

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec La Colline, théâtre national. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.



Les Justes

Texte d'Albert Camus
Mise en scène de Stanislas Nordey

à La Colline, théâtre national du 19 mars au 23 avril 2010

Maquette du décor réalisé par Emmanuel Clolus © YASSINE HARRADA

Édito

Entre *Le Mythe de Sisyphe* et *L'Homme révolté*, Albert Camus franchit un pas : de la question du suicide face à l'absurdité de l'existence, il passe à la question du crime politique commis au nom d'une liberté bafouée par la tyrannie. C'est dans sa fameuse pièce *Les Justes* qu'il donne corps à ces interrogations en jetant la lumière sur une période trouble de l'histoire russe : l'attentat à la bombe perpétré en 1905 par un groupe de jeunes terroristes contre Le grand-duc Serge. De toute évidence, la portée de l'œuvre dépasse le cadre historique et l'universalité de la question de la légitimité du meurtre à des fins politiques n'échappe à personne.

Agité depuis près de vingt ans par ce qu'il appelle « le théâtre d'idées », Stanislas Nordey affirme se tourner vers la mise en scène de cette pièce parce qu'elle « traite du cœur de ce qui agite nos sociétés au début du XX^e siècle : la motivation de l'action terroriste ». Le débat reste en effet d'actualité...

Le présent dossier propose un ensemble d'activités, essentiellement théâtrales, qui permettront aux enseignants d'accompagner leurs élèves dans la découverte et l'analyse de ce spectacle. Les élèves seront invités à débattre sur la question de l'attentat politique tout en se posant la question du rôle du théâtre et de la représentation dans le processus de compréhension du monde. Plus largement, on posera la question du sens « politique » de la sortie au théâtre comme activité d'éveil des consciences. Nous rappelons qu'il existe déjà un dossier de Pièce (dé)montée (dossier n°20) consacré à la mise en scène de cette pièce par Guy-Pierre Couleau (<http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=les-justes>). La présente publication cherche à compléter et à faire écho à ce travail très riche tout en orientant la réflexion sur les propositions artistiques de Stanislas Nordey.

Ouvrage de référence : Albert Camus, *Les Justes*, Folio, 2006

Compléments au dossier disponibles sur : <http://educ.theatre-contemporain.net/saison/Les-Justes-Albert-Camus/> [consulté en mars 2010].

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Sortir au théâtre : à la rencontre d'un lieu de parole [page 2]

La tournée des affiches et visuels [page 3]

Mettre en scène : un jeu d'équipe [page 5]

Albert Camus et *Les Justes* : un homme de parole(s) pour un monde plus juste [page 7]

Après la représentation :
pistes de travail

Rassembler des impressions [page 11]

L'espace mental du conflit [page 11]

Stanislas Nordey, artisan du verbe [page 12]

Le corps comme incarnation de la pensée [page 13]

Ouvrir le débat [page 16]

Créer et comparer [page 18]



© ÉLISABETH CARECCHIO

Annexes [page 19]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

| n°105 | mars 2010 |

« L'erreur de tous les hommes, c'est de ne pas croire assez au théâtre. »¹

SORTIR AU THÉÂTRE = À LA RENCONTRE D'UN LIEU DE PAROLE

Pour préparer la sortie

Afin de sensibiliser les élèves à la fonction du théâtre dans la Cité, tant d'un point de vue institutionnel que culturel, on leur proposera de répondre aux questions ci-dessous. L'objectif est de les amener à faire un lien entre le lieu de programmation dans lequel ils se rendent et ses missions. Cette question est particulièrement importante dans la mesure où *Les Justes* est une pièce sur l'engagement politique et, en tant qu'œuvre d'art, elle porte – au sein même des murs du théâtre – une parole qui cherche à faire réagir son public.

→ **Dans quels théâtres de France la pièce *Les Justes* de Camus mise en scène par Stanislas Nordey sera-t-elle accueillie cette saison ?**

Les informations pourront être cherchées sur internet. De nombreux sites de théâtre donnent la programmation des pièces qu'ils accueillent, d'autres recensent les pièces qui se jouent en ce moment.

On fera remarquer qu'une tournée est déjà prévue pour ce spectacle sur cette saison.

→ **Parmi ces lieux, certains sont des théâtres dits nationaux, d'autres des centres dramatiques nationaux, d'autres des scènes nationales : que signifient ces appellations ?**

Tous les lieux de représentation théâtrale en France ne jouissent pas du même statut. En effet, cinq d'entre eux bénéficient d'un statut juridique particulier et sont placés de ce fait sous contrôle direct de l'État : ce sont les théâtres dits « nationaux ». Les directeurs de ces établissements sont nommés par décret du Président de la République et ils sont chargés de missions bien définies : élaborer une programmation qui respecte les budgets définis par le ministère des Finances, produire des spectacles de très grande qualité artistique, assurer une mission de service public (formation et rencontre

des spectateurs, politique tarifaire, etc.). La programmation annuelle des spectacles dans ces cinq théâtres nationaux dépend de critères définis par avance. La Comédie Française est chargée d'assurer la pérennité et le renouvellement du répertoire national. Le Théâtre national de l'Odéon, rebaptisé Théâtre de l'Europe, a pour mission de se tourner vers la production, coproduction et l'accueil des grands spectacles européens. Le Théâtre national de Chaillot a pour vocation de programmer des spectacles de création qui s'adressent à un large public populaire. Le Théâtre national de Strasbourg, seul situé en région, se définit comme laboratoire de recherche et accueille une école supérieure d'art dramatique. Enfin, La Colline se consacre au répertoire classique et moderne, français et étranger, ainsi que la création d'œuvres nouvelles enrichissant ce répertoire. Ces missions évoluent toutefois en fonction des directeurs en place et de leur projet artistique.

Les Centres dramatiques nationaux (CDN), sont des sociétés commerciales dont le directeur est nommé pour trois ans renouvelables sur un projet de création artistique. Ils sont subventionnés par l'État et les collectivités territoriales et répondent à une structure de droit privé : ils doivent accueillir des créations et les coproduire. En ce sens, ils doivent soutenir les compagnies locales et s'ouvrir sur de nouvelles formes. Ainsi, le travail de création de Stanislas Nordey est soutenu financièrement par un théâtre décentralisé, le Théâtre National de Bretagne qui accueille à la fois le spectacle et les répétitions (le Théâtre des Treize Vents de Montpellier est également un CDN).

Enfin, les **scènes nationales** qui ne sont financées qu'à un tiers par l'état et aux deux tiers par les collectivités locales se doivent d'aller vers une programmation pluridisciplinaire (théâtre, danse, musique, cirque, etc.) qui touche un large public. Elles accueillent

1. Albert Camus, dans *Caligula*, Acte III, scène II, 1938.

également des résidences artistiques (c'est le cas de La Comédie de Clermont-Ferrand qui programme également le spectacle).

→ **Retrouvez à partir du site de La Colline, les éléments qui, dans la note d'intention du directeur rappellent les missions de ce théâtre national. Quelle est la place accordée au spectacle de Stanislas Nordey ? Pourquoi et comment la pièce de Camus est-elle insérée dans la programmation ?**

Les élèves devront en particulier trouver les pages suivantes :

- <http://www.colline.fr/un-theatre-pour-le-present.html> [consulté en mars 2010] ;
- <http://www.colline.fr/reves-d-heroisme-et-de-radicalite.html> [consulté en mars 2010] ;
- <http://www.colline.fr/rencontres.html> [consulté en mars 2010].

Stéphane Braunschweig rappelle que La Colline laissera aux jeunes artistes une place non négligeable : il cite Stanislas Nordey parmi eux. De plus, il explique qu'« un théâtre résolument contemporain doit avoir pour ambition d'être un théâtre où résonnent et se réfléchissent les questions les plus vives du temps et du lieu où nous vivons ». De ce fait, il programme cette année sous le titre « Rêves d'héroïsme et de

radicalité », six spectacles dont *Les Justes* de Camus. Il s'agira de faire réfléchir le public sur « des figures extrêmes de l'action humaine » qui ont repoussé par l'action « les limites d'une condition subie ». Un programme de rencontres avec le public scolaire et l'organisation de débats compléteront la réflexion.

→ **Quel est le lien qui unit le Théâtre National de Bretagne et la compagnie de Stanislas Nordey ?**

Conformément à sa mission, le TNB « coproduit » le spectacle de Stanislas Nordey. Par ailleurs, le TNB accueille aussi l'école de théâtre dont Stanislas Nordey est le directeur pédagogique.

Les élèves trouveront les informations sur les pages suivantes du site du TNB :

- <http://www.t-n-b.fr/fr/services/productions-tournees.php> [consulté en mars 2010] ;
- http://www.t-n-b.fr/fr/ecole_tnb/ [consulté en mars 2010].

On pourra aussi consulter les pages suivantes pour compléter la réflexion :

- <http://www.theatre-13vents.com/saison/edito/> [consulté en mars 2010] ;
- <http://www.lacomediodeclermont.com/saison0910/pages/lesjustes.htm> [consulté en mars 2010].

LA TOURNÉE DES AFFICHES ET VISUELS

→ **Inviter les élèves à observer et analyser les visuels suivants créés par les différents théâtres pour annoncer la représentation de *Les Justes* (cf. annexe 1).**

Le visuel du Théâtre National de Bretagne

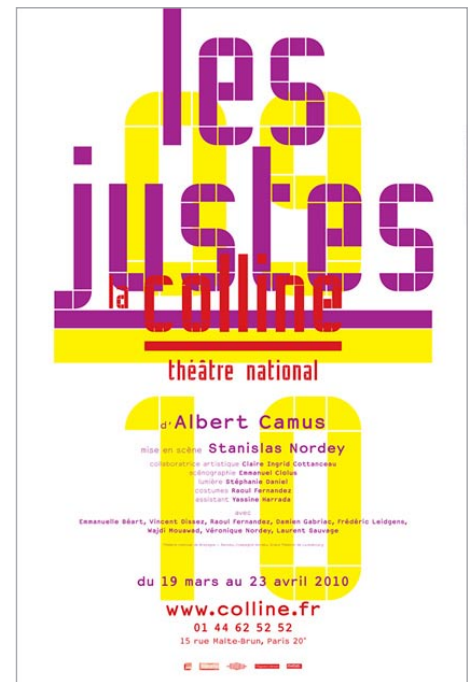
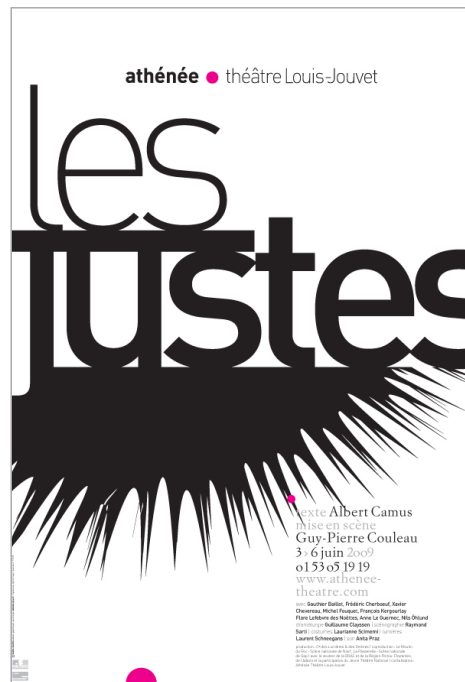
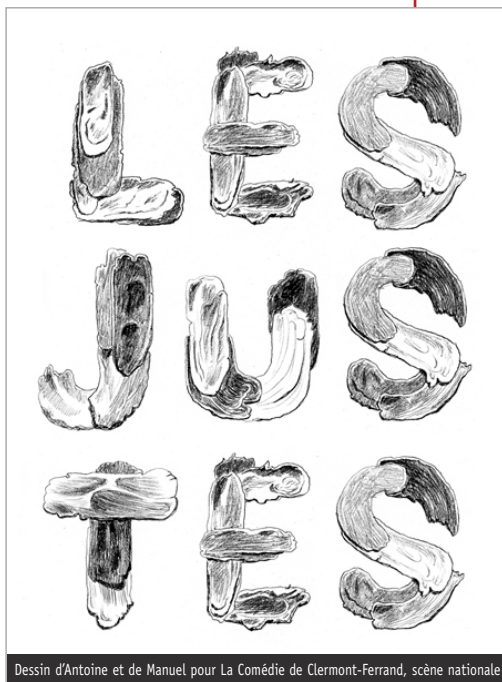
Cette photo en noir et blanc représente un portrait du terroriste Ivan Platonovitch Kaliayev, dit « le poète », qui a inspiré Camus. Le visuel, qui se présente comme un « document authentique », une sorte de « témoignage » du passé, montre son sujet en mode frontal : les yeux du spectateur sont inévitablement aimantés par le regard halluciné du révolutionnaire, qui semble vouloir nous forcer au « dialogue ». En réalité, cette photo fut prise juste après l'attentat : le jeune terroriste affirme avoir été couvert de sang après l'explosion. Son manteau est partiellement brûlé et déchiré par le bois de l'attelage qui transportait le grand-duc Serge.



