

LES NUITS BLANCHES

D'après Fédor Dostoïevski

Adaptation et mise en scène José Lillo

Salle Gérard-Carrat

du 6 mars au 19 avril 2009

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Réservations pour des classes et renseignements :

Florent Lézat +41 +22 342 09 13 flezat@tcag.ch

LES NUITS BLANCHES

D'après	Fédor Dostoïevski
Traduction	André Markowicz
Mise en scène et scénographie	José Lillo
Interprétation	Julia Batinova Lionel Brady
Conseiller scénographique et constructeur	Peter Wilkinson
Lumières	Rinaldo del Boca
Assistanat à la mise en scène	Léa Roth
Maquillage et coiffures	Katrin Zingg
Exploitation générale	Rinaldo del Boca, Manu Rutka (en alternance)
Habilleuse	Cécile Vercaemer Ingles
Production	Théâtre de Carouge-Atelier de Genève

Un jeune homme solitaire rencontre, dans Pétersbourg déserte, une jeune fille aux prises avec un chagrin d'amour. Pendant quatre nuits, elle se laisse aller aux fantasmes romanesques du jeune homme, épris depuis le premier instant.

SOMMAIRE

2	Distribution
3	Genèse du spectacle
4	Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski
5	Résumé de la nouvelle <i>Les Nuits blanches</i> (1848)
6	A propos des <i>Nuits blanches</i>
7	Entretien avec José Lillo
10	Qu'est-ce que le <i>in</i> et le <i>off</i> ?
11	<i>Notules, la nuit</i> – « Là où ça pourrait avoir lieu... » – <i>Technologie</i> , par José Lillo
13	Biographies
14	Critique des <i>Nuits blanches</i> parue en 2006, par Alexandre Demidoff

Genèse du spectacle

Les Nuits blanches a été créé en 2006 dans un espace de la scène *off* genevoise, le Duplex, aux Grottes. Dans cette petite salle, une trentaine de spectateurs à peine pouvait tenir. Après des débuts modestes, la rumeur a couru, et à la fin, on se pressait pour voir le spectacle, à tel point que la jauge dut être augmentée.

Jean Liermier est impressionné et s'enthousiasme pour ce spectacle, à tel point qu'il décide de programmer *Les Nuits blanches* lors de sa première saison à la tête du Théâtre de Carouge. Il propose alors à José Lillo de remonter le spectacle dans la salle Gérard-Carrat, l'espace intimiste de l'institution carougeoise (135 places dans une ancienne grange réaménagée). Surgit alors l'idée de créer, dans cette salle au dispositif frontal (spectateurs faisant face au plateau), un espace totalement autre, en enlevant les gradins et la scène ; on se rapproche ainsi des conditions du Duplex, où les spectateurs étaient disposés de manière quadri-frontale autour des comédiens.

Pour plus d'informations, lire l'entretien avec José Lillo en p. 7.



Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski

* Moscou, 30 octobre¹ 1821 † 28 janvier² 1881

Père médecin militaire, assassiné par ses serfs qu'il maltraitait. Mère morte de tuberculose.

Etudes à l'Ecole supérieure des Ingénieurs militaires de Saint-Petersbourg dès 1838.

Quatre ans plus tard, nommé sous-lieutenant et entre au Génie. Demande sa retraite en 1844 : désire se consacrer à la littérature. Son premier roman, *Les Pauvres Gens* (1846), a du succès.

Dès 1847, pour affirmer ses tendances progressistes, fréquente un cercle socialiste utopiste modéré sans adhérer totalement à ce système politique.

1848 : publication des *Nuits blanches*.

En 1849, arrestation des membres du cercle. Dostoïevski est condamné à mort, mais gracié au dernier moment par le tsar Nicolas I^{er} : déportation à Omsk (Sibérie). Les châtiments corporels lui sont épargnés grâce à un médecin français. Vie avec les forçats de droit commun. Dostoïevski reconnaît dans sa correspondance que le bagne lui a « rendu [sa] lucidité », « beaucoup inculqué ».

Sortie du bagne en 1854 : devient officier dans un régiment en Sibérie.

Publie *Souvenirs de la maison des morts* en 1860.

Retraite comme sous-lieutenant la même année ; autorisation à vivre à Pétersbourg, sous la surveillance de la police secrète.

Fondation avec son frère Mikhaïl d'une revue modérée et nationaliste, *Le Temps*, interdite en 1863.

Premier voyage en Europe en 1862.

Mort de sa femme et de son frère en 1864 : pour rembourser d'importantes dettes, il joue.

Inquiétude face à la montée des mouvements anarchistes en Russie ; aversion pour la démocratie bourgeoise qu'il découvre en Europe, qui, selon lui, accorde trop d'importance à l'argent.

Politiquement, il est libéral et nationaliste ; en outre, croyant tout en restant hors de l'Eglise.

Second mariage en 1867 avec Anna Grigorievna Snitkine.

Publication de *Crime et Châtiment* (1866), *L'Idiot* (1868), *Les Frères Karamazov* (1880) notamment.

Mort en 1881 d'une hémorragie. Obsèques suivies par une foule immense.



¹ Calendrier julien = 11 novembre calendrier grégorien.

² Calendrier julien = 9 février calendrier grégorien.

Résumé de la nouvelle *Les Nuits blanches* (1848)

Edition de base : Fédor Dostoïevski, *Les Nuits blanches*, trad. André Markowicz, lecture de Michel Del Castillo, Actes Sud, coll. Babel, Arles, 1992.

