

Accueil

Les Trois Sœurs



**un spectacle de
Simon Stone
d'après Anton Tchekhov**

**Du lundi 8 au mercredi 17 janvier 2018
Grand théâtre, salle Roger-Planchon**

Contact presse

Djamila Badache
d.badache@tnp-villeurbanne.com
04 78 03 30 12 / 06 88 26 01 64

TNP – Villeurbanne, 8 place Lazare-Goujon, 69627 Villeurbanne cedex, tél. 04 78 03 30 00

Les Trois Sœurs

un spectacle de Simon Stone
d'après Anton Tchekhov

Durée du spectacle: 2h35 avec entracte

avec

Jean-Baptiste Anoumon Théodore
Assaad Bouab Alexandre
Éric Caravaca André
Amira Casar Olga
Servane Ducorps Natacha
Eloïse Mignon Irina
Laurent Papot Nicolas
Frédéric Pierrot Roman
Céline Sallette Macha
Assane Timbo Herbert
Thibault Vinçon Victor

Traduction française,
collaboration artistique Robin Ormond
scénographie Lizzie Clachan
costumes Mel Page
musique et son Stefan Gregory
lumières Cornelius Hunziker
collaboration aux costumes Yvett Rotscheid
assistant costumes Yan Cadran
répétitions musicales Mathieu El Fassi
stagiaire à la mise en scène Mathilde Morel
réalisation du décor Atelier de construction de
l'Odéon-Théâtre de l'Europe

Production Odéon-Théâtre de l'Europe
avec le soutien du Cercle de l'Odéon

Spectacle créé à l'Odéon-Théâtre de l'Europe
le 10 novembre 2017.

Création française d'après la production originale
du Theater Basel (créée le 10 décembre 2016 en
version allemande).

Simon Stone est artiste associé à l'Odéon-Théâtre
de l'Europe.

Autour du spectacle

Mardi 9 janvier 19 h 00

Prélude La découverte d'une œuvre, de son auteur,
de l'histoire sous une forme accessible à tous.

Mercredi 10 janvier 12 h 30

En-cas culturel Visite-lecture d'une demi-
heure autour du thème « Anton Tchekhov, Art et
nouvelles » par un comédien de la Maison des
comédiens du TNP.

→ Musée des Beaux-Arts de Lyon

Jeudi 11 janvier

Rencontre après spectacle
Avec l'équipe artistique

Jeudi 11 janvier 20 h 00

Audiodescription Avec visite tactile des décors.

« Je pourrais »

IRINA Je me suis réveillée ce matin tellement pleine d'espoir. J'ai vingt-et-un ans aujourd'hui mais regarde-moi. La plupart des gens de mon âge gâchent leur temps en prenant de l'ecstasy ou en s'envolant pour Berlin pour le week-end. J'en avais fini avec ça quand j'avais quinze ans.

OLGA C'est pour ça que tu as une aussi jolie peau Irina. Moi aussi j'ai une peau douce, tu vois ? Elle est toujours douce mais ça ne se voit pas à cause de mes rides, trop de froncements de sourcils. Tu les vois ces rides ? C'est ce que m'ont fait les élèves à l'école.

IRINA Quand tu t'es fait pomper l'estomac une ou deux fois tu as à peu près compris l'essentiel de ce truc d'autodestruction. Et avorter ce n'est pas la joie non plus. Tu peux me croire Theodor. Je veux dire, Rimbaud a arrêté d'écrire de la poésie à vingt-et-un ans, je ne fais que commencer.

OLGA Tu veux écrire de la poésie ma chérie ?

IRINA Non, je veux dire, l'œuvre de ma vie. Je veux dire, je pourrais. Je pourrais écrire de la poésie.

ROMAN Je lirais ta poésie.

IRINA Merci tonton

Simon Stone *Les Trois Sœurs* (tr. fr. Robin Ormond)

Entretien avec Simon Stone

Tu as actualisé et récrit *Les Trois Sœurs*, comme tu l'avais déjà fait pour *John Gabriel Borkman*, d'Ibsen. Qu'est-ce qui t'intéresse chez Tchekhov en général, et en particulier dans ce classique d'une modernité radicale ?