Le visuel du Théâtre des Treize Vents²

Le visuel est centré de manière métaphorique sur les enjeux narratifs de la pièce : des explosifs rouges (rappelant le sang, le caractère meurtrier de l'action qui va se jouer), une corde également rouge (rappelant la pendaison finale du héros) et une balance, qui représente la justice de manière allégorique. Notons que Camus avait au départ pensé titrer la pièce « La Corde ». La flamme en train de se consumer annonce l'explosion imminente : la pièce s'ouvre sur un moment de tension. Le fléau de la balance, remplacé par la dynamite, rappelle que « Les justes », en juges de la tyrannie ont décidé de vaincre par la force : le plateau droit s'élève vers la victoire de cette justice impartiale à leurs yeux. Le plateau gauche plie sous le poids de la corde rappelant que ces « justes » vont racheter la mort de leur victime par leur propre mort. Le fond noir du visuel évoque le caractère sombre et la tonalité grave du débat.

Les visuels et affiches de la Comédie de Clermont, de l'Athénée et de La Colline



Plus abstraits, ces trois visuels jouent sur la mise en espace du titre de la pièce qui est au centre de la construction de l'image.

Le premier visuel est fondé sur des effets stylistiques de typographie : la gouache d'un pinceau (rappelant la création artistique) trace des lettres mêlant le blanc et le gris. Ces couleurs dominaient également dans l'affiche de l'Athénée qui présentait, la saison dernière, cette même pièce dans une mise en scène de Guy-Pierre Couleau. L'association du blanc et du noir nous plongeait déjà dans un univers clair-obscur, un univers d'ambiguïté morale qui nous ramène à la difficulté de distinguer le bien du mal. Dans la seconde affiche, par un effet de style

typographique, le rayonnement des lettres du mot « justes », se répand comme les éclats d'une explosion ou une mare de sang.

La dernière affiche révèle une construction architectonique complexe : un jeu chromatique est instauré autour de trois couleurs qui se partagent l'espace de l'affiche. Par des effets de surimpression, trois plans se côtoient : le fond blanc de l'affiche indique en jaune la saison théâtrale (donnée temporelle) durant laquelle se jouera le spectacle. Un plan intermédiaire en violet sépare l'affiche en deux dans sa verticalité : le titre de la pièce, écrit dans une police de dimension supérieure, occupe toute la partie haute du visuel, pointant ainsi le fait qu'il s'agit

2. © Quentin Bertoux, Programme du Théâtre des Treize Vents, saison 09-10 (pour *Les justes* d'Albert Camus, mise en scène Stanislas Nordey)

de l'information centrale du document. La partie basse rappelle les informations concernant ce spectacle. L'échelle typographique en pyramide hiérarchise les informations : le nom de l'auteur apparaît d'abord, puis, plus modestement, dans une police de caractère plus petite, on voit le nom du metteur en scène qui semble de ce fait s'effacer pour laisser place et rendre hommage à l'auteur. Le nom des membres de l'équipe technique et des comédiens apparaissent en dernier

dans une typographie plus légère mais qui ne cherche pas à gommer leur présence. Au premier plan, par un effet de superposition, le lieu qui invite le spectacle inscrit son nom en rouge mais dans une police de taille moyenne. Le théâtre national rappelle son identité institutionnelle et se présente comme un juste intermédiaire, un passeur, entre l'œuvre (*Les Justes*) et les artistes qui vont lui donner corps. Le code de couleur choisi s'inscrit dans un champ dynamique.

METTRE EN SCÈNE = UN JEU D'ÉQUIPE

Albert Camus, homme de théâtre

Portrait intellectuel et biographie d'Albert Camus

On pourra ici se reporter directement aux activités proposées dans le dossier Pièce (dé)montée (n° 20) sur la mise en scène de Guy-Pierre Couleau, disponible sur <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pièce/index.php?id=les-justes>, p. 2, 3 et 18.

Le théâtre : un jeu d'équipe, une équipe de fidèles

« Vraiment, le peu de morale que je sais, je l'ai appris sur les terrains de football et les scènes de théâtre, qui resteront mes vraies universités. »

Albert Camus, *Pourquoi je fais du théâtre*, 1959

Que ce soit dans le rôle de l'écrivain, de l'adaptateur, du metteur en scène ou du comédien, Albert Camus a toujours entretenu une relation passionnée avec le théâtre qu'il comparait volontiers au football, son autre passion. Pour lui, sur un plateau de théâtre comme au football, l'humilité, la solidarité, le sens de la camaraderie, du dépassement de soi et du travail d'équipe³ dans le respect des règles du jeu sont essentiels pour aller à la réussite face à un public en attente. Bien plus qu'un espace de jeu, le théâtre est un « royaume d'innocence »⁴ qui fait éclater la justice et la vérité sous le masque : s'il est lieu d'illusion, il n'est pas lieu de mensonge.

Conformément à cette vision du théâtre, Camus s'entourera d'une équipe de fidèles qui le suivra au fil de ses années de théâtre. Des noms aussi prestigieux que Maria Casarès

(dont il tomba amoureux), Catherine Sellers, Roger Blin, Gérard Philipe, Michel Bouquet, Serge Reggiani, Pierre Brasseur, Marcel Marceau, Madeleine Renaud ou Jean-Louis Barrault l'ont accompagné dans son travail théâtral.

Un document surprenant : Camus parle de son Prix Nobel en regardant un match de football, disponible sur www.ina.fr/sport/football/video/AFE85007615/interview-de-monsieur-albert-camus-prix-nobel-1957-lors-du-match-racing-monaco-au-parc-des-princes.fr.html, [consulté en février 2010].

Un parcours théâtral en trois périodes

Le parcours théâtral de Camus s'articule autour de trois périodes qui définissent également l'évolution de l'écrivain sur un plan humain et philosophique. Entre 1936 et 1938, il dirige successivement à Alger le Théâtre du Travail – dont les membres aspiraient à un idéal communiste – puis le Théâtre de L'Équipe. Cette transition marque sa prise de distance avec le Parti Communiste et son retour vers des préoccupations esthétiques qu'il définit dans un *Manifeste* daté de 1937. Avec l'arrivée de la guerre, la troupe se dissout.

C'est durant sa période de maturité (1943-1949) que Camus rédige les quatre pièces qu'il nous a laissées : *Le Malentendu* (1944), *Caligula* (écrite en 1938, publiée en 1944), *L'État de siège* (1948) et *Les Justes* (1949). Les deux premières, qui appartiennent au cycle du « théâtre de l'impossible », interrogent l'absurde de la condition humaine, alors que ses deux dernières, abordent la question de la révolte. Par le biais du théâtre, ses personnages confrontent des points de vue sur des questions essentielles à ses yeux, animant les hésitations et contradictions qui le hantent en tant qu'intellectuel : « la pensée est en même temps action »⁵. Cette période lui permet d'un

3. La troupe qu'il fonda en 1937 se nommait d'ailleurs « le Théâtre de l'Équipe ».

4. « Les matches du dimanche, dans un stade plein à craquer, et le théâtre que j'ai tant aimé avec une passion sans égale sont les seuls endroits du monde où je me sente innocent » dit Clamence dans *La Chute*.

point de vue intellectuel, de concilier réflexion philosophique et mise en forme esthétique de sa pensée. S'il reste attaché à un certain classicisme de la forme, les questions qu'il pose sont éminemment contemporaines. Il répond à un public pris dans la tourmente d'une crise liée aux débats et événements historiques d'après-guerre. Il entrera de plein pied dans le débat sur l'absurdité de l'existence tout en gardant foi en la possibilité du dialogue humain, contrairement aux auteurs classés dans la catégorie du « théâtre de l'absurde ». Cependant, les questions esthétiques posées par le renouveau de l'écriture théâtrale ainsi que les critiques qui lui sont adressées, orchestrées

pour la plupart autour de son conflit avec Sartre, occasionnent chez Camus une période de crise de l'écriture. S'il décide en 1953, de devenir pleinement homme de théâtre, il se limitera, dans cette troisième période, face à l'hostilité du milieu intellectuel parisien, à l'adaptation de chefs-d'œuvre romanesques. Il rêve alors de créer une « tragédie moderne ». Par ailleurs, son goût pour la littérature russe lui permettra de travailler pendant six ans à l'adaptation de *Les Possédés* de Dostoïevski. À la veille de sa mort brutale dans un accident de voiture, Malraux s'appropriait à l'aider à réaliser son rêve le plus cher : diriger un théâtre.

Stanislas Nordey : l'homme et ses engagements



Né en 1966, Stanislas Nordey est un artiste aux talents multiples : il est comédien, metteur en scène de théâtre et d'Opéra. Formé au Conservatoire national d'art dramatique, il a signé depuis 20 ans près de 60 mises en scène, empruntant au répertoire classique comme au répertoire contemporain. Après avoir été artiste associé du Théâtre des Amandiers de Nanterre (1994-1998), il a dirigé le Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis (1998-2001). Actuellement, il est responsable pédagogique de l'école de théâtre du Théâtre National de Bretagne (depuis 2000)⁶. Depuis plus de dix ans, il oriente sa réflexion artistique sur les conflits et violences du monde contemporain et aborde des auteurs comme Martin Crimp, Sarah Kane, Fausto Paravidino, Falk Richter ou Wajdi Mouawad. C'est d'ailleurs son travail sur la pièce *Incendies*⁷ de Mouawad qui l'amène à s'interroger sur la destinée d'êtres humains en proie à des choix délicats dans des situations politiques décisives. Il se pose alors la question de la motivation de l'action terroriste/résistante, la question de la justification de la violence et du crime qui reste d'actualité.

[createurs/role/miseenscene/idcontent/18004](http://educ.theatre-contemporain.net/pieces/createurs/role/miseenscene/idcontent/18004) [consulté en mars 2010].

Stanislas Nordey évoque dans cet entretien son désir de réhabiliter les classiques boudés par le théâtre public.

→ Demander aux élèves d'écouter les deux premières minutes de cet entretien avec Stanislas Nordey qui explique comment il a choisi ses comédiens. Quel lien particulier entretient-il avec Emmanuelle Béart ?

<http://educ.theatre-contemporain.net/pieces/Les-Justes-Albert-Camus/spectacles/Les-Justes/createurs/role/miseenscene/idcontent/18003> [consulté en mars 2010].

