

direction Jean Bellorini

#5 • novembre-décembre 2021

Bref

instants de la création

Dans ce numéro

La suite du récit de Michel Bataillon, l'identité graphique du TNP : de Jacno à Serge Bloch, un entretien exclusif avec la metteuse en scène Christiane Jatahy et l'agenda des spectacles et rendez-vous.



Serge Bloch aux ateliers décors du TNP, en préparation de l'exposition « L'art conserve » © Jacques Grison

L'histoire reste à écrire... et à dessiner !

Pour les 101 ans du TNP, artistes, penseurs et acteurs de la vie culturelle se sont réunis pour témoigner des grandes pages d'une histoire qui se poursuit. Ces rencontres ont rappelé l'importance de se retourner sur le passé pour mieux comprendre l'état du monde. Un anniversaire, *a fortiori* un centenaire, est une bonne occasion de prendre ce recul. Les bougies sont soufflées, mais *Bref* ne rompt pas tout de suite ce fil rouge historique présent depuis le premier numéro, sorti il y a déjà un an. Cette parution s'ouvre ainsi avec la suite des « Métamorphoses du Théâtre National Populaire » par Michel Bataillon.

Après un portrait de Jacno, créateur de l'identité graphique du TNP, *Bref* consacre un dossier coup de projecteur à Serge Bloch, illustrateur associé au théâtre depuis 2020. En cette fin d'année, l'artiste prend ses quartiers au TNP avec sa drôle d'exposition « L'art conserve ». Pinceaux, crayons et plumes à la main, il rend hommage avec humour et poésie au théâtre et au dessin. Comme des petits personnages échappés de la scène, ses bonshommes accompagnent le public vers la représentation...

Car, comme l'a rappelé Georges Lavaudant, le cœur vibrant de notre théâtre est bien là : dans l'échange secret qui a lieu entre la scène et la

salle. En novembre et décembre, la saison se poursuit avec éclat : une rampe de skate surgit en salle Roger-Planchon pour la création de Nicolas Musin *Archipel* et des artistes de renom sont accueillis, parmi lesquels Jean-François Sivadier, Alain Françon ou Emma Dante. Et, événement de cet automne, la metteuse en scène brésilienne Christiane Jatahy présente pour la première fois son travail en région lyonnaise. Avec sa création *Entre chien et loup*, d'après *Dogville* de Lars von Trier, elle tente de résister au fatalisme d'une histoire qui récidive. Qu'elle se répète, déçoive ou surprenne, au TNP l'histoire reste à écrire... et à dessiner !

Métamorphoses du Théâtre National Populaire

« Le TNP-Villeurbanne, aller au public avec ce que l'on a de meilleur ! »

Michel Bataillon, dramaturge et proche collaborateur de Roger Planchon durant une trentaine d'années, a entamé dans le *Bref #4* spécial Centenaire une chronique retraçant les différents visages du TNP depuis 1920. Dans ce premier texte, il évoquait l'audace des « pères fondateurs » : Firmin Gémier, grand oublié de l'aventure du théâtre populaire, puis Jean Vilar, artisan de la renaissance et architecte de l'institution TNP. En 1972, Georges Wilson, qui leur succéda et œuvra notamment en faveur des auteurs contemporains, refuse de signer un quatrième mandat. Quelques mois plus tard, suite à de longues négociations, le TNP arrive à Villeurbanne.

Quand à l'automne 1965, Jean Vilar esquisse le programme du 20^e Festival d'Avignon, tout va pour le mieux et c'est précisément pour cela qu'il veut saisir l'occasion de cet anniversaire et « reconsidérer les choses ».

« Quand on prend un tournant, il faut le prendre sec », disait-il.

Il double la durée du festival, il partage les soirées de la Cour d'honneur entre le TNP de Georges Wilson et les Ballets du xx^e siècle de Maurice Béjart, il offre à Roger Planchon un nouveau lieu sur la place, avec le Petit Palais pour fond de scène. En invitant le Théâtre de la Cité de Villeurbanne, il met ainsi un terme au monopole théâtral parisien du TNP et fait appel à un artiste et une maison de théâtre dont la présence à Avignon lui semble juste, utile, nécessaire.

Planchon et ses compagnons ont fait leurs premiers pas sur une scène en 1949. En 1952, ils ont bâti leur « petit théâtre » de la Comédie, où Vilar leur a rendu visite. En 1957, ils ont migré au théâtre municipal de Villeurbanne, ils y ont fondé le Théâtre de la Cité qu'ils ont voulu à l'image du TNP de Vilar, du Berliner Ensemble de Brecht et du Piccolo Teatro de Strehler. Avec l'équipe de Madeleine Sarrazin, ils ont poursuivi et amplifié dans Lyon et ses banlieues la « bataille du public » que menait Sonia Debeauvais au Palais de Chaillot à Paris. À trente-cinq ans, Planchon incarne la relève des pères fondateurs. Son art de lire les œuvres dramatiques et de les mettre en scène s'est affirmé, affiné. De succès en succès, il

est devenu très bon directeur d'acteurs et bon acteur lui-même. En l'invitant en 1966 avec *George Dandin*, en lui demandant de créer *Richard III* à Avignon, en l'invitant à nouveau en 1967 avec *Le Tartuffe* et avec sa nouvelle pièce *Bleus, Blancs, Rouges ou les Libertins*, et cette fois dans la Cour d'honneur, Jean Vilar lui témoigne estime et amitié.

À la fin des années soixante, Planchon est sans conteste le chef de file d'une nouvelle génération de metteurs en scène-chefs de troupe qui œuvrent et militent dans leur institution pour la « belle idée » du théâtre populaire. Proche de Vilar dans le combat pour un théâtre public, il s'est en revanche détourné très vite du dépouillement abstrait de l'espace scénique qui fut la marque de Vilar. Il a dévoré et digéré le « travail théâtral » de Brecht et, dans une connivence artistique exemplaire, il a développé avec René Allio une forme originale d'architecture et de récit scéniques, parfois qualifiés de « réalisme critique ». De cette collaboration amicale et fructueuse sont nés quelques chefs-d'œuvre de la mise en scène : *Paolo Paoli*, *George Dandin*, *La Seconde Surprise de l'amour*, *Le Tartuffe*, *Bérénice...*, des jalons qui marquent en France, en Europe, la transition des années cinquante aux années soixante.

Pendant les événements de mai et juin 1968, ce prestige, cette autorité artistique permettent à Planchon de réunir à Villeurbanne en Comité permanent la majorité des directeurs des théâtres et des établissements culturels publics. Pendant trois semaines, le bâtiment de la place Lazare-Goujon, à mi-chemin entre Paris et Avignon, est le lieu privilégié de la réflexion sur l'avenir de la création théâtrale et de la démocratisation de la vie culturelle. C'est aussi l'occasion pour Planchon d'imaginer l'avenir du Théâtre de la Cité après dix années d'activité sans répit.

De 1961 à 1964, en relation avec les collaborateurs de Malraux, Roger Planchon et Robert Gilbert (qui codirige la compagnie depuis les premières heures de l'aventure) poussent fort loin l'étude d'un projet audacieux de Maison de la Culture de Villeurbanne dans le quartier du Tonkin, dont le cœur serait la grande salle de théâtre dont ils rêvent. Jusqu'au moment où le maire, Étienne Gagnaire, tourne le dos au projet et le fait échouer.

De 1964 à 1967, le même scénario se reproduit avec l'étude d'une Maison de la Culture dans le quartier de la caserne de la Part-Dieu. Jusqu'au moment où le maire de Lyon, Louis Pradel, fait volte-face. Les collaborateurs de

Malraux et Roger Planchon se détournent alors du modèle Maison de la Culture et étudient pour Villeurbanne une solution plus immédiate, plus réaliste. Le bâtiment du théâtre municipal date de 1934, son espace scénique exigü et sans dégagements et sa vaste salle vétuste exigent une rénovation. Cette perspective convient à Étienne Gagnaire et le projet est voté par le conseil municipal en mars 1967. À la fin de l'été 1969, les marteaux-piqueurs entrent en action. Est officiellement prévue l'amélioration de l'acoustique générale de la salle mais, à pas discrets, on en vient à transformer le bâtiment de fond en comble. Le chantier va durer trente mois. L'inauguration de la nouvelle salle a lieu le 19 mai 1972.

Faire équipe avec « le plus talentueux des jeunes loups »

Le 23 juin 1970, alors que s'achève une première saison « hors les murs », dans une salle de repli et souvent en tournées nationales et internationales, Planchon rencontre Patrice

« Paris n'est pas l'ambition de Roger Planchon. Il refusera quelques propositions prestigieuses, entre autres le poste d'administrateur général de la Comédie-Française. »

Chéreau au Saint-Claude, boulevard Saint-Germain, et lui propose de partager avec lui et Robert Gilbert la direction de la future maison de théâtre dont il est temps de tracer les nouveaux contours et de définir les objectifs.

Planchon a quarante ans et il aime l'appétit de théâtre de ce jeune homme de vingt-cinq ans dont il connaît bien le travail et partage le goût pour Lope de Vega, Shakespeare, Marlowe, Lenz, et Brecht bien sûr ! À ceux qui ne tardent pas à lui demander les raisons de cette association, il répond qu'il est bon de faire équipe avec « le plus talentueux des jeunes loups ». Il souhaite le voir de retour en

France qu'il a quittée pour l'Italie, Milan et Spolète, après s'être maladroïtement endetté dans une expérience audacieuse de théâtre populaire en grande banlieue parisienne, à Sartrouville. Et puis, et c'est important, Chéreau en mai 1968 a été le plus jeune invité au Comité permanent de Villeurbanne où il a dirigé un atelier de réflexion sur un nouveau modèle de théâtre, hâtivement baptisé C.F.A. Création, Formation, Animation.

« Supposons un foyer de création, dirigé par un metteur en scène et doté de moyens suffisants pour qu'en dehors de toute rentabilité commerciale il puisse monter chaque année deux ou trois spectacles en poussant aussi loin que possible la recherche et l'exigence artistique... » Le projet auquel Planchon associe Chéreau tient quelque peu de cette « utopie » : faire du Théâtre de la Cité un « Théâtre National de Province », dirigé par deux artistes et un grand intendant, où l'activité première de création des spectacles produira de nouvelles formes de dialogue avec le public et un nouveau mode d'apprentissage pour les élèves d'une école intégrée.

Villeurbanne sinon rien

Au ministère de la Culture où Planchon présente et défend ce projet destiné à faire du Théâtre de la Cité l'égal et le rival du Piccolo Teatro de Milan, du Berliner Ensemble et de la toute jeune Schaubühne de Berlin, le nouveau ministre Jacques Duhamel et ses collaborateurs, Jacques Rigaud, Antoine de Clermont-Tonnerre et Guy Brajot l'accueillent avec une contre-proposition : prendre à Paris, au Palais de Chaillot, la succession de Georges Wilson qui renonce à la direction du TNP. Plus qu'un souhait, c'est une offre qu'il conviendrait de saisir avec reconnaissance.