C'est la deuxième fois que je mets en scène *Les Trois Sœurs* ; la première fois, il s'agissait d'un projet qui s'intitulait *3 Times Sisters*. Nous étions trois metteurs en scène, chacun a donné sa version, nous nous sommes pour ainsi dire partagé le travail en trois parts. De ce point de vue, je n'ai encore jamais mis en scène l'ensemble de la pièce. Par contre, il m'est arrivé une fois de tenir moi-même un rôle dans *Les Trois Sœurs* – j'avais 19 ans et je jouais Tchéboutykine, le médecin militaire, qui en fait est un sexagénaire. Depuis ce temps-là, ma méthode, mon approche du matériau classique ont beaucoup changé. Tchekhov, comme Ibsen dans *John Gabriel Borkman*, a développé une structure parfaite, une dramaturgie brillante, qui lui ont permis de laisser les personnages se manifester dans la plus grande vérité possible. Tchekhov a montré combien il peut être magnifique et absurde de voir des gens occupés en scène à parler de choses quotidiennes. C'est ce qui rend son œuvre si révolutionnaire. Nous pouvons à peine nous représenter à quel point il a dû être fondamental et irritant pour le public de son temps que Tchekhov ait affirmé que ces matériaux, les siens, avaient assez de « valeur » pour faire l'objet d'un traitement scénique. Notre production doit viser à une radicalité du même ordre. Notre public aussi, du moins on l'espère, va se poser ce genre de questions : en quel sens est-ce de l'art ? C'est exactement de cela qu'il s'agissait pour Tchekhov : il fait voir comment des gens, dans une pièce, abordent les thèmes les plus profonds, tandis que dans la pièce à côté on échange des banalités. Cela suscite chez chaque spectateur un certain sentiment de sa propre vie, métamorphosée en comédie ou en drame.

Tchekhov avait pour ses personnages un amour inconditionnel – entre autres raisons parce qu'il était médecin. En tant que tel, il devait affronter les problèmes des gens, être capable d'éprouver de l'empathie pour chacun de ses patients. La plupart des drames suggèrent quels personnages on aime ou non. Tchekhov est le seul dramaturge qui n'a jamais pris cette décision. C'est ce qui fait de ses pièces un matériau si extraordinaire pour ses comédiens et comédiennes. Si on aime les personnages comme Tchekhov l'a fait, en tant que comédien ou comé-

dienne, on peut vraiment briller.

Les dialogues, que tu as récrits de fond en comble, sont transposés en langage contemporain. Qu'est-ce qui te fascine dans cette approche ?

Tchekhov fait commencer toutes ses pièces en indiquant qu'elles se déroulent dans le temps présent, et à cet égard je le prends au mot. Le présent ne cesse jamais. De son vivant, Tchekhov aurait lui-même souhaité que ses drames soient situés dans le présent, y compris dans des mises en scène plus tardives. À un moment donné, on a commencé à les mettre au passé parce qu'on a estimé que l'auteur, quand il parlait de temps présent, voulait parler du sien. Ce qui n'empêchait pas qu'ils devaient refléter à chaque fois l'époque contemporaine. Tchekhov a retravaillé ses pièces plus d'une fois. *Oncle Vanja*, à l'origine, s'appelait *L'Homme des bois*, il l'a réécrit quinze ou vingt ans plus tard, pour l'adapter à l'époque nouvelle.

Il était médecin, il faisait le travail d'un anthropologue et d'un sociologue et disposait devant lui de l'humanité dans toute sa nudité : physique, mais aussi métaphorique. Comme médecin, il voyait les faiblesses des gens, connaissait leurs maladies vénériennes, savait tout ce qu'il y avait à savoir sur leurs vies privées. Un médecin doit être un médiateur libre de tout préjugé. Et donc, Tchekhov a sans doute été le premier auteur dépourvu de tout préjugé moral. Bien sûr, ses personnages ont aussi un sens moral profondément enraciné – ils veulent être « bons ». Et pourtant, Tchekhov fait en sorte que le noyau de ses pièces soit libre de tout sens moral conventionnel, de façon à restituer la vie telle qu'elle est. Même les personnages qui en surface ont un effet négatif sur les autres ont droit à certains moments à la pitié, à l'empathie et même à l'amour. On ne pénètre jamais leurs motifs de part en part, on ne sait jamais exactement pourquoi ils se blessent mutuellement ou se protègent eux-mêmes. Ne pas prendre les choses personnellement et en faire en même temps une affaire follement personnelle, c'est pour un écrivain un don tout à fait particulier.

