



D'une trilogie théâtrale

PAR JACQUES DE DECKER

Entre les deux ensembles textuels qui dominent l'œuvre de Green, celui du diariste et celui du romancier, son théâtre adopte plutôt le profil bas. Guère plus de cinq pièces, dont trois seulement furent créées à Paris dans des conditions normales et avec des succès mitigés, pièces qui ne sont au demeurant pratiquement plus jouées en français — même si elles bénéficient de plus d'attention en traduction, comme on le verra —, et qui ne sont que fort peu étudiées, cela semble plutôt négligeable en regard du vaste corpus du *Journal*, et surtout du gigantesque édifice fictionnel que constituent les romans et les nouvelles.

Cette disproportion explique que l'on évoque souvent, à propos de cet aspect de la création greenienne, l'idée que l'on aurait affaire à un « théâtre de romancier », à une espèce de digression, de distraction, voire de dévoiement de la part de l'auteur qui se serait permis un incartade par rapport à son talent naturel. Il aurait cédé, par inadvertance, à la tentation du théâtre, aurait constaté assez vite qu'il avait fait fausse route, et en serait revenu à ses voies royales, dont il aurait peut-être mieux fait, laissent entendre certains, de ne pas s'éloigner.

Fallacieuse hypothèse, dont nous allons tenter de contester les attendus, en nous attachant surtout aux trois pièces jouées dans la première moitié des années cinquante, *Sud*, *L'Ennemi*, et *L'Ombre*, dont on peut dire, comme Julien Green le laisse d'ailleurs entendre lui-même, qu'elles forment une trilogie.

À la lecture du *Journal*, on constate que l'écrivain, à la veille d'être sollicité par le théâtre, s'est en quelque sorte préparé psychologiquement. Il note, le 6 mai

1948, qu'en écoutant une retransmission radiophonique d'une pièce de théâtre il est « frappé », dit-il, « par le peu de vérité du ton » des acteurs. On a l'impression, précise-t-il, qu'ils « oublient tout à fait comment on parle d'ordinaire et reconstituent à leur idée la façon de dire des hommes et des femmes, un peu comme s'ils essayaient de ramener à la vie une langue morte ». Cette remarque, qui indique une attention particulière portée au dialogue, témoigne d'un intérêt qui, chez un écrivain, prélude souvent à un désir de relever un défi. Quelques temps plus tard, le 4 juin précisément, il s'extasie, à propos des *Riders to the Sea* de Synge, devant « cette langue magnifique et folle qu'est l'Anglais parlé par les Irlandais ». C'est la seule fois, vers cette époque, qu'il cite un auteur dramatique de langue anglaise qui n'est pas Shakespeare : il se trouve que c'est le poète de la scène à qui l'on doit *Le Baladin du monde occidental*. Cela pourrait-il indiquer qu'il est lui-même à la recherche d'une langue magnifique et folle ? Le dialogue, il ne le pratique à ce moment qu'en prose, et s'impose, dans cet exercice, une rigueur sourcilleuse. Dans le roman, écrit-il le 19 juillet 1949, « il faut éviter que l'action ne s'enlise dans les conversations comme elle aurait pu le faire dans les développements psychologiques ». Et il s'impose un précepte : « Dès qu'un personnage s'écoute parler, lui fermer la bouche. » Toujours dans le registre du dialogue, il a cette réflexion, en novembre de la même année, sur la deuxième personne telle qu'elle est traitée en anglais et en français : « La distance que met l'Anglais entre lui et son prochain (je suis toujours tenté de dire son “ lointain ”, c'est si souvent le cas) [...] est d'autant plus grande qu'il lui dit “ you ” comme à sa femme, son père ou son chien. Il se protège comme il peut, il n'a pas cette admirable ligne de défense du “ vous ”, passé laquelle toute familiarité et trop souvent toute vulgarité semblent permises. Combien, en France, m'est difficile le passage de “ vous ” à “ tu ” ! Il me semble qu'on m'arrache mes vêtements en pleine rue. » C'est cet écrivain éminemment sensible aux nuances de la langue parlée qui reçoit le 10 octobre 1950 une lettre de Louis Jouvet qui veut qu'il lui écrive une pièce. « Sa lettre est chaleureuse, pressante », écrit-il. Et il se souvient de deux rencontres d'avant-guerre où Jouvet lui avait déjà tenu semblable langage. Pendant un entracte d'*Amphytrion* 38, comme il le rapporte le 7 janvier 1930, Jouvet l'avait installé sur le trône de Jupiter, derrière un portant du décor, lui avait dit que Balzac avait manqué sa vocation « qui était de faire du théâtre » et que chez lui,

