

ALEKSANDRA GRZYBOWSKA

Université de Silésie

## Le jeu entre le dit et le non-dit dans *Léviathan* de Julien Green

Les réalités du dit et du non-dit se chevauchent dans l'oeuvre littéraire et autobiographique de Julien Green. Vu les correspondances indiscutables et les liens sous-jacents qui se dessinent entre la vie et les romans de cet écrivain nous aurions des choses à dire ce qui dépassera sans doute l'espace dont nous disposons. C'est pourquoi nous proposons de restreindre nos recherches à l'étude de l'un des premiers romans de Green pour montrer le jeu du dit et du non-dit qui apparaît au niveau du dessin du personnage greenien.

*Léviathan* (1929) fait penser à la tragédie antique et classique, surtout à celle de Racine. Le héros greenien autant que racinien, torturé par les affres de la douleur amoureuse, exprime son affection en espérant aimer et être aimé librement. L'amour avoué et déclaré devient le noyau du conflit passionnel qui change les aimants et aimés en bourreaux et victimes. Les uns comme les autres se cherchent et poursuivent en tentant la chance de partager leurs sentiments. Mais la passion jamais partagée, s'avère fatale puisque vouée à la chute. Leurs destinées autant que les sentiments s'entrecroisent tragiquement. Grosgeorge, une riche notable libérée de la carapace de l'hypocrisie mais encore pleine de réserve, avoue son amour à Guéret, un homme qui vient d'ailleurs et qui ose refuser cet amour puisque son coeur ne bat que pour Angèle, une jeune et belle blanchisseuse. Les démarches du trio amoureux frappent et tirent l'oeil vigilant de Mme Londe dont la curiosité prend la forme de la passion amoureuse. Chacun à sa façon, égaré dans le labyrinthe d'amour, n'y voit que des traces de l'être aimé en gémissant son nom. Paul Guéret se détache de tous les mal aimés. Il se montre un protagoniste-chaînon qui, par sa seule présence, change en enfer la vie de trois femmes. Ses paroles, ses émotions ainsi que ses actes permettent de dessiner le réseau des relations interpersonnelles et de spécifier la nature irrépressible et malsaine de certaines liaisons. C'est non sans raisons

que nous plaçons au centre de nos réflexions Guéret dont les caractéristiques verbales, gestuelles et comportementales se recouvrent dans une grande partie dans sa relation avec Angèle.

Commençons par le « dire » de l'homme amoureux. Guéret, comme un forcené, s'abandonne « à la rage d'aimer, de souffrir et de faire souffrir » (RACLOT M., 1988 : 209) ce qui s'exprime dans les quatre dialogues échangés avec Angèle. Les trois premiers dialogues, constitués sur la même unité thématique qui porte sur l'amour, apparaissent dans la première partie de *Léviathan* qui est close sur les sévices graves exercés par Guéret sur son objet d'amour. Le dernier, que nous proposons d'appeler le dialogue récapitulatif, n'apparaît que dans la deuxième partie du roman, trois mois et demi après l'acte brutal. En ce qui concerne les circonstances des dialogues, c'est-à-dire, leur dimension temporelle et spatiale (DURRER S., 1999 : 59), il faut noter une forte similitude du chronotope des quatre interactions. Tous les dialogues de Guéret avec Angèle ont lieu dans un endroit isolé et éloigné des regards curieux des badauds : une fois c'est la route qui mène à la passerelle, une autre fois c'est le banc non loin de la Sommeillante ou encore, le petit bois au bord du même fleuve. « Les sites bien spécifiques et un peu à l'écart – constate S. Durrer – semblent être un lieu idéal à la rencontre des amoureux et surtout pour faire une déclaration d'amour » (DURRER S., 1999 : 63). Le roman de Green ne se souscrit qu'apparemment à cette règle. Angèle propose intentionnellement des lieux écartés pour ne pas être vue et Guéret les accepte pour pouvoir se déclarer librement. Pourtant, les trois situations spatiales sont placées à l'unisson au bord du fleuve et, ce n'est pas par hasard. L'eau dans le romanesque greenien recouvre la symbolique de l'engloutissement, de la mort. Le lieu constitue donc le présage de la tragédie à venir comme l'est également le cadre nocturne (la nuit et le soir du premier et du dernier dialogue).