Planchon n'envisage pas de quitter Villeurbanne. Après vingt ans de combat pour la décentralisation théâtrale, il n'envisage pas de quitter le théâtre dont il a fait la renommée et dont le chantier en cours lui promet un outil de travail bien supérieur au Théâtre du Palais de Chaillot qui est un piège, il le sait. Pas question non plus de quitter maintenant le public qui l'a accompagné fidèlement, du petit théâtre de la Comédie, rue des Marronniers à la grande salle de la place Lazare-Goujon. Paris n'est pas son ambition. Il refusera par la suite à plusieurs ministres quelques nouvelles propositions prestigieuses, entre autres le poste d'administrateur général de la Comédie-Française. « Je me souviens de ma réaction », m'a dit un jour Patrice Chéreau. « Je trouvais Roger plutôt gonflé. Il disait très clairement : On nous fait une énorme proposition, il ne faut pas la refuser mais l'ajuster et la transformer. En gros, c'est plus d'argent pour Villeurbanne... »

Le 29 mars 1972, le ministre Jacques Duhamel surprend la presse par son plan de *Réorganisation du Théâtre National Populaire*, fruit de longues négociations entre son cabinet, le maire de Villeurbanne et les directeurs du Théâtre de la Cité. Pour le trio Planchon-Chéreau-Gilbert, l'essentiel est gagné : leur aventure artistique continue dans le bâtiment du théâtre municipal de Villeurbanne. Mais, un an après la mort de Jean Vilar, la condition est que le Théâtre de la Cité devienne Théâtre National Populaire. Ce n'était pas le souhait de



Roger Planchon dans *Le Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, mise en scène Patrice Chéreau, TNP, 1972 © Nicolas Treatt

Planchon car... « *Il n'est pas simple d'enfiler le manteau de son père* », disait-il.

Comment désigner désormais le Théâtre de la Cité ? TNP à Villeurbanne, de Villeurbanne, TNP-Villeurbanne ? Ce théâtre vivait une métamorphose essentielle mais demeurerait lui-même à Villeurbanne. Il n'était pas greffé sur le tronc du TNP parisien de Gémier, de Vilar et de Wilson, qui devient Théâtre National du Palais de Chaillot et aura bientôt Jack Lang, et plus tard Antoine Vitez pour directeurs.

Ce transfert en province du sigle illustré à Paris était, selon le ministère, la condition qui allait permettre dès 1973 de doter l'institution d'un financement du Fonds interministériel d'aménagement du territoire. « Pour la première fois, un théâtre national ne sera plus seulement parisien mais exercera ses activités sur l'ensemble du territoire. » Le ministre a été séduit par l'idée développée par Planchon qu'une tournée théâtrale prenne la forme d'un long séjour dans une Maison de la Culture ou un centre dramatique où le TNP donnera plusieurs soirées d'au moins deux ou trois de ses spectacles et où ses collaborateurs, artistes et animateurs, viendront épauler l'équipe locale à la quête d'un public plus nombreux et plus divers.

Le ministre, dont le discours est un modèle de prose politique, fait l'éloge de la triple direction : « Roger Planchon..., l'un de ceux qui, dans la génération qui a suivi celle de Jean Vilar, a marqué le plus de son empreinte l'évolution du mouvement dramatique français... Patrice Chéreau qui s'affirme tant en France qu'à l'étranger comme l'un des meilleurs metteurs en scène européens... Robert Gilbert dont l'habileté et la compétence d'administrateur de théâtre sont reconnues... »

Toutefois le TNP de demain, « cette entreprise résolument nouvelle... le premier véritable "théâtre national" » n'aura pas le régime juridique et financier d'un authentique théâtre national. Le Théâtre National de Strasbourg est le seul provincial qui soit « national » comme le sont les cinq « nationaux » parisiens. Le TNP

demeure centre dramatique, géré selon un régime contractuel par la société Théâtre de la Cité SARL, et c'est toujours le cas, cinquante ans après. Et Patrice Chéreau est codirecteur par la volonté de Roger Planchon, sans être actionnaire de la société ni signataire du contrat car les services du ministère considèrent que, selon la loi, il ne saurait l'être tant qu'il n'a pas remboursé toutes ses dettes de Sartrouville !

L'ère Planchon-Chéreau

Le 19 mai 1972, Patrice Chéreau ouvre le nouvel âge de la décentralisation théâtrale avec *Le Massacre à Paris*, un manifeste artistique éclatant, qui annonce ce que seront les dix années de l'ère Planchon-Chéreau, dix années de plaisir, dix années de bonheur au théâtre. Le kaléidoscope de la mémoire déborde d'images instantanées. Voici les premières qui s'imposent, souvenirs de deux spectacles qui pendant six ans ont affiché aux quatre coins de France et d'Europe les noms de Villeurbanne, de Planchon, de Chéreau.

Un couple princier s'avance sur une étroite passerelle, franchit la fosse d'orchestre, ordonne que se lève le rideau de fer. Une vague de fraîcheur et de senteurs de forêt déferle sur nos visages. Sous la lune, au pied de tours fantomatiques, deux couples d'adolescents, longtemps tenus à l'écart du monde, font leur toute première expérience de l'autre. Jany Gastaldi et Laurence Bourdil découvrent et comparent leurs anatomies. C'était *La Dispute*, une cruelle machine dramatique de Marivaux rêvée par Patrice Chéreau et Richard Peduzzi.

Sur une table recouverte d'une nappe bleue, Elmire, allongée, tend un piège à Tartuffe qui joue en virtuose de tous les registres de la séduction. Tapi entre les tréteaux, Orgon, le mari incrédule, tarde à intervenir. Point culminant d'une provocation risquée par Nelly Borgeaud, Roger Planchon et Guy Tréjan, c'était *Le Tartuffe* de Molière.

De 1972 à 1982, le TNP-Villeurbanne produit et tourne vingt-quatre spectacles. Planchon met en scène Shakespeare, Molière et Racine,

il crée la grande épopée du capitalisme moderne, *Par-dessus bord*, l'œuvre majeure de Vinaver, puis un chef-d'œuvre inédit de Pinter, *No man's land*, il compose un hommage à Arthur Adamov, il bricole un collage dadaïste désopilant... et il poursuit sa propre recherche d'auteur dramatique avec trois nouvelles pièces. Chéreau, après Marlowe et Marivaux, met en scène trois contemporains, allemand, anglais et français, Dorst, Bond et Wenzel. Enfin, il met un terme à sa collaboration avec le TNP par une intégrale de *Peer Gynt* d'Ibsen jouée en deux soirées du 4 mai au 20 juin 1981 devant 12 500 spectateurs : une somme théâtrale, une course de fond portée par Gérard Desarthe entouré d'une famille de vingt-deux comédiens et six musiciens, de Maria Casarès à Dominique Blanc. La dernière, jouée en intégrale avec à l'entracte un buffet servi sous les arbres de la place Lazare-Goujon, fut une fête comme on en connaît peu dans une vie d'amateur de théâtre. Le spectacle sera joué tout l'automne au Théâtre de la Ville devant 30 000 spectateurs et, tourné pour Antenne 2 par Bernard Sobel et Patrice Chéreau, il sera diffusé pour les fêtes de la fin d'année 1981.

Une maison d'artistes

Au TNP-Villeurbanne, il n'y eut pas de troupe au sens où l'entendait Jeanne Laurent pour les premiers centres dramatiques, mais un petit noyau de compagnons de la première heure, Isabelle Sadoyan et Jean Bouise, Colette Dompiétrini, Claude Lochy, Gérard Guillaumat... et une très vaste famille d'acteurs, vedettes et débutants, intermittents et en même temps fidèles, engagés parfois pour plusieurs rôles dans une même saison. Une, ou plutôt deux familles, car il y avait les acteurs de Chéreau et les acteurs de Planchon, et d'autres allant de l'un à l'autre, comme Gérard Desarthe qui fut, pourrait-on dire, un « sociétaire » du TNP-Villeurbanne.

En revanche, Madeleine Sarrazin constitua une équipe unique, étoffée, pour porter au public tous les spectacles créés par le TNP. Dès 1960, elle avait organisé et dirigé les relations avec le public et pensé le réseau des abonnés et des collectivités qui fit le succès du Théâtre de la Cité. Les événements de Mai 68 avaient accéléré la mutation des structures de la société. Le monde associatif, les partis, les syndicats, les comités d'entreprise perdaient de leur influence et il fallait expérimenter de nouvelles façons d'« aller au public ». Lesquelles ? Les récits dramatiques mis en scène par Chéreau, Planchon et leurs invités, Bruno Boëglin, Claude Régy ou Bob Wilson, et plus généralement la vie artistique de la maison, devaient être la source de toutes les initiatives pour informer et convaincre ceux que l'on espérait accueillir comme spectateurs. C'est ce que firent Liliane Martinez, Béatrice Chavaux, Éliane Bolian, Muriel Poulard, Claude Quétard, Valentin Traversi, Jean-Marc Martin du Theil... dans la métropole lyonnaise et dans chacune des villes de tournée.

L'influence de la double direction artistique, la présence de Patrice Chéreau et de Richard Peduzzi, l'exigence d'Ezio Frigerio et de Luciano Damiani, les artistes italiens qui réalisèrent les décors de Planchon, furent bénéfiques au monde des machinistes, des

techniciens, des artisans-constructeurs. Les décorateurs et les peintres devinrent imbattables pour les stucs et les trompe-l'œil. Les ateliers du TNP construits rue Émile Decorps sur un terrain municipal rivalisaient en surface – 6 000 m² – en art et en technique avec ceux de la Comédie-Française.

Il y eut une équipe de régie pour Chéreau avec Yves Bernard et une pour Planchon avec René Beaubois. Chéreau arriva avec Jacques Schmidt pour les costumes et André Diot pour les éclairages. Aussitôt Planchon les adopta tous deux et ils devinrent pour lui des collaborateurs et des amis indispensables. Et Chéreau adopta André Serré, le poète du son du Théâtre de la Cité.

« Comme en géologie, au théâtre, les ères se superposent, dans la continuité des strates et dans la rupture des failles. »

Au cours de l'entretien publié dans le tome Chéreau du *Défi en province*¹, Patrice raconte comment la musique et l'opéra se sont introduits dans sa vie. « *J'ai échafaudé, avec François Regnault d'ailleurs, une théorie : nous n'avons pas en Occident de rituel théâtral, comme les Japonais ont le nô. L'opéra, c'est notre rituel théâtral à nous et c'est, pour moi, une façon de faire du théâtre encore plus théâtral et encore plus chauffé à blanc.* » Il raconte comment théâtre et opéra s'entremêlent dans son emploi du temps et dans l'élaboration des spectacles. Pour répondre aux invitations des maisons d'opéra ou du Festival de Bayreuth pour *La Tétralogie* de Wagner, Chéreau se mettait « en congé » de Villeurbanne. Et de même quand il tournait ses premiers films, en grande partie en région lyonnaise et avec des comédiens de ses spectacles, *Le Compagnon* puis *La Chair de l'orchidée*.

Après quelques saisons vinrent des années de vaches maigres où des ministres pingres prônaient la frugalité vertueuse. Il devint difficile de produire de front plusieurs beaux spectacles et de les jouer en tournée. Les créations de Planchon et Chéreau maintenant alternaient à l'affiche. Absent de Villeurbanne tandis que Planchon mettait en scène d'affilée trois succès, *No man's land*, puis *Athalie* couplé avec *Dom Juan*, Chéreau, qu'une méchante plume traitait de « touriste », était à Bayreuth, à la Scala de Milan, à l'Opéra de Paris. Mais déjà il préparait *Peer Gynt* qui mobilisa son art et son énergie, toutes les forces et toutes les finances de la maison et compta au moins pour deux ou trois spectacles.

En novembre 1978, à Guy Darnet, qui n'avait pas encore fondé la Maison de la Danse et écrivait pour le magazine lyonnais *Résonances*,

il confiait : « *Il faut que les Lyonnais sachent que je suis incapable de me fixer quelque part. Ce n'est pas un hasard si je suis allé à Sartrouville, à Milan. Je fonctionne par période de cinq ans : Milan a duré cinq ans et Bayreuth durera cinq ans. Je n'ai pas l'intention d'appartenir à qui que ce soit. J'aime Lyon et j'ai la possibilité d'y travailler. J'ai monté ici trois ou quatre spectacles parmi ceux que j'aime le plus. Je ne me pose pas la question de travailler dans un endroit plus que dans un autre. L'occasion fait le larron... Je travaillerai peut-être à Lyon. Ou à Berlin. Ou à Toulouse... »*

Patrice Chéreau n'avait « *de lien avec le TNP qu'un engagement moral personnel avec Roger Planchon.* » À la fin de l'année 1980, il accepta la proposition de Jean-Pierre Angremy, directeur du théâtre et des spectacles, et du ministre Jean-Philippe Lecat de réfléchir à ce qu'il aimerait faire du Théâtre des Amandiers. À l'automne 1982, nommé par le nouveau ministre Jack Lang, il ouvre la première saison du centre dramatique national Amandiers-Nanterre qu'il dirige pendant quelques années avec Catherine Tasca et il y crée enfin l'école de comédiens dont il rêvait et à laquelle le TNP-Villeurbanne avait renoncé dès son ouverture en 1972.