Green, l'action et les dialogues lui paraissaient « tout à fait scéniques ». Quatre ans plus tard, Gide lui avait rapporté que Jovet n'en démordait pas, et qu'il voulait « absolument » qu'il lui écrive une pièce. L'homme de théâtre ne manquait pas d'obstination, puisqu'il lui confirmait vingt ans plus tard, et par écrit cette fois, son souhait de le voir se muer en dramaturge. Quelques jours après la réception de cette lettre, Green va voir *Henri IV* de Pirandello chez Dullin et retire de cette représentation qu'il « demande au théâtre plus d'émotion et que cette émotion vienne du cœur et non seulement du cerveau. » Est-ce déjà une profession de foi du romancier qui est en train de se laisser tenter ? Jovet, qui ne compte pas tergiverser, le convoque dans son bureau directorial du Théâtre de l'Athénée le 14 octobre, et lui dit : « Vous êtes un homme de théâtre. Il y a une place à prendre. Alors c'est entendu. Nous répétons en février et je vous joue en mars. » L'homme de théâtre ne sait pas que la pièce mettra deux ans de plus à naître et qu'elle ne se jouera pas dans son théâtre qui aura été rebaptisé pour lors Athénée-Louis Jovet parce qu'il ne sera plus de ce monde.

Mais Green se met au travail aussitôt après leur entrevue. Le 25 octobre, il a déjà un titre, *Demain n'existe pas*, et un argument, le tremblement de terre de Messine, et il trouve même que les répliques s'enchaînent avec une facilité suspecte, mais que « quelque chose de plus grand qu'eux » habite les personnages. Le 7 novembre, il note qu'il « découvre les personnages à mesure qu'ils parlent, mais quelquefois ils en disent trop », quatre jours plus tard il admet qu'« on fait malgré soi la pièce qu'on ne voulait pas faire, mais c'est aussi, peut-être, celle qu'on devait faire », et qu'il écrit sa pièce « pour savoir ce qu'il y a dedans », tout en reconnaissant peu après que le dialogue devait être en lui depuis de longues années. Au fil du travail, il mesure, comme il le note le 14 novembre, « l'immensité du sujet, cette terreur de la catastrophe prochaine qui paralyse la vie ». Et il précise la visée de l'œuvre à laquelle il travaille, qui vaut d'ailleurs pour une grande part de ce qu'il a pu écrire : « Il faut que l'épouvante se promène de long en large sur la scène, mais une épouvante qui vienne de l'intérieur, pas des circonstances extérieures. »

Au début de l'année 1951, le 7 janvier exactement, il relate qu'il a vu au théâtre de l'Œuvre *La Neige était sale*, de son nouveau confrère à notre Académie Georges Simenon, et il écrit : « pièce curieuse, pleine d'incertitude, mais émouvante ».

Moins cérébrale que Pirandello, apparemment... Mais une autre représentation a une incidence déterminante sur son travail. Comme il le raconte le 29 mai, il avait rendez-vous avec Jovet au Théâtre Antoine, où ce dernier était en train de mettre en scène *Le Diable et le bon Dieu* et tout en écoutant le début de la pièce de Sartre, « j'ai entendu », écrit-il, « le début de la mienne que j'ai mentalement refaite, et sur-le-champ. Elle ne se passera pas à Messine, elle se passera dans le Sud, au dix-neuvième siècle ! ».

