Jean Perse, "Le Discours de Stockholm", *op cit.*, p. 444.
 - 13 - D'autres poètes, dans la lignée de Thomas, ont bien compris cet aspect du symbolisme du renard. Ted Hughes, par exemple, dans son poème "The Thought Fox", en fait le symbole même de l'inspiration poétique.
 - 14 - Shakespeare, *Macbeth*, V.v.25.