Nuit première

Un jeune homme solitaire (le narrateur du roman, 26 ans) voit tout Pétersbourg désertier la ville à l'arrivée des beaux jours. Un soir, il protège une jeune fille en pleurs accoudée à un pont d'un homme « trop audacieux ». Une conversation se noue avec elle. Il s'avoue très timide avec les femmes et sans aucune expérience, n'ayant été amoureux qu'idéalement de femmes d'un plus haut niveau social que lui. Ces moments sont donc pour lui un rêve (« Deux minutes, et vous m'avez rendu heureux pour toute la vie », p. 23). Il demande à la jeune fille à pouvoir revenir le lendemain, ce qu'elle accepte à la condition qu'il ne tombera pas amoureux d'elle : il le lui jure. Ils se promettent de se confier l'un à l'autre le lendemain.

Nuit deuxième

La jeune fille, qui se nomme Nastenka, demande au jeune homme de lui raconter son histoire : il n'en a pas, dit-il. Il se qualifie de « type » (p. 27), de « rêveur » (p. 29) – ce qu'elle dit être aussi, gardée de près qu'elle est par sa grand-mère qui l'attache à elle par une épingle. Le jeune homme commence un long monologue ponctué d'« éclats pathétiques » (p. 39) où il raconte sa vie, marquée par le rêve d'une passion idéale et par l'influence d'artistes et de poncifs romantiques, dominée par un ennui qu'ont ponctué, parfois, des moments heureux dont il peut « fêter l'anniversaire » (p. 42). Nastenka, apitoyée, lui affirme qu'elle a vécu tout cela, qu'il n'est plus seul, et s'apprête à lui raconter sa propre histoire, car elle veut lui demander un conseil.

L'histoire de Nastenka

Nastenka, 17 ans, orpheline, a été élevée par sa grand-mère. Mais à la suite d'une faute que Nastenka ne veut pas révéler, la grand-mère, aveugle, l'a attachée à sa robe pour pouvoir mieux la surveiller. Les deux femmes ont un locataire, un beau jeune homme dont se méfie la grand-mère, par peur que Nastenka ne se montre séduite. Le jeune homme leur prête des livres – Walter Scott, Pouchkine – que la jeune fille lit à sa grand-mère. Il tente de parler à Nastenka, sans grand succès : elle reste échaudée d'un jour où, en sa présence, elle avait oublié qu'elle était épinglée, et avait tiré le fauteuil

de sa grand-mère en se levant... Mais le jeune homme fait une nouvelle tentative : il propose aux deux femmes d'aller à l'opéra écouter *Le Barbier de Séville*. La soirée laisse une forte impression à Nastenka, d'autant que le jeune homme s'est montré charmant avec elle. Mais par la suite, il espase ses visites jusqu'à ne plus venir que pour proposer à Nastenka et à sa grand-mère des sorties à l'opéra ; quand Nastenka et lui se rencontrent dans l'escalier, il ne la salue qu'à peine, à la consternation de la jeune fille. Un beau jour, il annonce devoir quitter Pétersbourg pour Moscou : Nastenka est bouleversée. Elle décide de le rejoindre la nuit avant son départ, pour gagner Moscou avec lui, et met son projet à exécution. Le jeune homme, tout en lui affirmant que s'il le pouvait, c'est elle qu'il choisirait pour une vie commune, lui déclare qu'il est trop pauvre pour pouvoir lui assurer le bonheur, mais il lui promet qu'il reviendra dans un an, et que, si ses affaires se sont arrangées et qu'elle l'aime encore, il l'épousera. A présent, un an s'est écoulé ; le jeune homme est depuis trois jours à Pétersbourg, mais Nastenka est désespérée car il n'est pas encore venu la visiter chez sa grand-mère. Elle ne sait que faire : le narrateur lui conseille d'écrire une lettre où elle lui signifie qu'elle comprend s'il a changé ses intentions. Elle a en fait déjà écrit une lettre qu'elle charge le narrateur de porter à des personnes chez qui le jeune homme devait lui-même laisser une lettre pour avertir Nastenka de son retour à Pétersbourg (ce qu'il n'a pas fait).

Nuit troisième

Le narrateur s'est pris de passion pour Nastenka dès leur rencontre. Le malentendu persiste, alors que Nastenka n'a toujours pas revu le jeune homme, et qu'elle continue de voir dans le narrateur son ami. Elle lui dit même : « Je vous aime parce que vous n'êtes pas tombé amoureux de moi. Un autre, à votre place, aurait voulu me troubler, insister, soupirer et souffrir, et vous, vous êtes tellement gentil ! » (p. 61). Le narrateur a transmis la lettre, sans succès apparemment. A son discours, Nastenka comprend peu à peu qu'il est amoureux d'elle, et tente alors de faire diversion en se montrant agitée, joyeuse, coquette. Le narrateur la console en lui affirmant que la lettre a dû

à peine parvenir au jeune homme, et que celui-ci n'a pu encore lui répondre. Nastenka exprime l'intuition que le narrateur se sacrifie pour elle. Elle lui souhaite de rencontrer le bonheur avec une femme, et lui dit au moment où ils se séparent (le jeune homme n'étant toujours pas venu) : « Maintenant, nous sommes ensemble pour toujours n'est-ce pas ? » Le lendemain, Nastenka ne vient pas, à cause du mauvais temps. Le narrateur est au plus mal.