Cette première pièce, qu'il appellera « Sud », va donc puiser au plus profond de sa mémoire personnelle et ancestrale : « une des choses qui m'ont le plus profondément marqué dans mon enfance », confie-t-il à son Journal le 1^{er} juillet, « c'est la découverte que j'appartenais à un peuple battu, le Sud. Tristesse héritée, une tristesse d'emprunt, me dira-t-on, mais qui n'a pas laissé d'avoir un effet certain sur ma manière d'être ». Mais cette prise de conscience ne facilite pas l'écriture de sa pièce pour autant, au point que quatre jours plus tard il décide qu'il va « la mettre de côté et essayer d'en faire un roman ». Ce n'est qu'un mois plus tard qu'il revient à la forme théâtrale, sous l'effet d'un souvenir, celle d'une représentation à laquelle il a assisté six ans auparavant dans un petit théâtre à la scène minuscule, mais où les acteurs, dit-il, étaient arrivés à arracher les spectateurs « au triste monde où nous vivions alors ». Cette vision est associée à une réminiscence du *Wilhelm Meister* de Goethe, et il s'est vu, ce sont ses termes « maître absolu de ce petit théâtre », écrivant pour ses acteurs « des paroles qui auraient accompli une sorte de miracle ». On voit bien ce qui sous-tend cette rêverie chargée de sens : la tentation du pouvoir démiurgique du théâtre. Green découvre cette très tangible illusion de pouvoir que le théâtre procure à l'écrivain, du fait de la médiation par l'acteur, et de la capacité de concrétiser un autre monde. Il se remet dès lors à l'ouvrage, et entame sa quête des acteurs, dans les théâtres et les cinémas, en déplorant que les meilleurs d'entre eux ne soient pas disponibles, parce que « le succès, le public leur ont fait une personnalité d'emprunt qui n'en est pas moins suffocante ». Il va, nous le verrons, lorsque *Sud* sera montée enfin, bénéficier d'une chance exceptionnelle : obtenir le concours d'acteurs non encore « suffoqués » par le succès et cependant très talentueux.

Fin 1951, la veille de Noël exactement, il se pose toujours des questions essentielles sur l'évolution de l'action (« Je me demande encore comment cela va

finir », écrit-il deux jours auparavant), il se demande par exemple « comment il va expliquer la présence d'un officier des États-Unis chez des sudistes ». Vers la mi-février, le constat de l'impuissance du langage l'assaille : « Les mots manquent, n'existent pas. On a beau multiplier les paroles, il y a toujours quelque chose qui reste de non-dit et que Dieu seul connaît. » Le 24 février lui apparaît clairement que le sujet de sa pièce est l'amour de Ian Wiczewski pour Eric Mac Lure. « Je voudrais que le public accepte cette scène (la première du troisième acte) vers quoi monte le drame tout entier. Il faudra de la fermeté pour tenir tête », confie-t-il. Et le 11 mars, enfin, il écrit pour la dernière fois, pense-t-il, « le mot rideau au bas du troisième acte. » De nouveaux doutes l'assaillent à présent que le texte se met à circuler. Jean-Louis Barrault, à qui il lit le premier acte, dit qu'il faudra « un acteur très intelligent pour le rôle de Wiczewski. Le nom de Reggiani est prononcé ». Pierre-Aimé Touchard, l'administrateur de la Comédie Française s'intéresse au texte, va même jusqu'à l'annoncer pour la saison suivante, puis ne donne plus suite. Mais Jean Mercure manifeste un réel intérêt, qui va se confirmer, même si la distribution des rôles de Ian et de Regina pose de réels problèmes, mais ils vont se résoudre d'une façon surprenante. À la date du 23 décembre 1952, il consigne dans son journal l'audition mémorable au cours de laquelle l'acteur qui créera le rôle de Ian s'est imposé aux yeux de Jean Mercure et aux siens. Green fait de ce grand moment qui s'est déroulé sur la scène du Théâtre de la Renaissance un récit palpitant. : « Nous avons entendu six ou huit acteurs quand a paru sur la scène un garçon maigre et chétif, tenant d'une main tremblante son rôle dont il n'avait pas lu un mot. Il me semble que je verrai toujours cette face hâve, ces yeux enfoncés, ces joues blanches. À quoi bon l'entendre ? Mais Mercure vient près de moi dans la salle et nie dit que le jeune homme a de grandes difficultés, qu'il a perdu son enfant la nuit dernière. Il n'a que vingt et un ans. Mercure nous demande d'être indulgents. Le garçon se met à lire, assez mal, je dois le dire. Il bafouille d'une façon consternante, et tout à coup, il y a une sorte de miracle : sa voix, admirablement timbrée, commence à donner aux phrases un sens et une profondeur qui nous font dresser l'oreille à tous. On lui a fourni simplement cette indication : “ Vous jouez un personnage très simple, très pur ” (il s'agit, en effet, de Mac Clure). Au bout d'un moment, j'ai été vivement ému. Impossible de comprendre comment ce garçon qui ne sait pas même de quoi il s'agit et qui,