Et je voudrais provoquer le même choc chez le public d'aujourd'hui, en train d'observer une série de gens tout à fait normaux, avec tous leurs défauts, tandis qu'ils se bagarrent dans la vie et s'accrochent à tous les contacts humains imaginables, simplement pour survivre. Que le public se reconnaisse, voilà l'essence de la philosophie tchékhovienne. Tout ce que je viens d'écrire fonctionne uniquement parce que c'est soi-même qu'on voit et pas quelques

Russes bizarres agissant de façon absurde à la fin du XIX^e siècle. Le but, c'était que les gens se disent : « C'est incroyable qu'on puisse faire de l'art avec ça ! Avec une discussion sur la question de savoir si telle spécialité du Caucase est un plat de viande ou de légumes. Ou avec le fait que passer son temps à lire à haute voix des extraits de journal soit censé être intéressant. » Aujourd'hui on secoue la tête quand quelqu'un sur scène lit en direct des tweets du genre « *Taylor Swift vient de faire son coming-out* ». Pour les spectatrices et les spectateurs, il y aura toujours un certain saisissement à se dire que leur propre vie pourrait avoir assez d'intérêt pour qu'on en fasse de l'art. Depuis que l'art existe, on pense que l'art relève du passé. Si tu avais affirmé dans les années 80 que quelqu'un comme Spike Jonze tournerait un jour un film dans lequel Joaquin Phoenix tombe amoureux de son système d'exploitation, on t'aurait répondu que cela ne pourrait jamais, au grand jamais, donner une œuvre d'art. Aujourd'hui on peut voir ce film, *Her*, qui d'ailleurs est profondément tchékhovien – et constater qu'il traite des sujets les plus humains qui soient, comme la solitude. Nous nous figurons toujours que notre vie n'est intéressante que pour nous-mêmes, et nous avons honte de la prendre tellement au sérieux. Aujourd'hui, on dit partout que nous aurions fait fausse route. C'est vrai, mais surtout en ce qu'une foule de gens veulent vivre à nouveau dans le passé, parce qu'autrefois, tout était mieux, paraît-il – au lieu d'accepter le présent tel qu'il est et en même temps le critiquer. Et c'est exactement de cela, bien entendu, qu'il est aussi question chez Tchekhov.

Tchekhov rejette-t-il l'intrigue classique ?

Il est difficile de dire ce qu'est une intrigue tchékhovienne. Si l'on se bornait à décrire le cours des événements, le public dormirait – jusqu'à ce qu'il se passe quelque chose d'intéressant. D'un autre côté, *Les Trois Sœurs* présente une intrigue tout à fait conventionnelle : une femme mal mariée entame une liaison qui ne débouche sur rien. Un autre homme se fait tuer en duel. Dans les détails, tout cela ressemble beaucoup à ce qui se passe chez Tolstoï ou Pouchkine.

Mais ce récit ne passe pas par les dialogues.

Avec les années, les drames de Tchekhov deviennent de plus en plus pauvres en événements : depuis *Platonov* – avec des décès, des infidélités, des moments mélodramatiques innombrables – en passant par *Ivanov*, *La Mouette* et *Oncle Vania*, jusqu'aux *Trois Sœurs*. Dans sa dernière pièce, *La Cerisaie*, il ne reste quasiment plus d'action. Tchekhov n'a plus besoin de pistolets, de cadavres ou de liaisons amoureuses. *La Cerisaie* traite purement et simplement de gens qui sont contraints de renoncer à leur façon de vivre. L'unique moment dramatique au sens tradi-

