

Les Nègres

de Jean Genet

Mise en scène, scénographie,
lumière Robert Wilson

9 – 18 janvier 2015

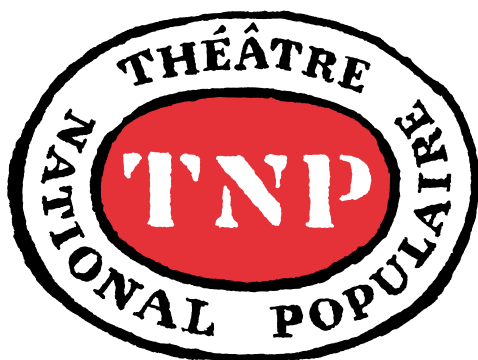
Grand théâtre, salle Roger-Planchon

✂️ Après le spectacle

Judi 15 janvier 2015. Rencontre avec l'équipe artistique.

🎭 Théâtomôme

Dimanche 18 janvier, 16h00. Avec **Pierre Laurent.**



Presse Djamila Badache

04 78 03 30 12 / d.badache@tnp-villeurbanne.com

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

Les Nègres

de Jean Genet

Mise en scène, scénographie, lumière Robert Wilson

Avec

Armelle Abibou La Reine

Astrid Bayiha Bobo

Daphné Biiga Nwanak Neige

Bass Dhem Diouf

Lamine Diarra Le Missionnaire

Nicole Dogué Félicité

William Edimo Le Gouverneur

Jean-Christophe Folly Le Valet

Kayije Kagame Vertu

Gaël Kamilindi Village

Babacar M'Baye Fall Ville de Saint-Nazaire

Xavier Thiam Le Juge

Charles Wattara Archibald

Logan Corea Richardson Saxophoniste

Dickie Landry Saxophoniste enregistré

Musique originale **Dickie Landry** ; costumes **Moidele Bickel** ; dramaturgie **Ellen Hammer**
collaboration artistique **Charles Chemin** ; collaboration à la scénographie **Stéphanie Engeln**
collaboration à la lumière **Xavier Baron** ; son **Thierry Jousse**
maquillages **Christelle Paillard, Julie Poulain** ; coiffures **Judith Scotto**
assistante à la mise en scène **Cerise Guyon** ; assistante aux costumes **Tifenn Morvan**
réalisation des costumes **Atelier Caraco Cazenou**
réalisation du décor: Ateliers de construction de l'**Odéon-Théâtre de l'Europe**
et l'équipe technique de l'**Odéon-Théâtre de l'Europe**

Production **Odéon-Théâtre de l'Europe**

Coproduction **Festival d'Automne à Paris, Théâtre National Populaire,**

deSingel campus des arts international – Anvers, Festival Automne en Normandie,

La Comédie de Clermont-Ferrand, scène nationale

Durée: 1 h 40

Créé le 3 octobre 2014 à l'**Odéon-Théâtre de l'Europe**

Construire l'espace et le temps

Depuis 1971 et la révélation du Regard du sourd au Festival de Nancy, ceux qui assistent à une œuvre de Wilson savent qu'ils accèdent de plain-pied au patrimoine historique du spectacle vivant. Quant à Genet, nul ne conteste plus son statut de classique du XX^e siècle. Les Nègres est une pièce aussi plurielle que son titre. Dans sa diversité, elle se prête aussi bien à une approche politique qu'à l'exaltation d'une vertigineuse théâtralité. Genet y exaspère les tensions entre un pôle rituel hautement formalisé (on y assiste à un procès qui en cache un autre) et un pôle festif, voire carnavalesque (l'auteur qualifiait son œuvre de « clownerie »).