Dans la continuité du travail mené sur les spectacles précédents, Stanislas Nordey s'entoure d'une « équipe de cœur », constituée de personnalités fidèles avec qui il a tissé des liens depuis longtemps. Emmanuelle Béart, comédienne et actrice de cinéma, a défendu comme notre metteur en scène la cause des sans-logis et des sans-papiers. Ils ont entre autres lutté conjointement contre l'expulsion des sans-papiers réfugiés dans l'Église Saint-Bernard en 1996. Cet engagement personnel fait écho à l'engagement politique sans concession des personnages de la pièce.

Vidéo : « Le choix du texte »

<http://educ.theatre-contemporain.net/pieces/Les-Justes-Albert-Camus/spectacles/Les-Justes/createurs/role/miseenscene/idcontent/18000> [consulté en mars 2010].

Dans cet entretien, Stanislas Nordey explique comment est née l'envie de mettre en scène le texte de Camus en faisant un parallèle avec la pièce de Mouawad, *Incendies*.

Vidéo : « Comment situez-vous cette pièce par rapport à votre travail ? »

<http://educ.theatre-contemporain.net/pieces/Les-Justes-Albert-Camus/spectacles/Les-Justes/>

Emmanuelle Béart s'insurge contre l'évacuation de l'église Saint-Bernard
www.ina.fr/economie-et-societe/vie-sociale/dossier/86/les-sans-papiers.20090331.CAB96044493.non.fr.html#containerVideo [consulté en mars 2010].

Expulsion des sans-papiers et arrestation d'Emmanuelle Béart
www.ina.fr/economie-et-societe/vie-sociale/dossier/86/les-sans-papiers.20090331.CAB96044489.non.fr.html#containerVideo [consulté en mars 2010].

5. Cette idée de mettre en scène les conflits existentiels par l'action théâtrale permet à ses détracteurs de le traiter « d'idéologue ».

6. Compléments biographiques : http://fr.wikipedia.org/wiki/Stanislas_Nordey et www.evene.fr/theatre/actualite/stanislas-nordey-interview-theatre-bretagne-tnb-1295.php

7. C'est notamment l'opposition entre Sawda et Nawal sur la question du passage à l'acte qui motivera cette réflexion.

ALBERT CAMUS ET *LES JUSTES* : UN HOMME DE PAROLE(S) POUR UN MONDE PLUS JUSTE

Les Justes est une pièce qui traite des limites du terrorisme politique. Camus y défend une position essentielle qui pourrait se résumer à ces paroles de Montaigne : « Il n'y a pas une idée qui vaille qu'on tue un homme. » À ses yeux, l'extrémisme

politique nie l'individu et porte en lui les germes d'une autre forme de tyrannie. Ce pragmatisme qui lui fait aimer les gens au-delà des idées elles-mêmes lui attirera les foudres du milieu intellectuel de gauche parisien mené par Sartre.

L'engagement politique : jusqu'au bout de l'action

On proposera en un premier temps aux élèves d'explorer le cheminement de ces « hommes révoltés » prêts à agir que sont les personnages de la pièce.

→ **Demander aux élèves de commenter cette phrase en s'attardant sur les mots importants : « Un groupe de jeunes révolutionnaires s'apprête à tuer le tyran qui gouverne leur pays. »**

On veillera à ce que les termes « révolutionnaires », « tuer » et « tyran » soient définis et explicités clairement par les élèves. On approfondira la notion de pouvoir totalitaire, tout en posant la question du passage à l'acte par le biais du meurtre contre ce pouvoir. Il s'agira également d'opposer les termes « terroriste » et « résistant ».

Lectures complémentaires possibles

Article du *Petit Journal Illustré* du 5 mars 1905 relatant l'attentat : <http://cent.ans.free.fr/pj1905/pj74605031905.htm> [consulté en mars 2010].

→ **Analyser l'illustration en page de garde.**

Informations sur le contexte historique d'écriture de la pièce : dossier « Pièce (dé)montée », n°20 (fin p 4 et 5)

<http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/piece/index.php?id=les-justes>

→ **On pourra proposer aux élèves la lecture, à titre de préambule, du « Prière d'insérer » signé de Camus qui définit ses intentions.**

→ **Diviser la classe en deux groupes. Chacun des groupes doit construire trois statues collectives décrivant trois moments différents de l'histoire d'un même peuple : la première image montre la population souffrant de la tyrannie, la seconde montre une amélioration de la situation, la troisième montre un monde utopique qui a réglé tous les problèmes. Ils termineront leur présentation en citant, au choix, l'une de ces deux répliques tirées de la pièce : « Stepan : La liberté est un baignoire aussi longtemps qu'un seul homme est asservi**

sur terre » ou « Voinov : J'ai compris qu'il ne suffisait pas de dénoncer l'injustice. Il fallait donner sa vie pour la combattre. »

Cette mise en espace physique doit permettre aux élèves d'élaborer une représentation concrète des souffrances causées par la tyrannie – famine, exploitation par le travail, violence, etc. – tout en envisageant la révolte comme seule solution possible à la fin de cette exploitation. Il s'agit de faire revivre aux élèves le moment qui précède l'ouverture de la pièce et qui est défini par Hannah Arendt⁸ comme le moment de la « fondation ». En effet, l'action politique d'un groupe naît à partir du moment où les membres se concertent pour agir afin d'établir un nouvel ordre. C'est la détermination collective qui conduit de la prise de conscience politique au passage à l'acte qui fait l'objet de la pièce de Camus : *Les Justes* est la « commémoration »⁹ de ce moment fondateur de la révolte.

→ **Demander aux élèves de travailler sur la notion d'engagement par la parole performative : « un groupe de jeunes révoltés décide, au nom de la justice, de mettre en œuvre un attentat pour libérer son pays soumis à la tyrannie ». Énumérez les règles de conduite collective qu'ils s'imposent pour réussir.**

Hannah Arendt¹⁰ montre qu'il y a dans tout groupe politique prêt à agir un « pacte fondateur » qui unit ses membres et scelle la nécessité de l'action. Invariablement, l'organisation collective passe par des serments, lois, contrats, promesses, codes secrets – avec respect de la hiérarchie et d'un protocole d'action précis – qui consacrent l'engagement de chacun. Tout manquement à la parole donnée est considéré comme trahison, car dire, c'est s'engager à faire. Tout le premier acte de la pièce de Camus décline ces modalités de l'engagement qui montrent que c'est d'une organisation politique secrète qu'il s'agit. Une atmosphère de complot se dégage.

→ **Mise en voix : « Je n'ai pas besoin de ta promesse, Stepan. Nous sommes tous frères » à « Le moment approche » (Acte I, p.16 et 17).**

8. Hannah Arendt, *Essai sur la Révolution*, Gallimard, 1967.

9. « Théâtre et politique chez Camus : Les Justes », dans *Albert Camus et le théâtre*, éd. J. Lévi-Valensi, IMEC, 1992.

10. Hannah Arendt, *Essai sur la Révolution*, Gallimard, 1967.

→ Demander aux élèves d'écouter la lecture de la tirade de Kaliayev durant laquelle il explique avoir renoncé à lancer la bombe parce que des enfants étaient dans la calèche. (p.54 à 56) : <http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Les-Justes-Albert-Camus/textes/Les-Justes-Albert-Camus/texte/> [consulté en mars 2010].

→ Mettre en voix le passage qui répond à ces hésitations (p. 62 et 63 de « Stepan : Des enfants... » à « rien ») et demander aux élèves de débattre sur les deux positions défendues par Stepan et Kaliayev.

Kaliayev pose la question des limites de l'action terroriste. Pour Camus, « la justification de la fin est inséparable de la justification des moyens »¹¹. À la fois « inévitable et injustifiable », la violence reste pour Camus un obstacle non négligeable à l'action, contrairement à Sartre, qui dans le sillage de Merleau-Ponty défendait l'idée d'une violence « progressive » (i.e. justifiée parce qu'elle mène au progrès). Cette opposition fondamentale entre les deux écrivains fut à l'origine de leur brouille. « Tout est-il justifiable à celui qui possède la force d'imposer sa volonté ? »¹² se demandait Camus. Pour ce dernier, la violence doit garder « un caractère provisoire d'effraction », elle doit être limitée, et obéir à des valeurs avant tout humaines. On ne doit pas à ses yeux être injuste aujourd'hui pour la justice de demain. La cause juste est celle dont les moyens, non la fin, sont justes car ces moyens définissent notre présent, notre être.

Dans ce débat, la sympathie de Camus se porte sur les personnages qui défendent des valeurs humaines avant tout.

→ Demander aux élèves d'imaginer une mise en espace qui oppose Stepan aux autres protagonistes pendant la tirade de Kaliayev.

→ Demander à deux élèves de jouer face à face le rôle de Kaliayev à deux moments de l'action de la pièce : celui qui envisage la mort du tyran comme une libération et celui qui envisage l'échafaud comme un rachat du meurtre.

Dans *L'Homme révolté*, Camus présente le meurtre à des fins politiques comme « nécessaire et inexcusable » : « les meurtriers délicats » rachètent et justifient leur meurtre par le sacrifice de leur vie.

Passages suggérés

1. « Depuis un an [...] que nous ne devons » (p. 38 à 40).
2. « Je refuse [...] me comprenez-vous ? » p. 122.

→ Demander aux élèves de réfléchir sur le titre de la pièce. Le terme « juste » vous semble-t-il approprié ? Comparez-le à « innocent ». Que vous évoque l'expression « les meurtriers délicats » ?

Camus a hésité entre plusieurs titres pour cette œuvre. Sur les conseils de son ami Jean Grenier, il renonce à intituler sa pièce *Les Innocents coupables*. En effet, ce dernier lui écrit :

« On annonce chez Hébertot *Les Innocents*, terme qui me paraît moins exact que *Les Justes* (...) L'innocence est un état négatif ; le juste agit, il fait plus ou moins acte de justicier. La justice a le droit d'être nocive. Les enfants du grand-duc sont innocents. Vos personnages ne cherchent pas à s'innocenter, ils proclament qu'ils sont justes. »

Lettre de Jean Grenier datée du 8 juin 1949.

Dans un chapitre de *L'Homme révolté* intitulé *Les Meurtriers délicats*, Camus s'était déjà attaché au statut paradoxal de ces « meurtriers », ayant renoncé à l'attentat pour ne pas tuer deux enfants¹³.

Tensions autour d'un conflit : jusqu'au bout des sentiments

L'ensemble de la pièce s'articule autour de la confrontation verbale des personnages qui débattent de leurs aspirations en essayant de dépasser leurs contradictions. Ils redéfinissent ainsi leur place, les uns par rapport aux autres.

Du côté des hommes

→ Proposer aux élèves de lire le témoignage de Frédéric Leidgens sur le rôle d'Annenkov (cf. annexe 2). Comment le comédien a-t-il envisagé et travaillé son rôle ?

Annenkov, chef de l'organisation terroriste, est un personnage à la fois en retrait mais un personnage fondamental dans la mesure où il est chargé du maintien de l'ordre au sein du groupe et de la cohésion fraternelle entre les membres. Il est celui qui « porte » le groupe.

→ Après avoir mis en voix le passage où Stepan se révolte contre les réticences de Kaliayev (p. 62 et 63), expliquer pourquoi il est considéré comme le frère ennemi de ce dernier.

11. *Les Limites de la violence : lecture d'Albert Camus*, Yves Trottier, Marc Imbeault, Presses Université de Laval, 2006.

12. Ibid.

13. Camus fit publier en 1950, dans sa collection *Espoir*, le témoignage du terroriste Boris Savinkov intitulé *Ce qui ne fut pas*, et qui raconte l'attentat raté.

