



Études de stylistique anglaise

14 | 2019

(Des)Équilibre(s) à l'irlandaise : représentations de l'équilibre, équilibre des représentations

Entre voix et regards, histoires de DES(équ)I(lib)R(es) dans *The Well of the Saints* de John Millington Synge

Claire Majola-Leblond



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/3653>

DOI : 10.4000/esa.3653

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Référence électronique

Claire Majola-Leblond, « Entre voix et regards, histoires de DES(équ)I(lib)R(es) dans *The Well of the Saints* de John Millington Synge », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 10 septembre 2019, consulté le 02 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/esa/3653> ; DOI : 10.4000/esa.3653

Ce document a été généré automatiquement le 2 octobre 2019.

Études de Stylistique Anglaise

Entre voix et regards, histoires de DES(équ)I(lib)R(es) dans *The Well of the Saints* de John Millington Synge

Claire Majola-Leblond

NOTE DE L'ÉDITEUR

Les numéros de pages font référence à l'édition suivante : J.M. Synge, *The Playboy of the Western World and Other Plays*. Oxford : Oxford University Press. 1995. Tous les termes soulignés le sont par nous.

- 1 L'équilibre trouve ses racines dans le latin *libra* (la livre, le poids et par extension la balance) et *equus*, égal, calme, équitable. Le glissement de l'objectif (équilibre des balances) au subjectif conduit à associer l'équilibre au positif. Il est ce vers quoi l'on tend, ce que l'on espère. Pourtant, à l'aube de cette réflexion, suspendre toute évaluation est fondamental ; ainsi qu'inlassablement le rappelle Siri Hustvedt, « doubt is the engine of thought »¹.
- 2 Notion complexe qui se conjugue différemment selon que l'on a de l'équilibre ou que l'on est en équilibre, l'équilibre s'articule autour de différents sens et met en jeu différents référentiels : égocentrique (équilibrage de la lymphe dans les canaux semi-circulaires de l'oreille interne), allocentrique (orientation du regard) et géocentrique (mécanismes de la proprioception). Il s'entend donc au pluriel et se construit sur d'infinis ajustements ; seul un espace sépare « des équilibres » de « déséquilibres ». Dans *La Rime ou la vie*, Meschonnic dit de la rime qu'elle inscrit un mot dans un autre mot, invitant à des connections sémantiques infiniment renouvelées² ; c'est donc à quelques petits jeux anagrammatiques que ce travail convie, à un voyage le long de ces lignes d'erre serpentine chères à Deleuze et, avant lui, à Hogarth, en compagnie d'un couple de mendiants aveugles, Mary et Martin Doul, installés à la croisée des chemins

près d'une église en ruine et qui rencontrent un saint nomade, muni d'une eau miraculeuse dotée du pouvoir de guérir leur cécité.

Du DES(équ)l(lib)R(e)...

- 3 La Fontaine aux saints s'ouvre sur un paysage en ruine et des personnages en quête d'orientation :

Low loose wall at back with gap near centre; at left, ruined doorway of church with bushes beside it. Martin and Mary Doul³ grope in on left and pass over to stones on right, where they sit. (59)

- 4 L'espace scénique de déséquilibre initial offert au regard du spectateur est défini par le dialogue comme espace transitionnel, intermédiaire.

MARY DOUL: What place are we now, Martin Doul?

MARTIN DOUL: Passing the gap.

- 5 La forme -ING installe dans l'entre-deux. C'est l'automne, il est tard ; Mary, nous dit Martin, a passé la matinée à tresser ses cheveux blonds ; les membres de la communauté sont en chemin pour la foire et ne leur donneront rien se lamente Mary. Martin occupe l'espace sonore pour ne pas entendre la voix cassée (« queer cracked voice ») de sa femme et en vient à s'interroger « *teasingly but with good humour* » sur la réalité de la beauté de celle-ci :

MARTIN DOUL: I do be thinking odd times we don't know rightly what way you have your splendour or asking myself may be, if you have it at all, for the time I was a young lad, and had a fine sight, it was the ones with sweet voices were the best in the face. (59)

- 6 La disjonction entre son de la voix et apparence crée un déséquilibre dans lequel vient s'inscrire le **DESIR** :

MARTIN DOUL (*a little plaintively*): I do be thinking in the long nights it'd be a grand thing if we could see ourselves for one hour, or a minute itself, the way we'd know surely we were the finest man and the finest woman of the seven countries of the east... (*bitterly*) and then the seeing rabble below might be destroying their souls telling bad lies, and we'd never heed a thing they'd say. (60)

- 7 Désir de voir languissant, mimé par le discours qui repousse l'objet du désir aux confins de la phrase, floutés par les points de suspension ; désir motivé à la fois par la possibilité de confirmer qu'ils forment bien le couple le plus « glamour » du monde (du moins des sept contrées de l'est) et de se libérer des fluctuations mensongères de leur communauté, tantôt vantant leur beauté, tantôt la niant... La mise en doute de Martin se voit recadrée par Mary ; selon elle, les voyants seraient enclins, par jalousie perverse, à ne rien dire de la beauté qu'ils ont devant les yeux :

MARY DOUL: If you weren't a big fool you wouldn't heed them this hour Martin Doul, for they're a bad lot those that have their sight and they do have great joy, the time they do be seeing a grand thing to let on they don't see it at all, and to be telling fools' lies the like of that Molly Byrne was telling to yourself. (60)

- 8 L'enjeu est d'importance ; le lien établi entre voix et apparence conduit Martin à fantasmer sur Molly Byrne, jeune femme à la voix douce et qu'il imagine par conséquent dotée de formes belles et généreuses⁴. Mary exprime alors sa réticence face à ce désir de voir, signe d'une intuition toute aussi fine que celle de son mari.

