

## Llareggub : espace utopique ou la représentation de la ville dans *Under Milk Wood*

Morgan George

### [Pour citer cet article](#)

Morgan George, « Llareggub : espace utopique ou la représentation de la ville dans *Under Milk Wood* », *Cycnos*, vol. 1. (Politique et poétique de la ville), 1984, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/753>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/753>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/753.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.*

*Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.*

LLAREGGUB : ESPACE UTOPIQUE  
ou LA REPRÉSENTATION DE LA VILLE  
DANS *UNDER MILK WOOD*

Que la critique se soit penchée sur les coordonnées spatiales dans *Under Milk Wood* (1), «pièce pour voix» créée par Dylan Thomas à New York en 1953, rien *a priori* de plus légitime. Se calquant en partie sur l'*Ulysse* de Joyce, le texte donne vie et voix à la petite ville de Llareggub qui prend forme dans l'imagination de l'auditeur-lecteur à mesure que celui-ci se promène, le temps d'une journée de printemps, à travers les espaces urbains, rues, maisons, magasins, comme à travers les espaces naturels, mer, bois, colline, d'une petite collectivité nichée entre montagne et océan dans un coin isolé du pays de Galles «profond». Mais de quel espace s'agit-il dans cette panégyrique d'un bourg imaginaire ? Quel type de réalité spatiale sommes-nous en droit d'attendre d'un texte littéraire, et *a fortiori* d'un texte poétique à l'image de la pièce de Thomas ?

Malgré les éclaircissements apportés depuis quelque temps par la critique théorique (2), le débat autour d'*Under Milk Wood* reste en grande partie vicié par les parti-pris qui s'attachent à la personnalité de son auteur. S'attaquant à deux reprises à Dylan Thomas, David Holbrook l'accuse de se livrer à l'élaboration d'un fantasme enfantin, d'un «village de poupée irréel» (3), projet qu'il juge inacceptable puisque divorcé des valeurs morales du monde «réel». Voici, poursuit-il, «un monde amoral, dans lequel toutes les manifestations de la cupidité amoureuse sont acceptables, la haine comprise, alors que la réalité est niée» (4). Par ailleurs, selon Daniel Jones, ami intime de Thomas et compagnon de beuverie, le réalisme de la pièce, sa fidélité au modèle socio-culturel gallois, constitue l'une des motivations principales du texte. Attestant, dans la préface de la première édition de la pièce, la prédilection de Thomas pour les petites villes au bord de la mer, il en conclut que «la description d'une petite ville galloise au bord de la mer s'imposait naturellement comme sujet» (5). Pour ce critique, la fonction mimétique de la pièce s'étend jusqu'au moindre détail de la mise-en-scène. La plus belle lecture qu'il ait eu l'occasion d'entendre fut donnée, écrit-il, par une troupe d'acteurs munis d'accents régionaux authentiques — «real (not assumed) *South-Walian accents*» (6). Le plaisir esthétique serait-il donc fondé sur la seule perception d'une identité entre l'objet artistique et un monde «réel» qu'il reconstitue ? A la manière peut-être de la scène qui montre M. Waldo sensiblement émêché qui s'essaie vers la fin de la pièce à des chansons égrillardes : «Here was the real pub atmosphere», conclut Daniel Jones, «...the sense of a time passed in carousing and singing was satisfied» (7). Qu'en est-il alors des millions de lecteurs qui ont su tirer de la pièce un réel plaisir sans partager pour autant les mêmes références linguistiques et socio-culturelles ? L'art de Thomas, se réduirait-il à une simple image d'Épinal, reproduction talentueuse mais caricaturale d'un univers limité ?

A travers quelques réflexions sur la finalité et la pratique de la représentation artistiques chez Thomas, je voudrais proposer dans ces pages que le succès et l'intérêt d'*Under Milk Wood* ne sont en rien fonction de l'évocation, ou absence d'évocation, d'un monde censé être réel, ou d'un village quelconque avec sa voirie, ses édifices, ses personnages et ses moeurs. Nous soutiendrons que Llareggub

est une figure verbale, un univers linguistique autonome sans référence autre que le discours qui le crée et n'a besoin, pour communiquer, que de la cohérence et de la richesse de la pratique verbale et imaginative qui l'informent.