Un autre facteur qui détermine les propriétés spécifiques du dialogue c'est le paramètre relationnel. Tout dialogue constitue un jeu de rapports multiples qui se cristallisent entre les interlocuteurs et déterminent leurs axes relationnels. F. Berthelot présente les trois rapports qui permettent de suivre l'évolution des relations entre les héros. Le premier c'est « l'axe horizontal qui caractérise le rapport de distance ou de familiarité qui relie les deux personnages » (BERTHELOT F., 2001 : 9). Entre Guéret et Angèle n'apparaît que la distance qui résulte du degré zéro de la connaissance mutuelle et peut-être de la différence de l'âge bien que celle-là ne soit point mentionnée. « L'axe vertical – explique Berthelot – correspond à la différence hiérarchique ou à l'égalité » (BERTHELOT F., 2001 : 9). C'est qui est intéressant dans le cas de Guéret et d'Angèle c'est qu'ils commencent par le rapport hiérarchique dû à la supériorité sociale de Guéret (il est l'enseignant du fils des Grosgeorge) et finissent par l'égalité. Cette évolution est bien visible et s'opère au niveau

linguistique. L'homme et la femme se vouoient au cours des trois rencontres. Tout change après la scène de violence comme si celle-là les a fait paradoxalement rapprocher l'un de l'autre. Par le ton impératif qui ouvre le quatrième dialogue Guéret tutoie Angèle (celle-ci ne le rejoint que dans les dernières séquences) et suscite en elle la peur mêlée de paralysie, à peu près la même qu'elle a éprouvée lors de l'agression. Nous passons ainsi directement au dernier niveau de l'analyse, à « l'axe affectif » (BERTHELOT F., 2001 : 22–33) qui reflète les sentiments positifs ou négatifs qui unissent les personnages ce qui porte également sur le contenu thématique des échanges. L'amour et le désir : sentiments profondément positifs dans leur essence, motivent Guéret d'épier les moindres manœuvres de la belle lingère et de profiter des occasions favorables pour lui adresser la parole. L'homme traqué fait tout son possible et donne libre cours à son imagination de feu et verbalise ses émotions longtemps enfouies. Il faut remarquer que le protagoniste ne parle pas de l'amour ou au moins, s'il le fait, c'est d'une manière implicite. Le quasi-performatif *je vous aime* entièrement absent du discours de Guéret, est remplacé par trois propositions : l'offre de la bague, l'invitation au dîner et le désir de donner une somme d'argent. La bague qui appartient à sa femme, Marie, et offerte à Angèle n'est qu'un substitut de l'anneau. En délimitant le champ symbolique couvert par ce mot il reste à noter que l'anneau sert essentiellement à marquer un lien, à attacher. Il peut être considéré comme signe d'une alliance, d'une communauté et d'un destin associé. Il est hors de question de parler de la communauté des âmes dans le cas de Guéret et d'Angèle. Pourtant ce symbole permet surtout de dévoiler la particularité des interactions des « amoureux » qui tient d'une relation de force. L'anneau apparaît comme un symbole ambigu puisqu'il « relie en même temps qu'il isole, ce qui n'est pas sans rappeler la relation dialectique maître – esclave » (CHEVALIER J., GHEERBRANT A., 2000 : 49). Angèle en acceptant volontiers la bague devient la victime de Guéret et celui-ci son bourreau qui veut aimer mais ne sait pas le faire. Ses paroles s'avèrent donc inefficaces et stériles. Les phrases courtes et simples étonnent, surprennent et blessent. Elles suscitent des réactions négatives chez Angèle comme le silence, la tristesse ou le désir de fuir. Guéret ne se montre ni volubile ni loquace, de surcroît, il ne croit pas que l'on puisse aimer. Le manque d'assurance et le sentiment d'infériorité se manifestent sensiblement à travers l'agression qui, au début, n'est que verbale. Elle se traduit par l'interrogation fréquente et inquiète concertant les rencontres d'Angèle avec les autres et qui constitue une expression explicite de la jalousie de l'amoureux. Tout dialogue est difficile, tendu et n'apporte aucune satisfaction à celui qui parle (pas plus qu'à celui qui écoute). On risquerait même la thèse qu'Angèle se trouve contrainte aux rendez-vous avec son amoureux. Il est hors de question d'une contrainte extérieure, c'est plutôt un impératif irrésistible qui la pousse à courir même à la rencontre avec Guéret puisqu'elle

