

les justes

d'Albert Camus

mise en scène Stanislas Nordey

La Colline – théâtre national

09
10

Débats

L'homme révolté, le nouveau terrorisme
en présence de Stanislas Nordey, Wajdi Mouawad et
Jeanyves Guérin, professeur de littérature française
à la Sorbonne Nouvelle, animé par un journaliste
de *Courrier international*
Institut du Monde Arabe – Auditorium, Paris 5°
lundi 22 mars à 18h30

Représenter la Résistance
en présence de Christophe Nick, journaliste, auteur d'essais
et réalisateur de documentaires, Stanislas Nordey et
Antoine de Baecque, historien et critique
lundi 29 mars à 20h30, Grand Théâtre

entrée libre sur réservation au 01 44 62 52 00
contactez-nous@colline.fr

Rencontres

avec Stanislas Nordey
en partenariat avec le *Magazine Littéraire*
dimanche 28 mars
à l'issue de la représentation

avec l'équipe artistique du spectacle
mardi 30 mars
à l'issue de la représentation

avec Frédéric Leidgens, comédien
bibliothèque Saint Fargeau, Paris 20°
samedi 10 avril à 15h

English Subtitled Performances

The Just Assassins
(Représentations surtitrées en anglais)
Saturday 3 April at 8.30 pm / Tuesday 20 April at 7.30 pm

Les Justes

d'Albert Camus

mise en scène **Stanislas Nordey**

collaboratrice artistique **Claire Ingrid Cottanceau**
scénographie **Emmanuel Clolus**
lumière **Stéphanie Daniel**
son **Michel Zürcher**
costumes **Raoul Fernandez**
assistant **Yassine Harrada**

avec

Emmanuelle Béart Dora Doulebov
Vincent Dissez Ivan Kaliayev
Raoul Fernandez Foka
Damien Gabriac Alexis Voinov
Frédéric Leidgens Boris Annenkov
Wajdi Mouawad Stepan Fedorov
Véronique Nordey la grande-duchesse
Laurent Sauvage Skouratov

Atelier costumes **Caraco** chaussures **Pompéi Galvin** tailleur **Julien de Caurel**
régie **Alain Dufourg** régie son **Ruelgo Onni**
régie lumière **Raphaël de Rosa** électricien **Stéphane Touche**
machinistes **Thierry Bastier**, **Franck Bozzolo**, **Christian Felipe**, **David Nahmany**
habilleuse **Elsa Duhalde** accessoiriste **Isabelle Imbert**

production **Théâtre national de Bretagne – Rennes**, **Compagnie Nordey**,
Grand Théâtre de Luxembourg, **Théâtre National Populaire – Villeurbanne**

Le spectacle a été créé au Théâtre national de Bretagne le mardi 2 mars 2010.

Le texte est publié aux Éditions Gallimard.

durée du spectacle : 2h30

du 19 mars au 23 avril 2010

Grand Théâtre

du mercredi au samedi à 20h30, le mardi à 19h30 et le dimanche à 15h30

Si extraordinaires que puissent paraître, en effet, certaines des situations de la pièce, elles sont pourtant historiques. Ceci ne veut pas dire, on le verra d'ailleurs, que *Les Justes* soient une pièce historique. Mais tous mes personnages ont réellement existé et se sont conduits comme je le dis. J'ai seulement tâché à rendre vraisemblable ce qui était déjà vrai. J'ai même gardé au héros des *Justes*, Kaliayev, le nom qu'il a réellement porté. Je ne l'ai pas fait par paresse d'imagination, mais par respect et admiration pour des hommes et des femmes qui, dans la plus impitoyable des tâches, n'ont pas pu guérir de leur cœur.

Albert Camus

À propos des *Justes*, dans *L'Avant-Scène Théâtre*, spécial Camus, n°413-414, novembre 1968, p. 76

L'action se passe en Russie au début du dernier siècle. Le Parti socialiste révolutionnaire a décidé d'exécuter à la bombe le grand-duc Serge pour hâter la libération du peuple russe. Trois terroristes de l'Organisation de combat apparaissent au premier plan : Ivan Kaliayev, qui croit à la beauté et à la joie et n'accepte de tuer que pour donner une chance à la vie, Stepan Fedorov, qui lui ne croit plus qu'à la haine, et Dora Doulebov, une jeune fille qui n'a pas renoncé à son cœur dans son amour de la justice. C'est Kaliayev qui doit lancer la bombe, mais au moment de la jeter il aperçoit dans la calèche les neveux du grand-duc et il suspend son geste. L'attentat est remis malgré Stepan qui estime que "la terreur ne convient pas aux délicats". Et quelques jours plus tard, Kaliayev tue le grand-duc. Arrêté, il reçoit la visite, dans sa prison, de la grande-duchesse qui lui dit qu'elle demandera sa grâce afin que Dieu le sauve. Mais Kaliayev le lui défend. Skouratov, directeur du département de la police, lui annonce que, s'il ne dénonce pas ses amis, il publiera le lendemain dans les journaux la nouvelle de son entrevue avec la grande-duchesse et l'aveu de son repentir...

Les hommes sans dieu

L'Organisation de combat du Parti socialiste révolutionnaire naît, en 1903, et groupe les figures les plus extraordinaires du terrorisme russe. Les meurtres de Plehve par Sasonov, et du grand-duc Serge par Kaliayev, en 1905, marquent les points culminants de ces trente années d'apostolat sanglant et terminent, pour la religion révolutionnaire, l'âge des martyrs. Le nihilisme, étroitement mêlé au mouvement d'une religion déçue, s'achève ainsi en terrorisme. Dans l'univers de la négation totale, par la bombe et le revolver, par le courage aussi avec lequel ils marchaient à la potence, ces jeunes gens essayaient de sortir de la contradiction et de créer les valeurs dont ils manquaient. Jusqu'à eux, les hommes mouraient au nom de ce qu'ils savaient ou de ce qu'ils croyaient savoir. À partir d'eux, on prit l'habitude, plus difficile, de se sacrifier pour quelque chose dont on ne savait rien, sinon qu'il fallait mourir pour qu'elle soit. Jusque-là, ceux qui devaient mourir s'en remettaient à Dieu contre la justice des hommes. Mais quand on lit les déclarations des condamnés de cette période, on est frappé de voir que tous, sans exception, s'en remettent, contre leurs juges, à la justice d'autres hommes, encore à venir. Ces hommes futurs, en l'absence de valeurs suprêmes, demeuraient leur dernier recours. L'avenir est la seule transcendance des hommes sans dieu.