Nuit quatrième

Le narrateur rejoint Nastenka qui l'attend fébrilement : il n'a pas de lettre, elle n'a plus d'espoir. A bout, le narrateur déclare à Nastenka son amour. Elle se repent d'avoir été si légère avec lui, allant jusqu'à le remercier de ne pas être tombé amoureux d'elle. Le narrateur veut la quitter à jamais, mais elle lui dit qu'elle n'aime plus le jeune homme, car il l'a humiliée et méprisée ; elle pourra

aimer le narrateur (« vous avez pleuré avec moi, ici, [...] vous ne m'avez pas rejetée [...] vous m'aimez », p. 76). Ils se prennent à faire des rêves d'avenir : le narrateur ira vivre chez Nastenka et sa grand-mère. Mais brusquement surgit le jeune homme de Nastenka : celle-ci, d'un mouvement irrépressible, se porte vers lui et quitte à jamais le narrateur après lui avoir donné un baiser passionné.

Matin

Le lendemain – « un jour sinistre » (p. 83), pluvieux – le narrateur reçoit une lettre de Nastenka qui lui demande pardon, l'assure qu'elle l'aime et reconnaît ce qu'il a fait pour elle, et lui annonce son mariage avec le jeune homme. Malgré ses sombres pensées, malgré l'« offense » (p. 85) que Nastenka lui a faite, il se refuse à jamais troubler le bonheur de Nastenka.

A propos des *Nuits blanches*

Lire dans le *Si* n° 4

pp. 165-166, *Carnet de notes sur Les Nuits blanches*, par José Lillo

pp. 167-168, *La vraie vie rêvée. L'art au service du réel*, par Gervaise Tassis, chargée de cours à l'unité de russe de la Faculté des Lettres, Genève

Si, le journal commun du Théâtre de Carouge et du Théâtre Forum Meyrin. A disposition au théâtre ou sur simple demande à flezat@tcag.ch ou au 022 342 09 13.

Films tirés de ou inspirés par *Les Nuits blanches*

- Luchino Visconti, *Le Notti bianche*, Lion d'argent en 1957, avec Marcello Mastroianni, Maria Schell et Jean Marais (Italie)
- Robert Bresson, *Quatre nuits d'un rêveur*, 1971 (France)
- Leos Carax, *Les Amants du Pont-Neuf*, 1991, avec Juliette Binoche, Denis Lavant et Klaus Michael Grüber (France)
- Sanjay Leela Bhansali, *Saawariya*, 2007 (Inde)
- Jerzy Skolimowski, *Quatre nuits avec Anna*, 2008 (Pologne)
- James Gray, *Two Lovers*, 2008, sortie suisse le 8 avril 2009, avec Joaquin Phenix, Gwyneth Paltrow, Vinessa Shaw (Etats-Unis)

Entretien avec José Lillo

D'où est venue votre envie d'adapter Les Nuits blanches pour le théâtre ?

Je suis tombé dans Dostoïevski depuis longtemps et j'ai tout lu, sans pouvoir m'arrêter. Encore récemment, *Les Nuits blanches* étaient un texte qu'on connaissait, dont on parlait, qu'on s'échangeait ; c'était une référence culturelle. Aujourd'hui, c'est moins le cas, on connaît davantage *Le Joueur* ou *Crime et Châtiment*. Après avoir fini l'école, nous cherchions avec quelques amis comédiens des squats où nous pourrions à la fois habiter et faire du théâtre. Nous étions tombés à Carouge sur un endroit où il y a maintenant des appartements, un espace industriel totalement vidé à l'époque et à l'abandon. Il était trop grand pour nous, ç'aurait été compliqué de l'occuper. Quand nous y sommes passés, il y avait eu une soirée : des mégots par terre, des canettes partout. J'ai alors pensé aux *Nuits blanches* : c'était un endroit parfait pour la rencontre, il correspondait à la sensation que j'avais du texte. Tout s'est donc passé à l'envers : je ne me suis pas dit : « Ce texte est magnifique, comment le porter à la scène ? », mais je suis tombé sur un endroit qui pouvait servir de scénographie pour *Les Nuits blanches*. Nous pensions monter le spectacle de manière sauvage, sans autorisation, et jouer à minuit, mais il n'y a pas eu les forces pour cela finalement. J'ai travaillé sur un premier jet de l'adaptation, qui est resté dans les tiroirs. Ensuite, après *Penthésilée*, j'ai voulu monter *Les Démons* : impossible. J'ai alors repensé aux *Nuits blanches* : le spectacle n'était pas cher, il y a seulement deux acteurs et quelques autres créateurs, et quant à la scénographie, il suffit de jeter des mégots par terre puis de marcher dessus. Au début, le texte semblait simple, mais au fil du temps tout s'est avéré plus compliqué. Heureusement que je ne me suis pas lancé dans *Les Démons* tout de suite, mais que je suis passé par là avant !

Qu'est-ce qui est compliqué pour adapter Les Nuits blanches ?

On est comme face à un arbre avec ses excroissances qu'il faut tailler. Je voulais couper ce qui concerne Saint-Pétersbourg et ce qui est spécifiquement russe, pour garder le plus universel. Je voulais aussi enlever le littéraire : chez Dostoïevski, il y a le littéraire, et dans le littéraire, il y a le

théâtre. Il faut repérer ce qui est littéraire pour voir si cela fait apparaître du théâtre.

Qu'appellez-vous exactement ce qui est « littéraire » ?