→ À la manière de l'improvisation décrite par Frédéric Leidgens, proposer aux élèves d'imaginer une mise en espace qui permette de donner corps au personnage de Stepan et qui dévoilera son vrai visage.

Leur jeu s'appuiera sur les répliques suivantes : « La liberté est un baignoire aussi longtemps qu'un seul homme est asservi sur terre », « Nous le tuons, n'est-ce pas ? », « La bombe seule est révolutionnaire », « Je n'aime pas la vie, mais la justice qui est au-dessus de la vie ».

Après trois ans de baignoire, après avoir subi la torture, Stepan se présente comme un terroriste dogmatique et extrémiste. Aux yeux de Camus, il incarne le type de personne qui serait prêt à remplacer une tyrannie par une nouvelle tyrannie. C'est ce qui révolte Kaliyev qui est modéré, idéaliste et humain.

→ Montrer que la peur avouée du jeune Voinov ainsi que son renoncement (annoncé p. 76 et 77) sert de contrepoint aux choix des autres héros masculins. Proposer à quelques élèves de tenter de trouver une façon « juste » de dire : « Je ne suis pas fait pour la terreur ».

Du côté des femmes

→ Que dit l'entretien de Frédéric Leidgens sur le personnage de Dora ? Comment concilie-t-elle acte révolutionnaire et amour ?

Le personnage de Dora est une figure attachante de la pièce comme l'affirme Frédéric Leidgens :



© ÉLISABETH CARECCHIO

la sobriété du personnage qui se manifeste parfois par de longs silences, sa stature maternelle et passionnée montrent un personnage porté à la fois par l'amour du peuple qui la pousse à l'action politique et l'amour de Kaliyev qui, de manière tragique, ne pourra se résoudre que dans la mort. Dans une première version de la pièce, Camus fait dire à Kaliyev à la veille de sa mort : « Demain sera jour de noces. » La pièce se termine sur ces paroles de Dora : « Yanek ! Une nuit froide, et la même corde ! ». Le mariage symbolique de Dora et Kaliyev s'établit bien au seuil de l'idéal, au moment où la « corde est passée au cou » des deux protagonistes.

→ Mise en voix : lecture du duo amoureux entre Dora et Kaliyev (p. 27).

→ Demander à une élève de raconter l'attentat du point de vue de la grande-duchesse. Quelle vision de la vie défend-elle ?

La grande-duchesse est un personnage complexe et fascinant : animée d'une grande foi, elle rend visite à Kaliyev pour essayer de le ramener au repentir et à Dieu. Personnage inspiré de la grande-duchesse Elizaveta Fiodorovna, Camus reste proche des aspirations de cette femme qui ramassa elle-même, après l'attentat, avec la plus grande dignité, les restes de son mari disséminés sur la neige. Elle vendit ensuite tous ses bijoux et consacra sa vie à la religion après avoir prononcé ses vœux. L'ironie du sort voulut que cette femme tournée vers les autres, s'occupant de pauvres et de malades, fut jetée vive dans le puits d'une mine par les bolcheviks en 1918.

→ Mise en voix : « Ne veux-tu pas prier avec moi, te repentir ? (p.120) [...] « priez du moins avec moi » (p.122).

→ Comment imaginez-vous le positionnement scénique des deux personnages à ce moment-là ?

→ Mettre en voix les deux passages suivants : « Je voulais vous dire... personnes » (p. 110 et 111) et « Je suis socialiste révolutionnaire... serais pas là » (p. 101).

Le quatrième acte fait surgir avec les personnages de Skouratov et Foka une sorte d'ironie tragique. Tous deux montrent, chacun à leur façon, qu'il peut y avoir un divorce entre l'homme et ses idéaux. Le premier, cynique et habile, cherche à démanteler le réseau en manipulant Kaliyev et la grande-duchesse. Le second, homme du peuple ignorant de sa propre condition, sera le bourreau du révolutionnaire qui a tout sacrifié... pour le peuple.

La révolte en actes : jusqu'au bout des tensions

→ Faire lire aux élèves le résumé de chaque acte (cf. annexe 3). Qu'est-ce qui dans l'agencement des différents épisodes de l'action peut créer le sentiment qu'une atmosphère oppressante domine tout au long de la pièce ?

→ Écoutez le metteur en scène parler de l'évolution des tensions au fil des actes :

<http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Les-Justes-Albert-Camus/spectacles/Les-Justes/createurs/role/miseenscene/idcontent/18005> [consulté en mars 2010].

Pour une analyse précise de l'évolution de la tension dramatique au fil de la pièce, acte par acte, se reporter au dossier n° 20 sur *Les Justes* (p. 7 à 9) : <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=les-justes>

Envisager une mise en espace

→ Demander aux élèves de lire les didascalies qui ouvrent chaque acte : quelles sont les indications de lieu et de temps présentes ? Comment imaginez-vous le décor ?

Les indications de Camus sont très sobres en ce qui concerne la temporalité et le décor. L'action se déroule en une semaine. Pour ce qui est du décor, quatre des cinq actes se déroulent dans « un appartement » dont on ne décrit pas les caractéristiques. Un seul acte se déroule en prison, dans la cellule de Kaliayev : une fenêtre et une porte semblent définir ce lieu. Comme on peut le voir, ces indications minimalistes laissent le champ libre au metteur en scène.

→ À partir de la dernière minute de l'entretien filmé de Stanislas Nordey et de l'entretien de Frédéric Leidgens (cf. annexe 2), quelles suppositions pouvez-vous faire sur les choix de mise en scène effectués sur ce texte ? Que pouvez-vous imaginer du spectacle à partir de ces données ?

Vidéo : écoute de la troisième minute de

l'entretien : <http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Les-Justes-Albert-Camus/spectacles/Les-Justes/createurs/role/miseenscene/idcontent/18003>

Les grandes lignes de la mise en scène présentées par Stanislas Nordey créent un horizon d'attente relativement précis : pas d'actualisation du débat, pas de « blouson Adidas et baskets », pas de « décor » mais des « espaces » qui vont donner au spectateur « plusieurs entrées possibles » dans le spectacle. Par ailleurs, les comédiens porteront des vêtements stylisés inspirés du contexte historique.

→ Stanislas Nordey évoque ses difficultés pour la mise en scène de la pièce. Il aborde notamment la question du changement de lieu au quatrième acte. Imaginez des solutions à cette difficulté.

<http://educ.theatre-contemporain.net/pièces/Les-Justes-Albert-Camus/spectacles/Les-Justes/createurs/role/miseenscene/idcontent/18005> [consulté en mars 2010].



Après le représentation

Pistes de travail

RASSEMBLER DES IMPRESSIONS



© ÉLISABETH CARECCHIO

→ Demander aux élèves de rassembler toutes les sensations, impressions, images (structuration de l'espace scénique, accessoires, positions scéniques, lumière, sons...) qui reviennent à leur mémoire après cette représentation. On notera au tableau leurs suggestions.

Ce travail de remémoration permet une reconstruction collective des traces laissées par la représentation tout en convoquant les événements scéniques marquants du spectacle.

→ Demander aux élèves de classer ce qui a été noté au tableau.

On rassemblera ce qui relève de la description matérielle, ce qui relève de la sensation, de l'évaluation critique, ou de l'interprétation.

Cette étape permettra de dégager en un premier temps des lignes de force de la mise en scène tout en tenant compte du rapport individuel que chacun entretient au spectacle.

L'ESPACE MENTAL DU CONFLIT

→ Questionner les élèves sur la première image du spectacle et les inviter à dessiner l'espace scénique.

Le dispositif scénique s'organise autour de deux axes visuels : le rectangle de l'avant-scène sur lequel les comédiens évoluent et débattent et un pont qui relie cet espace de jeu à une « alcôve » située au lointain, côté jardin. Cette alcôve sert de sas avant la porte de sortie qui donne symboliquement sur le monde extérieur, espace de l'action politique qui prend corps après les différentes délibérations des personnages. Le mur du fond qui est un prolongement de ce « sas » de sortie se colore d'une lumière légèrement dorée et rappelle la dorure des icônes russes. L'appartement des terroristes est donc figuré de manière métaphorique. C'est la projection sur scène de la didascalie initiale du texte d'Albert Camus qui indique au spectateur

l'espace mental qu'il doit recréer. Ce dispositif abstrait peu mimétique de la réalité libère le jeu de l'acteur et laisse une large place à l'imagination du spectateur. On pourra ici rappeler la fameuse réflexion de Roland Barthes qui affirmait que théâtraliser, « ce n'est pas décorer la représentation, c'est *illimenter* le langage. »¹⁴

→ Réfléchir à la façon dont les transitions s'effectuent entre les différents espaces au fil des actes.

Pour figurer l'espace restreint de la prison au quatrième acte, un rideau noir vient se fermer à l'avant-scène ne laissant à Kaliayev qu'une place exiguë en bord de plateau. Seule une table vient habiter ce lieu pour figurer le dénuement du personnage. Un rideau rouge, symbole de l'attentat meurtrier qui vient d'être perpétré, va remplacer ce rideau noir au moment de l'arrivée

14. Dans *Sade, Fourier, Loyola* de Roland Barthes, Seuil, 1980.

de la grande-duchesse. On constatera qu'au début de l'acte 4, l'espace scénique déborde sur l'espace théâtral puisque la didascalie indiquant le lieu où se joue la scène (la prison) est projetée dans la salle cette fois. Le dernier acte se joue dans un dispositif scénique quasiment identique à celui de l'acte 1 : le pont est remplacé par une découpe de lumière et l'alcôve a disparu. Une table, deux chaises, un réfrigérateur et quelques couvertures au sol viennent habiter l'espace comme indices métonymiques de ce nouvel appartement.

→ **Quel rôle la lumière joue-t-elle dans cette mise en scène ?**

Les jeux de lumière sont très riches dans cette mise en scène. Tout d'abord, le passage d'un acte à l'autre se fait par un abaissement des feux et une légère musique au piano qui deviennent pour le spectateur des indicateurs de transition. Ensuite, on évoquera particulièrement cette découpe lumineuse rectangulaire qui est projetée au sol en avant-scène en début et fin de représentation. Dès le départ, elle sert d'espace de mise en valeur des personnages principaux de l'action. Chacun à leur tour, au début du premier acte, les protagonistes viendront parler sous ce faisceau lumineux pendant que les autres occupent les angles de la découpe pour le questionner. L'arrivée successive de Stepan, Voinov et Kaliayev se fait par un même code : ils frappent

le sol de leur main comme on frapperait à une porte. Le bruit résonne, ils entrent en parole pour préférer leur texte. La découpe sert donc à figurer abstraitement la porte de l'appartement avant de devenir espace de présentation des personnages. Enfin, lorsque Kaliayev explique qu'il connaît le plan de la ville par cœur, il se campe au milieu de cette découpe pour dessiner de manière abstraite à l'aide de son doigt les moindres recoins de l'espace extra-scénique évoqué. Le plan de la ville surgit ainsi de manière virtuelle¹⁵. Le dernier emploi remarquable de la lumière se situe au moment de l'entrée en scène de Skouratov : debout sur la table de la cellule de Kaliayev, il adopte une position dominatrice et cynique. La duplicité du personnage est mise en scène par le chef de la police lui-même qui réclame une mise en valeur de sa propre personne pendant son discours : « l'éclairage est mauvais » dit-il. Immédiatement, une découpe lumineuse circulaire vient l'envelopper.

→ **Quel rôle les éléments musicaux et bruitages jouent-ils dans la mise en scène ?**

La musique et effets sonores occupent une place relativement réduite dans cette mise en scène. On notera le piano qui accompagne chaque changement d'acte, les bruits de carrosse au moment de l'attentat, les bruits d'explosion, et les effets sonores d'amplification qui donnent une résonance onirique à certaines scènes.