« ne pouvait pas résister à l'envie de lui plaire » (GREEN J., 1972 : 761). Cela dit, elle organise des entrevues et commence la première la conversation pour la mener souvent à céder la place aux questions-attaques et voir les réactions enflammées de son amoureux. Un peu coquette, elle saisit même la main de Guéret pour lui faire comprendre qu'un tel tête-à-tête devrait lui suffire ce qui cause « une colère irrésistible » (GREEN J., 1972 : 621) de l'homme blessé. Guéret de plus en plus accaparant, irrité et impatient reste quand même monothématique. Ses reproches adressés à Angèle de rencontrer d'autres amants réapparaissent dans chaque dialogue. Le discours de Guéret ne progresse pas facilement et a tendance à s'arrêter, à se bloquer, parfois même à revenir en arrière. L'homme amoureux, obsédé par la conscience de ne pas être aussi riche que les adorateurs d'Angèle, de leur être inférieur, se laisse prendre par la jalousie et ne prononce que des phrases qui la découragent au lieu de la séduire. L'axe affectif dans les dialogues permet d'observer une forte incapacité du héros greenien d'avouer ce qu'il ressent vivre ce qui découle de la fluctuation de ses états émotionnels. Les paroles de Guéret canalisent le flux chaotique, incohérent et irrationnel de ses sentiments, de ses sensations ambiguës, contradictoires et constamment en mouvement. L'amour mène à la haine, la joie à la tristesse, le plaisir à la douleur, l'envie au dégoût. C'est non sans raisons, que les paroles de Guéret rappellent plus un discours polémique témoignant d'un fort investissement émotif que des « phrases d'amoureux » (GREEN J., 1972 : 620).

La communication verbale entre les deux êtres qui se plaisent s'avère avortée et impossible. Le message émis est mal compris ou incompris. S'il est vrai que la passion arrache les personnages greeniens à leur tristesse monotone, il n'en reste pas moins qu'elle les renvoie « à une solitude plus profonde encore, celle des êtres exclusivement occupés par un amour sans désespoir » (RACLOT M., 1988 : 209). Les tentatives de Guéret de verbaliser son affection sont vaines. On dirait même que son discours amoureux est doublé du discours de la souffrance ce qui signifie que sa communication verbale est augmentée et sensiblement intensifiée par la dimension non-verbale de ses échanges. La communication non-verbale dont la valeur reste indéniable « assure le déroulement fluide de l'interaction dans le jeu subtil des positionnements mutuels » (BEAUDICHON J., 1999 : 41). Elle remplit étroitement le trou qui se creuse entre le dit et le non-dit et véhicule autant d'informations référentielles, c'est-à-dire relatives au thème traité, que d'indices portants sur les interlocuteurs ou la situation d'énonciation. Il est incontestable qu'elle fonctionne comme des verbalisations mais elle se sert des codes et signes non langagiers. Nous pouvons donc constater que la communication non-verbale est le dit du non-dit. Le jeu entre le dit de l'amour et le non-dit de la souffrance ne cesse de se confondre pour donner une libre et bien riche expression non-verbale de la souffrance dont les formes sont multiples. Green, à travers de nombreux

portraits de personnages monstrueux de *Léviathan*, peint plus d'expressions de la souffrance (maladresse, confusion, embarras, malaise, désespoir, peine) que d'images de la délectation morose d'où découle une visible ambivalence des conduites non verbales.