m'assure-t-on, n'a jamais paru sur scène, réussit à mettre dans ce rôle assez difficile tant d'âme et d'intelligence. Cinq minutes ne se sont pas écoulées qu'il est parfaitement maître de lui. Il dit et fait ce qu'il veut avec une souveraine assurance. Mercure lui demande alors de lire un passage du rôle de Ian, ce qu'il fait aussitôt avec une aisance et une autorité si admirables. Nous le prendrons certainement. Il est, je crois, d'origine flamande, et s'appelle Vaneyk. »

Cette page superbe a sa place dans une anthologie de textes sur l'expérience théâtrale. Non seulement par ce qu'elle rend compte « sur le vif » de la naissance d'un grand acteur, qui sera appelé à une carrière exceptionnelle (plus de quarante ans plus tard, il serait de la création de *Art* de Yasmina Reza), mais parce qu'il témoigne non seulement de l'art de mémorialiste de Green, mais de sa science romanesque, puisqu'il arrive à faire de ce qui n'est tout compte qu'une routine du métier théâtral, une sorte d'épiphanie. Il se fait que cette incarnation, on l'a vu, l'a véritablement bouleversé. Un autre début retentissant aura lieu à l'occasion de la création de *Sud*, mais il en sera beaucoup moins retourné. Le 5 janvier 1953, il note : « Audition de trois Regina. L'une d'elles a exactement le physique du personnage tel que je le vois, mais elle ne sait pas jouer. Anouk Aimée est très belle et m'a paru intéressante. » C'est peu dire pour une actrice qui obtiendra le rôle et va marquer elle aussi durablement son époque. Dans les semaines qui suivent, il est tellement absorbé par les répétitions qui précèdent la première fixée au 3 mars 1953 qu'il en néglige l'écriture de son journal. C'est qu'il est absorbé par d'autres besognes, notamment une introduction à l'œuvre destinée au programme. Il y résume très clairement les enjeux de *Sud*. Les personnages, dit-il, « expriment, chacun à sa manière, un peu de la grande inquiétude — dirai-je de l'angoisse — que porte en lui tout homme capable de réfléchir devant un univers incompréhensible. L'incertitude de notre destin dans une société qui semble vouée à la destruction, la faillite des lois humaines qui n'ont jamais pu assurer d'une façon certaine la paix et la liberté, les problèmes d'ordre moral, religieux ou charnel que les circonstances nous demandent sans cesse de résoudre, par-dessus tout le silence de Dieu, silence qui est à la fois la réponse la plus éloquente et la plus difficile à interpréter, il y a un écho de ces préoccupations multiples dans beaucoup des phrases de *Sud*. » Par ailleurs, il publie dans *Le Figaro* un article où il rappelle sa dette à l'égard de Jovet, mort entre temps, mais qui accueille post-

mortem sa pièce dans ce théâtre de l'Athénée qui porte désormais son nom : « sans doute était-elle destinée par avance au théâtre du grand animateur qui me l'avait demandée », écrit-il. Il rappelle dans ce texte combien Jovet l'avait harcelé : « C'est qu'il est pressé, beaucoup plus pressé même qu'il ne le croit. » Et il évoque la vision qui a mis le processus créatif en branle : la jeune fille « regarde par la fenêtre, et que voit-elle ? Le cœur battant, je reconnais un paysage du Sud dont me parlait ma mère, les arbres gigantesques drapés dans les magnifiques oripeaux que leur fait cette étrange mousse vert-de-gris. Une grande plantation du Sud, par un dimanche après-midi d'avril, et, sur cette maison si fière et si sûre d'elle-même, la menace d'une grande destruction [...] Le séisme, cette fois, et dans cette partie du monde que je connais bien, ce sera la guerre atroce qui couchera sur le sol des centaines de milliers de jeunes Américains ».