STANISLAS NORDEY, ARTISAN DU VERBE

→ **Demander aux élèves de réfléchir sur l'importance accordée par les comédiens à la diction de leur texte.**

L'entretien de Frédéric Leidgens montre à quel point le metteur en scène s'attache au respect du texte. Stanislas Nordey considère ce dernier comme une partition qu'il faut travailler jusque dans ses moindres détails et les acteurs sont engagés à en explorer tous les rouages. De fait, Wajdi Mouawad, comédien jouant le rôle de Stepan évoque ainsi les répétitions de la pièce : « Nordey est extrêmement exigeant dans sa façon de diriger le jeu des acteurs. À un moment donné, je dois dire "de fond en comble" et Nordey me dit qu'il veut voir les combles. À un autre, je dis "la prochaine fois" et il veut que l'on sente que dans "prochaine", il y a "proche". »¹⁶ La diction parfaite des comédiens laisse paraître un traitement plastique

et musical rigoureux des mots qui sont proférés. Ils nous donnent à entendre un texte qui fait corps avec les comédiens et qui se colore au son de leur voix.

→ **Demander aux élèves pourquoi Kaliayev et la grande-duchesse sont équipés de micros à l'acte 4.**

L'entretien entre la grande-duchesse et Kaliayev se fait dans une pénombre que le rideau rouge sang rend effrayante. Les personnages portent des micros qui ont pour fonction de modifier leur voix et de la faire résonner. Ce décalage crée un effet d'étrangeté, une atmosphère de cauchemar : ils semblent parler d'outre-tombe. De fait, ces deux personnages qui ne peuvent s'entendre ont chacun perdu le fil de leur existence et se confrontent à la présence de la mort qui rôde.

15. Comparer cette présentation du plan à la photo en annexe 4 tirée de la mise en scène de Morin.

16. Wajdi Mouawad, www.laboiteasorties.com/2010/01/nouvelles-et-confessions-de-wajdi-mouawad/ [consulté en mars 2010].

LE CORPS COMME INCARNATION DE LA PENSÉE - DES DÉPLACEMENTS CHORÉGRAPHIÉS

| n°105 | mars 2010 |



→ **Demander aux élèves de décrire et analyser la façon dont les personnages se déplacent et se positionnent sur le plateau. En quoi peut-on dire que les déplacements sont chorégraphiés ?**

Le déplacement des personnages est orchestré de manière très précise. En effet, ils semblent se mouvoir sur un échiquier et c'est la ligne de force de leur texte qui détermine leur positionnement scénique. Nous nous appuyerons sur un exemple tiré du premier acte pour décrire le principe de fonctionnement de cette mise en espace. Lorsque Stepan dit : « nous perdons notre temps » (Folio, p. 27), les cinq comédiens s'alignent face au public dans un ordre bien précis. Ainsi, nous avons, de jardin à cour : Stepan, Dora, Annenkov, Voinov, Kaliyev. Cet alignement a lieu au moment où les personnages veulent montrer leur détermination et au moment où Stepan et Kaliyev vont s'opposer et se déchirer¹⁷. De fait, ils se trouvent aux deux extrêmes de cette ligne. Au centre, Annenkov, le chef, sert de modérateur et cherche à rassembler ses compagnons autour de ce projet d'attentat qu'ils doivent mener à bout. Lorsque la dispute prend une trop grande ampleur, il crie : « Assez ! Êtes-vous donc fous ? » (Folio, p. 34). Dès lors, il évoque le fait que tous sont « des frères confondus les uns aux autres » : immédiatement, les comédiens se positionnent derrière leur chef, formant un « V » avec leurs corps. Cette posture figée, sculpturale qu'ils

adoptent scelle visuellement et symboliquement la détermination qui les unit et rappelle qu'ils sont tous soumis à l'autorité de Boria. Le déplacement spatial se fait incarnation de la pensée, des tiraillements et des tensions qui habitent les personnages.

→ **Demander aux élèves de décrire d'autres moments qui les ont impressionnés quant au positionnement des corps sur scène.**

→ **Demander aux élèves d'analyser la manière dont les comédiens échangent leurs répliques : ce jeu leur semble-t-il appartenir à un registre « réaliste » ?**

Les personnages qui évoluent sur scène ne se touchent quasiment jamais et leurs regards ne se croisent quasiment pas. Cette froideur apparente contraste avec l'émotion que trahit souvent leur voix, avec les larmes qui surgissent parfois de leurs yeux, avec le rictus douloureux qui habite parfois leur visage. En réalité, ces personnages se déplacent selon des trajectoires scéniques qui sont à l'image de leur vie et de leurs choix politiques : ils sont ensemble, luttent ensemble, mais ne peuvent s'accorder aucune faiblesse, aucun relâchement. Il n'y a pas de point de rencontre possible, car toute chaleur humaine pourrait être la porte ouverte au relâchement de la tension extrême qui règne. Ainsi, lorsque Voinov annonce à Annenkov qu'il renonce à participer à l'attentat parce qu'il n'en

17. Images : <http://culturebox.france3.fr/terrorisme#/terrorisme/20395/les-justes-d-albert-camus-au-theatre-avec-emmanuelle-beart>
[consulté en mars 2010].

a plus le courage, il est situé scéniquement loin de Boria. Ses cris et ses larmes émeuvent le chef dont le corps se tend, se crispe de douleur et dont la voix, de façon contrastée se tient dans un murmure. Mais Annenkov console sans toucher, sans étreindre, car une seule faiblesse pourrait les déstabiliser définitivement. Les personnages semblent donc habités par une force qui les dépasse et l'on voit se jouer devant nous non pas un moment tragique unifié, mais des tragédies individuelles, celles de personnages aux prises avec des conflits intérieurs qui ne leur permettent pas de se laisser aller. Ce sacrifice de soi, cette solitude dans laquelle ils sont enfermés parce qu'ils ont renoncé individuellement à la vie, se traduit par ces trajectoires scéniques parallèles.

→ **Demander aux élèves d'analyser la façon dont les duos amoureux entre Dora et Kaliayev ont été mis en scène par Stanislas Nordey.**

La mise en scène de Nordey développe en ce qui concerne la relation entre Dora et Kaliayev la même logique que ce qui a été décrit précédemment. À aucun moment leurs corps ne se touchent. Ils se frôlent tout au plus. Lors du premier duo amoureux, Dora est de dos, sur le pont situé côté jardin et Kaliayev est côté cour. C'est en parlant de leur idéal révolutionnaire identique en tout point qu'ils se révèlent leur amour. Dès lors, leur trajectoire scénique évolue sur des lignes parallèles qui se rapprochent,



© ÉLISABETH CARECCHIO

se contournent, mais ne peuvent se toucher. Ils parlent le regard tourné vers le public qui semble représenter l'avenir. « Il y a une chaleur qui n'est pas pour nous » affirme Dora au troisième acte. En effet, ils ne peuvent s'étreindre et envisager leur relation comme possible sur terre car leur vie ne leur appartient pas. Ils sont tous deux voués à une mort certaine et imminente parce qu'ils vont commettre un crime pour le bonheur des autres, pour le bonheur de leur peuple. Se regarder représente donc un réel danger pour eux : même émus, ils fixent l'horizon du futur, car ils savent que le visage, vecteur de l'empathie, risquerait de mettre en danger la fermeté de leur détermination.

→ **Demander aux élèves de définir en quoi le jeu de l'acteur qui incarne Foka est différent de celui de Kaliayev.**

Kaliayev, dans sa cellule, continue à défendre ses convictions politiques et sa gestuelle majestueuse mais sobre et économe, garde la grandeur de son idéal. Par opposition, Foka, dont la stature trapue s'oppose au corps longiligne de Vincent Dissez, fait des gestes précis mais d'une ampleur étriquée. Son corps se meut à la mesure de son idéal. De fait, lorsqu'il dit « c'est moi qui pends », il lève le doigt vers le ciel comme un écolier qui répondrait avec zèle à la question de son maître, mais figure en même temps par ce bras qu'il dresse vers le ciel la corde qui s'accroche au cou des condamnés. Ce geste qui suscite le rire définit le caractère grossier du personnage mais souligne de façon tragique qu'il est agi plus qu'il n'agit. Il est une marionnette aux mains de Skouratov.

→ **Demander aux élèves de décrire précisément comment se fait la transition entre le quatrième et le cinquième acte.**

Lorsque Kaliayev a terminé de s'entretenir avec la grande-duchesse, il se passe quelque chose d'étonnant d'un point de vue scénique. Skouratov qui a épié l'entretien (il se tient côté cour et seul son visage est éclairé) entre en scène pour savoir si le terroriste s'est décidé à trahir. C'est alors que Stanislas Nordey fait le choix de rompre l'une des conventions théâtrales qui est respectée depuis le début, celle du cloisonnement visuel des différents espaces. En effet, le rideau rouge qui était tendu derrière la grande-duchesse se lève et l'on voit apparaître au second plan le nouvel appartement des terroristes. Les espaces se confondent visuellement : Dora, Annenkov, Voinov et Stepan traversent l'appartement et viennent s'asseoir dans la cellule de Kaliayev pendant que Skouratov et les autres personnages se retirent en fond de scène.

→ **Demander aux élèves d'essayer d'expliquer pourquoi tous les personnages de la pièce se retrouvent dans la cellule de Kaliayev après sa rencontre avec la grande-duchesse. Quelles sont les interprétations possibles ?**

L'interprétation du passage laisse le champ libre à l'imagination du spectateur : s'agit-il d'une représentation de l'espace de la mémoire de Kaliayev, s'agit-il d'une représentation des forces qui le soutiennent psychologiquement, etc. ?

→ **Demander aux élèves de décrire les caractéristiques du costume des terroristes. Quelle est la couleur qui domine ? Quel sens peut avoir ce choix ?**

« Le bon costume de théâtre doit être assez matériel pour signifier et assez transparent pour ne pas constituer ses signes en parasites ».

Roland Barthes dans les « Les Maladies du costume de théâtre » ; in *Théâtre populaire*, 1955.

Stanislas Nordey a fait le choix d'utiliser des costumes inspirés du contexte historique russe montrant ainsi sa volonté de contextualiser les questions posées par *Les Justes*. Cependant, la stylisation des lignes permet également une mise à distance qui donne son autonomie esthétique à la mise en scène. Ainsi, les quatre hommes sont vêtus de longs manteaux gris, de bottes grises et de pantalons droits. Dora porte une robe et un manteau gris également. Le choix de cette couleur met en valeur l'austérité de leurs choix de vie : Dora jette d'ailleurs au sol la belle robe rouge qu'elle transporte montrant ainsi son

mépris de sa vie passée, une vie tournée vers des désirs ou aspirations très secondaires.

→ **Demander aux élèves d'analyser le costume du chef de la police et de la grande-duchesse.**

On amènera les élèves à s'interroger sur la couleur noire du costume de Skouratov qui n'a pas la même signification que la couleur noire du costume de la grande-duchesse.

→ **Demander aux élèves pourquoi on fait apparaître sur scène la robe blanche tachée de sang de la grande-duchesse.**

La robe tachée de sang est comme suspendue dans les airs, portée par un accessoiriste vêtu de noir qui se dissimule derrière ce costume. On pourra se demander ce qu'elle représente : symbole de l'attentat, spectre de la vie passée de la grande-duchesse, représentation *marionnettique* de la souffrance du personnage ?