Entre ces lectures, Wilson ne tranche pas. Fidèle à son art, il a choisi de ne pas aborder le travail par son versant verbal. Jamais il ne part d'une compréhension purement conceptuelle ou intellectuelle préalable d'un texte pour en tirer une expression scénique qui l'illustrerait. Sans jamais expliquer, il peint, rythme, règle ses sublimes chorégraphies selon les lois de son langage inimitable. Gestes, paroles, présences deviennent autant d'éléments de même rang, articulés sur un plan formel commun et se renforçant mutuellement en vertu de règles stylistiques rigoureuses. Ses mises en scène, que Wilson qualifie de « constructions d'espace-temps », sont réglées très longtemps en amont, souvent dans le cadre d'un atelier de travail convoqué plusieurs mois à l'avance, afin de lui permettre de former ses interprètes à sa conception particulière du mouvement et de mettre au point l'accord entre dimensions sonores et plastiques de sa création. Le démiurge américain a procédé de même pour donner sa forme propre au projet actuel, puisant librement dans le matériau fourni par Genet avant de le retravailler sur des fondements esthétiques neufs.

Daniel Loayza, mars 2014

Entretien avec Robert Wilson

Daniel Loayza : Depuis quand vous intéressez-vous à Genet ?

Robert Wilson : J'avais vu Les Nègres alors que j'étais étudiant à New-York et j'avais été tout à fait fasciné par l'œuvre, la mise en scène, et tout spécialement la distribution. Depuis j'ai vu un certain nombre de mises en scène, mais elles ne m'ont jamais vraiment intéressé. Quand Luc Bondy m'a demandé de m'y attaquer, je ne savais pas trop quoi en penser et c'est peut-être pour cela que j'ai accepté. Parfois vous faites ce que vous croyez ne pas devoir faire et c'est alors qu'à votre surprise vous trouvez quelque chose.

Comment avez-vous abordé la pièce ?

Ma façon de travailler est très inhabituelle. D'abord je regarde l'espace très longuement, puis je l'éclaire. Si je ne sais pas à quoi l'espace ressemble, je ne sais pas quoi faire. Après cela je mets tout en scène silencieusement, puis je commence peu à peu à ajouter de la musique et du son. Le texte parlé intervient bien plus tard. Le premier jour des répétitions je n'avais pas de grande idée en tête – si j'en avais eu une, j'aurais été bloqué. J'ai regardé et éclairé l'espace, puis quelqu'un m'a montré une image d'une habitation Dogon, et j'ai pensé à commencer par là. Je me suis mis à élaborer une scène devant cette maison. Après quelques jours, quand j'ai fini, j'ai pensé que cela pourrait être le prologue. Ensuite, j'ai complètement changé l'espace architectural, avec une lumière très différente. Quelqu'un m'a montré une image d'un bar la nuit avec une enseigne au néon, c'était peut-être à Las Vegas, et je suis allé dans cette direction. Je ne suis pas de ceux qui peuvent rester assis tout seuls dans une pièce pour imaginer à quoi une œuvre pourra ressembler. J'aime être dans une pièce avec des gens et créer avec eux. Je n'aime pas parler de la situation, j'aime la faire. Si j'en parle, cela devient intellectualisé et j'essaie de faire ce qui est dans ma tête au lieu de simplement regarder les gens devant moi et les laisser me diriger.

Pendant ces deux semaines, j'ai entrepris d'esquisser ce que j'appelle le « livret visuel ». Si je pars du texte je risque de me retrouver à illustrer ou seconder ce que j'entends. C'est ce qui se produit généralement au théâtre – et pour moi c'est d'un tel ennui. Les indications que je donne sont formelles, jamais interprétatives. Je dis : ceci pourrait être plus rapide ou plus lent, plus léger ou plus lourd, plus rugueux ou plus lisse, plus intérieur ou plus extérieur. Le livret visuel est filmé. Pour finir, il est étudié, édité puis appris. Pour moi tout théâtre est danse. La danse commence avec l'immobilité et la conscience du mouvement dans l'immobilité. Ce qui fait que quand on produit un mouvement vers le dehors la ligne se prolonge. Le mouvement est structuré et peut se suffire à lui-même. Il peut être pur, un mouvement pour le seul mouvement, et abstrait. Il n'a pas nécessairement à suivre la musique ou l'histoire. Très souvent les acteurs essaient d'appliquer du sens au mouvement, ce qui l'affaiblit. Le mouvement devrait être plein d'idées. Il est quelque chose que nous éprouvons. Quelque chose qui constitue une manière de penser. Je ne dis jamais aux acteurs quoi penser ou comment ressentir. Ils reçoivent des indications formelles et ils peuvent compléter ce formulaire avec leurs propres idées et leurs propres émotions. Parfois je leur demande de ne pas trop en faire, de ne pas insister sur telle ou telle idée unique, pour laisser au public un espace de réflexion.