MARY DOUL: [...] there's a power of villainy walking the world, Martin Doul, among them that do be gadding around, with their gaping eyes, and their sweet words, and they with no sense in them at all.

MARTIN DOUL (*sadly*): It's the truth may be, and yet I'm told it's a grand thing to see a young girl walking the road.

MARY DOUL: You'd be as bad as the rest of them if you had your sight, and I did well surely, not to marry a seeing man [...] – for the seeing is a queer lot and you'd never know the thing they'd do. (61)

- 9 Cécité et aveuglement, voix et mensonge, dire et désir sont les composantes inextricablement tissées de cette ouverture. Le spectateur, qui voit de ses yeux la laideur et la misère du couple de mendiants est sensible à la vulnérabilité de Martin et Mary face aux mensonges de la communauté villageoise. Entre tragique et comique, un déséquilibre se crée entre discours et réalité, établissant la suprématie du dire. Cependant, pour Martin, les mots ne suffisent plus et le désir naît de confronter ses fantasmes au réel... Mary, quant à elle, n'épouse pas ce désir, se satisfaisant des discours familiers de la communauté, redoutant la perspective de son mari posant les yeux sur Molly Byrne, et, par conséquent, sur elle-même. Voir engendre une autre problématique, l'être-regardé, évoquée ici en filigrane et qui deviendra centrale au second acte. Les deux personnages se rejoignent cependant dans leur évaluation du monde des voyants, un monde étrange, perçu comme fondamentalement antagoniste, malveillant et menteur. Le désir de voir n'éclipse pas une certaine méfiance vis à vis de la communauté des voyants.
- 10 C'est dans ce contexte que s'opère un recentrage sur l'ouïe ; Martin reconnaît, à sa voix, Timmy le forgeron, venu annoncer l'arrivée imminente d'un saint capable de rendre vue aux aveugles, grâce à l'eau miraculeuse d'un puits près de la tombe des quatre saints, sur une île, dans des terres de l'ouest, la fontaine aux saints⁵.

... au D(éséqu)I(lib)RE

- 11 A la croisée des chemins, le **DESIR** rencontre le **DIRE**, empruntant à son tour quelques lettres au D(éséqu)I(lib)RE. Le récit de Timmy et l'espoir de voir replacent sur la même ligne de mire l'œil et l'oreille et mettent Martin en route ; l'étymologie de désir, désidérer, nous emmène au delà du « overawed » et de la sidération de Mary à l'annonce du miracle. (63)

MARTIN DOUL (*feeling for his stick*): What place is he Timmy? I'll be walking to him now. (63)

- 12 Les trois composantes de l'équilibre (œil, oreille, pied) se combinent et les forces entre Est et Ouest, manque et désir, désidération et miracle, semblent alors s'équilibrer. Pourtant la mécanique se grippe ; le désir de Martin qui le met en route vers le saint est stoppé par l'insistance mise sur la venue du saint lui-même. Or, ce n'est pas le saint qui entre sur scène mais deux jeunes filles, Molly et Bride, à qui, « miracle », ce dernier a confié l'eau sacrée, sa clochette et son manteau... Le terme de « wonder » passe de l'espace du sacré à celui du profane et les attributs du saint deviennent simples accessoires scéniques, recréant la disjonction entre apparence et réalité ; l'habit ne fait plus le moine. Molly place le manteau du saint sur les épaules de Martin, tout en commentant, à l'intention de Mary :

MOLLY BYRNE: [...] [*laughing foolishly*] There's a grand handsome fellow, Mary Doul, and if you seen him now, you'd be as proud, I'm thinking as the archangels below, fell out with the Almighty God. (65)

13 Le geste est d'une complexité rare ; le sacré est tourné en dérision et prétexte à jeux scéniques, moqueries et mensonges qui peuvent s'entendre comme palimpseste de la Passion où Jésus se voit affublé d'un manteau pourpre et d'une couronne d'épines⁶. Le commentaire de Molly inverse le divin en diabolique tandis que Martin se voit relié à la figure christique, et, dans le repli des associations textuelles, à la figure de Saint Martin dont la légende rapporte qu'il donna la moitié de son manteau à un pauvre transi de froid.

14 Mettant un terme à ce chaos, le saint entre alors sur scène et règle le rituel de guérison. Contrairement à ce qui se passe lors des miracles de l'Évangile, intertexte majeur de ce qui se déroule sous nos yeux, il va avoir lieu hors champ, dans l'église et non devant la communauté villageoise, maintenue à l'écart, réduite à commenter le peu qu'elle entrevoit. Martin et Mary sont guéris, mais au lieu de la joie attendue, c'est une explosion de violence tant physique que verbale qui envahit la scène. Incapable de reconnaître sa femme, Martin, qui prend Molly, puis Bride, pour Mary, est conduit, yeux grands ouverts, dans un cruel jeu de colin-maillard tourbillonnant :

PEOPLE (*jeeringly*): Try again Martin, try again, you'll find her yet. (70)

avant de reconnaître la voix de Mary tandis qu'elle-même s'interroge sur son mari :

MARY: Which of you is Martin Doul?