tionnel du terme, celui qu'on raconterait tout de suite à ses amis dans la vraie vie, intervient au moment où Varia manque recevoir une demande en mariage. Et même ce moment-là a une fin horrible. Quand on prend au sérieux l'idée que la vie s'écoule sous nos yeux pendant que ce qui compte vraiment se passe ailleurs, alors on écrit une pièce qui traite justement de ce que font les gens en attendant que le temps passe. Parfois on philosophe, parfois on parle de choses futiles pour se distraire, parfois on provoque un drame là où il n'y en a pas, pour pouvoir s'imaginer qu'on fait partie de quelque chose d'important. À cet égard, les intrigues tchékhoviennes sont impeccablement construites – comme des mécanismes d'horlogerie. Et de fait, Tchekhov tire parti du facteur temps, organise les deux ou trois heures de théâtre à la perfection, en ayant égard au maximum d'effet émotionnel. Par contre, la microstructure de l'action est pratiquement impossible à analyser. Même dans mon adaptation, je ne pourrais pas reconstituer l'ordre dans lequel les nombreux personnages des *Trois Sœurs* se succèdent au plateau. La macrostructure, en revanche, est mise en forme de façon à ce qu'on puisse toujours se souvenir des quatre actes, mais on ne peut plus se rappeler le détail de l'action dans chacun d'entre eux. Cela produit un champ de tensions entre d'une part un récit traditionnel, pensé de bout en bout, d'autre part un certain chaos à l'intérieur de cette forme. Pour le public, ce type de narration est particulièrement attrayant, mais pour moi, il est très difficile à organiser.

Dans ta réécriture de l'original daté de 1901, tu conserves la succession des actes et la constellation des personnages. Qu'est-ce que cette charpente a de si contraignant ?

Pour écrire sur la nostalgie, il faut être fixé, ancré quelque part, il faut donc qu'il y ait quelque chose qui vous tienne à distance de l'objet du désir. Comme Ulysse qui s'est fait ligoter au mât de son navire quand il est passé près des sirènes. Cet ancrage, je l'ai déplacé : dans l'original, il tient à ce que tous les personnages sont coincés dans la province russe et ne peuvent pas la quitter. Mon nouvel ancrage, c'est le temps : chaque acte est le point final d'une certaine séquence temporelle passée. Les personnages ne sont plus coincés dans un lieu : ils le recherchent, de manière ciblée, afin d'y réfléchir sur ce temps passé. Cela se produit souvent pendant les vacances : c'est alors que nous retournons dans le passé, à la manière tchékhovienne. Le téléphone et internet deviennent alors secondaires, et l'on rencontre des gens qu'on n'a pas vus depuis longtemps. Ce sont des moments de socialité qui rappellent plus ou moins la fin du XIX^e siècle : des moments faits d'espaces vides et congelés, qui rendent possible les rapports entre les êtres et la réflexion sur

soi. Si j'avais dissous cette structure solide et claire, si j'avais dispersé les personnages entre ville et campagne, entre deux gares ou deux avions, je les aurais privés de la chance d'être nostalgiques. Ils auraient été accaparés par la routine du quotidien.

On a beau se distraire sans cesse, la nostalgie reste constamment tapie sous la surface et s'épanche de façon explosive dès que nous nous accordons du répit. Ce sont là les rares moments où nous pouvons estimer à quel point nous sommes heureux. On me demande souvent si je suis heureux. D'abord, il n'y a pas plus horrible comme question, car si on répond « oui », les dieux vont être au courant et vous le faire payer. Ensuite, on ne peut répondre à cette question qu'en sortant de la roue du hamster. Dans la roue, on n'a pas le temps d'y réfléchir. On est forcé de se concentrer sur la course, sinon on est mort. Mais si on fait une pause, si on n'a pas à éplucher des listes ou à résoudre des problèmes, alors, tout à coup, on se retrouve complètement face à soi-même et à ses pensées. C'est seulement alors que l'on réalise ce qui vous manque. Ou non. Dans chacun des quatre actes de la pièce, les personnages ont la possibilité de s'examiner eux-mêmes.

Certains parlent sans répit et ne saisissent pas cette occasion. D'autres réfléchissent sérieusement à leur existence. Mais tous ont leur chance. Qu'arrive-t-il quand il n'y a plus de voix qui résonnent dans ta tête ? Quand ta voix intérieure commence à parler ?