En attribuant à son village fictif le nom de Llareggub, avec son célèbre jeu de mots inversés, Thomas avait sans doute un double objectif. Il laisse entendre d'une part que la ville «ne veut rien dire», ne renvoie sémantiquement ni sémio-logiquement à quelque site connu. A la manière du titre de Samuel Butler, le toponyme désigne rien et nulle part ; il constitue un nom de lieu qui est un non-lieu, une u-topie, pure création de l'esprit et du verbe. Il suggère d'autre part que l'espace imaginaire créé dans le texte est une inversion du monde habituel. Cette ville, que le texte nous montre «head over bells in love» (*UMW* p. 61), présente non pas un univers «aréel» mais un anti-monde radicalement autre qui transforme les données de l'expérience contingente en la vision poétique d'un espace non seulement utopique mais eu-topique. Tout en s'écartant de la moralité conventionnelle, *Under Milk Wood* nous donne à voir ainsi les termes d'une ontologie nouvelle.

Que Thomas se soit préoccupé du problème de la représentation littéraire dans *Under Milk Wood* ne fait guère de doute. Le texte lui-même incorpore plusieurs modes d'évocation d'un objet réel comme autant d'exercices de style qui sont contrastés avec une netteté telle que l'on peut se demander si le propos de l'auteur n'y était pas de représenter ainsi les processus de déconstruction et de représentation du réel et de mettre en évidence, par la même occasion, les mécanismes par lesquels un discours idéologique peut s'introduire dans toute description littéraire. C'est ainsi que, relativement tôt dans la pièce, Thomas juxtapose trois textes, trois discours dans le discours, qui désignent autant de manières de représenter le monde phénoménologique. Au-delà de sa fonction humoristique et satirique, le pastiche du guide touristique possède ainsi un double rôle dans l'économie de la pièce. D'abord, il «objective» la ville en créant l'illusion d'une réalité perçue et décrite de l'extérieur par un observateur avisé et impartial. Ensuite il nous soumet un style d'écriture, celui qui, à travers une prose impersonnelle chargée de précisions et de précautions oratoires s'efforce de dénoter une réalité de surface :

Less than five hundred souls inhabit the three quaint streets and the few narrow by-lanes and scattered farmsteads that constitute this small, decaying watering-place which may, indeed, be called a «backwater of life» without disrespect to its natives who possess, to this day, a salty individuality of their own. (*UMW* p. 21)

Malgré le souci d'impartialité manifesté dans ce texte, l'exactitude chiffrée et la rigueur quasi sociologique sont pourtant un leurre, un trompe-l'oeil de l'écriture. La ville est réduite en effet à un schéma intelligible, en agglomération abstraite à l'usage du promeneur du dimanche. Le texte signifie moins la ville qu'il est censé décrire que l'attitude résolument intellectuelle et condescendante de l'auteur comme de la culture anglo-saxonne qui s'exprime à travers lui.

Le poème du révérend Eli Jenkins, barde de Llareggub, constitue à la fois la contrepartie versifiée de la prose du vade-mecum et son double sémiologique. Témoin les premiers quatrains de son poème du matin :

Dear Gwalial ! I know there are  
Towns lovelier than ours,  
And fairer hills and loftier far,  
And groves more full of flowers,

And boskier woods more blithe with spring  
And bright with birds adorning,  
And sweeter bards than I to sing  
Their praise this beauteous morning.

(UMW p. 23)

Voici la ville perçue par l'un de ses habitants, chantée en vers émus qui la camouflent tout en la célébrant. Le formalisme naïf dans la facture de ces lignes, la grandiloquence du style comme l'exaltation du ton fixent l'attention de l'auditeur-lecteur sur le signifiant (auteur et texte) au détriment du signifiant supposé, la ville elle-même. Ici encore, mais d'une autre manière, la représentation picturale est faussée à la fois par le caractère sclérosé de la langue comme par la projection d'un schéma conceptuel, à savoir l'idéalisme transcendantaliste du barde chrétien qui rabat l'espace du réel au profit d'un rêve légendaire :

By mountains where King Arthur dreams,  
By Penmaenmawr defiant,  
Llaregub Hill a molehill seems,  
A pygmy to a giant.