→ **Le costume sert-il parfois d'appui de jeu ?**

Le passage du premier au second acte va nous montrer des terroristes déstabilisés, moins sûrs de leurs certitudes. Il leur faut trancher sur la façon dont l'attentat va devoir se faire. Peu à peu, ils vont signifier ce doute insidieux qui va les envahir en jetant leur manteau au sol. Stepan, lui, disposera ce manteau comme le corps d'un homme mort en rabattant les manches en croix sur la poitrine, puis il le pliera en quatre. Furieux, il montre symboliquement que ces mois d'efforts pour préparer l'attentat sont réduits à néant. Plus tard, lorsque Kaliayev est arrêté, Dora porte affectueusement le manteau de ce dernier comme si c'était une relique de son corps. L'étreinte physique qui n'a pas eu lieu antérieurement se manifeste ici par le biais du costume.



OUVRIR LE DÉBAT

| n°105 | mars 2010 |



Réfléchir sur l'impact du spectacle sur le spectateur.

→ **Demander aux élèves à quel moment de la représentation ils ont eu le plus l'impression que les comédiens les prenaient à parti.**

Deux moments particuliers de la représentation font naître un rapport étonnant entre les acteurs et le public : lorsque Kaliayev retrouve ses compagnons après avoir renoncé à lancer la bombe (acte 2), un débat s'engage entre les terroristes. Ils se demandent s'ils vont aller au bout de leur projet initial en tuant le grand-duc et ses neveux à la sortie du théâtre. Les comédiens se trouvent à ce moment-là alignés face au public dans l'ordre suivant (de jardin à cour) : Dora, Kaliayev, Stepan, Voinov, Annenkov. Boria ouvre le débat : « Il s'agit de savoir si, tout à l'heure, nous lancerons des bombes contre ces deux enfants » dit-il en regardant les spectateurs (Folio, p. 62). Stepan et Kaliayev, les deux « fortes têtes » du groupe vont alors s'opposer de façon acerbe dans un débat sans merci sur les limites du terrorisme. Ils sont symboliquement côte à côte mais ne se regardent absolument jamais. Comme les autres comédiens, ils fixent les spectateurs de façon insistante, comme pour leur renvoyer la question et les inviter à se positionner. La prise de décision se fait par la rupture de cet alignement. C'est Annenkov qui prend la responsabilité de clore le débat en disant : « Stepan, personne ici n'est de ton avis. La décision est prise. » (Folio, p. 66). Dès lors, les personnages se regroupent autour de

leur chef en isolant scéniquement Stepan. Cette adresse directe au spectateur tend à confirmer le fait que le metteur en scène considère le théâtre comme propédeutique de la réalité : il implique et interpelle la salle au travers du jeu de ses comédiens.

→ **Demander aux élèves s'ils considèrent, après avoir vu et réfléchi sur le spectacle, que le théâtre peut être un lieu idéal pour la mise en œuvre d'idées.**

« L'art n'est pas cette oisive rêverie que notre siècle condamne au nom d'une histoire fiévreuse. Il est au contraire source intarissable de valeurs et de vie. La société qui se détourne des valeurs de l'art renonce en même temps à toute civilisation. »

D'après Albert Camus, conférence à Athènes.

Albert Camus dans une conférence à Athènes sur *L'Avenir de la tragédie*, assignait au théâtre une place essentielle. Il était convaincu que son époque était propre à susciter un renouveau de la tragédie dans la mesure où l'homme, confronté aux événements historiques qui venaient de se produire en cette période tourmentée d'après-guerre, se devait de lutter pour son destin en affrontant non plus les Dieux, mais l'homme lui-même.

→ Demander aux élèves si le théâtre peut à leurs yeux pousser le spectateur à l'action en rendant ce dernier sensible à des questions d'ordre politique.

« Un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide, et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement de la spontanéité immédiate au réfléchi. »

Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. « Folio/essais », 1948, p. 84.

Si Albert Camus, au même titre que Jean-Paul Sartre, assigne une fonction essentielle au théâtre comme lieu de défense des idées et comme espace privilégié de réflexion sur le politique, certains artistes sont allés plus loin dans la mise en œuvre de stratégies d'action par le biais de cet art. On évoquera, à titre d'exemple, la naissance, au moment de la révolution russe de 1917, des expériences théâtrales d'agit-prop¹⁸ relayées par les méthodes de jeu de Meyerhold¹⁹ ou les mises en scène de Piscator²⁰, ainsi que le « théâtre épique » de Brecht²¹, qui par la technique de la « distanciation » entendait désamorcer les manipulations idéologiques que nous subissons. Ce théâtre militant entendait faire converger la conscience des individus afin de pousser ces derniers à se mobiliser pour une même cause.

L'efficacité de la violence en politique

→ Demander aux élèves ce qu'ils pensent des choix faits par les personnages de la pièce. Faut-il à leurs yeux être « juste » ? Qu'est-ce que le terrorisme politique ?

Pour cette analyse, se reporter au précédent dossier de « Pièce (dé)montée » consacré à cette pièce (*Les Justes*, n° 20, p.12 à 16) : <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/pièce/index.php?id=les-justes> [consulté en mars 2010].

→ Proposer aux élèves de lire, au choix, l'une de ces pièces qui abordent le thème de l'attentat terroriste et/ou de l'engagement politique.

Les Mains sales, de Jean-Paul Sartre, Gallimard, Collection Folio, n° 806.

Incendies de Wajdi Mouawad, Léméac-Actes Sud Papiers, 2003.

Ciels de Wajdi Mouawad, Léméac-Actes Sud Papiers, 2009.

→ Demander aux élèves si l'exercice des statues collectives effectué avant d'aller voir le spectacle a produit un impact chez eux. Quelle a été la nature de cet impact ?

Les exercices proposés dans la première partie du dossier étaient, à dessein, inspirés de la pratique du metteur en scène brésilien Augusto Boal²² qui avait inventé le concept de « spect-acteur ». Son objectif était de pousser l'individu à prendre en charge son destin au sein de la société. Il parlait notamment de la figuration corporelle de conflits afin que le spectateur devenu acteur modifie corporellement ces images et s'approprie son avenir. Il devait déconstruire les structures d'oppression pour mieux les combattre. On admettra avec les élèves que si le théâtre militant rencontre des limites dans la mesure où il s'adresse à un public déjà convaincu puisqu'il a choisi d'ouvrir la porte du théâtre, il n'en produit pas moins un effet de « déplacement » intellectuel opérant, puisqu'il « ouvre le champ des possibilités politiques »²³.

→ Proposer aux élèves d'effectuer des recherches sur les expériences d'agit-prop, Meyerhold, Piscator, Bertolt Brecht, ou Augusto Boal.

→ Proposer aux élèves de lire l'article de La Terrasse consacré à la mise en scène par Stanislas Nordey de la Trilogie de Falk Richter, fondée sur la guerre en Irak.

www.printempsdesarts.com/uploads/nordey.pdf [consulté en mars 2010].

John a disparu (2002), *Trois semaines après le paradis* (2001), *Un Amour de mère* (2003), d'Israël Horowitz, Éditions Théâtrales (Traduction de 2005-2006) (Pièces courtes sur le 11 septembre 2001).

→ Proposer aux élèves de réfléchir sur la question du terrorisme dans le monde contemporain qui se conjugue souvent aujourd'hui avec la question de la dérive sécuritaire.

Courrier International, Hors-série « L'Atlas du terrorisme », mars-avril-mai 2008.

→ Demander aux élèves ce que signifie pour eux l'engagement politique. Quelles sont les différentes formes que peut prendre cet engagement ?

18. Pour plus de détails, cf : http://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre_d%27agitprop [consulté en mars 2010].

19. Pour plus de détails, cf : http://fr.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Meyerhold [consulté en mars 2010].

20. Pour plus de détails, cf : http://fr.wikipedia.org/wiki/Erwin_Piscator [consulté en mars 2010].

21. Un site très complet sur Brecht : www.bertbrecht.be/biographie.php [consulté en mars 2010].

22. Augusto Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Éditions « La Découverte », réédition 2004.

23. Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, La Découverte, collection Les Cahiers Libres, 2007.

CRÉER ET COMPARER

| n°105 | mars 2010 |

→ Proposer aux élèves, de comparer cette mise en scène avec celles d'autres artistes. On leur demandera avant tout de construire un projet de mise en scène à partir des propositions suivantes :

Vous considérez que la pièce est intemporelle : elle peut toucher toutes les cultures, tous les pays, toutes les époques.

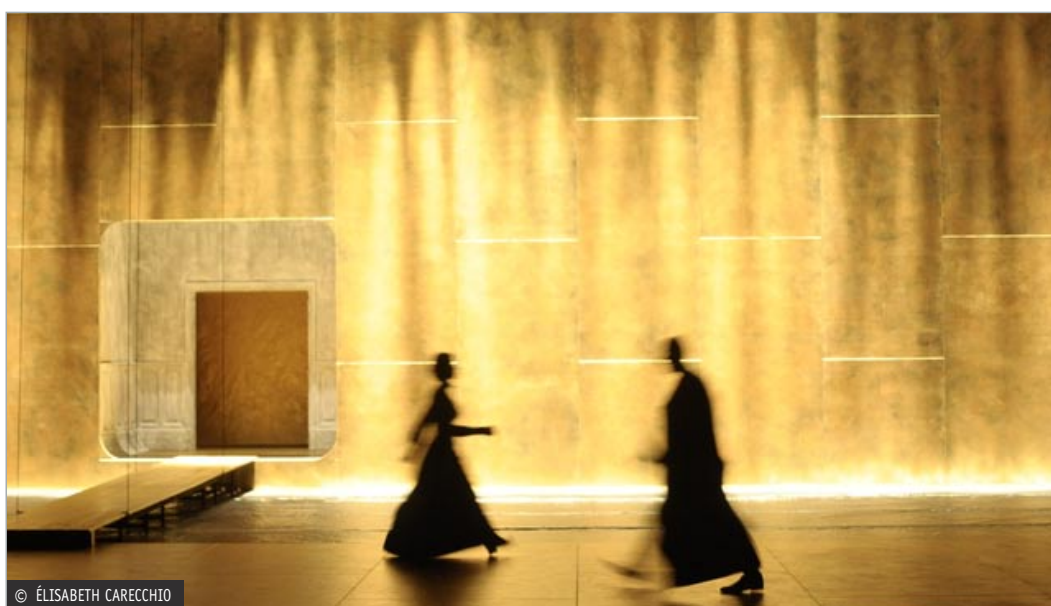
On illustrera ce point de vue avec la mise en scène de Guy-Pierre Couleau (cf. annexe 5).

Vous considérez qu'une pièce sur la révolte doit pousser le public à la révolte contre la tyrannie. Vous voulez rendre le spectateur actif car le théâtre est action à vos yeux.

Pour illustrer ce point de vue, on s'appuiera sur la mise en scène de Gwénaél Morin (cf. annexe 6).

→ Pour finir, demander aux élèves de rédiger en quelques lignes un « billet d'humeur » qui résumera leurs impressions sur le spectacle.

Leurs remarques, concentrées en une dizaine de lignes, pousseront le lecteur à aller ou ne pas aller voir le spectacle.