La critique sera loin d'être unanime. Robert Kemp, dans *Le Monde*, s'insurge contre la thématique homosexuelle (« Si c'est pour me retrouver encore devant les problèmes de Corydon, je me sauve... »). Aux yeux de Thierry Maulnier, des éléments à ses yeux essentiels au théâtre manquent à la pièce : « la netteté des plans, une certaine simplicité et même un certain grossissement ». Jean-Jacques Gautier va dans le même sens, et s'interroge : « Était-il possible au théâtre de traiter plus nettement la question ? » Morvan Lebesque va même jusqu'à dire que « l'auteur s'est trompé de moyen ». La pièce eut cependant ses défenseurs, et non des moindres, mais plus parmi les écrivains que les critiques à proprement parler. François-Régis Bastide et Dominique Aury l'ont défendue, Gabriel Marcel aussi. Albert Beguin pressent que la pièce s'ouvre « sur l'abîme de la grâce et de la damnation ». François Mauriac sent combien la pièce est « très belle et très vulnérable » et considère que la critique « la plus sottise et la plus commune est de reprocher à l'auteur d'avoir fait précisément ce qu'il a voulu faire ». Le plus beau signe de reconnaissance ne sera publié que beaucoup plus tard, lorsqu'on reproduira en fac-simile la lettre que Camus a envoyée à Green après avoir vu la pièce : « Votre lenteur est ici nécessaire, vos réticences sont celles du sujet, et l'ambiguïté du dialogue que j'ai goûtée par-dessus tout est celle même de la fatalité que vous dépeignez. Si vos critiques, au lieu de crier sur les toits, et bien comiquement, quand on les connaît, la virilité qu'ils s'attribuent généreusement, avaient le moindre sens de la création artistique, ils eussent exalté cela même

devant quoi ils ont rechigné. Et ils se seraient avisés que presque toutes les tragédies grecques, *Œdipe roi* en étant l'admirable exemple, reposent sur une équivoque fatale, répercutée par le dialogue. »

Green, à ce moment de son parcours, est très fortement atteint par le virus du théâtre. Tous les soirs, ou presque, il est à l'Athénée, et il suit le spectacle, le plus souvent des coulisses, d'où il peut, mieux que s'il était dans la salle, « entendre » l'écoute du public. Il explore le bâtiment, s'aventure sous la scène, constate avec ravissement combien un théâtre ressemble à un vaisseau, qu'on peut s'y sentir, si l'on se glisse sous le plateau, comme à fond de calle. Les soirs où il ne va pas écouter vivre sa pièce, il se met à l'écoute des autres, et est très impressionné, en mai 53, par *Huis clos* de Sartre : « Je crois qu'un catholique aurait pu l'écrire sans y changer grand-chose », note-t-il, « peu à peu on se sent gagné par un sentiment d'horreur à cause de la parfaite vraisemblance de cette image d'un châtement éternel. » Entre temps, *Sud*, qui n'a pas, on l'a vu, été portée aux nues par la critique, se comporte bien, puisqu'à la mi-juin on atteint la centième, et quelques grands professionnels sont là : Pierre Brasseur, Raymond Rouleau. Dans l'intervalle, et c'est un signe qui ne trompe pas, il s'est attelé à une nouvelle pièce, dont Fernand Ledoux lui a déjà dit qu'il aimerait la monter. Il écrit dans le midi, non loin de Ramatuelle, et à la mi-août il termine le second acte de *L'Ennemi*, dont il dit qu'elle est pour lui « un très grand enseignement. C'est un miroir ». Il la termine le 18 septembre. Il estime que « c'est une meilleure pièce que *Sud* ». Il en a d'ailleurs la confirmation lorsqu'il va revoir *Sud* qui est reprise en début de saison et il en écrit le 8 octobre qu'elle lui « a paru maladroite, mais vivante », et qu'« il y a derrière toute cela quelque chose de vrai ». Ledoux a aimé *L'Ennemi* à la lecture, et Green, qui a pris de l'assurance, lui demande si Maria Casarès, qui est une des reines de la scène parisiennes de l'époque, « accepterait de jouer le rôle d'Elisabeth ». Elle donne son accord dès le 2 novembre. Dans le même temps, *Sud* se répète au Kammerspiel de München, où la pièce est très bien accueillie début février : c'est le premier signe d'un intérêt en Allemagne pour son théâtre, qui ne se démentira jamais, puisque les pays où aujourd'hui le théâtre de Green reste particulièrement prisé sont de langue allemande. Et cet accueil auquel Green a toujours été particulièrement sensible est un des arguments, peu signalés jusqu'à présent, qui ont pu le déterminer à vouloir reposer en Autriche.