Ce qui est explicatif, les passages où le narrateur prend en charge l'explication du sens, la description des émotions des personnages, etc. Je me suis inspiré du *Woyzeck* de Büchner : c'est une écriture « trouée », des essentiels, on ne sait pas ce qui relie une phrase à l'autre. Pour donner un exemple dans *Les Nuits blanches*, la première réplique est : « Pourquoi tremblez-vous ? » (c'est la jeune fille qui parle). Dans la nouvelle, un homme l'a suivie et veut la violenter ; le narrateur la défend. Il est troublé et c'est alors qu'elle lui demande : « Pourquoi tremblez-vous ? » Je trouvais que la question était noyée dans la narration, et que c'est une question plus essentielle : elle marque le choc de la rencontre amoureuse. C'est ce genre de choses que j'ai cherché à couper, tout en préservant un flux. Qu'est-ce qui est vraiment nécessaire, qu'on ne peut pas couper ? C'est ce que je me suis demandé. Ce sont parfois des choix risqués, il faut passer par plusieurs couches.

Vous avez adapté seul le texte ?

Oui.

Pourquoi avoir choisi la traduction de Markowicz ?

J'ai lu tout d'abord Dostoïevski à une époque où les traductions de Markowicz n'étaient pas encore parues (leur parution m'a permis de le relire ensuite !). Mais il y a une réelle différence entre les anciennes traductions et les siennes : avant Markowicz, même les dialogues sont très littéraires, ce n'est pas de la parole. Markowicz a restitué cette dimension-là. De plus, dans les anciennes traductions, le sens est très maîtrisé, c'est très linéaire, à la française. Chez Markowicz, tout est troublé, c'est compliqué, ça trébuche parfois, ça va trop vite, ça revient en arrière... Tout ce mouvement est précieux, car il donne des états de corps. Si c'était écrit dans une clarté française, cet aspect disparaîtrait. La traduction de Markowicz reflète vraiment l'effort que Dostoïevski avait fait pour quitter le « littéraire » pour aller vers les basses fréquences du peuple. Il venait d'un milieu bourgeois mais voulait rendre de la dignité au peuple, faire œuvre d'art avec son langage.

A une première lecture, *Les Nuits blanches* apparaît comme une nouvelle parlant d'amours déçues dans un style fulgurant, passionné, éminemment romantique. Or, Michel Del Castillo, dans sa postface aux *Nuits blanches* édité chez Actes Sud, développe une analyse de la nouvelle comme une critique du romantisme et du discours romantique, comme une nouvelle ironique : « Sous ses apparences de roman sentimental, sous sa rhétorique larmoyante, sous l'étalage des bons sentiments, ce texte cache une haine furieuse d'une certaine littérature, celle justement des grands sentiments, des pures jeunes filles et des vils suborneurs, des rêveurs inoffensifs et des victimes innocentes » (pp. 100-101), « La tristesse du livre, sa noirceur tiennent d'abord à cette parodie de la grandeur d'âme et de la pure passion » (p. 101). *Souscrivez-vous à ce jugement ?*

Del Castillo va probablement trop loin, il n'y a pas de cynisme, pas de mise à mort. Mais je pense en effet qu'il y a tout du règlement de compte avec les premières amours littéraires de Dostoïevski, c'est-à-dire principalement les Allemands (et notamment Schiller). C'est assez tordu, et ça ressemble assez à Dostoïevski : autant il aime, autant il hait, sans que jamais rien prenne le dessus. Il y a un déchirement face à des impulsions qui nous mènent mais qui échouent – d'où le besoin de s'en arracher. De sorte que l'histoire des *Nuits blanches* est à la fois authentique (il y a sûrement une vraie rencontre amoureuse) et à la fois pas du tout. Lors de la création, j'avais aussi une vision très « romantique » de cette histoire ; je m'identifiais au narrateur dont la jeune fille ne tombe pas amoureuse : nous avons tous vécu des histoires pareilles. Ensuite, les choses me sont apparues moins déterminées que cela : le narrateur n'a pas un comportement et des pensées si limpides ; si une relation amoureuse entre lui et la jeune fille se réalisait, probablement que l'histoire n'irait pas très loin. Et de quel droit juger son attirance à elle pour le locataire ? Aucun signe ne dit que ce n'est pas une histoire réelle. Il y a aussi le détail de l'épingle qui attache la jeune fille à sa grand-mère : l'épingle est une trace de traumatisme ; culturellement, elle est déjà conditionnée par cette épingle, elle l'a acceptée. Elle se dit que ce serait bien d'être épinglée au locataire, cela résoudrait son problème : pour elle, avoir une histoire, c'est s'épingler à quelqu'un. Or, un rêveur (ce qu'est le narrateur), on ne peut pas lui accrocher une épingle. Le couple entre elle et le narrateur serait un faux couple, pas souhaitable, car elle essaie désespérément de *s'épingler* avec le

locataire. La rencontre amoureuse devrait être un terrain de liberté totale, d'invention, de redécouverte de soi ; elle n'a pas, elle, l'audace et la liberté nécessaires pour cela. Elle se demande à un moment donné pourquoi nous ne pouvons pas nous dire les choses telles qu'elles sont : mais elle-même n'a pas ce courage-là.