© ÉLISABETH CARECCHIO

Nos chaleureux remerciements à Stanislas Nordey, Frédéric Leidgens, Yassine Harrada, au Théâtre de la Bastille, au Théâtre national de Bretagne, au Théâtre des Treize Vents, à la Comédie de Clermont-Ferrand, à l'Athénée, Théâtre Louis Jouvet et au CRIS/educ.theatre-contemporain.net, ainsi qu'à Marie-Julie Pagès de La Colline qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur. La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Contact CRDP : communication@ac-paris.fr

Comité de pilotage

Michelle BÉGUIN, IA-IPR de Lettres chargée du théâtre dans l'académie de Versailles
Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, Chargée de mission lettres, CNDP

Auteur de ce dossier

Marielle VANNIER, Professeur de Lettres

Directeur de la publication

Directrice du CRDP de l'académie de Paris

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Responsabilité éditoriale

Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
D'après une création d'Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

Annexes

ANNEXE 1 : LES VISUELS DES THÉÂTRES ACCUEILLANT LA PIÈCE

| n°105 | mars 2010 |

Le Théâtre National de Bretagne



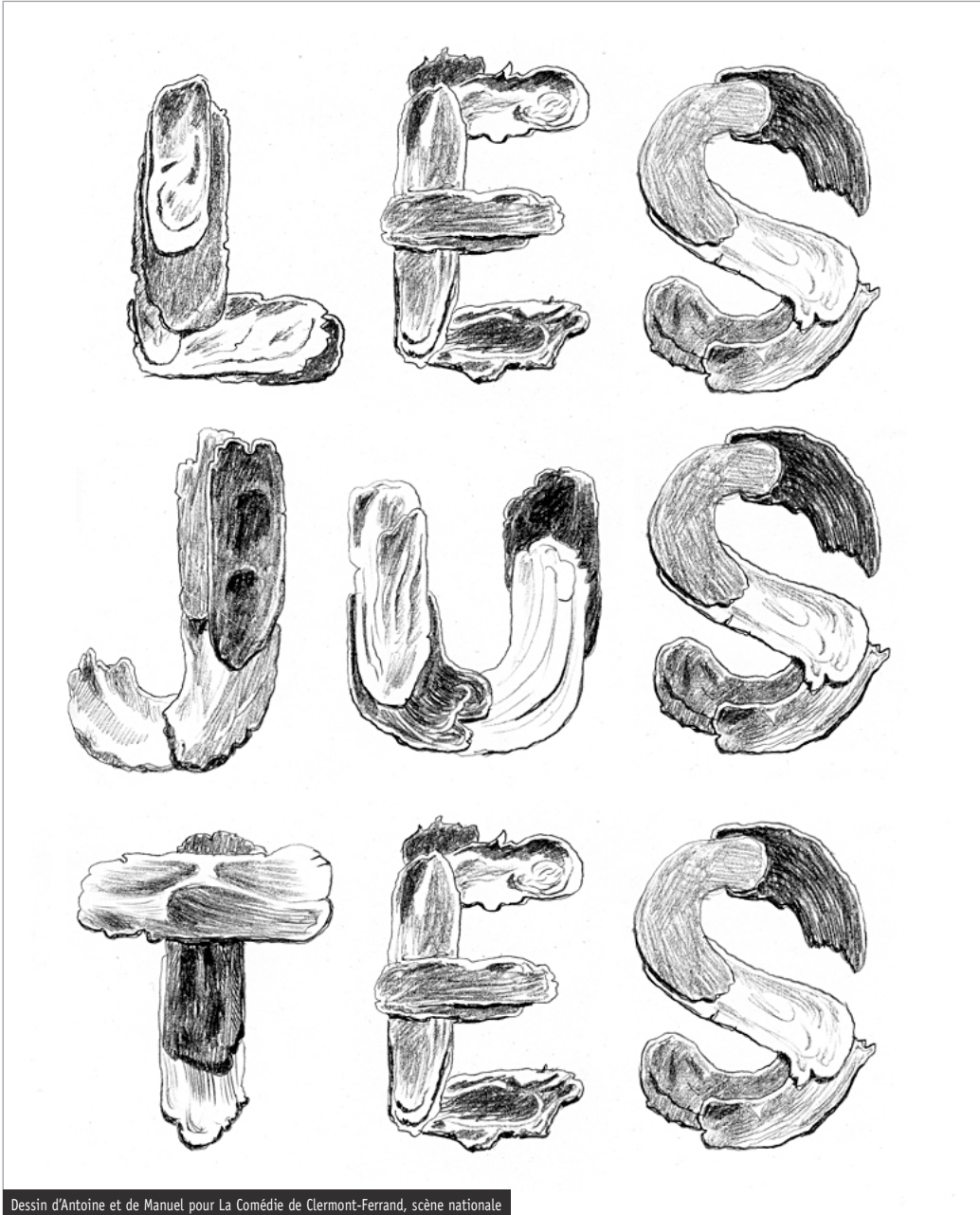


© QUENTIN BERTOUX

24. © Quentin Bertoux, Programme du Théâtre des Treize Vents, saison 09-10 (pour *Les justes* d'Albert Camus, mise en scène Stanislas Nordey)

La Comédie de Clermont

| n°105 | mars 2010 |



Dessin d'Antoine et de Manuel pour La Comédie de Clermont-Ferrand, scène nationale

les jules les

la colline

théâtre national

d'Albert Camus

mise en scène Stanislas Nordey

collaboratrice artistique Claire Ingrid Cottanceau

scénographie Emmanuel Clolus

lumière Stéphanie Daniel

costumes Raoul Fernandez

assistant Yassine Harrada

avec

Emmanuelle Béart, Vincent Dissez, Raoul Fernandez, Damien Gabriac, Frédéric Leidgens,
Wajdi Mouawad, Véronique Nordey, Laurent Sauvage

Théâtre national de Bretagne - Rennes, Compagnie Nordey, Grand Théâtre de Luxembourg

du 19 mars au 23 avril 2010

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

athénée ● théâtre Louis-Jouvet

Les Justes



texte Albert Camus
mise en scène
Guy-Pierre Couleau
3 > 6 juin 2009
01 53 05 19 19
www.athenee-theatre.com

avec Gauthier Baillet, Frédéric Cherboeuf, Xavier Chevreau, Michel Fouquet, François Kergourlay, Flore Leleuvre des Noëttes, Anne Le Guernec, Nils Økland
dramaturgie Guillaume Clayssen | scénographie Raymond Sarti | costumes Laurianne Scimemi | lumières Laurent Schneegans | son Anita Praz

production: Ondes Lumière & des Ondres | coproduction: Le Moulin du Roc - Scène nationale de Nant, La Passerelle - Scène nationale de Gap | avec le soutien de la DRAC et de la Région Rhône-Alpes, de l'État et la participation du Jeune Théâtre National | coproduction: Éditions TM&V Louis-Jouvet

© 2009 Athénée Théâtre Louis-Jouvet

ANNEXE 2 = ENTRETIEN AVEC FRÉDÉRIC LEIDGENS

| n°105 | mars 2010 |

Marielle Vannier – Quand avez-vous rencontré Stanislas Nordey ?

Frédéric Leidgens – Le début de ma collaboration et de mon amitié avec Stanislas date de 2001. C'est incroyable parce que nous répétions une pièce de Didier-Georges Gabily intitulée *Violences*. Nous étions ici, dans ce théâtre, à La Colline. Et le 11 septembre, il s'est produit cet attentat inouï dont je me rappellerai toute ma vie. Peut-être aussi parce qu'on travaillait particulièrement sur ce texte de Gabily... Et puis, maintenant, neuf ans après, nous sommes plongés dans *Les Justes*. Il y a comme une boucle.

M.V. – Quel est le rôle qui vous a été confié ?

F.L. – Je joue le rôle du chef des terroristes Boris Annenkov. Ce qui fait la difficulté et la beauté du rôle, et c'est un paradoxe, c'est que le personnage du chef n'intéresse pas du tout Camus. Ce qui l'intéresse, c'est l'ensemble de la cellule terroriste, et les liens qui unissent quatre hommes et une femme. Camus s'est pour cela inspiré de modèles historiques réels. Le personnage d'Annenkov a été créé à partir de la vie de Boris Savinkov, qui a beaucoup fasciné Camus parce qu'il a été à la fois un terroriste et un grand écrivain²⁵. Il a écrit trois récits largement autobiographiques qui mêlent deux ferments de notre vie : l'engagement politique et l'amour, avec des phrases très simples et absolument magnifiques.

M.V. – Comment se déroule le travail préparatoire à la mise en scène ?

Stanislas a un travail très patient avec le texte, les phrases et les mots. Il s'attache à la façon dont ces phrases sont agencées et construites par l'auteur. Nous avançons donc pas à pas et avant de trouver la forme théâtrale, Stanislas veut savoir de quoi sont faits ces mots. Il ne calque jamais une forme ou un univers qui seraient les siens par rapport à une écriture. Il préfère faire l'inverse, ausculter l'écriture pour trouver la forme qui serait la plus adaptée à ces mots. Mais à la fin, il va bien sûr trouver une forme puisqu'il s'agit de théâtre, c'est-à-dire de corps, de bouches, d'yeux et de larynx qui donneront vie à ces mots.

M.V. – Et cela se manifeste par un travail à la table ?

F.L. – Oui, ce sont des séances où nous sommes tous autour de la table. Nous progressons d'acte en acte, car il n'y a pas vraiment de scènes. C'est très intéressant de regarder ces grandes tables,

avec au milieu des gratte-ciel de livres. Nous les regardons, nous en proposons d'autres. Nous aussi les acteurs, nous sommes invités à tenter de donner une réponse personnelle aux questions que Camus s'est posées, des années durant, sur la révolte.

M.V. – Est-ce qu'en parallèle vous êtes amenés à jouer des extraits ?

F.L. – C'est d'abord un cycle de lecture où toute la pièce est lue de bout en bout, pas forcément de façon chronologique. Il nous propose parfois de quitter la table et puis, par exemple, de travailler dans l'espace avec la partition sur un pupitre. Certains acteurs connaissent déjà toute leur partition, d'autres non. Mais très vite quand même, par le fait d'exercer la mémoire, vous entrez dans tous les mécanismes de la pensée. On ne peut pas apprendre un texte sans en connaître tous les rouages : au théâtre, il faut connaître toutes les phrases, savoir comment elles sont composées. S'agit-il de phrases courtes ? ou longues ? Il est très intéressant de constater, par exemple, qu'il y a beaucoup de silences. Pourquoi est-ce que, tout à coup, cet échange, ce forum, s'interrompt-il ? On en vient à la parole vive du plateau.

M.V. – Est-ce que le metteur en scène vous guide ou est-ce que vous avez le champ libre sur l'interprétation ?

F.L. – Le champ est complètement libre par rapport à ce que l'on appellerait une interprétation. J'ai rarement rencontré un metteur en scène qui ait, autant que Stanislas Nordey, cette oreille, cette acuité à détecter la justesse dans la façon dont l'acteur déploie les mots par sa bouche. L'acteur est libre de les énoncer comme il le veut. Stanislas perçoit très vite le rapport intime, personnel de l'acteur avec les mots.

M.V. – Est-ce qu'il y a parfois des exercices en parallèle que vous effectuez pour trouver un chemin, ou est-ce que c'est un travail qui se fait essentiellement sur le texte ?

F.L. – Je vais parler de moi parce que j'ai un peu essuyé les plâtres. Stanislas m'a demandé d'expérimenter quelque chose pour moi, bien évidemment, mais aussi pour lui et pour les autres. Il fallait proposer un parcours de toutes les phrases que je devais prononcer du début à la fin du texte sans l'intervention des autres. Et c'était passionnant à faire. Il fallait garder le fil de la narration et la maîtrise des épisodes.

25. Il s'agit de Boris Savinkov (1879-1925), qui fut l'auteur de *Le Cheval Blême*, de *Ce qui ne fut pas* et de *Cheval noir*. Sous la forme de journal intime, Savinkov y raconte son passé de terroriste.