Les trois sœurs sont des personnalités très autonomes : leur conception de l'amour n'est plus déterminée par des contraintes matérielles ou économiques, ni par des considérations de dépendance. Olga, Macha et Irina sont-elles des féministes ?

Dans le texte original ce sont des féministes, dans ma pièce elles peuvent simplement exister. Chez Tchekhov elles agissent à l'encontre des attentes que la société nourrit à leur égard. Olga n'a pas de mari, et on l'entend dire et redire qu'elle en voudrait bien un. On peut se contenter d'y voir un cliché, mais quand on lit de plus près, on s'aperçoit qu'en fait, des trois sœurs, elle est la plus contente de son sort. Puis nous avons Macha, la femme mariée qui a une liaison avec un autre homme lui-même marié et ne trahit pas le moindre sentiment de culpabilité. Enfin Irina, une socialiste, en réalité l'une des premières suffragettes : dans l'original, toutes les trois sont très profondément féministes, pour ce qui est de leurs métiers, de leur place dans la vie et de leurs rapports avec le monde des hommes, que d'ailleurs elles ne prennent pas particulièrement au sérieux. En conséquence, je n'ai pas besoin de me montrer féministe par rapport à Tchekhov, parce que de toutes façons ses femmes le sont déjà, et que ses hommes, de leur côté, sont des natures sensibles. Du coup, la question des genres ne se pose pas du tout pour moi

quand je récris Tchekhov. Les personnages peuvent simplement être tels qu'ils sont. Chez Ibsen c'est différent : on doit toujours se demander ce qui se cache derrière l'indignation constante des personnages et ajuster les paramètres éthiques. Ibsen parle de structures sociales. Tchekhov réussit à surmonter ces structures et à montrer les êtres tels qu'ils sont depuis toujours. Pour beaucoup de gens, *Maison de poupée* d'Ibsen représente le premier moment féministe au théâtre, mais Tchekhov était nettement en avance sur lui. Pour lui, une femme quittant son mari n'aurait pas été un scandale. Cela tient peut-être à ce qu'à l'époque, du point de vue social, l'Europe occidentale était beaucoup plus conservatrice et moins ouverte que la Russie. Aujourd'hui, ironiquement, c'est l'inverse.

Quelle signification a le décor, une maison de deux étages, pour la description des relations sociales et familiales entre les personnages ?

À vrai dire, aucune. Chez moi, les décors sont rarement chargés de signification. Ils me donnent seulement l'occasion de développer un style de jeu. Tchekhov a créé un réalisme qu'on n'avait jamais vu avant lui.

Il parvient à susciter ce sentiment que l'on éprouve quand on saisit hors contexte des lambeaux de conversation et qu'on se demande : mais de quoi ils se parlent ? Cela étant, l'écriture dramatique a pour mission de créer un contexte qui rendra ce réalisme compréhensible. Mais pour que ce réalisme reste réel, il doit rester incompréhensible jusqu'à un certain point. Et sur un rythme juste un peu trop rapide. En outre, on a besoin du plus large accès aux personnes sur le plateau, d'où la maison tournante. Elle amène des gens au premier plan sans qu'ils aient besoin d'y avancer eux-mêmes. Dans le théâtre traditionnel, le travail du metteur en scène consiste en principe à faire venir au premier plan les personnages qui parlent. Et le travail des interprètes est de ne pas perdre leur connexion avec le rôle, malgré la banalité des indications de mise en scène. Ce partage élémentaire des tâches artistiques, j'ai toujours essayé de le penser sur de nouvelles bases. On gaspille beaucoup trop de temps de répétition à trouver des prétextes pour qu'un tel se tienne comme ci ou comme ça, de façon à être vu de tous les spectateurs. C'est pourquoi je place souvent le public sur différents côtés, pour que la direction dans laquelle les acteurs tournent les yeux n'ait plus d'importance. Et si je travaille avec des micros HF, c'est pour que les interprètes n'aient plus à faire attention à la force ou à la direction de leurs voix.