MARTIN (*wheeling round*): It's her voice surely... (*they stare at each other blankly*). (70)

15 La stupeur des personnages n'a d'égale que la stupeur des spectateurs, suspendus dans l'attente d'une résolution de la tension, résolution qui s'opère paradoxalement dans l'éclatement d'une colère réciproque assez déroutante. La guérison se trouve attribuée, par ailleurs étymologiquement fort justement, au diable, *dia-bolos*, agent de dis-corde, de séparation, de dis-jonction :

MARY DOUL (*Interrupting him*): It's the devil cured you this day with your talking of sows; it's the devil cured you this day, I'm saying, and drove you crazy with lies. (71)

16 Le déséquilibre est à son comble ; le délire généralisé. Le discours construit par la communauté était dé-lirant, à côté du sillon du réel⁷, et dia-bolique, disjoignant réalité et apparence mais la réaction du couple est tout aussi dé-lirante ; en effet, l'illusion construite ne pouvait fonctionner que parce qu'elle était acceptée, voire inconsciemment désirée. Le mensonge de la communauté s'est nourri de la crédulité de Martin et Mary, au mépris de toute logique, voire même de leur intuition intime du réel. Eux-mêmes se sont mentis à eux-mêmes, et là peut-être est la source de leur colère réciproque, une colère dont Vasse nous rappelle qu'elle est toujours réponse à une déstabilisation du Moi⁸.

17 Le saint revient alors au centre de la scène, enjoignant aux deux personnages, qu'il sépare⁹, de connecter la vue à la raison, « sight » à « sense » et de se tourner vers Dieu au lieu de se regarder l'un l'autre. Aux ancrages égocentrique et allocentrique défailants se substitue un référentiel déo-centrique, axe de verticalité censé redonner un sens, une direction susceptible de rééquilibrer la situation :

SAINT (*coming between them*): May the Lord who has given you sight send a little sense into your heads, the way it won't be on your two selves you'll be looking [...] but on the splendour of the Spirit of God [...] let the lot of you [...] be saying to yourselves it's a great pity and love he has, for the poor starving people of Ireland. (71-72)

- 18 En réalité, le référentiel déo-centrique se replie sur lui-même en un retour sur les pauvres affamés irlandais dont Dieu a pitié, leur enjoignant de vivre comme des saints, « with little but old sacks, and skin covering their bones » (72), renvoyant ironiquement en miroir à la pauvre apparence de Mary et Martin, inscrivant également dans le filigrane textuel le traumatisme de la Famine ; « That the Famine is never named, explicitly referred to or thematised in J.M.Synge's plays is relevant to the unspeakable nature of trauma » rappelle Lecossois (2015, 88).
- 19 A la fin de l'acte 1, le spectateur est totalement désorienté ; désorienté devant la colère des personnages, la cruauté de la communauté spectatrice, devant le saint qui ne semble pas vraiment offrir de « sens » malgré ses dires.

...Au DE(séqui)LI(b)RE

- 20 L'acte 2 se construit autour de structures d'inversion contrapuntiques (on évoquera ici un Synge musicien avant d'être écrivain...), structures qui pourraient à première vue passer pour une forme de rééquilibrage si elles n'étaient à de multiples reprises soumises aux tangages et au roulis du vertige. Le saint est parti ; au centre de la scène se trouve un puits recouvert d'une planche en radical contraste avec le décor ouvert de l'acte 1 et le puits hors champ de l'ouest de l'Irlande. Figure profane de la Samaritaine, Molly vient chercher de l'eau avec une cruche, le terme utilisé « can » (76), évoque le récipient avec l'eau miraculeuse porté par le saint (64). Le désir de voir s'inverse en regret, voire même en désir de redevenir aveugle, toutefois marqué d'une forte ambivalence. Martin entreprend en effet de séduire Molly, or le regard reste au centre du processus de séduction. Mais voir ne compte pas tant que l'être-vu, l'être-regardé :
- MARTIN DOUL [...] Put down your can now, and come along with myself, for I'm seeing you this day, seeing you, maybe, the way no man has seen you in the world. (79)
- 21 Martin promet à Molly un regard neuf, pur, vierge, mais ce regard des aveugles nouvellement posé sur le monde est d'une perspicacité sans concession ; c'est ainsi que Mary voit la vieille femme que Molly ne manquera pas de devenir. C'est maintenant à la communauté de se protéger des paroles des aveugles :
- TIMMY: Oh, God protect us Molly from the words of the blind! (81)
- 22 Et c'est désormais la lamentation « Oh the blind is wicked people, and it's no lie » (80) qui remplace l'affirmation maintes fois entendue dans la bouche de Martin ou Mary à l'acte 1 : « They're a bad lot those that have their sight » (60), variation sur un même thème, sujet / contre-sujet.
- 23 Contrairement à l'acte précédent, c'est la perte de la vue qui est associée à la perte de la raison par Molly ; la communauté se révèle tout aussi violente que dans l'acte 1 où recouvrer la vue s'accompagnait d'un appel à la raison. Martin, redevenu aveugle, est exclu à la fin de l'acte 2. Il garde cependant le dernier mot avec une étrange prière baroque qui peut se lire comme réponse ironique, inversée, à l'injonction déo-centrique du saint à la fin de l'acte 1. Ainsi demande-t-il à Dieu d'être damné avec Molly et Timmy afin de pouvoir les contempler se livrant à d'obscurs ébats en enfer tout en se promettant de cacher à Dieu son plaisir :
- MARTIN DOUL: I've a voice left for my prayers and may God blight them this day, and my own soul the same hour with them the way I'll see them after, Molly Byrne and Timmy the Smith, the two of them on a high bed and they screeching in hell...