Je ne voulais pas faire quelque chose de trop réaliste. Il m'avait dit à propos de ce rôle : « Ton personnage porte non seulement le groupe mais il porte aussi tous les morts pour lesquels il s'engage. C'est une sorte de Titan, de Dieu Atlas. » Et ce parcours, j'ai voulu le travailler en portant à bout de bras un plateau et cinq verres de cristal. C'était primordial pour moi de me mettre dans une sorte d'épreuve physique. Le travail d'acteur, c'est largement un travail à faire avec son propre corps. Je commençais debout face aux autres comédiens, ensuite je montais sur la table autour de laquelle ils étaient tous réunis, puis je me couchais en tenant cet équilibre avec ce plateau, et puis au cinquième acte, quand la mort de Kaliayev est imminente, je changeais complètement de registre. Jusque-là tout était dans cet espace d'équilibre, de chuchotis. Mais à ce moment-là, tout ce qui avait été dit *sotto voce* devait enfin sortir. Il y avait un cri. C'était très difficile de maintenir le plateau, les verres se sont cassés...

M.V. – Sur cette mise en scène, vous travaillez avec des comédiens que vous avez déjà rencontrés. Est-ce que cela crée un esprit particulier entre vous ?

F.L. – Bien sûr. Deux des plus beaux mots de la pièce sont les mots « frère » et « fraternité ». Il y a effectivement des comédiens, des frères, que je connais depuis longtemps dans le cadre d'autres spectacles. Les liens avec eux sont presque *sui generis*, ils n'ont plus besoin d'être exprimés. Cela facilite beaucoup le travail. Mais à l'inverse, le fait qu'il y ait des nouveaux venus comme Wajdi Mouawad ou Emmanuelle Béart fait aussi que cette « consanguinité » est renouvelée. Je suis émerveillé par ces deux acteurs qui sont très à l'écoute et très curieux. Cette fascination est présente chez Camus, lorsqu'il parle des « frères humains ». Au fond, je pense que ce qu'il y a de plus beau au théâtre, c'est d'essayer de travailler avec la même équipe, le même metteur en scène. C'est ainsi que les artistes de la scène progressent.

M.V. – Quel est le personnage qui vous touche le plus dans cette pièce ?

F.L. – Je crois que c'est Dora. Parce qu'il y a quelque chose de fascinant dans la pièce : certes, il y a toutes ces questions de violence, de terrorisme, d'innocence, de mort, mais il y a aussi la question de l'un de nos moteurs

de vie, qui est l'amour. Qu'est-ce que c'est que l'amour ? Est-ce qu'il est possible d'être terroriste et d'aimer ? Est-ce qu'il est possible d'être utopiste, et, au nom de l'utopie, de se retrancher de la vie ? Est-ce qu'il est possible de renoncer à toute une part de sa propre vie et en même temps de vivre l'amour ?

M.V. – Est-ce que le moment où vous commencez à jouer dans le décor vous semble essentiel ?

F.L. – Non. Stanislas est, bien entendu, quelqu'un qui peut penser à un décor, mais c'est plutôt un espace qui l'intéresse. Je peux le dire par expérience, parce que parfois, la veille ou l'avant-veille, nous ne connaissons pas l'espace dans lequel nous allons articuler nos partitions. Je sais que pour ce spectacle, il a pensé à quelque chose de précis, mais il n'en a pas parlé. Je pense que c'est sa volonté, car je dirais que ce n'est pas une question essentielle chez lui. C'est ce qui est remarquable. Au fond, dans l'idéal, pour lui, il faudrait, que rien ne vienne jamais voiler l'authenticité, l'acuité de la pensée et la nature de l'écriture : ni décor, ni costumes ni même évolution des acteurs sur scène. Tout ce qui viendrait – même si c'est beau – mettre un voile entre l'oreille et les yeux, voiler cette perception immédiate et très simple, eh bien ça ne l'intéresse pas, il n'en a pas besoin. Il y a une mise à nu de la parole, c'est une parole sans filtre, sans intermédiaire. C'est quelque chose qui sort de la bouche et du corps de l'acteur et qui va directement percuter l'oreille du spectateur, sa conscience, sa personne, sa sensibilité.

M.V. – Et c'est ce qui vous touche dans ce travail ?

F.L. – Oui, c'est quelque chose qui est difficile. Dans les écoles de théâtre, on vous fera développer un éventail – mais pourquoi pas aussi – de sentiments, d'états, de sensations, de ressentis, mais on vous fait rarement ausculter une écriture. Et c'est quand même ça le ferment, la base de notre art. Ce n'est pas la littérature, c'est la littérature et les mots qui repassent par le corps et nos pensées, notre esprit. Mais à la base, c'est la nature d'une écriture qui importe et encore une fois, je pense que c'est l'une des grandes qualités de Stanislas d'en tenir compte.

Propos recueillis par Marielle Vannier, le 26 janvier 2010, à La Colline, théâtre national.

ANNEXE 3 : RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Acte 1

La pièce s'ouvre sur une atmosphère tendue de complot : un groupe de révolutionnaires russes s'apprête à lancer une bombe sur le grand-duc. Au fil de l'acte, les personnalités se dévoilent. Le chef, Annenkov cherche à maintenir la cohésion fraternelle entre les membres du groupe. Stepan, terroriste intransigeant, déclare son hostilité à Kaliayev qui doit lancer la bombe et qui lui semble trop fantasque. Voinov, jeune idéaliste, est impatient d'agir. Toute la fin de l'acte est occupée par le duo amoureux entre Dora et Kaliayev qui perçoivent déjà que leur amour ne verra le jour que dans la mort.

Acte 2

Après le suspense de l'attente vient la déception de l'échec. Kaliayev revient désespéré : il n'a pas eu le courage de jeter la bombe lorsqu'il a vu que deux enfants se trouvaient dans la calèche du grand-duc. Un nouvel affrontement oppose Stepan et Kaliayev autour de la question de la justification de la fin et des moyens dans la révolte. Les reproches fusent et Dora se dresse contre l'intransigeance inhumaine de Stepan.

Acte 3

Voinov, déstabilisé par la difficulté du passage à l'acte, décide de quitter l'organisation pour aller militer. L'attentat se solde cette fois par une victoire : Kaliayev a atteint sa cible. Il est arrêté et Dora sent déjà la culpabilité l'envahir.

Acte 4

Dans la cellule de sa prison, Kaliayev aura à affronter trois personnages successifs : Foka, le jeune paysan qui sera chargé de le pendre, Skouratov, le chef de la police qui essaie de lui faire dénoncer ses camarades et la grande-duchesse, qui veut voir le visage du meurtrier de son mari et qui cherchera à le ramener vers Dieu.

Acte 5

Les terroristes attendent de savoir si Kaliayev va être pendu. Stepan revient : il raconte l'exécution de leur camarade. Dora lancera la prochaine bombe pour s'unir dans la mort à Kaliayev.

ANNEXE 4 : LE PLAN DE LA VILLE PRÉSENTÉ PAR KALIAYEV DANS LA MISE EN SCÈNE DE GWENAËL MORIN

| n°105 | mars 2010 |



Les Justes, mise en scène de Gwenaël Morin, Théâtre de la Bastille en novembre 2008 © MARC DOMAGE

ANNEXE 5 = COMPARER AVEC LA MISE EN SCÈNE DE GUY-PIERRE COULEAU

| n°105 | mars 2010 |

Pour des indications précises sur cette mise en scène, se reporter au précédent dossier de « Pièce (dé)montée » (*Les Justes*, n° 20) et notamment à la note d'intention du metteur en scène p.17. On y trouvera également des photographies.

Captation de ce spectacle : *Les Justes*, d'Albert Camus, mise en scène de Guy-Pierre Couleau, réalisé par Philippe Miquel, collection COPAT.

Sur les intentions de mise en scène :

Guy-Pierre Couleau, contrairement à Stanislas Nordey, a fait le choix de rapprocher la pièce de notre époque : « J'ai cherché dans l'esthétique du spectacle à ne pas être trop loin d'aujourd'hui. En décalant vers nous la référence historique, en faisant jouer la pièce dans un temps plus proche du nôtre que celui de la Russie de 1905, je me suis attaché à rendre vivante la volonté de d'Albert Camus de ne pas faire des *Justes* une pièce historique mais plutôt un détour par l'histoire qui convoque le présent et l'avenir. »²⁶ dit-il. Pour ce qui est de la mise en espace, voici les indications qu'il donne : « J'ai choisi un décor qui mélange un peu les époques, mais la vraie référence pour moi, ce sont les années 1980. Ces années sont marquées par le terrorisme européen avec le groupe Action directe, directement issu des nihilistes russes. »²⁷



Les Justes, mise en scène de Guy-Pierre Couleau 2007 © PIERRE GROSBOIS

26. Propos recueillis par Alain Neddard et Guillaume Claysen au Théâtre de l'Athénée.

27. Propos recueillis par Sandra Ktourza www.vousnousils.fr/page.php?P=data/ca_vous_parle/pedagogie_et_culture/&key=itm_20070502_103803_guy_pierre_couleau_dans_les_just.txt [consulté en mars 2010].



Les Justes, mise en scène de Guy-Pierre Couleau 2007 © PIERRE GROSBOIS

ANNEXE G = COMPARER AVEC LA MISE EN SCÈNE DE GWENAËL MORIN

La mise en scène de Gwenaël Morin opte pour un choix tout à fait différent de celui des deux metteurs en scène précédents : conformément aux principes brechtiens, il veut inciter le spectateur à prendre ses distances avec ce qui se joue sur scène et à prendre parti.

Voici un tableau qui donne des exemples de la stratégie utilisée pour mettre à distance le texte :

	Parti pris	Effet recherché
Texte	Grande liberté prise avec le texte d'Albert Camus : invention d'un personnage supplémentaire appelé La Didascalie qui dit aux acteurs le ton à adopter, indique les changements de décor et de lumière.	Application de la distanciation brechtienne pour éviter toute identification avec les personnages.
Comédiens	Jeu excessif : les comédiens crient, sont sans cesse en action. Stepan, le plus extrémiste hurle en permanence.	Procédé de mise à distance du texte qui crée parfois des moments comiques. Le procédé d'identification est rompu. Volonté de créer un effet de panique et de montrer la violence à nu, dans les extrêmes qu'elle représente.
Espace scénique	Minimaliste. Délimité par du scotch jaune vif. Domination du noir et des couleurs sombres.	Scénographie à la manière de ce que suggère Grotowski dans <i>Le Théâtre Pauvre</i> . L'utilisation du scotch rappelle celui qu'on utilise pour délimiter les lieux de crime ou d'attentat.
Lumière	Utilisation de néons qui éblouissent les spectateurs et qui s'éteignent lorsqu'il y a des silences dans le texte.	Création d'un effet de panique chez le spectateur, en rappel des situations de guerre. Retour du public dans son propre univers pour réfléchir.
Accessoires	Chaises en plastique (voir photo annexe 4). Table en carton.	Précarité de la situation. Précarité de l'espace de travail : mise en abyme sur la difficulté d'entrer dans son propre rôle.
Public	Prise à parti : à l'acte 4, des oranges sont distribuées au public pour qu'il les jette sur des portraits géants de soldats. Interpellation du public par les acteurs.	Invitation au public d'agir : la représentation se veut théâtre de combat. Obligation pour le spectateur de prendre parti sur les événements qui se jouent. Fin du quatrième mur.

Pour une description précise de la mise en scène :

www.laboratoiredegeste.com/spip.php?article209 [consulté en mars 2010] ;

http://mutualise.artishoc.com/bastille/media/5/dossier_les_justes.pdf [consulté en mars 2010].



Les Justes, mise en scène de Gwenaël Morin, Théâtre de la Bastille en novembre 2008 © MARC DOMAGE



Les Justes, mise en scène de Gwenaél Morin, Théâtre de la Bastille en novembre 2008 © MARC DOMAGE



Les Justes, mise en scène de Gwenaél Morin, Théâtre de la Bastille en novembre 2008 © MARC DOMAGE