Lavaudant entre en scène

Au printemps 1972, Roger Planchon m'avait invité à les rejoindre à Villeurbanne pour prendre la direction des études de leur rêve d'école fondé sur la proximité des travaux d'enseignement avec les créations de la maison. Une fois sur place en septembre, je constatai que le volet « Formation » n'existerait pas, c'était trop pour les moyens dont nous disposions, et qui d'ailleurs se sont érodés de saison en saison. Sous la direction de Planchon-Chéreau-Gilbert, le TNP était une maison où l'ouvrage ne manquait pas. On ne parlait pas d'appel à candidature et de profil de poste. On y prenait à pleines mains le travail qui vous convenait et c'est ce que je fis, en apportant ma contribution à la réflexion sur les œuvres en répétition, à la conception, la rédaction et l'édition des textes destinés au public, à la construction des saisons, au programme des spectacles invités. Alors que dans mes années au Théâtre de la Commune j'avais milité pour le titre de « dramaturge », à l'allemande, j'ai trouvé plus juste de garder à ce mot son sens français de « poète dramatique » et j'ai choisi le titre de « conseiller artistique ».

Un soir où j'étais à Grenoble en compagnie d'Éliane Bolian alors chargée des relations avec le monde universitaire, nous avons vu au Rio, un cinéma transformé en petit théâtre, un objet scénique inattendu, inespéré, qui nous a saisis. Une ivresse d'images et de postures de jeu nées de la lecture de Shakespeare, et une envie d'en savoir plus sur ces trois filles, ces douze garçons qui à l'écart du sentier balisé de la fable s'enfonçaient allègrement dans la jungle des mots...

Au Rio, ce soir de mai 1975, avec *Le Roi Lear*, Lavaudant et sa bande avaient gagné deux partisans qui, dès le lendemain à Villeurbanne,

^[1] Un défi en province, Michel Bataillon, éditions Marval, 2000

firent partager le plaisir de leur découverte. Pourquoi n'avons-nous pas ensuite mis à l'affiche du TNP l'étonnant *Palazzo mentale* qui, sans même qu'ils l'aient voulu, devint le manifeste d'une nouvelle écriture théâtrale « en liberté »? C'est au Théâtre du 8^e, chez Robert Gironès, plus prompt que nous, que les Lyonnais, en décembre 1977, virent le premier grand succès de Georges Lavaudant.

Avec un demi-siècle d'éloignement, les décennies du TNP-Villeurbanne me paraissent somptueuses. Une fois posés sur le calendrier de saison les longs cycles des créations et des reprises de Planchon et de Chéreau, venaient le tour des invités. C'était le Théâtre de la Taganka de Iouri Lioubimov avec un *Hamlet* joué par le chanteur-poète Vladimir Vyssotski, Claude Régy avec Peter Handke et Gérard Depardieu, c'était Antoine Vitez avec *Catherine*, sa première recherche de théâtre-récit, c'était Jean-Pierre Vincent et le Théâtre National de Strasbourg, Jérôme Deschamps et les Deschiens, Peter Brook avec *Timon d'Athènes*, Lee Breuer et David Warrilow avec Beckett, Robert Wilson, Karge-Langhoff-Müller, Tadeusz Kantor et sa *Classe morte*, Strehler et l'*Arlequin, serviteur de deux maîtres*, c'était Andrzej Wajda, metteur en scène de Witkiewicz, c'était l'une des rares venues en province d'Ariane Mnouchkine avec *L'Âge d'or*, enfin c'était, à chaque bonne occasion les travaux de Bruno Boëglin que Planchon et Gilbert suivaient fidèlement depuis un surprenant *Concile d'amour* à la Mouche...

En octobre 1978 sur la scène du TNP, *Maître Puntila et son valet Matti* : c'est bien la fable, les dialogues et les chansons de Brecht que jouent Gabriel Monnet et Gilles Arbona avec leur limousine sur un haut de côte en asphalte signé Jean-Pierre Vergier mais le temps est venu de jouer Brecht avec d'autres armes esthétiques que celles du « brechtisme ». « *Il y a dans le public une attente, un appétit de Brecht dont il faut tenir compte* », constate Lavaudant. « *C'est notre rôle de déjouer cette attente et, à la place du discours social univoque espéré, de révéler ce que contient l'écriture de Brecht : par exemple, ces étonnantes échappées de désir chez ce bourgeois jouisseur, ces espoirs dont sont porteuses les femmes, cette complexité des relations maître-valet, si proches de Losey et de Handke. Voilà notre façon, notre manière fragmentaire de faire un théâtre matérialiste.* »

Lavaudant aborde Brecht sans se laisser intimider, avec sérieuse et en même temps une légèreté joueuse, joyeuse, pour jongler avec les formes et les clichés et aboutir à un final fellinien. Puis ce furent *Les Cannibales*, une divagation grenobloise sur fond de Belledonne, montage de textes disparates subtilement élaboré par Lavaudant et sa bande, puis *Les Géants de la montagne* de Pirandello et enfin en décembre 1983 *Les Céphéïdes* de Jean-Christophe Bailly.

En juillet 1984, Roger Planchon et Robert Gilbert se trouvent à Avignon pour la présentation de *Frédéric, Prince de Hombourg* à l'Opéra municipal. Invités au TNP, Manfred Karge et Matthias Langhoff, les metteurs en scène associés de Berlin-Est, ont choisi pour leur création du printemps 1984 à Villeur-



Bruno Boëglin, Roger Planchon et Georges Lavaudant, conférence de presse de la saison 1983-1984 © Christian Ganet

banne, puis à l'Odéon et Avignon, ce poème dramatique de Kleist dont ils donnent une lecture contemporaine bien éloignée du lyrisme de la création de Jean Vilar aux premières heures du Festival 1951. À côté de la photographie légendaire du héros Gérard Philipe recevant la couronne de lauriers, s'impose maintenant une cruelle image d'aujourd'hui, Gérard Desarthe, la tête dans un sac pendant le simulacre d'exécution du Prince. Karge et Langhoff sont à la veille de mettre un terme à leurs travaux en commun, ils ne prendront pas ensemble la relève de Chéreau à Villeurbanne.

Sous la voûte du platane centenaire de la cour de l'Hôtel d'Europe, les directeurs du TNP rencontrent Georges Lavaudant. Quelques jours auparavant, il vient de réussir avec *Richard III* une des grandes nuits shakespeariennes de la Cour d'honneur. Comme en géologie, au théâtre les ères se superposent, dans la continuité des strates et dans la rupture des failles. Entre Michel Auclair au milieu des machines de guerre, guidé dans sa prise du pouvoir par Roger Planchon en 1966 et Ariel Garcia-Valdés, souverain claudiquant, genou raidi dans sa prothèse, il y a eu l'audacieuse « contraction » de *Ricardo III* par Carmelo Bene, un opéra théâtral dont Lavaudant en 1979 a fait *La Rose et La Hache*. Carmelo Bene, « *celui qui met le feu aux poudres... qui cristallise l'imaginaire* ».

Les directeurs du TNP disent à Lavaudant qu'ils aimeraient dès que possible construire l'avenir avec lui. Les années Chéreau ont apporté la preuve que la double direction artistique est profitable, d'abord pour le public et pour l'émulation créatrice. Quand elle est « *assurée par deux créateurs de renommée internationale dont chacun pourrait légitimement poursuivre une carrière personnelle et diriger un théâtre... elle transforme complètement le destin de l'entreprise théâtrale* ».

Dans une « photographie » écrite en octobre 1985 et que je crois judicieux de citer ici, Lavaudant dit à Planchon toute la complexité de la décision qu'il doit prendre :

« *1984. Confortablement installés dans la cour de l'Hôtel d'Europe à Avignon, nous buvons une bouteille de Chablis. Des perles de condensation coulent le long du seau en argent. Impoliment, je trempe une main dans l'eau glacée. Je saisis les glaçons, je les agglomère en une barre qui prend la forme de mes doigts repliés. Cela donne la sensation de tenir un poing américain, mais éphémère... Robert Gilbert et Roger répètent leur désir de me voir arriver au TNP. Je suis ému et inquiet. Ému car bien que sans aucun rapport d'ordre esthétique, sans également aucun rapport dans l'ordre de l'importance des personnalités qui me précèdent et que j'admire toutes à différents titres, je perçois intuitivement des fragments de mémoire et de savoir-faire qui circulent de Vilar à Wilson, de Wilson à Planchon, et de Planchon à moi, et tout cela se trouve condensé finalement dans ce sigle de "TNP" – et puis à cet instant tout semble si naturel, sans tension, sans arrière-pensée que j'ai l'impression de casser la croûte avec des amis, de rompre le pain, de manger du fromage à la pointe de mon couteau... Je suis inquiet, je songe à Patrice. J'essaie d'imaginer son insertion avant moi. Les difficultés réelles ou imaginaires, les conflits étouffés, la douleur même parfois et puis la distance qui tout à coup s'agrandit. Pendant quelques secondes une ombre violette passe. Une terrible mélancolie m'assaille, je ne sais pas pourquoi. Comme dans l'enfance la fin des vacances avec séparation, larmes, déchirement et bientôt l'horrible odeur de cire et de craie fraîche... Plus tard le soleil tape à la verticale sur les grands parasols de toile écru. L'air est doux. Le vin apaisant.* »

L'obstacle réel et immédiat pour qu'il accepte cette proposition, c'est son engagement à Grenoble aux côtés de Gabriel Monnet. Il faut qu'ils aillent jusqu'au bout de l'action qu'ils ont engagée pour que la Maison de la Culture et le centre dramatique national aient une direction unique et que les créateurs y soient maîtres de l'outil de production. « *Le pouvoir aux créateurs !* » avait lancé Planchon

à Avignon en 1966. Le TNP devra donc attendre la fin de saison 1985-1986.

« *Mon champ d’intervention premier, c’est la création. Je me demande sans cesse ce qu’est la machine théâtrale, et comment la faire fonctionner ? Qu’est-ce qu’elle produit comme zone d’illusion, de fascination, de mystification...* »

La bande à Jo

Cette quête théâtrale, depuis vingt ans Lavaudant la mène avec des compagnons de la toute première heure et des rencontres plus tardives, une quinzaine de personnes singulières, des caractères rares, bizarres parfois, une bande disparate, hybride, unie par des liens affectifs, intellectuels, politiques, poétiques.

En quelques spectacles invités à Villeurbanne, les spectateurs du TNP ont appris à les connaître : Ariel Garcia-Valdès et Philippe Morier-Genoud, Annie Perret, Marie-Paule Trystram et Dany Kogan, Gilles Arbona, Charles Schmitt et Marc Betton, Michel Ferber et Bouzid... Tantôt réunis en faisceau pour jouer, à leur façon, Brecht, Musset, Pirandello ou Tchekhov, tantôt porteurs d’initiatives personnelles. Seuls en scène ou en petite formation, ils révèlent des trésors secrets de prose poétique. Ariel Garcia-Valdès joue Stanislas Rodanski, poète lyonnais reclus à Saint-Jean-de-Dieu ; Philippe Morier-Genoud le soliloque de l’homme en robe, un étrange habitant des Terres Froides dauphinoises ; Charles Schmitt de précieuses nouvelles de Franz Kafka ; Gilles Arbona une conférence de Cesare Pavese ; Annie Perret la prose de Katia Rubinstein... une constellation de « travaux d’acteurs ».