(UMW p. 23)

Tel n'est pas le cas par contre du texte que Thomas met dans la bouche de Lily Smalls, la fille du boucher, qui aborde le monde matinal de bouilloires et de becs à gaz après une nuit de rêverie érotique. A la différence des discours précédents, celui-ci n'évoque pas la ville, mais la réalité la plus immédiate qui soit, le visage que Lily perçoit dans le miroir :

Oh there's a face !  
Where you get that hair from ?  
Got it from a old tom cat.  
Give it back then, love.  
Oh there's a perm !

...

Who is it loves you ?  
Shan't tell.  
Come on, Lily.  
Cross your heart then ?  
Cross my heart.

(UMW p. 25)

Ici aucun effort de mimétisme verbal ni de célébration romantique. Le texte se donne pour ce qu'il est : une pure fantaisie, une fête du langage qui ne renvoie qu'à l'illusion créée par le discours lui-même. Fiction dramatique sous forme de monologue dialogué, le texte met en scène un chassé-croisé du réel et du rêve, une double profondeur de part et d'autre du miroir où c'est le reflet qui parle au nom de Lily, et où Lily elle-même est transformée en tiers imaginaire. Le discours ne décrit plus. Loin s'en faut. Tout se passe comme si la représentation d'une réalité vécue passait par l'évacuation de toute allusion à un référent extérieur au texte. Ici, le langage, organisé en énoncé poétique, est créateur de son propre espace. Il est le lieu, l'espace textuel, où prend forme de façon dramatique et immédiate une perception complexe, voire contradictoire, l'interface où les deux visages du miroir se rencontrent et se parlent. Et le narrateur d'ajouter à la rêverie de Lily Smalls :

And very softly, her lips almost touching her reflection, she breathe the name and clouds the shaving glass.

(UMW p. 25)

Cette structure diamétrale du discours disposé symétriquement de part et d'autre d'une ligne de démarcation qui est la surface du texte lui-même fournit l'image, nous semble-t-il, du travail de représentation tout au long de la pièce de Thomas.

Celle-ci tourne, en tout cas, sur une dialectique dramatique opposant descriptions topographiques et rêveries fantastiques, comme elle met en balance les gestes, pensées et paroles de personnages ancrés dans les contingences du quotidien et leurs fantasmes, rêves et désirs secrets. Dualisme que l'on retrouve inscrit de façon plus spécifique dans la représentation de Llareggub à la faveur de l'opposition omniprésente entre l'évocation physique de la ville, topos fermé, coupé du monde, image non seulement de l'isolement géographique de cette communauté mais aussi d'une certaine étroitesse de l'esprit, et d'autre part, la peinture d'un monde d'ouverture, le double caché de l'autre, source d'énergie créatrice et de vision poétique, qui se devine surtout à travers les sites naturels, la mer, la colline de Llareggub, et surtout, le bois de Milk Wood lui-même. Voici le sens, dès les premières lignes de la pièce, de la figure qui, par un rapport de symétrie paradoxale, compare et oppose la fermeture des maisons et l'univers étrangement éveillé des voyants de la nuit :

The houses are blind as moles (though moles see fine tonight in the snouting, velvet dingles) or blind as Captain Cat... (UMW p. 1)

Aveugle comme le capitaine Cat, à savoir, le narrateur-personnage qui, malgré sa cécité, voit tout, entend tout, raconte tout.