Albert Camus

Extrait de "Les meurtriers délicats", in *L'Homme révolté*, chap. III:
"La révolte historique", *Œuvres complètes*, vol. III, Gallimard, La Pléiade,
2008, p. 202-203

Dora

Je la vis pour la première fois dans une pauvre chambre d'étudiant, quelque part dans la rue Gilianskaïa, à Kiev. Cela se passait en 1904, au début de la terreur de Plehve. Rares alors étaient ceux qui osaient lutter. Elle était de ceux-là, et elle semblait avoir réfléchi depuis longtemps et être décidée à tout.

Elle était debout en face de moi, silencieuse et triste, telle que je l'ai connue durant toute sa vie si courte.

– Savez-vous qu'il faudra tout quitter, votre famille ?

– Oui.

– Vivre clandestinement, sans avoir même un coin à vous ?

– Oui.

– Peut-être mourir ?

– Oui.

– Peut-être tuer ?

Un silence, puis d'une voix à peine perceptible :

– Oui.

Je revois ses grands yeux profonds et fatigués. Ces mots de la Bible me reviennent à la mémoire : "De grandes eaux ne peuvent éteindre l'amour et les fleuves ne peuvent le submerger, car l'amour est fort comme la mort."

Elle se taisait, toujours calme. Pas un mot sur elle-même, sur sa vie, sur ses tourments, comme si rien de cela n'existait.

Qui était-elle, d'où venait-elle ? Effacée, elle allait à la mort silencieusement. D'ailleurs, faut-il des mots pour mourir ?

Ses yeux noirs s'allumaient parfois d'une lueur, du feu caché d'un grand amour agissant. La terreur pesait sur elle comme une croix. La mort devenait une libération. Elle ne pouvait se réconcilier avec le meurtre, et pourtant elle avait accepté de verser le sang. Elle cherchait une issue et n'en trouvait pas, ou plutôt elle ne la pressentait qu'à travers une brume où se cachaient le bonheur, le couronnement de la vie. Elle

faisait l'offrande de sa propre vie pour racheter la honte du meurtre; tout cela pour le peuple, et en son nom.

Elle mourut en prison.

Je la vis donc pour la première fois en juillet; sur le boulevard de la Marine, un orchestre jouait des airs gais, et des couples joyeux, éclatants de bonheur, se promenaient sur le quai. Un peu plus haut, les pins ronflaient. L'air sentait la résine, la ville était pleine de soleil, tout semblait paisible et facile. Mais sans bruit, la mort rampait vers Plehve et déjà Iegor Sozonov se préparait pour l'échafaud.

Dora était assise près de moi. Du bout de son ombrelle, elle dessinait sur le sable. Elle écoutait chanter les pins, et la rumeur profonde de la mer. Elle semblait réfléchir, silencieuse, renfermée. Brusquement, elle releva la tête:

- Écoutez-moi, je dois vous dire quelque chose...

Du rivage nous parvinrent par bouffées les sons d'une valse.

- Je ne veux pas, je ne veux pas qu'un autre meure, que Iegor meure. C'est moi qui dois mourir.

- Vous ?

- Oui.

Et elle se mit à parler rapidement, avec passion, comme si elle voulait se libérer d'un poids écrasant, comme si une issue s'était ouverte dans son cœur. Elle semblait attendre de moi une réponse et ses grands yeux noirs me perçaient.

Boris Savinkov

Extrait de "L'attentat contre le grand-duc Serge", février 1905, in *Tu peux tuer cet homme, scènes de la vie révolutionnaire russe*, trad. Lucien Feuillade et Nicolas Lazarevitch, Gallimard, coll. "Espoir", dirigée par Albert Camus, Paris, 1950, p. 162-164

Oui, l'ancienne valeur renaît ici, au bout du nihilisme, au pied de la potence elle-même. [...] C'est elle qui resplendit d'un mortel éclat sur le visage bouleversé de Dora Brilliant à la pensée de celui qui mourait à la fois pour lui-même et pour l'amitié inlassable [...]. À travers elle, ces terroristes, en même temps qu'ils affirment le monde des hommes, se placent au-dessus de ce monde, démontrant, pour la dernière fois dans notre histoire, que la vraie révolte est créatrice de valeurs.

Albert Camus

Extrait de "Les meurtriers délicats", *op. cit.*, p. 208-209

Kaliayev

Le grand-duc Serge était entré dans le théâtre. Les feux blancs de son carrosse avaient déjà disparu. Je n'avais rien entendu. Il me semblait qu'en ces quelques minutes, des années s'étaient écoulées.

Dans la brume et le froid, quelques réverbères luisaient à peine. On ne voyait rien, ni personne, sauf çà et là quelques arbres et, au-dessus des tours du Kremlin, lourds et noirs, les nuages. Kaliayev venait vers moi. Il paraissait anxieux, transi et mort de fatigue. Il me cherchait. La neige grinçait sous ses pas. Il était maintenant tout près de moi, silencieux. Il me regarda et me dit :

– Comprends-moi. J'ai peur que ce soit un crime contre nous tous, mais je ne pouvais pas faire autrement. Comprends-moi, je ne pouvais pas. Quand j'ai vu cette femme, ces enfants, ma main s'est arrêtée. Pourquoi eux ? Je ne pouvais pas, et à présent non plus, je ne peux pas.

Il tremblait, et ses doigts rougis serraient fortement le cylindre, comme s'il craignait de le lâcher.