it'll be a grand thing that time to look on the two of them; and they twisting and roaring out and twisting and roaring again, one day and the next day, and each day always and ever. It's not blind I'll be that time, and it won't be hell to me I'm thinking but the like of Heaven itself, and it's fine care I'll be taking the Lord Almighty doesn't know. (*He turns to grope out*). (82)

- 24 A la fin de l'acte 2 on marche littéralement sur la tête ; le spectateur avance à tâtons dans la pièce, éprouvant une sensation de défamiliarisation, un sentiment de vertige, en miroir de celui éprouvé par Martin, noté à plusieurs reprises par les indications scéniques : « *Martin Doul recoils toward centre, with his hand to his eyes* », « *He hesitates [...] staggers towards Mary Doul, tripping slightly over tin can* » (80). La question de l'interprétation et de l'intention reste en suspens, non résolue.
- 25 C'est l'acte du DIRE et du DÉ-LIRE, acte de l'interpellation et du déséquilibre d'un spectateur qui perd tout repère ; acte de bruit et de fureur qui nous conduit pourtant au-delà du mensonge et retrouve l'articulation entre dire et réel grâce à la clairvoyance radicale d'un discours qui, paradoxalement s'élève alors que la vue se brouille à nouveau.

(Déséqui)LIBRES ?

- 26 L'acte 3, dans lequel va se poser la question du choix et de la liberté, nous ramène dans l'espace du premier acte avec quelques modifications signifiantes du décor : l'ouverture dans le mur a été bouchée avec des branchages mais c'est le printemps. L'acte s'ouvre sur Mary seule et la subjectivité de sa perspective :
- MARY DOUL: I'm thinking short days will be long days to me from this time, and I sitting here, not seeing a blink or hearing a word, and no thoughts in my mind but long prayers that Martin Doul'll get his reward in a short while for the villainy of his heart. (83)
- 27 Elle reconnaît le pas traînant de Martin. Il entre sur scène sans avoir conscience de la présence de sa femme, livre son inquiétude de rester seul à en perdre la raison et articule avec réticence son désir de retrouver Mary :
- MARTIN DOUL: [...] It's lonesome I'll be from this day, and if living people is a bad lot, yet Mary Doul herself, and she a dirty wrinkled-looking hag was better maybe to be sitting along with than no one at all. (83)
- 28 L'ancrage égocentrique est problématique mais le désir pour l'autre a du mal à se dire, d'autant que la perception de l'autre est à l'origine d'une panique face à un animé-inanimé qui réenclenche la mécanique du déséquilibre et le recours au déo-centrisme :
- MARTIN DOUL: There's a thing with a cold living hand on it sitting up at my side (*he turns to run away but misses his path and stumbles in against the wall*) [...] Oh, merciful God, set my foot on the path this day and I'll be saying prayers morning and night and not straining my ear after young girls or doing any bad thing till I die - (84)
- 29 Le spectateur ne peut que sourire alors que le texte retrouve un peu de légèreté comique avant le rééquilibrage signifié par l'indication scénique et confirmé, au delà de l'interrogation, par la figure du chiasme
- MARTIN DOUL: Mary Doul is it? (*recovering himself with immense relief*) Is it Mary Doul, I'm saying? (84)
- 30 C'est grâce au discours, à la voix, que le lien entre les deux personnages se retisse de manière subtile, en harmonie avec la psychologie complexe du couple. La cohésion par répétition est omniprésente et semble là à la fois pour contrebalancer l'ironie sans

concession de l'échange et introduire un élément ludique dans le discours, à la manière des comptines enfantines :

MARY DOUL: If I am, I'm bearing in mind I'm married to a little dark stump of a fellow looks the fool of the world, and I'll be bearing in mind from this day the great hullabaloo he's after making from hearing a poor woman breathing quiet in her place

MARTIN DOUL: And you'll be bearing in mind I'm thinking what you seen a while back when you looked down into a well or a clear pool, maybe, when there was no wind stirring and a good light in the sky. (84)

- 31 L'échange se déploie en échange poétique inventif et visionnaire, puisant aux sources mêlées de la connaissance et de l'imaginaire ; l'incorrigible Mary crée un magnifique portrait d'elle-même :

I seen my hair would be grey, or white maybe in a short while, and I seen with it that I'd a face would be a great wonder when it'll have soft white hair falling around it. (85)

- 32 Lorsque Martin lui demande ce qu'il en sera pour lui alors, elle lui prédit une calvitie totale : « bald as an old turnip » (85). Cette joute verbale à fleuret non moucheté se conclut sur Martin, dressant de lui-même le portrait d'un sage vieillard à longue barbe blanche, attribut que bien évidemment Mary ne saurait posséder :

MARTIN DOUL (*bursting with excitement*): I'll be letting my beard grow a short while - a beautiful, long white, silken, streamy beard, you wouldn't see the like of in the eastern world... ah a white beard's a grand thing on an old man, a grand thing for making the quality stop and be stretching out their hands with good silver or gold. (86)

- 33 La frontière entre mensonge et fiction est un fil sur lequel le discours tient un fragile équilibre mais qui tisse pourtant solidement la complicité des deux personnages entre eux et avec le spectateur. Ce qui est dit n'est sans doute pas vrai, tout le monde le sait ; mais le discours partagé ouvre un espace de jeu, espace théâtral par excellence, où la voix crée le voir et oriente le regard. Le rééquilibrage se fait autour d'un dire valorisé, et qui, bien que mensonge sous un certain angle, se voit attribuer une valence positive.