Après dix années de Comédie des Alpes précédées par quatre années au Rio, la proposition va inévitablement chambouler la compagnie. Lavaudant m’a raconté, vingt ans plus tard, comment il avait vécu le moment critique de cette première rupture :

« *Si on ne bouge pas maintenant, on risque de ne plus pouvoir bouger après. Il est plus facile de bouger à un moment où tout va bien que forcé par une crise. Ce fut ma première pensée. La deuxième, c’était l’appel qu’on nous lançait, l’admiration qu’on avait pour Roger et pour Robert Gilbert, le fait que Chéreau était là auparavant... Je n’avais pas d’autre horizon, pas d’autre envie que d’aller au TNP, et nulle part ailleurs. Pour moi, c’était la succession idéale, l’endroit où, dans mon rêve d’enfant, dans mon rêve de théâtre artistique et populaire je me disais : c’est quand même le lieu où j’ai envie d’aller...*

Les discussions ont alors été assez violentes ; je les ai menées cas par cas. Puisque j’allais m’engager dans une nouvelle aventure, je devais savoir qui je voulais emmener, et qui voulait me suivre. Quand Ariel a renoncé à venir avec nous, ce fut quand même une surprise... Il craignait sans doute une forme de prison dorée...

Je suis venu parce qu’il y avait Roger... Et pour deux autres raisons que je n’ai pas encore dites. J’avais rencontré là le meilleur public de France, le plus exigeant, le plus curieux, des “aficionados” à la “plaza de toros”. Au TNP, on recherchait moins l’esbroufe que le sérieux du travail. Et puis, ce point dont on ne parle pas

assez et qui est tout à fait réel : la qualité de l’espace lui-même, le rapport direct de l’acteur à la salle que je découvrais après Grenoble, une qualité qui était et demeure unique et qui semblait me correspondre. J’avais envie d’expérimenter pour de vrai et de manière plus longue cette sensation que j’avais eue du rap-port scène-salle et d’être à nouveau confronté à ce public qui se brassait, se renouvelait... »

Comme Ariel Garcia-Valdès, Jean-Pierre Vergier n’a pas voulu quitter Grenoble mais il est présent partout, coconcepteur de l’ouvrage : scénographe, décorateur, à l’atelier costumes avec Brigitte Tribouilloy, affichiste, maquettiste... Partout on reconnaît son imaginaire, sa main, son trait, ses couleurs, son apparence naïveté malicieuse. L’univers sensible des spectacles de Lavaudant tient à sa complicité tacite et immédiate avec Vergier. Et de

« Je n’avais pas d’autre horizon, pas d’autre envie que d’aller au TNP, et nulle part ailleurs. »

Georges Lavaudant

même avec le compositeur Gérard Maimone.

Avec une poignée de ses fidèles devenus salariés permanents du TNP, mais aussi avec tous ceux qu’il aimait, engagés selon les besoins des productions, et avec des comédiens venus d’autres horizons, André Marcon, François Marthouret, Bulle Ogier, Laura Morante, Sylvie Orcier, Patrick Pineau, Carlo Brandt, Anne Alvaro ou Michel Aumont, Lavaudant apporte à Villeurbanne son art si personnel de faire naître le spectacle à partir du matériau littéraire des auteurs d’aujourd’hui. Un art du théâtre, musical et imagé, qui semble bien loin de Planchon, loin de Chéreau. Avec eux pourtant, il partage sans réserve la belle idée fondatrice d’un théâtre national et populaire mais il invente un nouvel art poétique du récit scénique qui lui est bien propre.

« *Quand j’ai vu les premiers films de Godard, j’ai eu l’impression que c’était moi qui parlais... Je suis sorti du cinéma en me disant : Qui c’est Godard ? Ça y est, c’est moi !...*

Il y avait un hiatus de sensibilité entre ce qui se passait sur les scènes de théâtre et ce que j’aimais réellement dans les arts et dans la vie. Voilà pourquoi je me suis dit : On va faire du théâtre mais on en fera comme si c’était du cinéma ou de la littérature. On ne fera pas du théâtre-théâtre, on ne montera pas de pièces classiques, on essaiera d’écrire nos textes... »

De 1986 à 1995, dix saisons et dix-sept spectacles, il met ainsi au répertoire du TNP-Villeurbanne Pierre Bourgeade avec la reprise de *Palazzo mentale*, Michel Deutsch avec *Féroë, la nuit...*, Jean-Christophe Bailly avec *Le Régent* puis *Pandora*. Il va jusqu’au Mexique pour convaincre Jean-Marie Le Clézio d’écrire

pour le théâtre et de l’autoriser à mettre en scène *Pawana*. Il voyage au loin pour « *fuir le théâtre* » et au retour le voyage le conduit à écrire pour le théâtre, Veracruz et Terra incognita. Il ne fuit pas les « classiques », Tchekhov ou Brecht, mais il choisit leur écriture à l’état natif, Platonov, Baal ou *Dans la jungle des villes*. Et quand il monte *Un chapeau de paille d’Italie*, c’est parce qu’il a Patrick Pineau, un acteur capable d’être aussi loufoque que l’est Labiche dans cette pièce surréaliste.

En 1995, pour ses deux derniers spectacles à Villeurbanne, *Lumières, Près des ruines* et *Lumières, Sous les arbres*, il convoque deux auteurs, Jean-Christophe Bailly et Michel Deutsch, un chorégraphe, Jean-François Duroure, un scénographe, Jean-Pierre Vergier pour pousser à l’extrême cette écriture libre et légère qui fut sa marque au TNP-Villeurbanne.

Christine Hamon, spectatrice assidue et gourmande, avait attentivement regardé *Lumières* et recherché d’où vient le charme du style Lavaudant : « *Dans les moments les plus heureux des spectacles de Lavaudant apparaît la “grâce” comme l’entendent les théologiens. La grâce, c’est ce qui donne l’impression de ne jamais reposer sur l’effort apparent... Il y a dans cette “esthétique du facile” un art de faire du théâtre de rien qui est poussé très loin, jusqu’à une perfection. Tout concourt à ce résultat, une carte postale ou un objet, une recette de cuisine, un bout de Guide bleu, toutes ces sortes de matériaux qu’il a utilisés pour en faire du théâtre. En même temps il met en valeur ce que j’appellerais la “grâce de l’improvisé”, en s’efforçant de toujours fixer le moment de jaillissement de la création, de donner l’impression au spectateur qu’il est devant quelque chose qui vient d’être trouvé par l’acteur ; un mouvement, une inflexion, une attitude qui amène cette grâce de l’improvisé vers une esthétique élaborée du facile.* »

Georges Lavaudant confie : « *Jamais personne ne m’a soutenu comme Roger pour que je fasse de l’art contemporain. Alors que quelqu’un de raisonnable aurait pu me freiner, il considérait comme mon devoir de faire Les Céphéides, Le Régent, Terra Incognita, Lumières... Et quand je me suis mis à écrire, j’ai senti que cela confortait le combat difficile qu’il menait pour qu’un directeur de grand théâtre puisse monter ses propres textes. Le rôle d’un théâtre, me disait-il, c’est aussi que les auteurs-directeurs fassent partager leurs univers.* »

Michel Bataillon

Suite et fin de cette chronique à lire dans le Bref #6, à paraître en janvier 2022.

Pour aller plus loin

Les rencontres du Centenaire en vidéo.

sur la chaîne youtube Théâtre National Populaire - TNP ou sur tnp-villeurbanne.com, onglet « le TNP a 101 ans – L’histoire du TNP, d’hier à aujourd’hui »

Jacno, l’esprit TNP

À l’occasion de la mise en lumière du travail de Serge Bloch, *Bref* revient aux origines de l’histoire graphique du TNP. Cette identité graphique est loin d’être anecdotique : elle a institué un rapport de reconnaissance entre les spectateurs et ce théâtre. Jean Vilar eut, le premier, l’intuition que les oriflammes du TNP pourraient devenir un symbole du bien commun autour duquel les spectateurs se rassembleraient : « J’ai donné à ce théâtre, et dès le premier jour, son et ses caractères, son sigle : “TNP” comme on dit “SNCF” ou “TCRP”. » Pour donner vie à ce sigle, il fait appel à un typographe, à un amoureux des lettres : Marcel Jacno sera l’inventeur d’une « image de marque » du TNP. Jean-Pierre Moulères, commissaire de l’exposition « Signé Jacno, un graphisme brut pour un théâtre populaire » et responsable des expositions à l’Association Jean Vilar à Avignon, dresse son portrait.

Les jeunes gens d’il y a belle lurette se rappellent de Jacno, des Stinky Toys, d’Elli et de « Et toi, dis-moi que tu m’aimes... » chanté par Lio. Jacno, pionnier punk puis dandy pop des années 1980, chantait, composait et fumait des cigarettes. Il grillait des brunes emballées dans un paquet de papier bleu estampillé d’un casque gaulois. Peu y prêtaient attention mais ce casque ailé était toujours flanqué d’une petite signature en lettres détachées : **J A C N O**. C’est pour ça qu’on appelait le chanteur Jacno : Jacno... parce qu’il fumait des cigarettes Gauloises.

Cependant, ce n’est pas de ce Jacno-ci dont il s’agit aujourd’hui dans ce numéro du *Bref*, mais bien de celui qui signait, ici et là de ces cinq petites lettres, tout ce qu’il dessinait pour la grande consommation ou pour les hauts lieux de la culture : Marcel Jacno.

Graphiste, affichiste, designer, peintre né en 1904 à Paris de parents immigrés russes et autrichiens, mort à Paris à l’âge de 84 ans, en 1989, il était un artiste accompli et ses dispositions et surtout sa curiosité l’ont amené à exercer son talent dans de nombreux champs du graphisme. Toutefois, pour cet homme amoureux de la lettre, sa vocation est toujours restée la typographie. Pour ses commanditaires, il créait un nouvel alphabet à chaque projet qu’il menait. Certains restent inédits



Marcel Jacno dans son atelier sur l'Île Saint-Louis, fin des années cinquante © Serge Jacques

mais les plus célèbres ont fait les beaux jours des réclames de magazines, des programmes de cinéma et de théâtre, comme le Film, le Scribe, le Jacno ou le Chaillot créé pour le TNP. C’est en 1951 que Jacno rencontre Jean Vilar qui lui expose les thèmes autour desquels doivent s’organiser ses recherches : franchise des couleurs, radicalité des forme, théâtre de grandeur à la portée des petites bourses...

Pour annoncer cette formule révolutionnaire, Jacno trouve un style graphique d’évocation révolutionnaire. Il dessine son alphabet en lettres pochoir et l’inscrit dans un ovale assimilable à un cachet. Ce label devant frapper les prospectus, les livrets mais aussi et surtout les affiches, Jacno choisit de donner aux lettres un tracé irrégulier qui rappelle la rusticité des imprimés de la Révolution. Ce savant travail à main levée fait vibrer la lettre et en accroît sa puissance de suggestion.

Le choix d’aplats de couleurs pures, violemment caractéristiques, un bleu céruleum et un rouge vif, donnent à l’image de marque du TNP une efficacité jusqu’alors réservée au graphisme publicitaire. Le tampon TNP est né.

Jacno conçoit ensuite la présentation des différentes publications gravitant autour du TNP jusqu’aux jaquettes de disques et aux couvertures des collections du répertoire. Jacno dessine aussi la maquette du *Bref* que

Jean Vilar souhaitait pour les Amis du théâtre populaire en 1955, et qui deviendra le journal du TNP en décembre 1956. Il habille les camions, remorques et autocars de la troupe, essentiels au projet vilarien car la troupe n’a pas de maison, elle joue à Chaillot incidemment mais doit se déplacer et aller jouer à domicile, répète Jean Vilar.