– Dis-moi, est-ce que je n'ai pas bien fait ? Doivent-ils mourir, eux aussi ? Sont-ils coupables ! Penses-tu que j'ai eu peur ? Non, n'est-ce pas ? J'ai couru jusqu'au carrosse, j'ai levé le bras, et je les ai vus, eux et lui. J'ai voulu jeter ça vers lui, et je n'ai pas pu. Ma main est retombée. J'ai compris qu'eux aussi allaient mourir. Que faire, que faire ?

Le vent se leva. Sur les sentiers sombres du jardin, la poussière gelée tourbillonnait, les arbres gémissaient, semant sur nous des étincelles de givre. Tout était vide et froid. Nous nous serrâmes l'un contre l'autre, sans rien dire.

Il parla le premier :

– C'est à toi de décider. Je ne peux pas prendre cela sur moi tout seul. S'il le faut, pour nous, pour le Parti, pour tous, je les

attendrai sur le chemin du retour, et bientôt ils n'existeront plus, ni lui, ni elle, ni les enfants.

Il se tut un instant.

– Et moi aussi je mourrai, reprit-il. Mais ne pense pas à moi. Réfléchis, pense au Parti... et à eux. Il en sera comme nous en aurons décidé. Tu entends ? *Comme nous en aurons décidé.*

Je vis ses yeux, et l'effroi descendit en moi. Nous partîmes ensemble. Le vent de neige nous frappait en sifflant, nous piquait de ses aiguilles de glace. Quelque part, très haut, un carillon plaintif tinta.

Je l'embrassai, et tout d'un coup, je sentis en moi une douleur ardente, mêlée à un bonheur indicible et sans limite.

Boris Savinkov

Extrait de "L'attentat contre le grand-duc Serge", février 1905, *op. cit.*, p. 165-167

Boris Victorovitch Savinkov, né à Kharkov en 1879, a joué un rôle de premier plan dans l'Organisation de combat du Parti socialiste révolutionnaire. En 1906, il est livré à la police de Sébastopol. Le tribunal le condamne à mort, mais quelques jours avant l'exécution, il s'évade grâce à la complicité du chef des gardes du corps acquis aux socialistes révolutionnaires. Il traverse la mer Noire en chaloupe, gagne la Roumanie, puis Paris d'où il repart bientôt pour la Russie. Il y lutte jusqu'en 1911, date à laquelle il émigre de nouveau. Il écrit alors deux importants ouvrages sur le terrorisme : *Ce qui ne fut pas* et *Le Cheval blême*.

À la hauteur de l'idée

Un si grand oubli de soi-même, allié à un si profond souci de la vie des autres, permet de supposer que ces meurtriers délicats ont vécu le destin révolté dans sa contradiction la plus extrême. On peut croire qu'eux aussi, tout en reconnaissant le caractère inévitable de la violence, avouaient cependant qu'elle est injustifiée. Nécessaire et inexcusable, c'est ainsi que le meurtre leur apparaissait. Des cœurs médiocres, confrontés avec ce terrible problème, peuvent se reposer dans l'oubli de l'un des termes. Ils se contenteront, au nom des principes formels, de trouver inexcusable toute violence immédiate et permettront alors cette violence diffuse qui est à l'échelle du monde et de l'histoire. Ou ils se consoleront, au nom de l'histoire, de ce que la violence soit nécessaire et ajouteront alors le meurtre au meurtre, jusqu'à ne faire de l'histoire qu'une seule et longue violation de tout ce qui, dans l'homme, proteste contre l'injustice. Ceci définit les deux visages du nihilisme contemporain, bourgeois et révolutionnaire. Mais les cœurs extrêmes dont il s'agit n'oubliaient rien. [...] Pour eux, comme pour tous les révoltés jusqu'à eux, le meurtre s'est identifié avec le suicide. Une vie est alors payée par une autre vie et, de ces deux holocaustes, surgit la promesse d'une valeur. Kaliajev, Voinarovski et les autres croient à l'équivalence des vies. Ils ne mettent donc aucune idée au-dessus de la vie humaine, bien qu'ils tuent pour l'idée. Exactement, ils vivent à la hauteur de l'idée. Ils la justifient, pour finir, en l'incarnant jusqu'à la mort. Nous sommes encore en face d'une conception, sinon religieuse, du moins métaphysique de la révolte.

Albert Camus

Extrait de "Les meurtriers délicats", *op.cit.*, p. 206

Volte-face

Qu'est-ce qu'un homme révolté? Un homme qui dit non. Mais s'il refuse, il ne renonce pas: c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement. Un esclave, qui a reçu des ordres toute sa vie, juge soudain inacceptable un nouveau commandement. Quel est le contenu de ce "non"?

Il signifie, par exemple, "les choses ont trop duré", "jusqu'à-là oui, au-delà non", "vous allez trop loin", et encore, "il y a une limite que vous ne dépasserez pas". En somme, ce non affirme l'existence d'une frontière. On retrouve la même idée de limite dans ce sentiment du révolté que l'autre "exagère", qu'il étend son droit au-delà d'une frontière à partir de laquelle un autre droit lui fait face et le limite. Ainsi, le mouvement de révolte s'appuie, en même temps, sur le refus catégorique d'une intrusion jugée intolérable et sur la certitude confuse d'un bon droit, plus exactement l'impression, chez le révolté, qu'il est: "en droit de...". La révolte ne va pas sans le sentiment d'avoir soi-même, en quelque façon, et quelque part, raison. C'est en cela que l'esclave révolté dit à la fois oui et non. Il affirme, en même temps que la frontière, tout ce qu'il soupçonne et veut préserver en deçà de la frontière. Il démontre, avec entêtement, qu'il y a en lui quelque chose qui "vaut la peine de...", qui demande qu'on y prenne garde. D'une certaine manière, il oppose à l'ordre qui l'opprime une sorte de droit à ne pas être opprimé au-delà de ce qu'il peut admettre. [...] Le révolté, au sens étymologique, fait volte-face. Il marchait sous le fouet du maître. Le voilà qui fait face. Il oppose ce qui est préférable à ce qui ne l'est pas. Toute valeur n'entraîne pas la révolte, mais tout mouvement de révolte invoque tacitement une valeur. [...] L'esclave, à l'instant où il rejette l'ordre humiliant de son supérieur, rejette en même temps l'état d'esclave lui-même.