Mais c'est dans la structure du discours narratif que s'annonce d'abord la symétrie diamétrale de la représentation dans la pièce. Ceci à plusieurs niveaux. D'abord dans l'opposition complémentaire de narrateurs extérieurs à l'action dramatique et d'un narrateur qui en est un des acteurs. Grâce à ce double point de vue, l'auditeur-lecteur se situe alternativement dans et hors du décor imaginaire où se déroulent les événements de la pièce. Il découvre la ville, comme l'entendait Thomas, «comme s'il en était un des habitants» (8). Mais il n'en reste pas moins un observateur extérieur, un regard distancé et omniscient. En deuxième lieu, la symétrie antithétique s'inscrit dans l'opposition des deux narrateurs ou «voix» extérieurs à l'action et qui correspond, de façon presque systématique, surtout dans les premières séquences de l'action, à l'antinomie, monde extérieur/monde intérieur, les deux faces du miroir. Ainsi la première voix fournit des éléments exclusivement descriptifs, la réalité de surface de cette ville foisonnante. La deuxième voix, par contre, est celle du monde onirique, porte-parole des pensées secrètes des personnages derrière l'écran des portes, comme de leurs yeux : «behind the eyes and secrets of the dreamers» (UMW p. 19). Témoin la scène où le capitaine Cat est présenté pour la première voix. A la spatialité physique de Schooner House, décrite par la «Première Voix» comme autant d'espaces habitables s'emboîtant les uns dans les autres s'ajoute, par un jeu de mise en abîme psychique, les espaces toujours plus profonds de l'univers onirique annoncé par la «Deuxième Voix» :

#### FIRST VOICE

Captain Cat, the retired blind sea-captain, asleep in his bunk in the sea-shelled, ship-in-bottled, shipshape best cabin of Schooner House dreams of

#### SECOND VOICE

Never such seas as any that swamped the decks of his S.S. *Kidwelly* belying over the bedclothes and jellyfish-slippery sucking him down salt deep into the Davy dark where the fish come biting out and nibble him down to his wishbone, and the long drowned nuzzle up to him.

#### FIRST DROWNED

Remember me, Captain ?

### CAPTAIN CAT

You're Dancing Williams !

(UMW p. 3)

A l'image du monologue dédoublé de Lily Smalls, l'alliance des deux narrateurs crée l'illusion d'une ouverture, d'un approfondissement du réel qui est aussi une percée vers un espace qualitativement autre. Simultanément, avec la deuxième «voix», le discours subit une transformation radicale dans son mode de représentation, passant du récit-fiction à la performance dramatique, de la description objective d'une réalité perçue à la représentation immédiate, existentielle, d'un réel caché.

Enfin, avec le capitaine Cat, Thomas va encore plus loin dans la voie de la création d'un espace immédiat. Placé au centre de l'action «in the muffled middle» (UMW p. 1), le narrateur aveugle écoute et interprète les bruits, et les silences, de la ville. Or les paroles du capitaine Cat fonctionnent de deux façons dans le discours narratif. D'abord, elles «déréalisent» le décor de Llareggub. Celui-ci n'est perçu qu'à travers des sons reconstitués en une vision purement verbale, une relation littéraire. La ville ne constitue, en somme, qu'une illusion sonore. Par contre, son discours est proprement fondateur de la ville. En nommant les espaces urbains, en tant que témoin auriculaire, il pose non seulement les jalons d'un parcours d'exploration imaginaire, il fait sortir les sites de l'anonymat, leur communiquant une réalité subjective pour l'auditeur-lecteur qui le suit dans sa reconstruction de l'espace urbain. Si les lieux ne sont que des noms, les toponymes – la place, Coronation Street, la cour de l'école – sont créateurs des lieux. De même, quoiqu'il ne décrive jamais le détail des sites urbains, le narratif du capitaine Cat est générateur de spatialité, la taillant progressivement dans le déroulement diachronique du texte. Ainsi, au moment où il suit les pas du facteur, se dégagent non seulement le tracé d'un parcours horizontal à travers la ville avec l'emplacement respectif des rues, des maisons, des édifices, mais aussi la sensation intime d'un espace ambiant habité et traversé par les habitants :

#### FIRST VOICE

Captain Cat hears Willy Nilly's feet on the distant cobbles.