Ainsi, se répand le style typographique du TNP : façades du Théâtre du Palais de Chaillot, aménagement intérieur, librairie, murs de la ville et routes d’Europe. La mythologie du TNP aussi, est en route.

Comme à partir de 1954, le TNP assure entièrement l’organisation du Festival d’Avignon, Vilar a besoin d’une affiche ayant force de label. Il demande donc à Jacno de travailler à un projet dans la veine de la charte graphique du TNP. Il reprend les lettres au pochoir du caractère Chaillot dont l’âpreté épouse très naturellement les couleurs en aplat. Les trois clés sont le blason de la ville et dans ce cadre, se jouent de toute interprétation ; entre jeux d’enfants et rituel magique, elles contribuent rapidement à la fabrication d’une identité collective souhaitée par Vilar.

Par sa collaboration avec Jean Vilar, Jacno a créé plus qu’une image de marque, il a synthétisé l’esprit TNP auquel le public s’identifie. Dépourvu de fioritures inutiles, rapidement

adopté et parfaitement durable selon un de ses principes de base : l'essentiel ne se démode pas. Ce travail révèle la quintessence de ses intentions.

Le succès de cette entreprise amène Jacno à travailler pour d'autres théâtres et lieux de spectacles. Il devient même un graphiste incontournable, travaillant des années 1950 aux années 1980 avec les maisons les plus prestigieuses du spectacle vivant : l'Alhambra, célèbre music-hall parisien, le Théâtre des Nations, l'Athénée-Louis-Jouvet, l'Opéra de Paris, la Comédie-Française, le TEP-Théâtre de l'Est Parisien, les Bouffes du Nord, la Maison des Arts de Créteil...

« Toute époque, par le type de lettre d'imprimerie qu'elle crée, qu'elle emploie, donne la clé – c'est le mot : de son caractère profond. »

Jacno

Jacno, tout au long de sa carrière, travaille aussi dans d'autres domaines : mise en page, emballage, flaconnage, conditionnement...

En 1935, on lui demande d'actualiser le paquet de Gauloises. Il en finalisera le graphisme et le conditionnement en 1947. Usage peu commun à l'époque mais géniale intuition, il le signe. Ce qui lui vaudra de devenir, comme il le dit lui-même, le « recordman des multiples » puisque par ce simple paquet, sa signature est alors imprimée à un milliard et demi d'exemplaires par mois.

Jacno travaille, au fil des ans, pour des marques prestigieuses : les parfums Revillon

et Guerlain ou les cosmétiques Harriet Hubbar Ayer, les alcools Courvoisier et Cinzano pour lesquels il fait, comme à chaque fois, de nombreuses recherches plastiques.

Il fait la mise en page complète de nombreux ouvrages. C'est le cas de *La Bible* du Club bibliophile de France sur laquelle il travaille pendant quatre ans. Pour Chanel, Lip, il met en page des encarts publicitaires pour les magazines. Il conçoit la formule de *l'Observateur*, de *France soir* et la manchette des journaux *ici Paris*, *Radar* ou *Détective*. Il compose par ailleurs la ligne d'ouvrage de nombreuses revues de théâtre, ainsi que des sigles, labels et jaquettes de livres pour des maisons d'édition : Julliard, Denoël, Pierre Horay, Hachette. Certaines de ces jaquettes sont entrées dans l'histoire de la littérature, comme la couverture aux filets verts de *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan, publié en 1954.

Comme pour beaucoup d'artistes de l'ombre, ses œuvres sont aujourd'hui plus célèbres que son nom. Des œuvres qui sont des objets du quotidien : des livres, des parfums, des cigarettes, des affiches... C'est un art de l'utile, un art du proche et de l'ordinaire. C'est un art savant et appliqué, au propre comme au figuré. Son art est un art de l'intime qui habille de mythologies minimales la vie de chaque jour. L'art d'un homme paradoxal à la fois fulgurant et méticuleux, timide et téméraire, moderne et élémentaire, d'un homme qui savait travailler pour un théâtre populaire et pour une marque de cosmétiques, pour les parfums Guerlain et les Gauloises Caporal, pour les éditions de l'Arche et pour *Détective*.

Jean-Pierre Moulères

Pour aller plus loin

Jacno, un homme de caractères, documents d'archives.

sur tnp-villeurbanne.com, onglet

« Le TNP a 101 ans – Des images et des voix »



Étude pour l'affiche du XX^e festival d'Avignon, 1966 © Jacno – fonds Association Jean Vilar

COUP DE PROJECTEUR

« Tous les jours, je dessine »

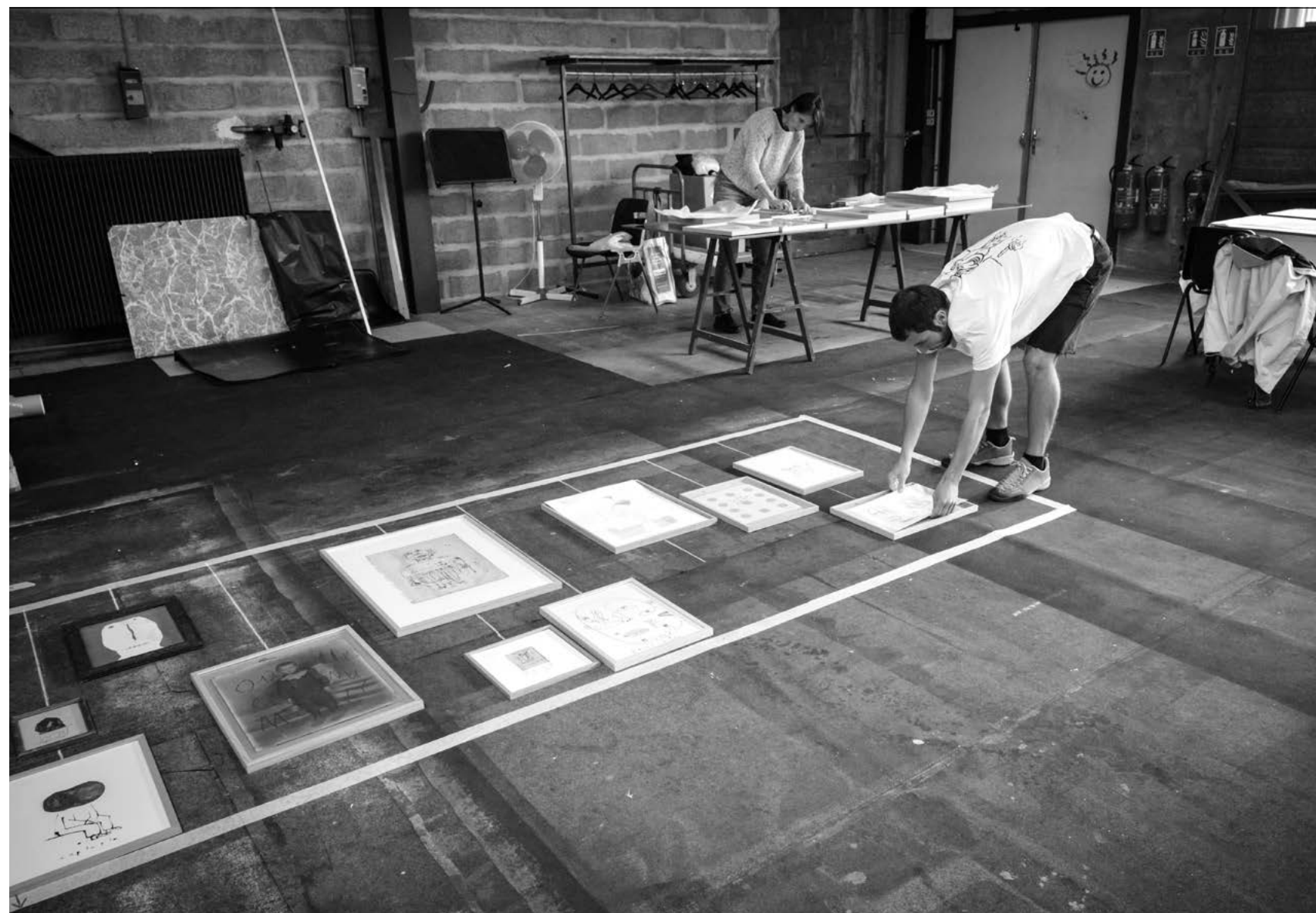
Soixante-dix ans après les premières esquisses de Jacno, Jean Bellorini associe au projet TNP un nouvel artiste : Serge Bloch. Après avoir dessiné les affiches du Théâtre Gérard Philipe, centre dramatique national de Saint-Denis, pendant six saisons, l'auteur et illustrateur poursuit l'aventure à Villeurbanne. Depuis 2020, il imagine les formes et les couleurs des affiches de nos spectacles. Pour lui, faire une affiche, c'est « mettre une image dans la rue, dans le métro, dans la vie des gens. C'est ouvrir une fenêtre dans la ville et apporter de l'émotion, de la légèreté ou de la gravité dans l'espace public ».

Du 6 novembre au 19 décembre, Jean Bellorini lui offre une carte blanche dans le théâtre ; Serge Bloch a ainsi conçu l'exposition « L'art conserve ». Naviguant entre illustrations pour enfants, dessins de presse, expositions personnelles ou travaux publicitaires, d'un dessin peint sur un mur à une affiche de théâtre, Serge Bloch se plaît à parler à tous, avec humour et tendresse.

Adeptes de la collecte, puis du collage où le trait se marie à la matière, il amasse beaucoup de choses : papiers, ustensiles et même boîtes de conserve. Entre ses mains, les objets du quotidien sont métamorphosés et prennent vie. Durant plus d'un mois, ses œuvres composites animeront le TNP, hommage singulier au théâtre, à la poésie et au dessin. Pour *Bref*, Serge Bloch dessine – avec des mots cette fois – son autoportrait.



Le trait de Serge Bloch en grand format : création d'une fresque de 11mx5m, en préparation de l'exposition « L'art conserve » © Jacques Grison



Enfant, je dessinais. Tous les enfants dessinent. Ils dessinent pour le plaisir, pour exprimer une émotion, raconter une histoire. Ils sont totalement dans ce qu'ils font. Les enfants arrêtent quand ils sont déçus par le résultat. Ce n'est pas assez ressemblant. Alors ils déchirent leur dessin. Je ne me suis pas arrêté. Je me suis juste plus concentré sur ce que je racontais. J'essayais de faire bien mais je m'intéressais surtout à la narration. J'aimais raconter et je me décourageais moins que mes camarades si mon dessin n'était pas « beau » puisqu'il était porteur de sens. Et ça n'a pas changé.

Pour moi comme pour les enfants, le dessin est une écriture. On veut raconter le monde, des mondes qui vont des blagues aux émotions. S'exprimer. Tous les jours, je dessine. C'est ce que j'aime le mieux faire et par chance, c'est aussi mon métier. Mon dessin, c'est prendre une plume et un petit pot d'encre. Une feuille de papier et regarder mon trait exister. Avec une plume et peu d'encre, on peut tout raconter.

Le trait c'est le fil, le cœur de mon travail qui lui, est très varié. Je fais de la communication, des dessins pour les journaux ou pour l'édition.

Je change plusieurs fois par jour de sujets. J'aime cette excitation, passer d'un univers enfantin à une campagne de publicité, d'un dessin de presse à une animation. D'un dessin peint sur un mur pour une exposition à une affiche pour le théâtre. À travers tous ces supports, mon plaisir avant tout est de parler aux gens, mettre de l'émotion et de l'humour. L'humour, l'ironie, ça rend libre. On peut dire des choses graves avec légèreté et le contraire.