Le mouvement de révolte le porte plus loin qu'il n'était dans le simple refus. Il dépasse même la limite qu'il fixait à son adversaire, demandant maintenant à être traité en égal. Ce qui était d'abord une résistance irréductible de l'homme devient l'homme tout entier qui s'identifie à elle et s'y résume. Cette part de lui-même qu'il voulait faire respecter, il la met alors au-dessus du reste, et la proclame préférable à tout, même à la vie. Elle devient pour lui le bien suprême. Installé auparavant dans un compromis, l'esclave se jette d'un coup ("puisque c'est ainsi...") dans le Tout ou Rien. La conscience vient au jour avec la révolte.

Albert Camus

Extrait de *L'Homme révolté*, chap. I: "L'homme révolté", in *Œuvres complètes*, vol. III, Gallimard, La Pléiade, 2008, p.71-72

Entretien avec Stanislas Nordey

Comment es-tu passé d'*Incendies* de Mouawad aux *Justes* de Camus ?

Pendant les répétitions d'*Incendies*¹, alors que nous travaillions sur la scène centrale (entre Nawal et Sawda, deux femmes de quarante ans), qui interroge le terrorisme, a surgi la question : comment répondre à la violence ? Par la violence ou par d'autres voies ? Comme souvent en répétition, nous avons convoqué d'autres matériaux et relu *Les Justes*.

J'ai alors eu la même impression qu'en relisant Feydeau avant de monter *La Puce à l'oreille*². On lit un texte qu'on avait l'impression de connaître, on y perçoit une complexité plus grande. Penser que quelque chose n'est pas entièrement résolu dans la réception d'une œuvre est un véritable moteur pour un metteur en scène et une équipe d'acteurs.

Je pressentais que la rencontre entre mon travail et l'écriture de Camus pouvait me faire avancer autrement. Je ne sais si Wajdi l'avouerait mais, à relire Camus, je me dis qu'il a dû y être baigné depuis sa plus tendre enfance ! Les correspondances sont évidentes : recherche désespérée du Sud, de l'été, quittés il y a longtemps, réflexion sur la place qu'on occupe dans un siècle où, refusant de prendre des positions définitives et réagissant au présent, on cherche à ne pas se laisser enfermer dans des cases. Mais leur mode d'écriture diffère. Là où l'un va dans la démesure, l'autre pratique l'épuration : deux manières d'interroger, avec au centre, pour chacun, la question essentielle du meurtre – peut-il être légitime de tuer ? – et celle de la justice – de quelle justice s'agit-il ?

¹ Cette pièce a été présentée à La Colline du 8 octobre au 2 novembre 2008

² Cette pièce a été présentée à La Colline du 14 mai au 18 juin 2004

Camus dit des *Justes* que ce n'est pas une "pièce historique": comment l'abordes-tu ?

Camus situe *Les Justes* en 1905, vingt ans avant, Nietzsche a écrit "Dieu est mort"³. Dieu disparaît et n'est plus un repère, l'homme est face à lui-même.

La pièce tourne autour de cet axe, plus sensible encore chez Kaliayev, seul croyant (mais non pratiquant) parmi ces jeunes étudiants révolutionnaires. Pour lui, Camus invente la légende de saint Dimitri, qui a rendez-vous avec Dieu et rencontre en chemin un paysan dont la charrette est embourbée. Il s'arrête, l'aide et quand il arrive à son rendez-vous, Dieu est parti: "Il y a ceux qui arriveront toujours en retard au rendez-vous parce qu'il y a trop de charrettes embourbées et trop de frères à secourir", dit Kaliayev. C'est son histoire: bien qu'ayant des rendez-vous avec Dieu, il choisit l'homme. Ses rendez-vous sont sur cette terre.

Je tiens à maintenir la situation de la pièce en 1905, non parce que c'est une pièce historique, mais parce que Camus dessine un moment très précis de l'Histoire. Ces intellectuels étudiants, qui se sont levés au nom du peuple, pour le défendre – mandatés simplement par eux-mêmes – étaient, à ce moment-là, dans une exigence radicale. Le terrorisme, oui, mais une vie pour une vie, et pas davantage. C'est un moment charnière.

La tragédie se développe autour de la question que sans cesse ils se posent: d'autres, plus tard, se réclameront-ils de nous pour amplifier le meurtre? Ou cet instant est-il particulier? À la fin de la pièce, la question reste ouverte, et tous les personnages y sont confrontés.

En ce sens, le décor, que nous avons conçu plutôt comme un espace, offre une grande liberté. Mais pour les costumes, nous sommes sur des lignes d'époque, afin que quelque chose puisse être reconnu. Si on cherche trop à moderniser une

³ Livre cinquième du *Gai savoir*, publié en 1882.



Emmanuelle Béart, Vincent Dissez



Vincent Dissez, Frédéric Leidgens, Wajdi Mouawad



Wajdi Mouawad, Emmanuelle Béart



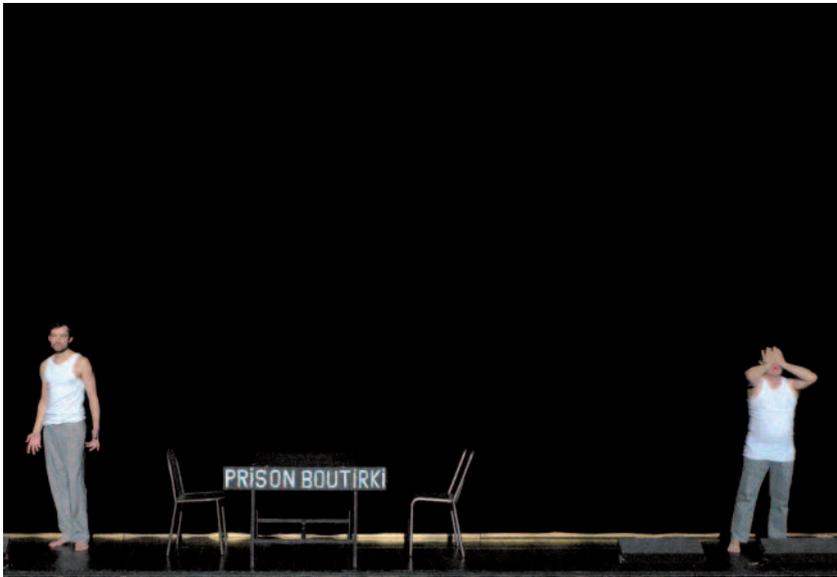
Vincent Dissez, Emmanuelle Béart, Damien Gabriac, Wajdi Mouawad