MARY DOUL (*laughing cheerfully*): Well we're a great pair, surely, and it's great times we'll have may be, and great talking before we die. (86)

- 34 Le langage ouvre l'œil de l'esprit, permet la création de scènes où tous les sens sont de la fête, le chant des oiseaux, la douceur de l'air, les parfums et les bêlements des agneaux nouveau-nés, le bruit de la rivière dans la ravine lorsque survient la dissonance :

MARTIN DOUL: What's that sounding in the west?

(*a faint sound of a bell is heard*)

[...]

MARTIN DOUL (*with dismay*): It's the old saint, I'm thinking, ringing his bell.

MARY DOUL: The Lord protect us from the saints of God. (86)

- 35 Les personnages tentent de s'échapper, mais le passage est bouché: « there's a tree pulled into the gap » (87) et les deux mendiants se trouvent prisonniers d'une double contrainte que Martin analyse avec perspicacité: « And isn't it a poor thing to be blind when you can't run off itself, and you fearing to see ? » (87).

- 36 Le retour du saint signe une volonté de recentrage sur la vue et le regard face à laquelle Mary et Martin développent, par la voix, des stratégies d'opposition, obliques dans un premier temps, ancrées dans le pouvoir performatif du Verbe « if it is you'd have a

right to speak a big terrible word would make the water not cure us at all » (88), directes et explicites dans un second :

MARTIN DOUL (*more troubled*): We're not asking our sight, holy father, and let you be walking on and leaving us in our peace at the crossing roads, for it's best we are this way and we're not asking to see. (89)

37 L'inversion radicale du désir de voir de l'acte 1 en désir de rester aveugle, de choisir librement ce que Timmy nomme « wilful blindness » (91), pose problème au saint, à la communauté, et potentiellement au spectateur. Tous refusent d'entendre ce désir, aveuglés qu'ils sont par l'*a priori* évaluatif positif attaché à la vue et utilisent la force pour opérer la guérison contre la volonté des deux aveugles ; force illocutoire du langage (le saint multiplie les ordres : « you can kneel down, I'm saying. [...] Kneel down I'm saying » (90), et force physique, comme en témoignent les indications scéniques: *They push him over in front of Saint near centre* (88), *Turning Martin DouL round angrily* (89).

38 Le choix de Martin est pourtant motivé et digne d'être écouté ; la vue n'offre rien de positif, ouvrir les yeux sur la misère et la souffrance du monde n'a rien de désirable ; l'argument est d'ailleurs entendu par Mat Simon qui ose un timide : « He's right may be, it's lonesome living when the days are dark » (89), avant d'être remis à sa place brutalement par Molly « He's not right. Let you speak up Holy Father and confound him now » (90). Le saint propose alors à Martin une autre vision, celle de la beauté du monde ; mais Martin a depuis longtemps accès, dans l'œil de l'esprit, et par tous les sens sans exception, à une vision de l'harmonie du monde :

MARTIN DOUL (*Fiercely*): Isn't it finer sights ourselves had a while since and we sitting dark smelling the sweet beautiful smells do be rising in the warm nights and hearing the swift flying things racing in the air (*the Saint draws back from him*) till we'd be looking up in our own minds into a grand sky, and seeing lakes, and broadening rivers, and hills are waiting for the spade and plough. (90)

39 Le pas en arrière du saint peut se lire comme une marque d'acceptation de la position de Martin et donc de renoncement ; mais la communauté n'entend pas en rester là, comme le montre l'injonction de Timmy à laisser Martin à son sort mais à guérir Mary. L'enjeu s'expose alors clairement comme enjeu de pouvoir et la communauté prédatrice change de proie, puisque la première leur a échappé¹⁰. Le combat pour la possession de Mary, totalement réifiée dans la bagarre, se livre entre Martin et le saint, lequel se retrouve dans la position très problématique de s'interposer entre Martin et Mary et de séparer ainsi violemment ce que Dieu a uni : « *He goes forward a step to take Martin DouL's hand away from Mary* » (91) alors même que le désir de Mary ne semble avoir aucune existence autonome et manquer de tout ancrage égocentrique :

MARY DOUL (*Looking uneasily towards Martin DouL*): May be it's right they are, and I will if you wish it, holy father. (91)

40 Face à la force dirigée contre lui, il ne reste plus à Martin qu'à utiliser la ruse, la finesse de son ouïe, pour déjouer ce recentrage imposé sur l'œil, pour faire entendre ce qu'il nommera son « droit », faisant voler la gourde d'eau sacrée, rendant irrémédiablement impossible toute guérison miraculeuse et renvoyant le saint sur les routes avant d'être à son tour chassé de la communauté. La stratégie adoptée est encore une fois une stratégie d'inversion, et à la ruse succède l'exil, mais un exil volontairement choisi dans un ultime acte de liberté. Le droit de rester aveugle se combine au droit de partir dans un discours à deux voix, l'une en mode majeur :

MARTIN DOUL: We're going surely, for it's right some of you have to be working and sweating the like of Timmy the Smith, and a right some of you have to be

fasting and praying and talking holy talk the like of yourself, I'm thinking it's a good right ourselves have to be sitting blind, hearing a soft wind turning round the little leaves of the spring and feeling the sun and we not tormenting our souls with the sight of the grey days and the holy men and the dirty feet in trampling the world. (93)

l'autre, mineur (indication scénique, modalisation) :