« Les personnages de Green se fourvoient obstinément dans la souffrance – constate Matz – et puis ils essaient de lui échapper, plus le malheur a de force pour les engloûtir. Le meurtre, le suicide ou la folie sont les aboutissements inéluctables » (MATZ W., 1997 : 31).

Le silence est la première expression de la souffrance du protagoniste. Le refus de la parole occupe la place de la parole dans les dialogues de Guéret avec Angèle. Si Guéret s'adresse à Angèle il parle avec difficulté sans savoir quoi dire. Ses phrases maladroitement et parsemées de longs silences moins déchirants que ses paroles constituent des ratés conversationnels. On sait bien que le silence « parle » et représente une stratégie, bien particulière, de communiquer ce qu'on ne veut ou n'ose dire. « Dépassant l'ordre du langage visible le silence remplace ce que la langue ne permet pas d'exprimer et devient une figure spéculative, servant à communiquer l'incommunicable » (HEUVEL P. VAN DEN, 1985 : 81). Désireux d'obtenir les faveurs d'Angèle mais impuissant de verbaliser la violence de ses pulsions, Guéret reste condamné au silence. Ce silence de plomb s'entend. Ce n'est plus un silence originaire qui fait naître toute parole. Il devient signe du vide émotionnel qui vient de la peur de l'autre et d'un désir fou d'aimer celle dont la beauté et la grâce sont éblouissantes. Guéret reste silencieux d'un silence adorateur ou d'un silence lourd comme un mur. Mais il soupire (GREEN J., 1972 : 621), gémit et pleure en riant à la fois (GREEN J., 1972 : 622, 680). Les larmes de tristesse et le rire nerveux, saccadé, considéré comme « la parole extrême » (HEUVE P. VAN DEN, 1985 : 60) disent la densité de la souffrance et de l'amour de Guéret. Il en est de même avec ses manifestations corporelles. Guéret en rencontrant Angèle dans un lieu public garde la distance convenable ce qui paraît tout à fait logique comme d'ailleurs ses tentatives de brûler la distance respective dans un coin isolé. En profitant de l'occasion il s'approche d'Angèle, de son visage, il prend ses mains pour les tenir un court moment. Pourtant ces contacts directs ne lui apportent ni joie ni satisfaction. Ils démontrent plutôt la perplexité et l'embarras troublant de Guéret ce qui reflète d'ailleurs son regard. Le regard de l'homme amoureux est une fois vigilant, attentif et cherche impatientement l'objet de son adoration, une autre fois, il devient méfiant et haineux pour exprimer ce qu'il a de plus avilissant. Un jeu contradictoire se dessine au niveau de la gestualité de Guéret. Il reste à noter une visible symétrie qui apparaît entre le premier et le deuxième dialogue. Au cours de la première rencontre avec Angèle, Guéret, en lui offrant une bague, fait un geste ouvert et spontané que nous appelons un geste d'amour, expression bien lisible du désir d'union de deux êtres. À ce geste répond un autre, celui de la deuxième scène du dialogue qui peut être interprété

également en tant que signe d'ouverture et même de libéralité. En tout cas, Guéret envisage de donner à Angèle un billet de banque ce qui est loin de manifester son souci d'aider la pauvre fille. Ce n'est qu'un geste d'humiliation et de domination qui permet d'expliquer le mécanisme malsain qui fait mouvementer les relations, pas uniquement intimes ou amoureuses, des personnages greeniens. Les héros de Green « ces infirmes du coeur – comme les appelle M. RACLOT – isolés et frustrés, deviennent par désespoir des êtres agressifs, destructeurs et cruels ; faute de pouvoir intégrer l'existence de l'autre dans leur propre vie, ils en viennent à privilégier des liens morbides, voire mortels » (1988 : 233).