Une de mes belles expériences professionnelles de ces dernières années a été celle que je connais encore aujourd'hui avec les affiches pour le théâtre, ma rencontre avec Jean Bellorini et son équipe. Je crois que Jean avait vu mes dessins dans une édition d'*UBU* et il s'est dit que ce serait intéressant de mettre ces images dans l'univers du Théâtre Gérard Philipe dont il venait de prendre la direction. On s'est tout de suite compris, enfin je crois... On a construit avec nos amis de Dans les villes, Philippe Delangle et François Rieg, mes complices graphiques de toujours, la communication du TGP. Pendant 6 saisons, j'ai dessiné les affiches des spectacles. On en a fait une centaine.

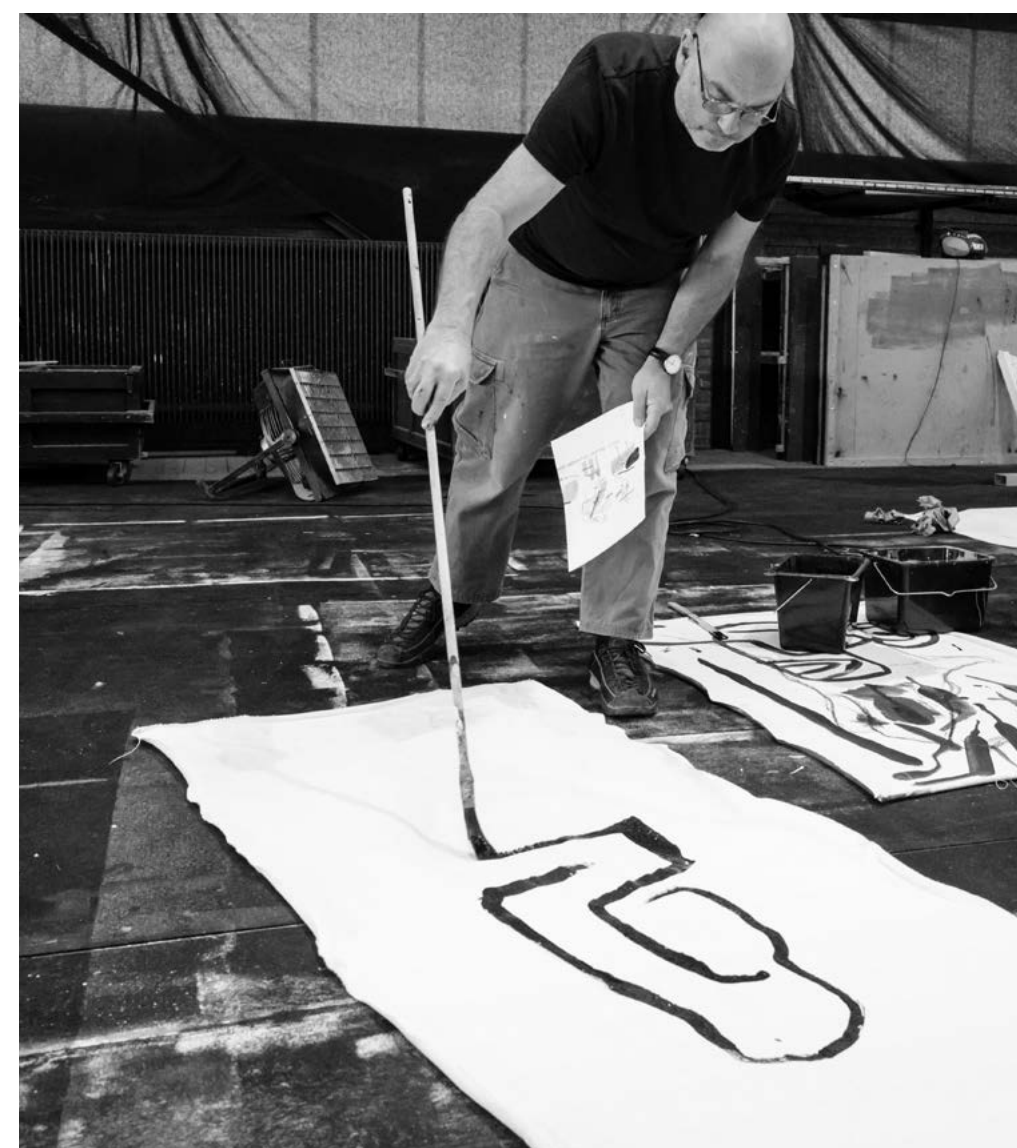
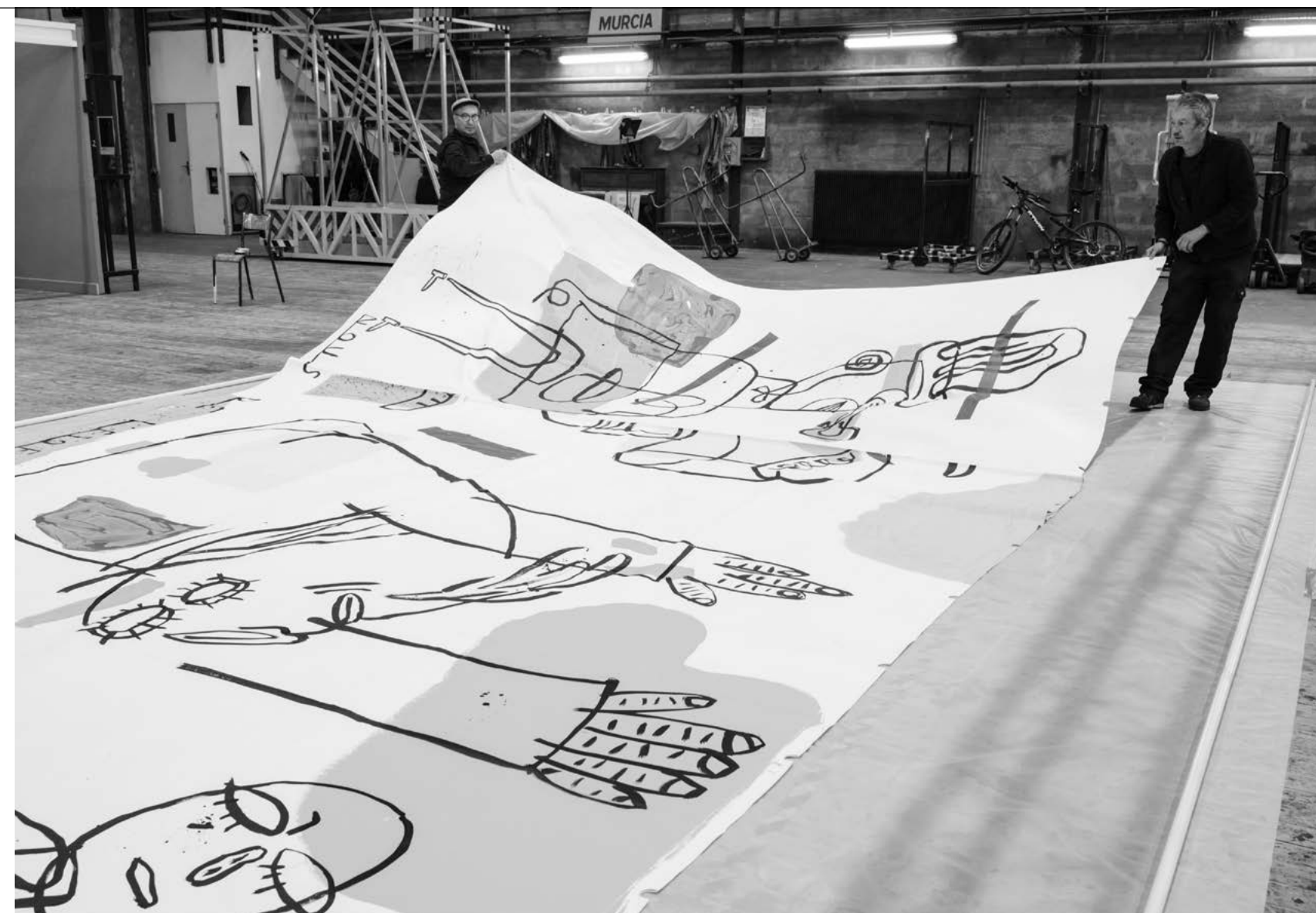
Faire une affiche, c'est mettre une image dans la rue, dans le métro, dans la vie des

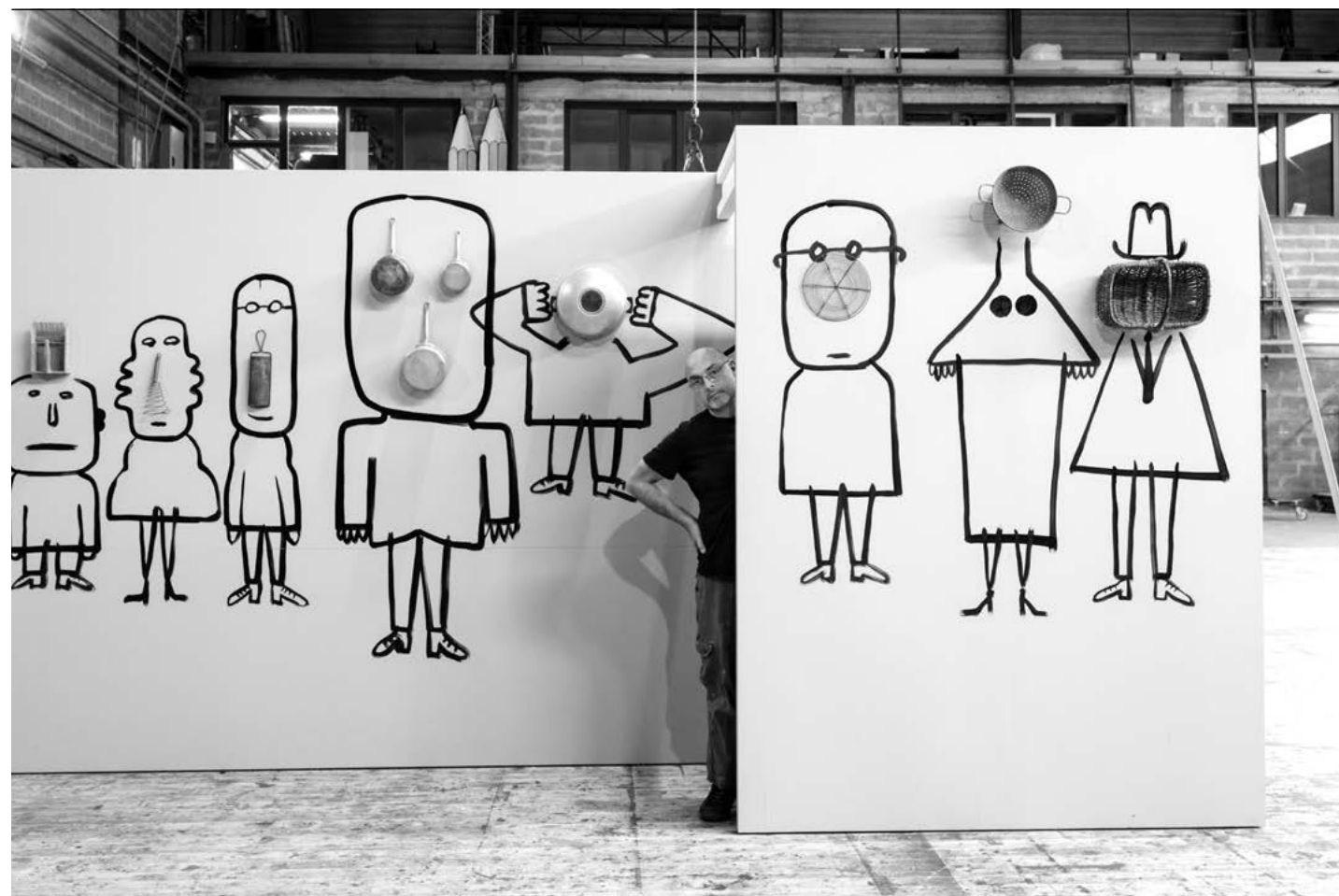
gens. C'est ouvrir une fenêtre dans la ville et apporter de l'émotion, de la légèreté ou de la gravité dans l'espace public. C'est une création collective, chaque image est dessinée assez spontanément. On en discute, parfois c'est rapide, parfois un peu plus compliqué mais c'est toujours la liberté, la surprise, la poésie qu'on essaie d'atteindre. On a essayé de créer un univers poétique, narratif et libre mais aussi une identité forte et cohérente.