Emmanuelle Béart, Wajdi Mouawad



Frédéric Leidgens, Emmanuelle Béart



Vincent Dissez, Raoul Fernandez



Laurent Sauvage



Véronique Nordey



Wajdi Mouawad, Emmanuelle Béart



Emmanuelle Béart

situation, les questions liées à l'époque perdent de leur sens. Paradoxalement, on la fait vieillir en direct, alors qu'elle n'est pas datée. Si on ne situe pas *Le Marchand de Venise* dans son époque, mais, comme on le fait souvent aujourd'hui, dans le monde de la finance par exemple, la question de l'antisémitisme n'a plus de sens. On n'a pas besoin d'être dans la reconstitution historique, mais l'abandonner complètement est difficile. Du point de vue de l'histoire du théâtre également, je m'interroge sur ce qui se passe dans l'écriture théâtrale entre 1920 et 1960. Il est passionnant de lire *Les Mains sales* de Sartre, écrit avant *Les Justes*: pour la différence de style, de mouvement théâtral. Contrairement à Sartre, Camus est un homme de théâtre. Il a dirigé des troupes, il a été comédien; admirateur éperdu de Jacques Copeau, il se réfère sans cesse à l'aventure du Vieux Colombier. Il a un regard actif sur l'histoire du théâtre.

Dans un texte sur l'avenir de la tragédie⁴, il se demande si, après la guerre, les camps, ce temps de l'histoire qui brûle comme il n'a pas brûlé depuis longtemps, le théâtre peut poursuivre le rêve d'écrire, aujourd'hui comme hier, sa propre tragédie ?

Camus, pour ainsi dire, se situe entre Claudel et Beckett. Et quand on m'interroge, de manière un peu provocatrice, je dis que dans *Les Justes*, je sens déjà Beckett ! Non pas l'absurde, mais l'écriture qui se dénude, et *Les Justes* est la dernière pièce de Camus.

Au cœur du travail, on l'éprouve : la pièce est au fond une sorte de dialogue philosophique, éthique. La situation est mise de côté : on pourrait être autour d'un arbre ou à côté d'une route. *En attendant Godot* n'est pas loin !

⁴ *Sur l'avenir de la tragédie*, 29 avril 1955, in *Œuvres complètes* vol. III, Gallimard, La Pléiade, 2008, p. 1111-1121

Mais il y a une fiction forte au départ de la pièce. N'est-ce pas aussi un théâtre de "fable" ?

La fiction est posée, oui, mais l'action est située hors de la scène, comme dans une tragédie de Racine. En travaillant sur la "scène d'amour" entre Dora et Kaliayev⁵, par exemple, nous réalisons concrètement que, plus qu'une scène d'amour, c'est un *dialogue* sur l'amour qui se développe, comme un dialogue platonicien. Nous sommes en 1905, et tous ces personnages sont à l'aube d'un monde nouveau. Pionniers, inventeurs, ils inventent tout, à chaque seconde ! À la naissance d'un mouvement, ils sont très loin du dogme, rien n'est encore bétonné. Ils posent des actes mais ne sont sûrs de rien. Pour la plupart, la libido est en action dans l'acte de construire. Ils sont plongés dans une enfance où tout est ouvert et se parle réellement. Et la fin de la pièce est presque de l'ordre du traité philosophique. En exergue, Camus a noté cette phrase de *Roméo et Juliette* : "O love! O life! Not life but love in death"⁶ et le premier titre qu'il avait envisagé était *La Corde*. Pourquoi ? Parce que c'est par le biais du contact de la corde que les deux amants, à la fin, se rejoignent – au moment de la pendaison que l'accomplissement de l'amour peut avoir lieu. Une situation, une fable, est posée, que l'on comprend assez vite, puis elle est évacuée : ainsi Camus peut-il entrer véritablement dans la question, les questions, toutes les questions.

Si c'est un théâtre "philosophique", il ne ressemble pourtant pas à un "théâtre à thèse" ? ...

Non. Camus est passionné de théâtre et de tragédie. Et dans la tragédie, pour lui, à l'inverse du mélodrame, aucun personnage

⁵ Acte III.

⁶ Shakespeare, *Roméo et Juliette*, acte IV, scène v.

n'est juste, mais tous sont *justifiables*. Le premier titre était probablement plus juste, ou encore le deuxième : *Les Innocents coupables*. Il faudrait joindre au titre un point d'interrogation. Il semble affirmer quelque chose, alors que rien ne l'est jamais. Ces "Justes" ne savent pas eux-mêmes s'ils sont justes. La question pour chacun reste un grand point d'interrogation et c'est la beauté de ce que Camus a construit. Parallèlement, il écrit *L'Homme révolté* et consacre un chapitre entier à la "révolte individuelle", partant de l'expérience des terroristes de cette époque. C'est un écrivain : il travaille au même moment sur deux formes, essai et théâtre, avec la même matière ; c'est ce qui donne aux *Justes*, sans doute, son acuité particulière.