MARY DOUL (*despondingly*): That's the truth surely and we'd have a right to be gone, if it's a long way itself, where you do have to be walking with a slough of wet on the one side and a slough of wet on the other and you going a stony path with a north wind blowing behind. (93)

- 41 Si Mary perçoit le vent froid du nord et les pierres du chemin, si Timmy prédit au couple une mort certaine par noyade, c'est bien la direction du sud que Martin choisit, « where the people will have kind voices maybe, and we won't know their bad looks or their villainy as well » (93). Prenant le pouvoir et saisissant la main de sa femme, il invite à le suivre, loin du mensonge : « Come along now and we'll be walking to the south, for we've seen too much of everyone in this place and it's small joy we'd have living near them or hearing the lies they do be telling from the grey of dawn till the night. » (94)

Les éclats du dESEqUiLiBRE : un spectateur ÉBERLUÉ

- 42 Au terme de la pièce, si le droit au libre choix s'affirme en dépit de tout et de tous, il reste problématique. Il conduit à une exclusion hors de l'espace scénique, au vagabondage et à l'itinérance, remet les personnages en mouvement, leur imposant par là même de perpétuels rééquilibrages. Le spectateur se voit privé de catharsis et, une fois le rideau tombé, reste seul, éberlué et interrogatif dans son fauteuil, en équilibre au bord du texte, en quête de cohérence interprétative, invité dans un second temps à se remettre lui aussi en route, en quête de sens. Hustvedt disait de Kierkegaard qu'il était un philosophe « who could lead a reader into a place of intense ambiguity so that he or she would be thrown back on him or herself and have to make the leap for the great decision »¹¹. C'est bien au cœur de l'ambigu que *The Well of the Saints* nous emmène, avec les mêmes conséquences pour le spectateur.
- 43 L'expérience théâtrale est par nature d'abord expérience de décentrement puisqu'elle joue sur la multiplicité des ancrages et des perspectives, et le texte de *La Fontaine aux Saints* est à cet égard d'une déconcertante complexité. Les multiples points de vue adoptés sont en mouvement perpétuel. Martin comme Mary changent sans cesse de positionnement ; au désir de voir succède le désir de ne pas voir ; le langage est double, vecteur de mensonge et de vérité ; le mensonge est double, alternativement tromperie ou poésie ; le saint est certes un saint homme mais, agent de division, il a quelque chose de diabolique¹². Si la construction empathique de la pièce tend à faire pencher la balance du côté du couple de Mary et Martin, l'ancrage d'identification proposé de la communauté qui, comme nous, regarde, évalue, s'interroge sur les choix des différents personnages ne peut être obliéré. Tous les personnages sont de beaux parleurs et le rythme de leur langue, hypnotique et fascinant ; répétitions et modulations brouillent les pistes et nous laissent bien souvent comme Molly face à Martin, « half-mesmerized » (79) au carrefour de routes interprétatives multiples et sinueuses.
- 44 Ce n'est donc pas un hasard si la question posée par le texte de Synge en plus de celle, centrale, méta-théâtrale de la force illocutoire du verbe, est la question du

discernement, la capacité à séparer le bon grain de l'ivraie, le juste du faux. Martin pose lui-même le problème à l'acte 3 lorsqu'il répond à Mary lui demandant de trouver un mot afin de bloquer le pouvoir de l'eau :

MARTIN DOUL: Which way would I find a big terrible word and I shook with the fear, and if I did itself, who'd know rightly if it's good words or bad would save us this day from himself? (88)

- 45 Le passage n'est pas sans entrer en résonance intertextuelle avec ce récit de la guérison miraculeuse du serviteur du centurion raconté dans l'Évangile selon Matthieu, Le centurion répond à Jésus (8 ; 7-9) « Lord, I am not worthy that thou shouldst come under my roof : but speak the Word only, and my servant shall be healed. », formulation qui se retrouve modulée dans la liturgie sous la forme « only say the word and I shall be healed ». Ces transformations posent la question centrale du palimpseste, du métissage, de l'interprétation d'un texte et de sa réappropriation.
- 46 Une manière d'équilibrer la lecture du texte de Synge est en effet de le mettre en regard des récits de guérisons miraculeuses que l'on trouve dans les Évangiles ; dans tous les cas, les aveugles veulent être guéris et louent Dieu qui leur a rendu la vue ; Synge, l'homme qui se montre, comme le rappelle Saddlemyer (2000, 178) « [a]bove all, a listener », vient remettre en cause cette unanimité évaluative, dans un texte qui peut lui-même être qualifié de para-bolique. Le sens n'est pas simplement à chercher dans un ancrage diégétique, égocentrique, dans l'histoire de ce couple d'aveugles qui fait le choix de ne pas accepter d'être « guéri ». Il se trouve aussi à côté, décentré, « lancé de côté », pour rejoindre l'étymologie de para-bole, dans un déplacement allocentrique. Il s'agit d'ouvrir une suspension évaluative en vue de réexaminer tous les *a priori*, les préconçus, tout ce qui va de soi, ouvrir un espace de différAnce¹³ pour laisser s'entendre les différends interprétatifs et mettre l'interprétation en attente. L'intertexte biblique ouvre des questions sans donner de réponses ; ainsi, le saint est-il une figure qui sépare, mais en même temps, la Bible définit la parole de Dieu comme un glaive à double tranchant. Martin se dessine en vieillard à barbe blanche, s'amusant à imaginer l'ascendant qu'il pourrait avoir sur les prêtres :
- MARTIN DOUL: Great times from this day, with the help of the Almighty God, for a priest itself would believe the lies of an old man would have a fine white beard growing on his chin. (86)
- 47 Or à quoi peut faire penser un vieillard à longue barbe blanche ? Dieu le Père ? mais alors... Dieu mentirait-il ? et le prêtre croirait-il les mensonges de Dieu... avec l'aide de Dieu ?... Le texte devient plus que vertigineusement subversif... et la question du sens se pose de manière intense au fil de la complexification des positions. Comment retrouver un équilibre ? Comment LIRE la pièce ?