Quand Jean a été nommé au TNP, il m'a proposé de le suivre. Inutile de dire que je n'ai pas hésité un instant. Le TNP est un endroit différent et pas juste parce qu'on changeait une lettre dans le nom du théâtre. Le TNP a une histoire de création, une identité très forte. Jean Vilar bien sûr, Jacno ont marqué le lieu. Jacno a créé ce caractère, la Chaillot, qui est toujours utilisé et dessiné des affiches qui ont marqué l'image du TNP...

Alors que faire quand on doit mettre ses pieds dans de si grandes chaussures... Et bien, continuer ce qu'on sait faire. Avec l'équipe du TNP et Dans les villes, apporter de la couleur dans la vi(II)e.

Serge Bloch





Toutes les photos sont de Jacques Grison.

Pour aller plus loin

Mode d'emploi pour donner vie aux illustrations de Serge Bloch ! Un clin d'œil artistique en écho à certains spectacles de la saison.

sur tnp-villeurbanne.com, onglet « TNP – Éditions – Le TNP en réalité augmentée »

Christiane Jatahy : Le Brésil entre chien et loup

Née à Rio de Janeiro, Christiane Jatahy est autrice, metteuse en scène et cinéaste. Les enjeux de sa recherche artistique apparaissent dès sa première mise en scène, *Caresses* de Sergi Belbel en 2000. La question des frontières, qu'elles soient formelles, géographiques ou intimes, est au cœur d'un projet qui croise et confronte divers genres artistiques. Ses créations théâtrales jouent ainsi des limites entre réalité et fiction, acteur et personnage, théâtre et cinéma.

Le public européen découvre l'artiste en 2013, avec *Julia*, une adaptation de *Mademoiselle Julie* d'August Strindberg. La comédienne Julia Bernat y incarne une jeune femme des quartiers chics de Rio qui s'éprend du chauffeur noir de ses parents. Ancré dans le Brésil d'aujourd'hui, *Julia* raconte un affrontement amoureux et les rapports de domination qui en découlent. La dramaturgie est nettement structurée par un dialogue entre le théâtre et le cinéma, mélangeant images enregistrées, images tournées en direct et jeu théâtral. C'est le premier volet d'une trilogie complétée par *What if they went to Moscow?*, d'après *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov et *La Forêt qui marche*, performance librement inspirée de *Macbeth* de William Shakespeare.

En 2017, invitée à la Comédie-Française, Christiane Jatahy bouscule la maison de Molière en revisitant le film de Jean Renoir, *La Règle du jeu*. L'année suivante, elle travaille sur l'*Odyssée* d'Homère et crée le diptyque *Notre Odyssée*, composé de *Ithaque* et *Le présent qui déborde*. Ce second volet, filmé en Palestine, au Liban, en Afrique du Sud, en Grèce et en Amazonie, met en présence la fiction homérique et des histoires réelles d'artistes réfugiés.

Sa dernière création, *Entre chien et loup*, a pour point de départ le scénario de *Dogville* de Lars von Trier, dans lequel Grace, une fugitive interprétée par Nicole Kidman, est recherchée par des gangsters puis par la police, dans le bourg isolé de Dogville. Les habitants acceptent d'abord de l'héberger

et de la cacher, mais la situation se dégrade jusqu'à l'exploitation totale de l'héroïne par cette communauté. Dans la version de Jatahy, Grace devient Graça. Pour ne plus subir l'oppression d'un régime fasciste, la jeune femme fuit son pays et trouve refuge auprès d'une troupe de théâtre qui s'apprête à expérimenter le propos du film *Dogville* : l'acceptation de l'autre, de l'étranger. Tom, chef de troupe et initiateur de l'expérience, résume le projet face public : « Nous allons filmer et essayer de ne pas répéter la même histoire, ni la nôtre ni celle du film qui nous inspire ». Leur recherche est filmée, et le film est monté en direct, sur un écran qui trône derrière l'espace de jeu. Par ce procédé, Christiane Jatahy interroge : comment échapper au fatalisme du film de Lars von Trier, comment résister à la répétition, comment faire face au passé qui rattrape et changer, peut-être, le monde ?

Artiste associée à l'Odéon – Théâtre de l'Europe, au Centquatre à Paris, au Schauspielhaus Zürich, au Arts Emerson Boston et au Piccolo Teatro de Milano, Christiane Jatahy est une artiste de premier plan. Cet automne, le public de la région lyonnaise aura enfin l'occasion de découvrir son travail. Par un heureux hasard de programmation, deux spectacles charnières de son parcours sont à l'affiche, comme le premier et le dernier jalon d'une recherche qui court depuis une dizaine d'années. Ce sera d'abord *Julia*, à voir du 9 au 13 novembre au Théâtre de la Croix-Rousse ; puis *Entre chien et loup*, créé au Festival d'Avignon 2021 et présenté au TNP du 20 novembre au 4 décembre. *Bref* a rencontré l'artiste entre les murs de la Comédie de Genève, qui soutient ses créations depuis plusieurs années.

Vous avez travaillé à plusieurs reprises sur des séries, triptyque ou diptyque, avec la volonté de creuser un sujet, de susciter des échos entre vos spectacles. *Julia* et *Entre chien et loup*, créés à dix ans d'intervalle, pourraient fonctionner en diptyque, autour de l'actrice Julia Bernat qui glisse de Julia à Graça. Pouvez-vous raconter votre histoire avec cette comédienne ?

Quand j'ai commencé à travailler sur l'adaptation de la pièce d'August Strindberg, je ne connaissais pas encore Julia Bernat. Lors d'une fête, un ami comédien m'a présenté sa fille, Julia Bernat. Au premier regard, j'ai su qu'elle serait ma Julia. Je me rappelle l'impression très forte qu'elle a produite en moi. En tant que metteuse en scène, je m'intéresse autant au talent d'un acteur ou d'une actrice, qu'à la personne. Je joue beaucoup du flottement entre l'acteur et le personnage ; les deux sont intrinsèquement liés. Lorsqu'on a commencé à travailler ensemble, Julia Bernat était très jeune. Elle avait déjà une grande intelligence, une pensée théorique de son art. Elle s'est

emparée du langage comme d'un outil, pour aller très loin dans la recherche que je lui proposais : ce qui se déroule sur scène relève-t-il, ou non, du jeu ?

Dans l'histoire fictionnelle que j'ai entamée avec elle¹, il y a comme un approfondissement de sa présence. Chaque pièce apporte une dimension supplémentaire. Dans *Julia*, le personnage est une jeune fille, encore mineure, immergée dans une situation dont elle n'a pas conscience. Elle ignore ce que signifie appartenir à l'élite, elle est aveuglée. Et dans le dernier spectacle, *Entre chien et loup*, le personnage

« Aujourd'hui, nous sommes asphyxiés. Mais quand on sortira de ce cauchemar, je pense que tout va jaillir. Les artistes sont en ébullition au Brésil. La reconstruction du pays passera aussi par la création artistique. »

Christiane Jatahy

vient s'extraire de cette cécité. Graça s'exile pour se battre contre l'élite à laquelle elle appartient. Elle est portée par une utopie, en quête active d'autres possibilités. Il y a un apprentissage : Julia et Graça sont comme deux pans du même personnage fictionnel.

Vos spectacles tracent souvent des liens entre le Brésil et le reste du monde. Pour vous, les frontières ne sont pas des murs mais des ponts, permettant des va-et-vient. Entre la création des deux spectacles, le monde a connu de grands bouleversements, de nature économique, politique, sans compter la crise sanitaire. Que ce soit dans le processus de création ou dans le sujet même de vos

¹ Après *Julia*, Julia Bernat a joué dans *What if they went to Moscow?*, *La Forêt qui marche*, *Ithaque* et enfin *Entre chien et loup*.

spectacles, comment cela a-t-il affecté votre travail ?

Nous avons assisté, entre ces deux créations, à une grande dégradation de la situation. Au Brésil, le soutien à la culture s’effondre. La question du racisme posée par *Julia* n’a pas changé, elle a seulement empiré. Le spectacle n’avait pas pour but de résoudre le problème : il venait témoigner de l’urgence de parler d’un abysse social. Les profits de l’élite, liés à l’héritage colonial, empêchent le pays de changer. Aujourd’hui, *Julia* a hélas encore plus de sens. Onze ans après, c’est pire que la même chose. C’est en partie la responsabilité de Jair Bolsonaro, mais aussi de tous ceux qui refusent de perdre leurs privilèges.

Il y a d’autres jalons importants avant *Entre chien et loup*. *What if they went to Moscow?* oscillait entre l’espoir du changement et la mélancolie tchékhovienne ; avec *l’Odyssée* d’Homère, je sortais du Brésil pour regarder d’autres endroits du monde et leurs débordements. Mais à l’instant même où nous pensions être en train de voler, de sortir, de prendre du recul, nous étions en fait en train de tomber dans un gouffre.

La bascule a eu lieu avec *Le Présent qui déborde*. La création a commencé au Brésil, en août 2018. Le 1^{er} janvier 2019, Jair Bolsonaro est arrivé au pouvoir. Nous avons pu finir notre travail, en mai 2019, mais cette élection a tout bouleversé. L’épidémie de Covid est ensuite venue s’ajouter à notre « pandémie Bolsonaro », accélérant le processus de destruction de la culture.

Aujourd’hui, nous sommes asphyxiés. Mais quand on sortira de ce cauchemar, je pense que tout va jaillir. Les artistes sont en ébullition au Brésil. La reconstruction du pays passera aussi par la création artistique.

Le théâtre a parfois un sentiment d’impuissance face à l’état du monde. Vous, au contraire, ne semblez jamais douter que l’art puisse être un espace de résistance, de changement. Dans *Entre chien et loup*, à la toute dernière scène, Graça affirme franchement : « Maintenant c’est moi qui vais réagir parce que ne pas réagir est une forme de complicité aussi. » Si tout le spectacle s’infiltré dans le scénario de Lars von Trier et en démonte certains mécanismes, cette dernière scène s’en affranchit totalement. La question de « la fin » est omniprésente dans le déroulement du spectacle. Dès le début, le vieil aveugle parle de « ne pas se laisser emporter par la même fin ». Est-ce une manière de montrer que l’être humain a toujours le pouvoir de transformer les choses, même lorsqu’elles semblent être sur le point de s’effondrer ? Même au bord du gouffre ?

Cette dernière scène est en constante réécriture. La réalité m’affecte, et affecte aussi mon travail. Or, nous sommes dans un temps de grande incertitude. Ce titre, « entre chien et loup », désigne cet étrange moment où l’on distingue mal ce qui se passe. C’est à la fois très joli et très dangereux. Et peu à peu, une seule possibilité éclot.

Graça doit résister, même si elle n’a pas beaucoup d’outils pour le faire. Les exilés, les réfugiés n’ont pas le droit de demander la révolution ; ils sont condamnés à être *dans*

la situation. C’est leur tragédie : ce sont les plus affectés mais ils n’ont pas la permission de défendre leurs droits ! Leur résistance est affaiblie par la peur de perdre ce qu’on leur accorde. Tom le rappelle à Graça : elle n’a nulle part où aller. À un moment, Graça prend le risque de tout perdre et choisit de résister.