Il y a cependant des choses indécidables dans ce texte, et nous essayons d'en présenter les facettes : on a une vraie histoire d'amour – il faut rendre cette facette-là – et en même temps, elle est complètement inauthentique, les personnages se calculent tout le temps, ils ne se laissent pas aller. Cela marcherait entre eux si face à l'évidence amoureuse, ils ne se parlaient pas, s'embrassaient simplement. Mais non : « Pourquoi tremblez-vous ? » Lui tombe là-dedans, répond qu'il est timide, etc. Il pourrait lui répondre en lui demandant pourquoi elle-même tremble, mais ce n'est pas le cas : ils sont tout le temps à côté, ils se croisent sans arrêt. Autre chose les travaille. C'est là la difficulté de ce travail : préserver toutes les facettes, car on a toujours tendance à aplanir, à unifier. Mais ainsi, tout sonne faux, c'est sans intérêt.

Dans le titre, *Les Nuits blanches*, il y a d'ailleurs deux notions contraires : des *nuits* qui sont *blanches*. C'est finalement présent à chaque étape de leur relation. C'est apparu très progressivement à la création, et à la fin, nous étions sidérés du parcours entre le préjugé de départ et les difficultés que le texte nous avait posées. C'était assez vertigineux : on aurait dit que derrière les échanges, qui ont l'air assez simple, presque naturaliste, des abîmes s'ouvraient. Nous devons être conscients de ces abîmes.

Pourtant, même la lecture de votre adaptation ne révèle pas tout cet arrière-plan ironique. Le dialogue tel qu'il apparaît dans *Les Nuits blanches* peut parfois paraître mièvre !

Je vous rejoins là-dessus : lors de la création, je n'étais pas sûr de moi, je trouvais ce discours désuet, très XIX^e ; j'hésitais à faire une réécriture plus contemporaine du texte. Mais tout est tombé pendant les répétitions. Le discours n'est qu'apparence : si l'on arrive à trouver le rapport concret entre les personnages et les chemins qu'il prend, il s'efface complètement et on l'accepte presque comme un dialogue d'aujourd'hui. C'est heureusement facilité par le respect de Markowicz pour le style oral de Dostoïevski.

(suite à la page suivante)

Et vous n'avez donc pas eu à modifier le texte (vocabulaire ou syntaxe) ?

Non, pas du tout.

D'ailleurs, est-ce que le texte même de Dostoïevski ne rend pas superflue toute modernisation, du fait de sa singularité : singularité de la forme (le récit de quatre nuits signalées comme telles [Nuit première, etc.]) et singularité du contexte (l'atmosphère étrange, aliénante, des nuits blanches) ?

Oui, et le reflet de cela est notre scénographie : un cadre très urbain, *a priori* très éloigné du cadre original (un pont pétersbourgeois). Mais même dans la nouvelle, le décor est une zone d'errance, à la périphérie de la ville, comme un *no man's land*.

D'une manière générale, je crois qu'avec les classiques, nous devons tenter de faire correspondre des aspects contemporains avec des universaux, pour nous aider à percevoir leur universalité. La forme agit comme un appât, elle n'existe pas pour elle-même. Il faut lutter contre cette impression d'éloignement des œuvres antérieures à notre époque : c'est un équilibre difficile à trouver.

Vivez-vous cette production à Carouge comme une reprise ou une re-création ? Le Théâtre de Carouge a parlé dans sa communication de re-création.

Un peu les deux. Mais « re-création » est assez juste. L'acteur masculin a changé ; et même Julia [Batinova] essaie de repartir à zéro. Ensuite, l'espace est très différent³ : il est beaucoup plus grand ; c'est un carré, alors qu'on avait un rectangle ; les points de fuite sont plus importants, les volumes sont différents, il y a le poteau (qui est très dur!)... Mais le pari, c'est de se dire que tout lieu convient, que tout lieu est le bon. Quant nous étions arrivés au Duplex, nous nous étions obligés à ça : le lieu nous paraissait minuscule, étouffant ; nous nous demandions comment arriver à monter le projet dans un tel endroit ; mais nous nous étions forcés à faire avec. Les chaises étaient contre le mur, sans double rangée, la disposition était aussi quadri-frontale : tout les spectateurs étaient égaux. Ici, il y a des rangées simples et des blocs avec plusieurs rangs : cela crée des groupes différents, dont certains ont plus de poids. Il faut

³ *Les Nuits blanches* se joue à la salle Gérard-Carrat dont tout le dispositif scénique et les gradins ont été ôtés pour l'occasion. Le long des quatre murs courent sur une ou plusieurs rangées des chaises de toutes formes, matériaux, couleurs, confort, où prennent place les spectateurs. Les acteurs jouent au centre. Un poteau de bois (qui fait partie du bâtiment de la salle Gérard-Carrat, une ancienne grange) se trouve au centre.

repérer tout ça pour jouer avec et équilibrer les choses.

La disposition quadri-frontale est un choix, ou une donnée de base du Duplex ?

Ce n'est pas une donnée de base du Duplex : quand nous y sommes arrivés, nous avons hésité entre le bifrontal ou le quadri. Celui-ci s'est imposé très rapidement : le spectateur est dans une situation où il assiste à une scène entre deux personnes. Durant les représentations, les personnages *laisent voir* ce qui se joue entre les personnages, ils ne le *produisent* pas.

Et les chaises ?