(Equi)LI(b)RE ?

- 48 Si l'on tente de poursuivre l'équilibrage en s'ancrant dans le contexte de l'Irlande du début du XX^e siècle, en d'autres termes, en adoptant en dernière analyse un référentiel géocentrique, la pièce de Synge affirme à voix haute un désaccord majeur avec toute forme de point de vue, aussi positif, progressiste, moderniste soit-il, imposé par la violence sans prise en compte du désir de l'autre, aussi surprenant, déstabilisant et contraire puisse-t-il sembler. Or comme le rappelle Lecossois (2016, 6):

For nationalist audiences [...] any form of embodiment or behaviour diverging from the norms of modernity, as set by the colonial power and endorsed later by constitutional nationalists would have been seen as compromising Ireland's chance of gaining independence.

- 49 L'enjeu semble bien être l'expression d'un point de vue divergent ; la tâche semble difficile. Dans « La Nation Défigurée : l'envers du décor dans *The Well of the Saints* », Poulain cite la lettre de Yeats au mécène américain John Quinn : « We will have a hard fight in Ireland before we get the right for everyman to see the world in his own way admitted » poursuivant, « cette lettre invite à lire *The Well of the Saints* comme une sorte de manifeste de ce que devait être le théâtre national pour ses fondateurs protestants, un théâtre qui milite en faveur du droit de chacun à voir le monde à sa façon » (Poulain 2008, 70). La subjectivité et la relativité des points de vue qui s'affirme dans cette pièce est certes problématique, mais dans le contexte de colonisation et de lutte pour l'Indépendance qui est celui de l'Irlande de Synge et du théâtre de l'Abbey en 1905, elle est politiquement essentielle. La récalcitrance de Martin peut s'analyser comme une prise de position politique, tout comme le choix fait par Synge de la différence.
- 50 En affirmant dans la préface de *The Playboy of the Western World* « All art is a collaboration » Synge, comme après lui Brook posant dans *L'Espace vide* son équation : « Théâtre = R r a [...] Répétition, représentation, assistance » (1977, 178), acceptent de laisser le dernier mot au spectateur, respectant, peut-être espérant, la récalcitrance de chacun à se voir imposer une lecture unique, une résolution, une réponse. Poulain conclut son analyse de *The Well of the Saints* en ces termes : « Synge plaide pour une identité nationale plurielle qui fasse une place non seulement à des visions différentes, mais à des regards défigurants, déformants. Une 'désidentité' pour emprunter [...] à Evelyne Grossman ce néologisme qui laisse entendre aussi le pluriel 'des identités' » (Poulain 2008, 79).
- 51 L'art de Synge est un art du questionnement, de l'étrangeté, du vertige, des équilibres ; prenons le risque d'être spectateurs funambules, à la hauteur de cet immense dramaturge qui, à en croire Buck Mulligan, inspira Shakespeare¹⁴... et Beckett.

BIBLIOGRAPHIE

SYNGE, John Millington. 2008 [1905]. *The Well of the Saints*, in *The Playboy of the Western World and Other Plays*, Oxford : Oxford World's Classics : 52-94.

*

BROOK, Peter. 1977. *L'Espace vide*. Paris : Seuil.

DERRIDA, Jacques. 1972. *Positions*. Paris : Editions de Minuit.

JOYCE, James. 1986 [1922]. *Ulysses*. Harmondsworth : Penguin Modern Classics.

LECOSSOIS, Hélène. 2015. « J. M. Synge and Cultural Trauma ». <https://climas.u-bordeaux-montaigne.fr/images/Leaves/Leaves01/LecossoisLeaves1.pdf>, consulté le 21 août 2018.

LECOSSOIS, Hélène. 2016. « 'Groaning wicked like a maddening dog' : Bestiality, Modernity and Irishness in J. M. Synge's *The Playboy of the Western World* ». *Sillages critiques*. 20 | 2016, <http://journals.openedition.org/sillagescritiques/4441>, consulté le 21 août 2018.

MESCHONNIC, Henri. 2006 [1989]. *La Rime et la vie*. Paris : Gallimard.

POULAIN, Alexandra. 2008. « La Nation Défigurée : l'envers du décor dans *The Well of the Saints* ». *Etudes Irlandaises* 33-1 : 69-79. https://www.persee.fr/doc/irland_0183-973x_2008_num_33_1_1821, consulté le 21 août 2018.

SADDLEMYER, Ann. 2000. « Synge's Soundscape », in N. GRENE (ed.), *Interpreting Synge, Essays from the Synge Summer School 1991-2000*. Dublin : Lilliput Press, p.177-192.