Qu'est-ce qui a plus particulièrement retenu votre attention dans Les Nègres ?

Je ne mets pas une œuvre en scène pour une raison. En tant qu'artistes, nous travaillons pour demander : qu'est-ce que c'est ? – et non pas pour dire ce que c'est. Si nous savons ce que nous faisons, alors nous ne devrions pas le faire. [...] Je travaille très intuitivement. Au début, tout est improvisation et à la fin tout devient très fixé. Je travaille avec des constructions d'espace-temps. J'aime le théâtre parce que le temps est élastique, vous pouvez l'étirer ou le comprimer, il peut être très bruyant ou très silencieux, et ainsi de suite. Je m'intéresse au thème et aux variations. Je pense abstraitement. Ce qui est proche de la façon dont la musique est construite. Je bâtis une œuvre par couches transparentes. La couleur des lumières, ou la couleur de la voix, le rythme du geste, le mouvement d'un élément de décor, peuvent suivre différents tempos avec différentes textures et peuvent être envisagés de façon indépendante. Mais une fois mis ensemble, dans l'idéal, ils se renforcent l'un l'autre ; ils sont plus forts ensemble qu'ils ne le sont séparément.

Il n'y a que deux lignes au monde. Il y a une ligne droite et une ligne courbe. Or les gens ont souvent du mal à se décider pour savoir ce qu'ils veulent. Regardez un costume, vous le voulez droit ou courbe? En ce qui me concerne je vois une forme. C'est toujours de l'architecture. [...] Prenez l'architecture classique: c'est un édifice et des arbres. Vous avez un édifice et devant vous mettez un arbre. Les tragédies grecques ont un chœur avec un protagoniste et un antagoniste au premier plan. Dans le ballet occidental vous avez un corps de ballet et une prima ballerina au premier plan – encore un édifice et des arbres. Sur le plan audible la même construction peut se retrouver. Mon travail a toujours porté là-dessus. Mon premier travail important durait sept heures et était silencieux. Les Français l'ont appelé un « Opéra Silencieux ». Ce qui a fait rire un célèbre critique du New York Times. Mais j'ai toujours pensé que c'était là une bonne manière de décrire mon travail, parce qu'il consistait en silences structurés. Il était très inspiré de John Cage; philosophiquement il avait quelque chose d'oriental. La lecture de Silence, le livre de Cage, a transformé ma vie pour toujours. Quand j'ai écouté sa Conférence sur rien au début des années 60, cela m'a fourni un cadre pour presque tout ce que je fais actuellement. C'est très différent de la philosophie occidentale. Les idées occidentales, l'éducation occidentale remontent aux Grecs, aux Latins, à l'interprétation. Vous faites les choses pour une raison. Le facteur causal, la raison, voilà pourquoi vous marchez ou parlez d'une certaine façon ou peignez le décor d'une certaine façon. Je ne pense pas aux raisons. Je suis un Américain du Texas, et je suis superficiel! Je commence avec la surface du travail et c'est là que gît le mystère. Ce qui se trouve sous la surface, c'est autre chose. La chair est le matériau, et dans la chair se trouve l'os. La peau, la chair et les os, voilà une façon classique de structurer le temps et l'espace. Je mesure l'espace à la façon dont les peintres classiques l'ont toujours mesuré. Depuis les portraits – quelque chose de rapproché – jusqu'aux natures mortes où l'on voit la chose d'un peu plus loin – et aux paysages – la chose est vue de très loin. Acoustiquement c'est pareil. Pour moi, tout est une construction d'espace-temps.

Pouvez-vous nous parler de la musique du spectacle?