### CAPTAIN CAT

One, two, three, four, five... That's Mrs Rose Cottage... (UMW p. 37)

Aux côtés du capitaine Cat et à travers lui, l'auditeur-lecteur entend ainsi tous les bruits de la ville – les voix, les chants, l'écho des pas qui résonnent sur les pavés, le tintement des cloches qui marquent le passage de cette journée de printemps. Or, les bruits «littéraires» n'ont pas la même résonance, et surtout pas la même fonction que les phénomènes acoustiques dans l'expérience quotidienne. Ceux-ci en général renvoient à leur source désignant ainsi un centre par rapport auquel l'auditeur se situe, s'orientant comme au compas. Dans le domaine théâtral, et à plus forte raison dans le milieu exclusivement acoustique de *Under Milk Wood*, et du capitaine Cat en particulier, les sonorités ne désignent pas une source, un centre géographique puisque ceux-ci n'ont aucune existence, aucune assise dans une réalité stable. Plutôt elles font naître un espace, une étendue indéfinie, le sens d'une distance habitable ouverte par leurs résonances. C'est ainsi que, à l'écoute des bruits *off*, le capitaine Cat se transforme en point focal de toute l'aire urbaine. Simultanément, cependant, ce narrateur omniprésent, ce regard de voyant aveugle, nous fait vivre, par le son, la proximité des êtres qui peuplent cette distance :

#### FIRST VOICE

... And sitting at the open window of Schooner House, blind Captain

Cat hears all the morning of the town.

(*School bell in background. Children's voices.  
The noise of children's feet on the cobbles.*)

CAPTAIN CAT (*Softly, to himself*)

Maggie Richards, Ricky Rhys, Tommy Powell, our Sal, little Gerwain, Billy Swansea with the dog's voice, ... Where's Dicky's Albie ?

(*UMW p. 35*)

Dans son double rôle de personnage et de narrateur, le capitaine Cat jette une passerelle entre l'univers de Llareggub et celui de l'auditeur-lecteur. Celui assiste à la scène qui se déroule comme s'il occupait aussi le poste d'observation privilégié à Schooner House. En tout cas, le démonstratif qui est le mode de présentation préféré du capitaine Cat s'adresse directement à l'auditeur-lecteur, l'introduisant ainsi au cœur de l'espace dramatique : «There goes Mrs Cherry... That's Mrs Dai Bread» (*UMW p. 39*). Nous voici en pleine illusion dramatique. Les impressions du narrateur sont celles aussi de l'auditeur-lecteur qui découvre la ville comme sur le vif, aux côtés du vieux loup de mer. A d'autres moments, cependant, le capitaine Cat détruit l'illusion théâtrale, trouant la toile de la représentation dramatique pour créer un espace second, celui où évolueraient les participants de la pièce avant d'entrer en scène. C'est tout l'art de Thomas qui transforme ces instants de déconstruction de l'illusion réaliste en instants de rencontre et de perception d'une dimension quasi sur-réelle. Témoin le délicieux échange entre le narrateur et Polly Garter, fille de joie et sujet permanent des commérages autour de la pompe municipale :

CAPTAIN CAT

Somebody's coming. Now the voices round the pump can see somebody coming. Hush, there's a hush ! You can tell by the noise of the hush, it's Polly Garter. (*Louder*) Hullo, Polly, who's there ?

POLLY GARTER (*Off*)

Me, love.

CAPTAIN CAT

That's Polly Garter. (*Softly*) Hullo, Polly, my love... (*UMW p. 40*)

C'est donc un espace mobile qu'habite le sympathique narrateur personnage. Dans l'économie du récit, il se place d'abord à l'intersection entre l'univers du lecteur, introduit dans le déroulement dramatique, et le monde de Llareggub qui se dévoile au fil des heures et au fur et à mesure des espaces traversés. Par ailleurs, il s'inscrit comme médiateur entre l'activité «diurne» de la ville et sa dimension «nocturne» composée de rêves et de fantasmes inavoués. Dans un cas comme dans l'autre, il constitue la surface où se réalise, comme la glace de Lily Smalls, la rencontre des espaces antinomiques qui sont l'endroit et l'envers de Llareggub.