Comme Camus, Pasolini avait cette habileté à traiter les mêmes questions sur différents modes. Et on lui reprochait de n'être ni philosophe, ni sociologue, ni cinéaste, ni poète, mais de se mêler de tout, d'attraper toutes les opportunités de rêver et créer. Il publiait dans les journaux, non parce qu'il était journaliste, mais parce qu'il avait ce besoin, au jour le jour, de rebondir sur l'actualité au risque de se tromper. Il n'y avait pas de *doxa* derrière sa pensée, seulement la liberté d'être bouleversé. Chez Camus, je retrouve la même chose ; ceci l'oppose à Sartre qui affichait une sorte de bloc de certitudes. Au moment de *L'Homme révolté*, Camus se fait exécuter par Sartre. C'est un essai qui cherche, se cherche et ouvre à des choses acceptables – et d'autres, qui le sont moins. Et la force des *Justes*, c'est qu'en ouvrant sans cesse les questions, la pièce s'ouvre aussi au public, conduit à réfléchir en même temps qu'elle se joue. Ses questions restent actives. Ce n'est pas un théâtre à thèse, puisqu'il n'y a pas de thèse, mais qu'il y a au centre une question. Le théâtre à thèse démontre. Par définition, ce n'est pas la tragédie.

Dans la tragédie, il n’y a pas de réponse, il n’y a donc pas de thèse. Ou s’il y a des thèses, elles s’affrontent et sont absolument égales en force et en validité.

Toutes justifiables... Vous avez commencé les répétitions par l’acte IV : en quoi est-il si important dans la construction de la pièce ?

Il apparaît juste après “l’acte terroriste”. À la fin de l’acte III, Kaliayev lance la bombe. Concrètement, il commet un meurtre. Puis on le retrouve face aux conséquences de ce meurtre. La question passionne Camus : cette humanité, qui va au-delà d’elle-même et se sacrifie, sacrifie son humanité en tuant, que devient-elle après ? L’acte IV développe toutes les conséquences, non pas politiques, mais réelles, concrètes, du meurtre. Si, à l’acte précédent, Kaliayev pensait pouvoir “s’aveugler” au moment où il lancerait la bombe, à l’acte IV, les personnages lui rapportent la réalité concrète de l’attentat : sang, morceaux de chair épars ; on lui montre ce qu’il a fait. Et il y a ces phrases magnifiques : j’ai lancé la bombe sur une figure ou une idée, dit Kaliayev. Oui, mais c’est l’homme qui l’a reçue, répond Skouratov. Tout est là : l’idée mérite-t-elle qu’on tue ? Et la question est sans fin. Quand Dieu était présent, il y avait des réponses : tu ne tueras point ! Réponse qu’on transgresse ou pas. Dans *Les Justes*, il n’y a plus d’appui, l’homme est face à lui-même, il n’y a pas de pardon et pas de rédemption.

Mais, plus précisément, l’acte IV se construit en trois mouvements. Avant l’acte IV, Dora et Kaliayev, agissant pour et au nom du peuple, se demandent si le peuple les aime. Et le peuple se tait. Or, quand au début de l’acte IV Foka apparaît, homme du peuple et bourreau – du moins celui qui est censé l’être –, il ne remercie pas Kaliayev de son geste, mais lui renvoie au visage son appartenance à la bourgeoisie. Kaliayev,

violemment confronté à celui au nom duquel il a tué, se trouve face à une nouvelle question. Non seulement Foka ne l’aime pas, mais, pire, il a accepté le marché ignoble de tuer des condamnés pour gagner des années de prison. C’est le début de la barbarie, puisque c’est le début du crime organisé... Puis Skouratov, le chef de la police, désamorce à son tour les attentes du jeune révolté, et c’est lui qui sans doute pose le plus clairement la question du meurtre. Il ne se conduit pas comme un tortionnaire. Au contraire, il comprend le geste de Kaliayev. Seulement, dit-il, parlant de son propre chemin : on commence par vouloir la justice et on finit par faire une police ; et s’il a rejoint la police, c’est pour être “au centre des choses”, car ne s’agit-il pas, demande-t-il, de servir la nation ? Enfin, au centre de l’acte, arrive la grande-duchesse (seul personnage croyant avec Kaliayev) : après la police arrive la religion. Mais plus que la religion, c’est l’âme qui est au centre : la spécialité de la grande-duchesse, c’est l’âme, dit Skouratov. La grande-duchesse est une femme, pas une bigote, et elle ne vient pas dire à Kaliayev qu’elle le hait, mais qu’elle ne peut plus parler à personne sauf au meurtrier. Autre paradoxe : les enfants. Une trouvaille géniale ! Quand Kaliayev évoque l’innocence des enfants, la grande-duchesse détourne l’argument. Sait-il que la petite refuse de toucher les pauvres et de leur faire aumône parce qu’ils la dégoûtent ? Là encore, la contradiction est absolue et la question de Dieu devient plus aiguë. Pour l’instant, je fais d’ailleurs travailler les acteurs comme deux théologiens, plutôt que deux croyants. Les personnages font des choix opposés et sont irréconciliables : elle choisit l’Église et lui l’a rejetée, parce que l’Église est du côté du tsar. J’ai donc voulu commencer par traiter les figures de la grande-duchesse, du chef de la police et du bourreau, parce qu’il fallait très vite montrer aux acteurs que tous les personnages sont dans la même position : tous *justifiables*.

Camus disait préférer la compagnie des gens de théâtre à celle des intellectuels, ses pairs...

Oui ! Je pense que c'est un homme qui se sentait bien en Algérie, au soleil – et quand il faisait du théâtre. Ensuite il est monté "au Nord", à Paris. Et, comme intellectuel, il s'est trouvé de plus en plus contraint. On sent bien qu'à un moment donné, il est complètement dévoré par la machine médiatico-politique. On lui demande son avis sur tout, et il se sent la responsabilité et le devoir de répondre. S'il écrit un essai qui se rapproche de la philosophie, on le compare à d'autres philosophes, et on lui dit qu'il n'en est pas un ; s'il écrit une pièce de théâtre, on lui dit qu'il n'est pas un véritable homme de théâtre... Or, je crois que le théâtre, et les gens qui le font, sont, pour lui, le lieu de la *fabrication* : un endroit où l'on fait les choses ensemble. Quand on est devant une feuille et qu'on doit écrire un article pour *Le Nouvel Obs*, par exemple, on est très seul. Quand on choisit le théâtre, on choisit le lieu d'une communauté en marche. On n'est pas seul.