Au Duplex, il n'y avait aucun dispositif pour les spectateurs. J'en voyais beaucoup dans la rue. Je me disais que durant les six semaines de répétitions, j'en trouverais bien la trentaine nécessaire pour la jauge de la salle ! Ensuite, il est apparu que c'était comme une démocratisation de la salle : ces chaises sont toutes singulières. Dans une salle ordinaire, tout le monde est égal, mais tout le monde est le même. Ici, non ! Chacun garde une singularité. Le rapport au spectateur est aussi changé : il est rendu comme plus actif, il y a comme un engagement de sa part. De plus, chacun se voit de par la disposition quadri-frontale. Les chaises différentes font aussi apparaître toute une humanité, de même qu'on dit que le chien ressemble à son propriétaire. Je ne voudrais pas que cela apparaisse comme un acte violent : le but est de faire entrer les spectateurs en douceur dans la proposition. Je me dis aussi que ces chaises révèlent un autre aspect : pour faire du théâtre, il suffit d'un lieu où jouer, avec des chaises devant. Par convention, les chaises définissent l'espace des spectateurs. On part de conditions imposées par le travail en *off* : même ainsi, le théâtre est sauf. En *off*, le problème est de ne pas travailler dans le manque. Bien qu'il n'y ait pas les moyens, il faut arriver à vouloir faire le travail sans les moyens. Sinon, tout est pitoyable et l'on part toujours du point de vue qu'on aurait pu faire autrement si l'on avait eu les moyens.

Vous n'avez pas l'impression d'être amené à recréer du faux off ?

C'est le piège, mais à la base, il n'y a pas un choix de faire un spectacle dans le *off*. Si l'on va voir un directeur de théâtre avec un projet, et qu'on n'a rien fait auparavant, le spectacle est impossible. Comment se passer de cela pour exister malgré tout ? Le principe n'était pas de faire quelque chose dans le milieu alternatif. Par ailleurs, il y

a ici comme un acte situationniste : lorsque la salle avait ses gradins, on ne voyait pas qu'il y avait un tel espace⁴. Or, on peut aussi faire du théâtre dans un simple espace. Le fait d'être dans le *in* ou dans le *off* ne touche pas la forme. Sans moyens, on ne travaille pas moins bien qu'avec des moyens. Le *in* permet simplement de réaliser les envies que je peux avoir : tout est possible ici. Et il y a une meilleure connection avec la cité : dans le *off*, on dépend de la rumeur (qui avait bien fonctionné pour la création des *Nuits blanches*). Le citoyen de base, s'il veut savoir ce qui se joue au théâtre, regarde la programmation des institutions – il y a comme un rapport de confiance entre elles et le citoyen.

Propos recueillis par Florent Lézat / 23.02.09

Qu'est-ce que le *in* et le *off* ?

Dans une ville ou un Etat, on distingue les lieux culturels et notamment théâtraux *in* et *off*.

S'agissant du théâtre, une salle de spectacle *in* est subventionnée par l'Etat ou une commune de manière régulière : la subvention est normalement reconduite aux termes de conventions courant sur plusieurs années, le fonctionnement fait l'objet d'une surveillance de la part de l'Etat ou de la commune, une partie des employés peut même avoir le statut de fonctionnaire. On appelle aussi un tel théâtre une « institution ». A Genève, ces institutions sont le Grand Théâtre pour l'opéra, et pour le théâtre, la Comédie, le Théâtre de Carouge, le Théâtre de Poche, le Théâtre Saint-Gervais, le Théâtre Forum Meyrin, le théâtre des Marionnettes de Genève.

Un théâtre ou un lieu *off* est un espace où se montent des productions qui ne bénéficient pas du soutien automatique de l'Etat ou des communes : l'équipe de production de chaque spectacle doit faire des demandes de subvention, qui peuvent être refusées. On dit souvent simplement « dans le *off* », pour signifier que le spectacle a été monté dans un tel théâtre.

Les artistes qui travaillent dans le *off* sont des « sans lieu de travail fixe » qui occupent ponctuellement les lieux - théâtres ou autres - dans lesquels ils sont programmés ou louent pour monter leurs projets.

La distinction entre *in* et *off* ne repose donc pas sur la question du financement, puisque l'argent public finance chacun des deux, mais sur le mode de fonctionnement de ce financement : régulier et en principe reconduit pour le *in*, ponctuel pour le *off*.

⁴ C'est-à-dire la salle Gérard-Carrat libérée de ses gradins et du dispositif scénique.

notules, la nuit

Je repense, c'est étrange, à Freud. Dernièrement encore, en couverture d'un illustré. Avec en titre quelque chose comme : *psychanalyse, fin de non-recevoir*. Quelque chose comme ça. Quelque chose qui dit et répète, qui va le répéter durablement, longtemps et sur tous les tons, que les ingénieurs en comportement ont triomphé de tout. Ou la pharmacie. Ou la société de communication totale. Quelque chose comme ça.

Plus de langage. De plus en plus de machines.

Le devenir-machine de la pensée. C'est écrit partout. En toutes lettres. Dans la rue, sur les écrans. Et même, c'est un fait désormais, sur les scènes de théâtre. Applaudissements. Ovation générale.

Au commencement était l'inconscient et toute ta vie n'était qu'un rêve mal rêvé. Qui a dit ça, quel est le provocateur. Je ne me souviens plus. Shakespeare, Breton, Platon, Freud peut-être. Ou tous à la fois et tous les autres, sans cesse, de toutes les façons possibles, de la nuit des temps à aujourd'hui.

Nos mythes provisoires, sans cesse à réinventer. L'art.

La même chose toujours mais sous une autre forme. D'autres voix, d'autres corps, d'autres modes d'apparition. Mais la chose elle-même, elle est la même.