Au cours des répétitions de *L'Ennemi*, dès le début février 53, il confie à son journal « j'ai eu à plusieurs reprises un serrement de cœur, une sorte de pressentiment qui m'a fait mal. Je me suis demandé si la pièce n'était pas trop difficile pour " passer " ». Et un mois plus tard, son intuition se confirme. L'accueil du spectacle, au Théâtre des Bouffes Parisiens, est des plus froids. Fernand Ledoux, le metteur en scène, lui glisse à l'oreille : « Si je me suis trompé, je suis fier de m'être trompé avec vous. » La presse est sans merci. Kemp, dans *Le Monde*, trouve la pièce « exécration », Jean-Jacques Gautier devient lyrique dans l'éreintement : « L'écume de cette éloquence vient mourir à nos pieds tandis qu'à la fin nous secouons avec peine les embruns de l'ennui. » Jacques Lemarchand trouve le drame « assez déroutant pour qui n'a pas dépassé le stade du catéchisme ». Gabriel Marcel parle d'« échec » et situe l'œuvre « entre le mélodrame et l'autosacramental ». Féroce, l'ami Mauriac prétend que le démon n'est pas dans la pièce là où l'auteur aurait voulu qu'il soit : « J'entendais son affreux ricanement chaque fois que Maria Casarès ouvrait la bouche : la dame qui croit avoir retrouvé Dieu dans les bras de son deuxième beau-frère ! C'est ici, cher Julien, et non ailleurs, que le démon se loge ; ici où il singe la Grâce. » On peut se demander si cette fin de non-recevoir n'est pas due au fait que, cette même saison, dans la petite salle du Théâtre de Babylone, rive gauche, venait de se créer une œuvre que seuls quelques critiques aventureux auront saluée, mais qui marquait le début d'une ère nouvelle de l'écriture théâtrale : *En attendant Godot*, de Samuel Beckett. Green, lui, se demande si cette mésaventure n'avait pas pour sens de lui faire vivre une expérience intérieure : « Ce serait étrange, ces répétitions qui ont duré des semaines, ces comédiens qui apprennent leurs rôles, ces gens qui peignent le décor et font des costumes, ces centaines de spectateurs qui viennent, ces critiques qui me déchirent, tout ce bruit pour obtenir que l'auteur se mette à genoux et fasse sa prière convenablement. Dieu a fait des choses plus bizarres. »

Cela n'empêche que le matin du 4 mai, il note : « J'ai vu tout à coup ma nouvelle pièce se dérouler tout entière devant mes yeux. La même chose m'est arrivée pour *Moïra*. Cela se passera en Angleterre, vers 1875. Le point de départ est un fait parfaitement réel. J'ai dîné un soir non loin d'un homme assez répandu dans le monde et dont certains affirmaient qu'il avait tué sa femme. Pas de preuves. Comment vivait-il avec lui-même ? » Au mois d'août, au moment où il