Entretien réalisé à La Colline, le 8 décembre 2009, pendant les répétitions des *Justes*. Propos recueillis par Laure Hémain et Florence Thomas.

Parlons des gens de théâtre

Je préfère la compagnie des gens de théâtre, vertueux ou pas, à celle des intellectuels, mes frères. Pas seulement parce qu'il est connu que les intellectuels, qui sont rarement aimables, n'arrivent pas à s'aimer entre eux. Mais voilà, dans la société intellectuelle, je ne sais pourquoi, j'ai toujours l'impression d'avoir quelque chose à me faire pardonner. J'ai sans cesse la sensation d'avoir enfreint une des règles du clan. Cela m'enlève du naturel, bien sûr et, privé de naturel, je m'ennuie moi-même. Sur un plateau de théâtre, au contraire, je suis naturel, c'est-à-dire que je ne pense pas à l'être ou à ne l'être pas et je ne partage avec mes collaborateurs que les ennuis et les joies d'une action commune. Cela s'appelle, je crois, la camaraderie, qui a été une des grandes joies de ma vie, que j'ai perdue à l'époque où j'ai quitté un journal que nous avions fait en équipe, et que j'ai retrouvée dès que je suis revenu au théâtre. Voyez-vous, un écrivain travaille solitairement, est jugé dans la solitude, surtout se juge lui-même dans la solitude. Ce n'est pas bon, ce n'est pas sain. S'il est normalement constitué, une heure vient où il a besoin du visage humain, de la chaleur d'une collectivité. [...] Croyez-moi, la carrière d'artiste aujourd'hui n'est pas une sinécure.

Pour moi, en tout cas, le théâtre m'offre la communauté dont j'ai besoin, les servitudes matérielles et les limitations dont tout homme et tout esprit ont besoin. Dans la solitude, l'artiste règne, mais sur le vide. Au théâtre, il ne peut régner. Ce qu'il veut faire dépend des autres. [...] Ici, nous sommes tous liés les uns aux autres sans que chacun cesse d'être libre, ou à peu près : n'est-ce pas une bonne formule pour la future société ?

Albert Camus

Extrait de *Pourquoi je fais du théâtre ?*, Œuvres complètes, vol. IV, Gallimard, La Pléiade, 2008, p. 605-606

Tous sont justifiables

Notre époque coïncide avec un drame de civilisation qui pourrait favoriser, aujourd'hui comme autrefois, l'expression tragique. En même temps beaucoup d'écrivains, en France et ailleurs, se préoccupent de donner à l'époque sa tragédie. Ce rêve est-il raisonnable, cette entreprise est-elle possible et à quelles conditions, voilà la question d'actualité, selon moi, pour tous ceux que le théâtre passionne à l'égal d'une seconde vie. Bien entendu, personne aujourd'hui n'est en état de faire à cette question une réponse décisive du genre : "Conditions favorables. Tragédie suit." Je me bornerai donc à quelques suggestions concernant ce grand espoir des hommes de culture en Occident.

Qu'est-ce, d'abord, une tragédie ? La définition du tragique a beaucoup occupé les historiens de la littérature, et les écrivains eux-mêmes, bien qu'aucune formule n'ait reçu l'accord de tous. Sans prétendre trancher un problème devant lequel tant d'intelligences hésitent on peut, au moins, procéder par comparaison et essayer de voir en quoi, par exemple, la tragédie diffère du drame ou du mélodrame. Voici quelle me paraît être la différence : les forces qui s'affrontent dans la tragédie sont également légitimes, également armées en raison. Dans le mélodrame ou le drame, au contraire, l'une seulement est légitime. Autrement dit, la tragédie est ambiguë, le drame simpliste. Dans la première, chaque force est en même temps bonne et mauvaise. Dans le second, l'une des forces est le bien, l'autre le mal (et c'est pourquoi de nos jours le théâtre de propagande n'est rien d'autre que la résurrection du mélodrame). Antigone a raison, mais Créon n'a pas tort. De même Prométhée est à la fois juste et injuste et Zeus qui l'opprime sans pitié est aussi dans son droit. La formule du mélodrame serait en somme : "Un seul est juste et justifiable" et la formule tragique par excellence : "Tous sont justifiables,

personne n'est juste." C'est pourquoi le chœur des tragédies antiques donne principalement des conseils de prudence. Car il sait que sur une certaine limite tout le monde a raison et que celui qui, par aveuglement ou passion, ignore cette limite, court à la catastrophe pour faire triompher un droit qu'il croit être le seul à avoir.

Le thème constant de la tragédie antique est ainsi la limite qu'il ne faut pas dépasser. De part et d'autre de cette limite se rencontrent des forces également légitimes dans un affrontement vibrant et ininterrompu. Se tromper sur cette limite, vouloir rompre cet équilibre, c'est périr.

Albert Camus

Extrait de *Sur l'avenir de la tragédie*, 29 avril 1955, in *Œuvres complètes*, vol. III, Gallimard, La Pléiade, 2008, p. 1114-1115

Albert Camus

Il naît le 7 novembre 1913 à Mondovi (Algérie). Son père, ouvrier agricole, est tué en 1914 à la guerre. Sa mère, d'origine espagnole, s'installe alors à Alger avec ses deux garçons dans le quartier populaire de Belcourt; Camus entre à l'école communale en 1918, obtient une bourse qui lui permet de poursuivre ses études au lycée d'Alger jusqu'en 1930, année où il subit les premières attaques de la tuberculose.

Il étudie la philosophie sous la direction de Jean Grenier en exerçant divers métiers pour financer ses études, parcourt l'Algérie avec la troupe de Radio-Alger, publie *Noces*, est journaliste au quotidien *Alger Républicain*. La situation internationale se tend, *Alger Républicain* doit cesser sa parution, Camus part pour la France, où il est engagé à *Paris-Soir*. En 1942, il milite activement dans le mouvement de résistance "Combat" qui le délègue à Paris en 1943; à la Libération il deviendra rédacteur en chef du journal *Combat*. Il publie cette année-là, *L'Étranger* et *Le Mythe de Sisyphe* aux Éditions Gallimard; ces deux livres lui valent d'accéder à la notoriété.