Homme rencontre femme, par exemple.

L'anecdote est connue. François Truffaut la rapporte dans ses entretiens avec Hitchcock. Ce dernier lui confie ceci. Une nuit, un rêve fabuleux l'agite. Par chance, à demi conscient, il réussit à le noter. Au matin, il se précipite sur le bout de papier, là, tout près de lui, sur la table de nuit. Trois mots seulement : *homme rencontre femme*.

Pas plus.

Quant à Dostoïevski, il fait paraître en septembre 1848 *Les Nuits blanches*. C'est sa période dite des *socialismes utopiques*. Il lit Fourier, Saint-Simon, fréquente les cercles révolutionnaires.

Il vient d'entamer son cycle du *rêveur*. Il n'a pas encore été arrêté et déporté en Sibérie. Il n'a pas encore vu venir à lui la mort, il n'a pas été ligoté au poteau. C'est imminent.

Sous l'intitulé de sa nouvelle, il écrit *roman sentimental*. Et, entre parenthèses, *extraits des souvenirs d'un rêveur*. La voici.

Un jeune homme solitaire et romanesque rencontre une nuit, dans Pétersbourg désert, une jeune fille explorée. Défaite par un chagrin d'amour, elle s'abandonne peu à peu aux rêveries du jeune homme, amoureux dès le premier instant, le berce et se berce, alanguie dès lors à lui. Quatre nuits, blanches, se succèdent. Ont lieu. A l'extrémité de la dernière minute de la dernière nuit, au bord de ce premier baiser qui vient, qui n'a cessé de venir à eux, ressurgit soudain le fiancé d'autrefois. Elle se jette dans ses bras, définitive. C'en est fini.

Discordance, une note légère.

Dostoïevski est un monstre. Il est épouvantable. Il brouille toutes les pistes. Il brûle sur l'autel de l'inauthenticité ce qu'il a de plus cher. Impossible de démêler ce qui a lieu vraiment dans cette écriture qui ne s'embarrasse d'aucun scrupule et qui lâche à la fois et l'impudique et le fiel. Cette écriture qui dégouline et se rétracte à la fois.

Le vrai est mêlé au souffle du faux.

C'est avec ça qu'il va falloir se débrouiller. Trouver cet équilibre bizarre entre la plus parfaite sincérité et l'illusion complète.

J'ai rarement lu le récit d'une rencontre aussi ratée que celle-là.

Serait-ce une pièce politique ?

Là où ça pourrait avoir lieu. Vraiment. Où ça a peut-être eu lieu. N'importe où qui ne soit pas une salle de théâtre. Il faut un endroit qui soit lui-même chargé de nuit. Je veux dire de foule passée là. De fête. Il faut un écho qui soit lui-même donné par le lieu. Une certaine réminiscence qui agisse d'elle-même durant la représentation. Qu'elle délocalise la représentation du trop-plein, fatal, de la représentation.

Sa modernité.

Il faut que ce théâtre aille à la nuit, qu'il se déterritorialise. Qu'il erre, lui aussi comme les protagonistes fantômes de ce dramolet du dix-neuvième, trop maladroits pour se trouver.

Une marge à la marge de toute institution. Des institutions du bas comme celles du haut.

Quelque chose d'absolument sauvage, d'absolument fréquentable, d'absolument spontané.

Dans le quartier des Grottes, il y a cette baraque, *Le Duplex*, tenue par un collectif d'artistes indépendants. De temps en temps, on y donne des soirées qui se terminent à l'aube. Ce serait parfait. Ce serait là.

technologie

Ne péjore pas les mots, aucun d'eux. Laisse-les venir. Sois maladroit, comme cette phrase qui se cherche, bredouille s'il le faut et s'il le faut recommence. Ne demande rien à ton corps, laisse-le faire. Il va s'habituer, peu à peu, il va vouloir sans que tu veuilles, il est plus avisé que toi, comme toujours. Laisse-toi traverser par tout ce qui vient, n'importe quoi, gâche tes gestes, ne sois pas tonique, sois tenu en dedans, fais que n'importe quel geste n'importe quand soit possible, n'importe quel mouvement. Pense à autre chose, à ce que tu veux qui ne soit pas ce que tu crois que tu dis. Sois là, c'est tout.

Ils ne savent pas ce qu'ils disent, ils s'essayent. Fais comme eux. Ne fais jamais confiance à ce qui a l'air d'être dit. Ce qui se dit n'est qu'approximatif et tourne autour de ce qui ne peut être dit et qui ne le sera jamais.

Ils sont *parlés*. Est-ce que ça te dit quelque chose si je te dis qu'ils sont *parlés*. Ne fais pas semblant de nous dire que l'auteur est l'auteur ni même qu'il sait ce qu'il fait. Que le sens de ce qui se dit a été concerté, certifié. Ne réduis rien, ouvre, laisse tout ouvert. Sois seulement précis, une chose à la fois. Et surtout, respire.

Il n'y a que toi, le public et D.

Moi ? Moi, j'ai seulement fait en sorte que tu ne sois pas un imposteur.

Ou alors le plus brillant d'entre eux.