Nous modifions encore le spectacle pour clarifier ce mouvement. La résistance de Graça apparaît à travers des petites choses, des remarques, des gestes. Elle provoque en retour un mouvement inverse du reste du groupe, qui veut continuer coûte que coûte à avancer dans l’histoire, dans la reproduction du film. Dans ce spectacle, le changement collectif n’existe pas. Mon sujet n’est pas l’espoir, puisque je parle de fascisme, du risque du fascisme. Le but, c’est de ne pas répéter *dehors*. Le théâtre… c’est le théâtre ! Cela reste de la fiction.

« La question du capitalisme est primordiale pour saisir comment système politique et système économique ne font qu’une seule et même chose. »

Christiane Jatahy

Dans *Entre chien et loup*, le fascisme s’insinue dans les relations les plus intimes : vous parlez de « relations fascistes » entre les personnages. Dans un processus de travail qui joue beaucoup sur la collision entre personnage et acteur, cela n’est pas anodin. Je pense en particulier à Julia Bernat, dont le personnage subit l’oppression de tous les autres. Ils l’exploitent, la transforment en objet. Comment accompagnez-vous l’actrice dans cette traversée ?

En tant que collectif, nous sommes très clairs vis-à-vis de ce que nous voulons raconter. Nous touchons effectivement à une chose très sombre, et cela demande du temps, de la confiance.

Dans *Julia* comme dans *Entre chien et loup*, il y a notamment des scènes de sexe fortes. Pour *Julia*, cela touche complètement à l’intimité, les corps sont nus. Le travail est fondé sur le grand respect qui a uni dès le début les deux interprètes. À la moindre gêne, nous parlons. Pour elle, c’est la question du corps ; pour lui, c’est la question du racisme. Et quand le spectacle se termine, ils s’embrassent, ils pleurent. Ils savent qu’ils font ceci avec l’objectif clair de parler d’une chose très importante, que ni l’un ni l’autre ne peut taire.

Pour *Entre chien et loup*, les deux viols représentés n’ont rien à voir avec l’intimité. Graça n’est jamais déshabillée. Le premier viol, qui a lieu directement sur scène, est le seul moment où la caméra s’arrête de tour-

ner. Comme si la mémoire était incapable de retenir cette image, et préférerait le noir. Julia Bernat sait qu’elle a tout l’espace pour refuser. Car c’est son corps. À chaque moment, on discute et on se met d’accord, on s’adapte.

En tant que spectateurs, on peut éprouver une difficulté à devenir les voyeurs « passifs » de cette expérience terrible qui se déroule sous nos yeux. On a envie de réagir. Cherchez-vous à interroger la manière dont on peut accepter de regarder la catastrophe se dérouler ?

La notion d’acceptation est au cœur du spectacle. Dès le départ, l’acceptation de l’autre est conditionnée par un système de dettes. On part d’échanges de services apparemment anodins et on finit par justifier l’exploitation de l’autre… La question du capitalisme est primordiale pour saisir comment système politique et système économique ne font qu’une seule et même chose.

En ce qui concerne le public, je ne pense pas qu’être spectateur soit synonyme d’accepter. Mon travail consiste justement à ce que le public, contrairement aux personnages, n’accepte pas. Cela rejoint la question : comment faire autrement, comment changer ? Et la réponse ne pourra pas être donnée au théâtre, mais dans la vie. Ce qui est important, c’est comment on va agir dans la vie, comment on va changer la vie. La pièce, c’est juste la pièce… C’est dans la vie que nous pouvons faire quelque chose pour le futur.

Propos recueillis par Sidonie Fauquenoï, octobre 2021.

Pour aller plus loin

Chez nos voisins
Julia, d’après *Mademoiselle Julie* d’August Strindberg, mise en scène Christiane Jatahy du 9 au 13 novembre, Théâtre de la Croix-Rousse croix-rousse.com

FOCUS CRÉATION TNP

Archipel : de ville en ville, d’île en île

« Il en est des villes comme des rêves : tout ce qui est imaginable peut être rêvé mais le rêve le plus surprenant est un rébus qui dissimule un désir, ou une peur, son contraire. Les villes comme les rêves sont faites de désirs et de peurs, même si le fil de leur discours est secret, leurs règles absurdes, leurs perspectives trompeuses ; et toute chose en cache une autre. »

Italo Calvino, *Les Villes invisibles*

L’imaginaire urbain des skateurs opère un perpétuel renversement. Là où le piéton lambda voit un obstacle, le skateur perçoit une invitation. À l’espace déchiré du premier, répond l’espace à tisser du second. Ici, chaque objet urbain est détourné de sa fonction première. Ici, plus de limite, de barrière, de frontière ni de mur que le corps ne puisse franchir. Plus qu’une pratique sportive, le skate a toujours été une culture, une manière de vivre. Tolérés et irrévérencieux, les skateurs réinventent la ville, la réécrivent par une série d’actes rituels rattachés à une sociabilité adolescente. Libres et lucides, ils circulent dans l’espace urbain selon des dynamiques de poussée, d’attraction et de lutte contre la pesanteur. À leur manière, ils dansent.

En 2017, le chorégraphe Nicolas Musin s’empare de cet imaginaire et crée *Urbanity*, à Genève. Devenus scène de théâtre, les *bowls* du skate parc de Plainpalais donnaient l’élan à un spectacle monumental.

Emma Dante : grand cœur, grande gueule

La metteuse en scène palermitaine arrive au TNP avec sa dernière création, présentée cet été au Festival d’Avignon, *Misericordia*. Elle pose un regard empathique et sans concession sur la pauvreté et les malaises d’une époque où les rapports de force font loi, à travers trois héroïnes qui sont « trois Parques, trois êtres mythologiques qui parviennent à faire des miracles au moyen de l’amour et de la résistance ».

Agenda

Archipel

9 riders (skate et trottinette), 3 traceurs, 3 comédiens
Italo Calvino – Nicolas Musin du 6 au 14 novembre

→ **exposition « SYZGY »** par Adrien Stella photographies de freestyle, pochoirs à la bombe du 6 au 30 novembre

le Bieristan, Villeurbanne

→ **les jeudis du TNP**

- rencontre après spectacle** jeudi 11 novembre

→ **théâtrômôme « Bouge ton corps !»,** échauffement et initiation au skate le temps du spectacle dimanche 14 novembre à 15 h 30

L’art conserve
carte blanche à Serge Bloch, exposition du 6 novembre au 19 décembre

→ **séance dédicaces** samedi 6 novembre de 14 h 30 à 16 h 30

librairie À Titre d’Aile, Lyon 1

→ **les jeudis du TNP**

- visites commentées de l’exposition** jeudis 18 novembre et 9 décembre à 18 h 30

Misericordia
Emma Dante du 10 au 20 novembre

→ **les jeudis du TNP**

- prélude « Emma Dante : éthique et esthétique du corps révolté »** par Sidonie Fauquenoï, documentaliste au TNP jeudi 11 novembre à 19 h

• **audiodescription** en direct avec Audrey Laforce, en traduction simultanée, précédée d’un atelier tactile jeudi 18 novembre

en collaboration avec l’université Lumière Lyon 2, dans le cadre du master Arts de la scène

• **rencontre après spectacle** animée par Laëtitia Dumont-Lewi, universitaire, jeudi 18 novembre

→ **journée LSF** samedi 20 novembre visite du théâtre de 10 h à 11 h, atelier danse de 11 h 15 à 13 h, billetterie et accueil adapté à partir de 19 h 30

→ **passerelle cinéma**
Palerme de Emma Dante (2014, 1 h 34)

samedi 13 novembre à 11 h 15
cinéma Comœdia, Lyon 7

Entre chien et loup

d’après le film *Dogville* de Lars von Trier – Christiane Jatahy du 20 novembre au 4 décembre

→ **les jeudis du TNP**

- prélude** jeudi 25 novembre à 18 h 30

• **lecture avant spectacle** jeudi 2 décembre à 18 h 30

en partenariat avec le CRR Lyon

• **rencontre après spectacle** jeudi 2 décembre

→ **stage teambuilduing, « Comment le théâtre peut-il être un support dans le monde du travail ? »** vendredi 26, samedi 27 et dimanche 28 novembre en partenariat avec les CEMÉA Auvergne–Rhône-Alpes

Sentinelles
Jean-François Sivadier du 3 au 19 décembre

→ **passerelle cinéma**
Leto de Kirill Serebrennikov (2018, 2 h 06)

en présence de Jean-François Sivadier
dimanche 5 décembre à 11 h 15
cinéma Comœdia, Lyon 7

→ **les jeudis du TNP**

- rencontre après spectacle** jeudi 9 décembre

• **visite tactile** jeudi 16 décembre à 19 h 15

→ **théâtrômôme « Faux-semblants ? »,** Déclarations enflammées ou feintes, peu importe : nos passions nous transportent ! dimanche 12 décembre à 15 h 30

→ **en-cas culturel, « L’art dans ma vie »** mercredi 15 décembre

à 12 h 30 au Musée des Beaux-Arts, Lyon 2

La Seconde Surprise de l’amour
Marivaux – Alain Françon du 9 au 19 décembre

→ **les jeudis du TNP**

en partenariat avec le CRR Lyon

• **lecture avant spectacle** jeudi 16 décembre à 18 h 30

• **rencontre après spectacle** animée par Catherine Nicolas, dramaturge, jeudi 16 décembre

Le coin lecture

spécial *Archipel*

À l’occasion de sa création où la poésie côtoie l’univers du skate, Nicolas Musin partage ses lectures du moment :

→ **Gus Van Sant, *Icons*** – catalogue photographique

→ **Blake Nelson, *Paranoïd Park*** – roman

→ **Raphaël Zarka, *Free Ride*** et *Une journée sans vague* – livres d’art

→ **Jack Kerouac, *Sur la route*** – roman

→ **Georges Perec, *Espèces d’espaces*** – essai

→ **Jean Monod, *Les Barjots*** – essai

→ **Julien Laurent, *Le skateboard*** – sociologie

→ **David Lepoutre, *Cœur de banlieue*** – sociologie

→ **Jean Rémy et Liliane Voyé, *Ville, ordre et violence*** – sociologie

→ **Pierre Sansot, *Poétique de la ville*** – anthropologie

→ **Jean-Christophe Bailly, *La Phrase urbaine*** – essai

linguistique et anthropologique



© Jacques Grison

Bref #6 (janvier-février), à paraître en janvier 2022

Formulaire d'abonnement

Je souhaite recevoir gratuitement les prochains numéros du *Bref*.

Nom _____ Prénom _____

Adresse _____

Courriel _____

Bulletin à déposer directement à la billetterie du théâtre ou demande à faire parvenir par courriel à l'adresse contact@tnp-villeurbanne.com. Conformément au RGPD, vous disposez d'un droit d'accès, de modification, rectification ou suppression des données confiées au TNP. Pour l'exercer, vous pouvez envoyer un mail à dpo@tnp-villeurbanne.com.

Théâtre National Populaire

direction Jean Bellorini
04 78 03 30 00
tnp-villeurbanne.com

Licences : 1-20-5672 ; 2-20-4774 ; 3-20-5674

directeurs de la publication
Jean Bellorini et **Florence Guinard**
responsable de la publication **Carine Faucher-Barbier**
rédaction **Sidonie Fauquenois**
rédacteurs invités **Michel Bataillon, Jean-Pierre Moulères**
et **Serge Bloch**

conception graphique et réalisation
Philippe Delangle et **François Rieg**, Dans les villes
réalisation au TNP **Caroline Coquelet**
Imprimerie **FOT**, octobre 2021

Le Théâtre National Populaire est subventionné
par le ministère de la Culture, la Ville de Villeurbanne,
la Région Auvergne-Rhône-Alpes et la Métropole de Lyon.