Il rencontre Jean-Paul Sartre en 1944, les deux hommes entretiennent des rapports amicaux qui vont se dégrader, en particulier à cause des prises de position de Camus contre le stalinisme et de son refus de l'existentialisme.

Le Malentendu est créé au théâtre en 1944, suivi en 1945 de *Caligula*, *L'État de siège* en 1948 et *Les Justes* fin 1949.

Après la guerre, il continue à marquer la vie littéraire. L'édition en 1951 de *L'Homme révolté* lui vaut à la fois les foudres des surréalistes et des existentialistes qui publient dans *Les Temps Modernes* un article très critique. La rupture définitive avec Sartre date de l'année suivante. La guerre d'Algérie qui débute en 1954 est pour lui une tragédie. Il lance en 1956 un "appel à la trêve civile" qui ne rencontrera aucun écho. *L'Été*, *La Chute*, *L'Exil et le royaume* marquent le renouvellement de la création romanesque. En 1957, il obtient le prix Nobel de littérature pour l'ensemble d'une œuvre qui met en lumière avec un sérieux pénétrant les problèmes qui se posent de nos jours à la conscience des hommes. Trois ans plus tard, le 4 janvier 1960, il meurt dans l'accident de voiture qui coûte également la vie à Michel Gallimard sur une route de l'Yonne. On retrouvera dans le véhicule le manuscrit inachevé du *Premier homme*, récit autobiographique.

Stanislas Nordey

Né en 1966, il a suivi les cours de Véronique Nordey avant d'intégrer le Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique. En 1988, il crée avec V. Nordey la Compagnie Nordey. De 1995 à 1997, il est associé à la direction artistique du Théâtre Nanterre-Amandiers auprès de J.-P. Vincent, et, de janvier 1998 à 2001, devient directeur du Théâtre Gérard-Philippe de Saint-Denis. Depuis 2000, il est artiste associé au Théâtre national de Bretagne et responsable pédagogique de l'École du TNB à Rennes. Comédien, il a été notamment dirigé par M. Marion dans *Shaptai* de R. Sadin (1990); J.-P. Vincent dans *Combats dans l'Ouest* de Vichnievski (1990); J.-C. Saïs dans *Quai Ouest* de Koltès (2002); L. Sauvage dans *Orgie* de Pasolini (2003); C. Letailleur dans *Pasteur Ephraïm Magnus* de Jahnn (2004-2005) et dans *La Philosophie dans le boudoir* de Sade (2007-2008); A. Vassiliev dans *Thérèse philosophe* (2007). En 1988, sa mise en scène de *La Dispute* de Marivaux est très remarquée. Il monte ensuite des textes de Pasolini, Karge, Llamas, Guibert, Genet, Müller, Hikmet, Gably, Molière, Schwab... En 1997, il signe la mise en scène de *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Lagarce à Théâtre Ouvert qui lui vaut le prix du Syndicat de la critique de la meilleure création. Depuis 2000, il a mis en scène au

théâtre: *Récits de naissance*, textes de R. Fichet, P. Minyana, J.-M. Piemme, *L'Épreuve du feu* de M. Dahlström, *Atteintes à sa vie* de M. Crimp, *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux, *Cris* de L. Gaudé, *Les Habitants* de F. Mauvignier, *Gênes 01* et *Peanuts* de F. Paravidino, *Sept secondes / In God we trust* et *Das System* de F. Richter ou encore *Violences* de D.-G. Gably, *La Puce à l'oreille* de Feydeau, *Électre* d'Hofmannsthal et *Incendies* de W. Mouawad qu'on a pu voir à La Colline. Pour l'opéra, il a mis en scène: *Le Grand Macabre* de G. Ligeti, *Les Trois Sœurs* de P. Eötvös d'après Tchekhov, *Kopernikus* de C. Vivier, *Héloïse et Abelard* d'A. Essyad, *Le Balcon* d'Eötvös d'après Genet, *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, *Jeanne au bûcher* d'A. Honegger, *Les Nègres* de M. Levinas d'après Genet, *Saint-François d'Assise* d'O. Messiaen, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, récemment: *Melancholia* de Georg F. Haas. Au Festival d'Avignon 2009, il joue dans *Ciels* de Mouawad et créé *399 secondes* de F. Melquiot en novembre 2009, avec les élèves de la 6^e promotion de l'École du TNB (coproduction Théâtre Ouvert).

La Caisse d'Épargne Île-de-France
Mécène de La Colline – théâtre national

soutient "l'École du Regard",
programme en direction des moins de 30 ans,
qu'ils soient élèves ou étudiants



CAISSE D'ÉPARGNE
ILE-DE-FRANCE

www.societaires-ceidf.fr

Notre mécénat : un état d'esprit

Les partenaires du spectacle



Spectateurs aveugles ou malvoyants

Les représentations du **mardi 30 mars à 19h30** et du **dimanche 11 avril à 15h30** sont proposées en audio-description diffusée en direct par un casque à haute fréquence.

Spectateurs sourds ou malentendants

Les représentations du **dimanche 28 mars à 15h30** et du **mardi 13 avril à 19h30** sont surtitrées en français.

Fondation
Orange 

La Fondation Orange soutient des projets destinés à améliorer la qualité de vie des personnes atteintes de déficiences visuelles ou auditives, en leur facilitant l'accès à la culture, à l'éducation et à l'information.

Directeur de la publication Stéphane Braunschweig
Responsable de la publication Didier Juillard
Rédaction Laure Hémain
Photographies Élisabeth Carecchio
Conception graphique Atelier ter Bekke & Behage 10
Maquettiste Tuong-Vi Nguyen
Imprimerie Comelli, Villejust, France
Licence n° 1-100-75-15
Tous les droits de la présente publication sont réservés.

La Colline – théâtre national
15 rue Malte-Brun Paris 20°
www.colline.fr

la colline
théâtre national

01 44 62 52 52
www.colline.fr