Biographies

José Lillo

José Lillo, 36 ans, comédien et metteur en scène, né en Suisse, de parents espagnols. Diplômé de l'école de théâtre Serge Martin à Genève, il s'intéresse très vite aux auteurs de langue allemande. En 1999, il monte *Woyzeck* de Georg Büchner, attiré par la jeunesse de ce texte fondateur du théâtre moderne. Suivra *Penthesilée* de Heinrich von Kleist (en 2001). En 2000, on le voit dans *Outrage au public* de Peter Handke, mis en scène par Lorenzo Malaguerra, et en 2002 dans une production de *Don Juan ou l'amour de la géométrie* de Max Frisch par le même metteur en scène. En 2004, il rejoint le collectif franco-suisse Quivala avec lequel il crée *Vaisseaux Brûlés*. Le spectacle sera joué à Paris. Son dernier spectacle *Troisième nuit de Walpurgis* de Karl Kraus, dans lequel il est seul en scène, s'est joué à Genève, Théâtre Saint-Gervais, jusqu'au 6 mai 2008.

Julia Batinova

Julia Batinova est née en 1977.

De 2000 à 2003, elle a suivi la formation de l'École Supérieure d'Art Dramatique (E.S.A.D.)-Conservatoire de Genève. Elle a suivi des stages d'interprétation avec Anne-Marie Delbart, Anton Kouznetsov, Jean Liermier, Omar Porras, Denis Maillefer, Armen Godel, André Steiger, Alain Maratrat. Au théâtre, elle a joué avec José Lillo *Les nuits blanches* de Fédor Dostoïevski (2006) ; avec Mercedes Brawand *L'appel du pont* de Nathalie Papin (2006) ; avec Gianni Schneider *Lulu* de Frank Wedekind (2006) ; avec Hervé Loichemol *Nathan le Sage* de Gotthold Ephraïm Lessing ; avec Alain Maratrat *La dispute* de Marivaux (2005) et *L'étrange voyage de Peer Gynt* de Henrik Ibsen (2004). Au cinéma, elle a tourné avec Elena Hazanov *La Traductrice* (2005); avec F.-Christophe Marzal *Au large de Bad Ragaz* (2003) et avec Alain Tanner *Paul s'en va* (2003).

Lionel Brady

Lionel Brady est né en 1984.

De 2002 à 2006 il a suivi les cours pré-professionnels du Conservatoire de Musique de Genève-Section Arts Dramatiques. En 2006 il a obtenu son Certificat d'études avec mention. Il a suivi des stages d'interprétation avec Jacques Maître, Evelyne Didi, Anne-Marie Delbart, Jean Liermier... Au théâtre, il a joué dans *Les Caprices de Marianne*, mise en scène de Jean Liermier (2008). Il a joué récemment dans *Le Bourge Gentilmec* avec la Compagnie Confiture. Au cinéma, il a joué dans *Cravates et cambouis*, court métrage de Maxime Jordan (2007), *L'autre jour*, court métrage de Rosalia Blum (2007), *Sortie de secours*, film de diplôme de Thomas Buschbeck dans le cadre de l'École de Cinéma de Genève (2006).

Critique

Nuit théâtrale sidérante

D'un échec amoureux, il reste une lueur – celle de l'espoir trop vite passé – parfois un roman. Fedor Dostoïevski a peut-être cru mourir avant d'écrire en 1848 *Les Nuits blanches*, roman d'un feu qui ne prend pas. Le Genevois José Lillo, lui, adapte superbement ce face-à-face entre un rêveur titubant au seuil du réel et une demoiselle éprise d'un autre homme évanescents. Au lieu d'it le Duplex, à Genève, devant dix spectateurs à peine, les jeunes Julia Barinova et Julien Tsongas incarnent ces enfants de Saturne et on dirait que ces rôles ont été écrits pour eux. Il y a du bonheur dans ce théâtre pauvre où tout tremble, où les bouches se délient dans la stupeur d'un tête-à-tête que rien n'augurait, où les voix des acteurs s'accordent tant leurs lumières diffèrent.

Sous les toits du Duplex, derrière la gare Cornavin, Julien Tsongas danse, comme on exorcise un démon au bout de la nuit. C'est le préambule. Sous ses pieds, une pellicule d'eau crasseuse où flottent des mégots. Le long des parois, une dizaine de chaises pour que le public soit de plain-pied dans le drame. Dans un coin, le metteur en scène, José Lillo, la trentaine farouche, règle la musique.

Mais voici que surgit Julia Barinova, beauté éberluée, une cannette de bière à la main. En février, elle incarnait la Lulu de Frank Wedekind, courtisane mortifère dans un mauvais spectacle. Là, elle est elle-même jusqu'à ce négligé dans le corps qui la rend si désirable.

La force de ce tête-à-tête à distance, alors, c'est d'abord le contraste entre les acteurs. Julien Tsongas dit les mots de Dostoïevski comme s'ils lui échappaient, état second de celui qui éprouve la violence de l'amour, de celui qui désire mais qui craint de posséder. Elle, au contraire, est dans l'innocence du malentendu. Elle a des cruautés d'ange: «Savez-vous pourquoi je suis si heureuse? Parce que vous n'êtes pas tombé amoureux de moi.»

Elle et lui jouissent de se noyer dans le trouble. Tout les unit. Tout les sépare. Encore un mot et ils seront liés à jamais. Mais non! José Lillo et ses interprètes ne s'embarrassent d'aucune joliesse. Ils nous parlent de nous. Cela fait mal. C'est très beau aussi.

Alexandre Dumidoff

Les Nuits blanches (1 h 20),
Genève, Duplex, quartier des
Crottes, jusqu'au 6 juin. (Loc.
077/431 41 87)