J'ai demandé à Dickie Landry, qui est un vieil ami à moi originaire de Louisiane, un grand musicien et un saxophoniste, de créer la musique pour Les Nègres. Il y a quelques années j'ai travaillé avec lui et Ornette Coleman. Ornette vient de Fort Worth, dans le Texas, et au départ j'avais l'intention de travailler avec lui, mais il est très âgé. Avec ce nouveau projet parisien je voulais présenter un monde acoustique différent. Il y a quelques semaines j'avais la première de Madame Butterfly à l'Opéra Bastille et avant cela j'avais Philip Glass avec Einstein on the Beach et CocoRosie avec Peter Pan. Chaque paysage sonore est très différent. Dick et moi nous nous entendons très bien dans le travail. Nous commençons tous deux par l'improvisation. Nous n'avons pas besoin de parler de la situation. Nous discutons du travail en termes très simples: plus lisse, plus tranquille, plus rapide... On n'entend jamais Dickie commencer à faire un son. Son travail est toujours surprenant. C'est comme attendre de voir le toast sauter hors du grille-pain (rires). Vous ne savez pas exactement quand quelque chose va arriver. Si vous attendez trop longtemps et trébuchez un temps, vous tombez. C'est entièrement une question de tempo.

Où en êtes-vous aujourd'hui de l'élaboration du projet?

Pour le moment je m'occupe seulement de mettre au point le livret visuel et les indications pour l'univers musical. En août j'ajouterai du texte. De temps en temps, pour me donner une idée de ce que cela donnerait avec du texte parlé, je compte à haute voix: un, deux, quatre, trente-huit, soixante, ou parfois je récite les sonnets de Shakespeare, juste pour entendre comment cela serait d'avoir une voix là-dessus.

Propos recueillis et traduits par **Daniel Loayza**, mars 2014.

« Rien ne sera dit s'il ne passe par le noir »

Un thème dramatique et célèbre dans les ghettos d'Alabama: sur une place déserte, le jour ou la nuit, un Noir voit un Blanc quitter l'ombre d'un sycomore, puis un autre Blanc, un autre, un autre, encore un autre. Ils ont les cheveux blonds et coupés court, un balancement des épaules qui n'est pas le déhanchement des Noirs. Ils s'approchent, négligemment? – et forment un cercle autour de lui. Il voudrait courir mais ses jambes le lâchent, crier, aucun cri ne sort de sa bouche: les Blancs éclatent de rire et s'éloignent, ils ont remis à « sa » place le nègre qui osait sortir seul. A Yale University, quand entra le groupe des sept Panthères invités pour une conférence dont le thème était l'arrestation de Bobby Seale, les trois mille auditeurs blancs étaient trois mille assaillants. Leur cercle se resserra autour des Panthères mais au lieu de poings ils envoyaient des arguments aiguisés en Europe, mis au point par mille ans de chrétienté. Les Panthères n'acceptèrent pas les règles: A vos raisons, nous n'opposons d'abord des raisons contraires, mais des ricanements et des insultes. Vous êtes d'assez féroces querelleurs, vos théologiens en métal ont brisé des corps et des esprits. Les nôtres. Nous allons vous outrager, c'est seulement ensuite que nous vous parlerons. Quand vous serez abattus, cassés, nous vous dirons calmement nos raisons. Calmement et souverainement.

Un autre Noir:

Ce n'est pas qu'une théorie soit « plus vraie » que les précédentes, mais en les effaçant, ou seulement en les déplaçant, la nouvelle permet la gaieté qu'on éprouve quand meurt quelqu'un qui a longtemps vécu. Quand tout chancelle, quand les vérités qui furent vérités vérifiées chancellent, cela fait rire: donc on va rire! La révolution est la période la plus joyeuse de la vie.

Les cheveux en vrille, les cheveux afro, les barbes, les poils, les moustaches, les rires, les cris, les regards d'acier bleuté, ces exubérances tropicales dont ils s'amusaient les affirmaient et empêchaient qu'on les niât. Nous avons décidé d'être comme ça et vous nous verrez comme nous nous montrons. Vous nous entendrez comme nous voulons être entendus. L'œil passe avant l'oreille. Au commencement il y a la couleur noire, ensuite nos ornements, et seulement après la langue américaine comme nous l'avons arrangée, autant pour jouer que pour vous emmerder. Rien ne sera dit s'il ne passe par le noir.