L'intérêt dramatique de *Under Milk Wood* repose en très grande partie sur cette conciliation d'un décor topographique et d'un milieu imaginaire. L'absence d'intrigue et de psychologie des personnages retire à la pièce les éléments traditionnels de structuration. C'est la ville elle-même, se bâtissant progressivement au fil des heures, qui fournit le canevas architectonique et qui permet, par le jeu des divers espaces qui le constituent, la résolution d'un conflit paradoxal qui oppose le paraître du monde «réel» et la réalité de l'illusion créatrice. Pourtant, Thomas ne décrira pas le détail topographique ou architectural de la ville. Celle-ci n'est pas un simple cadre, planté d'emblée par le narrateur, permettant à des personnages autonomes de vaquer à leurs affaires. Plutôt, il sème au long du récit des

signaux textuels afin de situer les événements dans un ou des espaces qui jalonnent la pièce et qui finissent par conférer à Llareggub un caractère complexe, mouvant et organique. Ainsi la ville elle-même prend-elle forme et sens à travers les détours du discours narratif.

Or, celui-ci, assuré par les trois narrateurs, s'articule sur deux modes de re-présentation de l'espace urbain. D'abord, le narrateur dresse un tableau de la ville et de ses environs perçus dans leur ensemble, nommant les lieux, le système des rues, les maisons et les monuments, les proximités et les distances. Dans cette perspective verticale, un peu à la manière des cartes des villes du XVII<sup>e</sup> siècle qui montraient non seulement le réseau urbain mais la vie des citoyens, le regard du narrateur se situe en dehors et au-dessus de la ville. Typiquement, il se placera sur une hauteur, telle Llareggub Hill, qui permet d'embrasser la ville entière d'un seul regard. «Stand on this hill», enjoint le Premier Narrateur, introduisant ainsi le lecteur dans l'illusion dramatique :

This is Llareggub Hill, old as the hills, high, cool and green, and from this circle of stones, made not by druids but by Mrs Beynon's Billy, you can see all the town below you in the waking haze. (UMW p. 21)

Ce point de vue (ou d'écoute) totalisateur n'en est pas moins présent aux moindres phénomènes de la ville imaginaire. Ainsi Captain Cat qui entend «all the morning of the town» tout en détaillant le nom de tous les citoyens, même des enfants absents de l'école (pp. 35—36). Ou encore le premier narrateur qui manie à la fois un regard synoptique et l'attention au détail :

Now the town is dusk. Each cobble, donkey, goose and goosebeery street is a thoroughfare of dusk... (UMW p. 71)

Dans l'échelle du temps, ce regard panoptique se traduit par la perception synchrone de la ville et de ses habitants. Toute une panoplie de phénomènes textuels signalent au lecteur-auditeur la simultanéité des gestes, des discours, des rêves qui s'y élaborent : le déplacement instantané du regard, parfois d'une extrémité de la ville à l'autre, la succession ininterrompue des rencontres et des dialogues, enchâssés parfois les uns dans les autres, l'utilisation systématique du présent de narration, de participes présents, de pluriels collectifs, d'accumulations nominales et verbales, de pluriels collectifs, et l'emploi d'un «now» adverbial qui enferme dans son étreinte tous les gestes qu'il recouvre :

Now frying pans spit, kettles purr in the kitchen. The town smells of seaweed and breakfast all the way down from Bay View, where Mrs Ogmore-Pritchard, in smock and turban, big-besomed to engage the dust, picks at her starchless bread and sips lemon-rind tea, to Bottom Cottage, where Mr. Waldo, in bowler and bib, gobbles his bubble-and-squeak and kippers and swigs from the sauce-bottle. Mary Ann Sailors

#### MARY ANN SAILORS

praises the Lord who made porridge... (UMW p. 29)

Ce mode de représentation de la ville tient à la fois du plan et du tableau. Du plan, il possède l'exacitude du relevé géographique, les toponymes permettant à l'auditeur-lecteur de se repérer à travers le dédale des rues et des maisons présentées en perspective cavalière comme un système cohérent et synchrone. Du tableau, il partage le souci de présenter le menu détail de la réalité quotidienne perçue sur le vif avec toute l'acuité d'un témoin oculaire. L'auditeur-lecteur se promène à son aise dans cet espace double, conscient de la ville en tant que réseau global et s'introduisant dans ses activités multiples avec toute leur sauteur irréductible.