VASSE, Denis. 1984. « La Colère ». *Recherches et Documents du Centre Thomas More* N°42 : 19-29. <http://www.denis-vasse.com/2009/09/la-colere-2/>, consulté le 21 août 2018.

NOTES

1. Assertion irréfragable en ouverture à l'entretien à la Villa Gillet, Lyon, 16/01/2018.
2. Voir Meschonnic 2006, 256-257.
3. Dont le nom propre signifie aveugle en irlandais.
4. MARTIN DOUL (*speaking pensively*): It should be a fine, soft, rounded woman, I'm thinking would have a voice the like of that. (60)
5. TIMMY: You've good ears, God bless you, if you're a liar itself for I'm after walking up in great haste from hearing wonders in the fair [...] I was coming to tell you it's in this place there'd be a bigger wonder done in a short while. (63)
6. ¹⁶ And the soldiers led him away into the hall, called *Praetorium*; and they call together the whole band. ¹⁷ And they clothed him with purple, and platted a crown of thorns, and put it about his head, ¹⁸ And began to salute him, Hail, King of the Jews! ¹⁹ And they smote him on the head with a reed, and did spit upon him, and bowing their knees worshipped him. ²⁰ And when they had mocked him, they took off the purple from him, and put his own clothes on him, and led him out to crucify him. (Mark, 15, 16-20)
7. On se rappellera l'étymologie de délirer, du latin *delirare* : s'écarter du sillon, de la ligne droite.
8. Voir à ce sujet <http://www.denis-vasse.com/2009/09/la-colere-2/>
9. Rappelant ainsi la parole christique rapportée par exemple dans l'évangile de Matthieu : « Je ne suis pas venu apporter la paix mais le glaive ». (10 ; 34)
10. Ce passage n'est pas sans faire écho à la scène évangélique où Ponce Pilate se propose de libérer Jésus et où la foule lui demande la libération de Barabbas ; la rythmique est très similaire, et la requête de Timmy « cure Mary Doul, your reverence » reprise en chœur par la foule « that's it, cure Mary Doul, your reverence » peut évoquer de manière ironique le « crucifie le » de la foule. Voir par exemple *Evangile de Matthieu*, 27.
11. Notes personnelles prises au cours de l'entretien à la Villa Gillet, Lyon, 16/01/2018.
12. Remarque qui se complexifie si l'on se rappelle que le Christ dit être venu apporter la division (voir *Evangile selon Matthieu*, 10, 35) et que la parole de Dieu est dans la Bible associée à un glaive à double tranchant (voir *Épître aux Hébreux*, 4,12). Nous reviendrons sur ce point.
13. Au sens où Derrida définit ce terme dans *Positions* : « différance renvoie au mouvement (actif et passif) qui consiste à différer, par délai, délégation, sursis, renvoi, détour, retard, mise en réserve. [...] ce qui diffère la présence est ce à partir de quoi au contraire la présence est annoncée ou désirée dans son représentant, son signe, sa trace... » (1972, 17)
14. « To be sure, he said, remembering brightly. The chap that writes like Synge » (Joyce 1986, 163).

RÉSUMÉS

Cet article est une invitation à se saisir des différentes lettres du mot déséquilibre afin de déchiffrer les stratégies mises en place par J.M.Synge dans *La Fontaine aux saints* pour redéfinir aveuglement et clairvoyance hors de tout *a priori* évaluatif. Ainsi, la complexité des entrelacs entre « désir », « dire » et « délire » au cœur de l'intrigue dramatique conduit-elle le lecteur/spectateur « éberlué » à concevoir le « lire » comme de subtils jeux d'équilibrages. Le contexte historique révèle en outre la dimension politique et subversive de cette véritable quête de liberté de pensée.

This article is an invitation to spell out the different strategies used by J.M.Synge in *The Well of the Saints* to redefine blindness and clear-sightedness free from all preconceived evaluative framework. The reader/spectator, puzzled by the intricacies of desire, the complexities of telling and the temptations of delirium in the play experiences reading as a subtle quest for balance, a search for intellectual and political freedom made more acutely perceptible and essential by the historical context of the play.

INDEX

Keywords : equilibrium/disequilibrium, vision, desire, interpretation, subversion, Synge (John Millington)

Mots-clés : équilibre/déséquilibre, vision, désir, interprétation, subversion, Synge (John Millington)

AUTEUR

CLAIRE MAJOLA-LEBLOND

Université Jean Moulin Lyon 3

Université de Caen

ERIBIA-GREI

EA 2610

Claire Majola-Leblond, professeure agrégée, est Maître de Conférences en Stylistique à l'Université de Lyon (France). Elle enseigne la stylistique et l'analyse du discours littéraire, la littérature irlandaise et la traduction. Elle est l'auteure d'une thèse de doctorat : *Les marques stylistiques du point de vue narratif dans les nouvelles de Dylan Thomas* et d'articles sur l'art de la nouvelle et le théâtre irlandais. Ses recherches actuelles explorent les connections entre stylistique, arts et sciences, avec un intérêt particulier pour l'esthétique de la réception et la pensée complexe.

Claire Majola-Leblond is Associate Professor in Stylistics & Literature at the University of Lyon (France) where she teaches Literary Discourse Analysis and Stylistics, Irish literature and translation. She is the author of a Ph.D. thesis on the stylistic markers of point of view in Dylan Thomas's *Collected Stories* and articles on the art of the short-story and on Irish drama. Her

current research explores the possible connections between stylistics, arts and science, the aesthetics of reception and complexity.