Propos recueillis par Constanze Kargl
(programme du Theater Basel n°50,
novembre 2016)

Les Trois Sœurs, 1900-1901

Tchekhov écrit *Les Trois Sœurs* à la demande du Théâtre d'Art de Moscou. C'est sa troisième pièce (après *La Mouette* et *Oncle Vanja*) à être créée sur cette scène. Tchekhov la compose à Yalta. Sa maladie, de nombreuses visites imprévisibles, ne lui facilitent pas le travail. Il lui semble que l'œuvre n'avance pas comme il faudrait. « La pièce que j'écris est un chaos. Il y a tout un tas de personnages, peut-être que finalement je ne vais pas m'y retrouver et tout laisser tomber, » écrit-il dans une lettre à sa femme, Olga Knipper. Et après avoir achevé la pièce, il se plaint à Maxime Gorki : « L'écriture des *Trois Sœurs* a été atrocement difficile. Elles sont trois, chacune est très spéciale, et toutes les trois sont filles d'un général ! L'action se déroule dans une ville de province, du genre de Perm, leur environnement est militaire, des artilleurs. » Après avoir achevé l'acte 4, Tchekhov arrive à Moscou en octobre 1900 pour une première lecture. Il n'est cependant pas sûr que l'œuvre soit tout à fait prête et demande à ce qu'on la laisse de côté jusqu'à la saison suivante.

[...]

La première a lieu le 31 janvier 1901. C'est un succès. Tchekhov en est informé par des télégrammes amicaux et des lettres, ainsi que par la presse. Mais il y a dans ces réactions un détail qui surprend l'auteur. Comme Stanislavski le nota par la suite, Tchekhov « était certain d'avoir écrit une joyeuse comédie », alors que la troupe et les metteurs en scène considéraient *Les Trois Sœurs* comme un drame. Beaucoup de spectateurs pleurèrent. L'auteur, qui ne s'attendait pas à un tel accueil, en vient à considérer que la pièce « n'est pas compréhensible et est un échec. » Selon Nemirovitch-Dantchenko, même après la première lecture, Tchekhov « résistait, confus, et répétait sans cesse « J'ai écrit un vaudeville ». En septembre 1901, avant l'ouverture de la nouvelle saison, le dramaturge dirige lui-même quelques répé-

titions et se déclare satisfait du résultat. « La pièce fonctionne bien, elle a du charme, le spectacle est bien meilleur que le texte. J'ai fait un peu de mise en scène, donné à quelques acteurs quelques indications de mon point de vue d'auteur, et ils disent maintenant que la pièce marche mieux que la saison dernière », écrit-il à Leonid Sredin.

[28 septembre 1900]

« Je suis d'avis que votre théâtre ne doit monter que des pièces contemporaines et rien d'autre ! Vous devez traiter de la vie contemporaine, celle-là même que vit l'intelligentsia et qui ne trouve pas d'expression dans les autres théâtres vu leur totale absence d'intellectualité et, en partie, leur manque de talent. » [...]

« Bon porte-toi bien, sois heureuse. Ah, quel rôle tu as dans *Les Trois Sœurs* ! Quel rôle ! Si tu me donnes dix roubles, tu l'auras, sinon je le confierai à une autre actrice. *Les Trois Sœurs* ne seront pas pour cette saison. La pièce doit reposer un petit peu, elle doit se faire, ou, comme disent les marchandes quand elles mettent leur gâteau sur la table - faut le laisser souffler...

Rien de neuf. » Ton Antoine tout à toi

Extrait de lettres d'Anton Tchekhov à Olga Knipper (in *Vivre de mes rêves. Lettre d'une vie*, (tr. fr. Nadine Dubourvieux, Robert Laffont, 2016)

Anton Tchekhov

Il est né en 1860 à Taganrog en Russie. Son immense œuvre littéraire, qu'il accumule en quelques années de vie, est extraordinairement variée, profonde, drôle, poignante. Tout en exerçant sa profession de médecin, il débute en écrivant des nouvelles : *Le Chant du cygne*, *Tragique malgré lui*, *Le Jubilé...*

Sa première pièce, *Platonov*, date de 1880. Viennent ensuite *Ivanov*, des pièces courtes comiques : *L'Ours*, *La Demande en mariage*, *La Noce*, *Les Méfaits du tabac*. Après le succès de *La Mouette* en 1898 au Théâtre d'Art de Moscou alors qu'elle avait connu un échec retentissant lors de sa création à Saint-Petersbourg en 1896, Tchekhov devint l'auteur fétiche de la troupe de Stanislavski qui créa ses trois autres grandes pièces : *Oncle Vania*, *Les Trois Sœurs* et *La Cerisaie*, interprétées par sa future épouse, Olga Knipper.