Parallèlement à ce mode de représentation descriptive, les narrateurs ont recours aussi à un discours opposé, à savoir, le récit narratif. Ici, la ville est observée non pas d'en-haut dans son ensemble mais comme une réalité proche, comme un espace à parcourir et découvrir. A l'opposé du plan-bateau, voici le récit-parcours qui mène, étape par étape, à travers une succession de lieux dont l'alignement constitue le fil de la narration. L'auditeur-lecteur est comme invité à découvrir une série de localités en extérieur comme en intérieur dont les noms finissent par constituer un réseau verbal, une figure imaginaire qui décrit la forme de la ville. Ainsi le chemin suivi par le facteur, Willy Nilly, se transforme-t-il en récit de voyage et en icône géographique rassemblant les sites de Llareggub : Bay View, School House, Manchester House, The Sailors Arms (pp. 36-39). Or, le propre du récit-parcours, c'est la succession, la traduction en figure diachronique des relations qui unissent l'univers exploré. Aussi, ce mode narratif sera-t-il celui du mouvement horizontal et de la linéarité temporelle :

It is night moving in the streets, the slow processional salt slow musical wind in Coronation Street and Cockle Row... (UMW p. 2)

Dans cette perspective, le passage du temps est proprement constitutif de spatialité permettant à Thomas de traduire le récit de parcours en un équivalent discursif de la carte géographique. En divisant la pièce en sept moments distincts, correspondant aux différents moments de la journée, Thomas fait revenir personnages et localités à des intervalles plus ou moins réguliers inscrivant au récit une structure composée d'une série de cycles successifs et superposés. De cette manière la récurrence toponymique établit la co-présence des mêmes sites dans l'espace iconique créant ainsi un domaine stable et bien délimité où l'imagination se promène à la longue dans un univers rendu familier. Si l'auditeur-lecteur continue à tout ignorer de la physionomie architecturale de la ville, il conserve néanmoins la sensation intime d'un espace connu, d'une aire possédée par l'imaginaire dans sa totalité comme dans son détail. A l'image de Lily Smalls qui se scrute devant sa glace, il s'installe au point focal de cette ville en voie de représentation. En tant que spectateur privilégié, il perçoit le décor qui se déroule devant ses yeux, ceux d'une conscience extérieure. Mais comme Lily, aussi, il est absorbé par cette ville imaginaire, avec toute sa diversité invisible qui prend vie et forme aux yeux de l'imagination dans un dialogue de contraires où le perçu et l'imaginaire se rejoignent comme les deux faces du miroir dans le monde féérique de Llareggub.

NOTES

- (1) Dylan Thomas, *Under Milk Wood*, J.M. Dent & Sons, Londres, Reset edition 1976 with two prefaces by Daniel Jones.
- (2) Dans l'élaboration de cette étude, nous avons consulté l'article de Michael Riffaterre dans *Poétique*, vol. 4, 1970, intitulé «Le Poème comme représentation», pp. 401—408. Nous reconnaissons également notre dette à l'ouvrage de Louis Marin : *Utopiques : Jeux d'Espaces*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1973.
- (3) David Holbrook, *Llareggub Revisited*, Bowes and Bowes, Londres, 1962, p. 233.
- (4) David Holbrook, *The Code of Night*, The Athlone Press, Londres, 1972, p. 223.
- (5) In Dylan Thomas, *op. cit.*, p. viii.
- (6) *Ibid.*, p. xiv.
- (7) *Ibid.*, p. xiv.