parachève le premier acte de cette pièce qui s'est imposée à lui, et qui deviendra *L'Ombre*, il constate (le 8 août) qu'elle est en quelque sorte de troisième volet qui s'imposait pour terminer le triptyque : « J'ai été frappé par ce fait que c'est en réalité la troisième pièce d'une sorte de trilogie. [...] Les trois pièces pourraient s'intituler *L'Homme qui venait d'ailleurs*. Dans ces trois pièces, en effet, il y a un homme qui vient d'ailleurs, de la part du destin, qui est le destin d'une certaine façon. Si je disais cela maintenant, on croirait que la chose a été voulue dès le moment où j'écrivais *Sud*. Mais, comme il m'arrive presque toujours, j'ai avancé dans la nuit, ne sachant presque jamais où j'allais. » Cette pièce qui semblait « donnée » aura un processus de genèse assez lent, cependant. Il en est peu question dans le journal. Il faut attendre la fin mai de l'année suivante pour apprendre qu'il s'y est remis et qu'elle lui donne beaucoup de mal. Mais il fait deux constats importants : que « que les circonstances les plus tristes n'excluent pas, pour qui sait la voir, une certaine part de drôlerie », et que « les personnages naissent des répliques. Ils deviennent ce qu'ils disent ». C'est au cours de cette écriture qu'il prend le plus conscience de principes fondamentaux de la dramaturgie. À propos du premier acte, qui est un prodige de vivacité dans le dialogue, parce qu'on y voit une quinzaine de personnages entremêler leurs propos, il a une belle expression : « il faut faire voltiger la conversation » (10 juin), il se souvient sans doute des écueils de sa pièce antérieure lorsqu'il constate qu'on échappe au mélodrame « en se souvenant qu'aucun homme n'est complètement mauvais et que le traître parfait n'existe pas » (18 juin) Ces intuitions s'inscrivent dans une suite de désolations sur la difficulté d'élaboration de l'oeuvre. Manifestement, les déboires connus lors de la réception de *L'Ennemi* pèsent sur l'écriture de *L'Ombre*, et entravent la spontanéité qui lui est plus coutumière. Il craint que ses repentirs ne nuisent au texte. Le 17 septembre, il confesse : « On risque toujours de tuer une oeuvre en la refaisant. Elle est peut-être meilleure, mais ce qu'il y a d'ennuyeux, c'est qu'elle est morte. » Il est frappé par une remarque qu'a confiée à l'un de ses amis Marcel Achard sur les passages concernant le théâtre que contient son Journal : « Parce que l'auteur croit à l'absolu », a-t-il dit, « et qu'au théâtre il n'y a pas d'absolu ». Il y a dans cette remarque d'un confrère qui est aux antipodes de ses préoccupations et de son esthétique comme l'explication du détachement progressif de Green à l'égard de l'art dramatique qui l'a tant requis au cours de ces années. *L'Ombre* ne

connaîtra sa première que le 19 septembre 1956 au Théâtre-Antoine dans une mise en scène de Jean Meyer et avec, dans un de ses premiers rôles, Jean-Louis Trintignant. La première (on dit générale à Paris) fut épouvantable, d'expression est de Green lui-même, malgré les compliments de Charlie Chaplin, qui était présent, et qui admettant qu'il n'avait pas compris toutes les nuances, lui dit cependant : « I got the rythm ! It was beautiful ! » Dans la critique, la pièce ne déclencha pas le même type de levée de boucliers qu'avait suscitée *L'Ennemi*, elle chercha plutôt à dissuader Green de s'obstiner. Gabriel Marcel résumera les réserves : « On dirait que les réalités secrètes, occultes, qui hantent authentiquement les romans de Julien Green sont ici comme dévitalisées par une dramaturgie à quelque degré désuète. » Jacques Lemarchand sera plus clair encore, disant : « Il est pénible de voir un auteur que l'on respecte et que l'on admire entraîné dans une inutile aventure. » On ne pouvait plus clairement renvoyer l'auteur à son écritoire de romancier. Ce fut le verdict de Paris. Le 10 décembre, au terme des cinquante représentations réglementaires, Julien Green alla dire au revoir aux comédiens dans les coulisses. Ils étaient tristes. Pour lui, le rideau était tombé sur cette trilogie qui avait été la grande expérience théâtrale de sa vie.

Elle aura des prolongements, cependant. En 1987, Andrea Breth met en scène *Sud* à Bochum et remporte le prix de la meilleure mise en scène à Bochum, et cela déclenche, trente ans après la triade parisienne, un engouement pour son théâtre dans les pays germaniques. Aux Pays-Bas, en 79, Ivo van Hove, encore débutant, et qui deviendrait la grand metteur en scène international que l'on connaît aujourd'hui, faisait ses débuts avec *Sud*, dont Green dira que c'est « la plus fascinante mis en scène de ma pièce, drôle, vivante et actuelle ». Il y aurait beaucoup à dire sur les raisons de ce retentissement. J'aurais une hypothèse, mais que je développerai une autre fois : et si Green avait réussi le théâtre que Henry James n'est jamais parvenu à écrire ?

Copyright © 2008 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

Référence bibliographique à reproduire :

Jacques De Decker, *D'une trilogie théâtrale*. Séance publique du 16 février 2008 : Profils de Julien Green [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008. Disponible sur :

<<http://www.arlfb.be/ebibliotheque/seancespubliques/160208/1dedecker.pdf>>