Guéret s'abandonne à un seul plaisir d'aimer et de faire souffrir. Privé d'amour, donc impuissant de le donner pour le connaître, le héros se tourne contre l'objet de l'adoration et tente de l'anéantir. De scène en scène, nous assistons à un crescendo de violence et de cruauté de Guéret. Chaque rencontre avec Angèle, chaque manifestation non verbale de la souffrance de Guéret met à nu sa peur et son besoin de détruire pour ne pas être détruit par celle qu'il aime. La violence non verbale atteint son acmé lorsque Guéret apprend la prostitution d'Angèle ce qui restimule son passé manqué et ses déceptions jamais restituées. L'homme traqué et mélancolique change en bourreau qui agresse sa victime ; faute de savoir-faire autrement. Cette transition se réalise pleinement au niveau non verbal lorsque les paroles qui n'expriment plus ce que disent les émotions, lorsque le langage cède la place au mur du silence parsemé par le sifflement ou le grognement de la voix de l'homme qui devient quasi animal ou à ses gestes à peine humains. L'agression de la blanchisseuse est une scène ponctuelle mais cruciale où toutes les manifestations non verbales mises au paroxysme, donc plus affirmées et intensifiées, s'y croisent pour dire l'indicible de la violence. Cette scène est transitionnelle entre le dit et le non-dit parce qu'elle joue le rôle du compromis entre la voie peu appropriée à la satisfaction du désir et la réalisation primitive, voire archaïque du sentiment brut de la jalousie.

En somme, *Léviathan*, oeuvre maîtresse de la première période créatrice de Julien Green, met à nu la difficulté de vivre et d'être avec les autres où le désespoir accablant, qu'il soit exprimé ou inexprimé, est une constance. Les personnages de Guéret et d'Angèle créent une relation-modèle de l'impossibilité de la communication qui, en changeant de sujets, se répercute dans d'autres romans greeniens. Le dit s'avère saisissable, explicable et se prête aux analyses conversationnelles des dialogues. Les paroles de Guéret ne circulent pas facilement et changent souvent de formes. Son dit se mue en mal-dit et trop-dit. Les mots qui ne sont pas dits s'avèrent moins mesurables. Plus mouvants, informes, contradictoires et par cela plus profonds, ils permettent de décrypter le message émis. Green a acquis l'art de la discrétion, de l'effacement du langage qui a l'air de se retirer à mesure qu'il dit les choses.

Le dit autant que le non-dit jouent un rôle inestimable dans l'économie psychique du protagoniste. Saisir le jeu multi-canal qui s'y opère, leur interdépendance c'est comprendre l'essence de la solitude congénitale du héros greenien.

## Bibliographie

- BEAUDICHON J., 1999 : *La communication. Processus, formes et applications*. Paris, Armand Colin.
- BERTHELOT F., 2001 : *Parole et dialogue dans le roman*. Paris, Nathan.
- CHEVALIER J., GHEERBRANT A., 2000 : *Dictionnaire des symboles*. Paris, Éditions Robert Laffont S.A. et Éditions Jupiter.
- DURRER S., 1999 : *Le dialogue dans le roman*. Paris, Nathan.
- GREEN J., 1972 : *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- HEUVEL P. VAN DEN, 1985 : *Parole, mot, silence*. Paris, José Corti.
- MATZ W., 1997 : *Julien Green. Le siècle et son ombre*. Paris, Gallimard.
- RACLOT M., 1988 : *Le sens du mystère dans l'oeuvre romanesque de Julien Green*. Paris, Aux Amateurs des livres.