Atteint de la tuberculose, il part avec sa femme à Badenweiler en Forêt noire pour se soigner et y meurt en 1904.

Simon Stone

Il est né à Bâle en 1984 et fonde en 2007 sa compagnie, The Hayloft Project, en Australie. Sa première production, *L'Éveil du printemps* de Frank Wedekind, remporte les prix majeurs du théâtre australien.

Suivent des adaptations où son sens du plateau, son talent narratif et ses qualités de directeur d'acteurs se donnent libre cours. *Thyeste* de Sénèque, *La Cerisaie*, *Platonov* de Tchekhov, *Le Canard sauvage* de Ibsen, lui valent très vite une notoriété internationale.

En 2011, il prend la direction du Belvoir Theatre, à Sydney. Les invitations à travailler en Europe se multiplient : *L'Orestie* d'Eschyle est présentée à Oberhausen, *Médée* d'après Euripide à Amsterdam et sa relecture de *John Gabriel Borkman* de Ibsen, au Burgtheater à Vienne.

Également metteur en scène en résidence au Théâtre de Bâle, il y crée *Angels in America* de Tony Kushner en 2015 puis *Les Trois Sœurs*.

À l'invitation du Holland Festival, il crée *Husbands and Wives* de Woody Allen en 2016 au Toneelgroep Amsterdam où il monte également *Maison* d'Ibsen, présenté au Festival d'Avignon 2017.

Son premier film, *The Daughter*, réalisé à partir de son travail sur *Le Canard sauvage*, est sorti en 2015.

Informations pratiques

Le TNP

8 Place Lazare-Goujon,
69627 Villeurbanne cedex
04 78 03 30 30
tnp-villeurbanne.com

Calendrier des représentations salle Roger-Planchon

Janvier 2018 — Lundi 8, mardi 9, mercredi 10,
jeudi 11, vendredi 12, samedi 13, lundi 15, mardi 16,
mercredi 17, à 20 h 00

Location ouverte

Prix des places :
25 € plein tarif ;
19 € tarif spécifique : retraités, adultes groupe*
14 € tarif réduit : moins de 30 ans,
étudiants, demandeurs d'emploi, bénéficiaires
de la CMU, professionnels du spectacle, personnes
non-imposables, RSA, AAH ; Villeurbannais
(travaillant ou résidant).
* Les tarifs groupe sont applicables à partir
de 8 personnes aux mêmes spectacles et
aux mêmes dates.

Renseignements et location 04 78 03 30 00
ettnp-villeurbanne.com

Accès au TNP

L'accès avec les TCL

Métro : ligne A, arrêt Gratte-Ciel.

Bus : ligne C3, arrêt Paul-Verlaine, lignes 27, 69 et
C26, arrêt Mairie de Villeurbanne.

Voiture : prendre le cours Émile-Zola jusqu'au
quartier Gratte-Ciel, suivre la direction Hôtel de
Ville.

Par le périphérique, sortie « Villeurbanne
Cusset / Gratte-Ciel ».

Le parking Hôtel de Ville. Tarif préférentiel : forfait
de 3,00 € pour quatre heures.

À acheter le soir-même, avant ou après la
représentation, au vestiaire.

Une invitation au covoiturage

Rendez-vous sur www.covoiturage-grandlyon.com
qui vous permettra de trouver conducteurs
ou passagers.

Station Velo'v N°10027, Mairie de Villeurbanne,
avenue Aristide-Briand, en face de la mairie.



un événement
Télérama



LA JOIE SE PARTAGE