On va essayer de faire glisser de nouvelles vérités sur les anciennes. Vous verrez comme c'est curieux...

Jean Genet Un Captif amoureux, Paris, Gallimard, 1986, pp. 297-298

Préface inédite de Jean Genet pour Les Nègres

Que deviendra cette pièce quand auront disparu d'une part le mépris et le dégoût, d'autre part la rage impuissante et la haine qui forment le fond des rapports entre les gens de couleur et les Blancs, bref, quand entre les uns et les autres se tendront des liens d'hommes? Elle sera oubliée. J'accepte qu'elle n'ait de sens qu'aujourd'hui.

Quel ton prendrait un Nègre pour s'adresser à un public blanc? Plusieurs l'ont fait. Soit charmeurs, soit revendicateurs, ils indiquaient leur tempérament singulier. Moi-même, parlant à un Noir, je sais quoi lui dire et comment le lui dire: je ne distingue jamais que l'individu particulier, et je m'accorde à lui. Mais si je devais m'adresser à un public de Noirs, je me récuserais. En face d'eux j'aurais trop aigu le sentiment que la Blancheur veut parler à la Négritude. Il faudrait être bien fou ou bien lâche pour accepter un tel dialogue. Que dis-je, une harangue. Et encore, parler ne serait rien, où prendrais-je, moi Homme-Blanc, l'émotion capable d'engendrer le mythe qui les bouleversera? L'expression théâtrale n'est pas un discours. Elle ne s'adresse pas aux facultés rationnelles de l'homme. Acte poétique, elle veut s'imposer comme un impératif catégorique devant quoi, sans cependant capituler, la raison se met en veilleuse. Je crois possible de trouver l'expression unique qui serait entendue par tous les hommes. Mais les métamorphoses de l'Histoire, au lieu de conduire les sociétés vers une toujours plus grande compréhension mutuelle, les durcissent dans une écorce de singularité, à tel point que notre préoccupation sera d'abord de casser cette écorce où un être qui se veut libre s'impatiente.

Jean Genet, extrait d'une préface inédite pour Les Nègres, 1955
(in Les Nègres, Gallimard, coll. Folio Théâtre, pp.140-141, 2005).

Résumé de la pièce

La pièce des Nègres, écrite sur commande est, selon les termes mêmes de Jean Genet, une « clownerie ». Clownerie sartrienne destinée à montrer sur le mode ludique du théâtre dans et sur le théâtre, que le nègre n'est rien d'autre qu'un Noir vu dans le prisme avilissant du Blanc. C'est par là que la pièce atteint un niveau de réflexion politique que les minorités (noires, mais pas exclusivement) ont considéré comme un support efficace pour exalter leurs revendications aussi bien culturelles et sociales qu'anticolonialistes.

L'espace scénique est divisé en deux parties: assis sur des gradins surplombants, des dignitaires blancs (Reine, Gouverneur, Missionnaire, Juge) dénommés la Cour, assistent à la mise en place encore approximative, par des Nègres, d'un spectacle tout entier axé sur le viol et le meurtre d'une Blanche. On se rend compte rapidement que les choses sont plus compliquées, car les Blancs sont en fait des Noirs masqués; loin d'être de simples spectateurs, ils interviennent, tout en se sentant menacés, pour exciter ou réprimander les Nègres et ils sont au courant du déroulement futur de l'action. Ce déroulement est pris en charge par un meneur de jeu/metteur en scène, Archibald, qui commence par présenter son personnel dramatique et en brosser une biographie, avouée comme imaginaire car c'est un jeu de théâtre où tout est sujet à caution. Il a bien du mal à faire entrer ses comédiens dans le cadre du scénario prévu: les rivalités des Noires: Vertu d'un côté, Bobo et Neige de l'autre; les hésitations de Village, destiné, à son corps défendant, à être le futur meurtrier d'une Blanche « déjà morte »; les scrupules de Diouf qui, tout Nègre qu'il est, prêche la réconciliation; l'interférence de la relation amoureuse de Village et Vertu avec l'enjeu collectif en cours, tout cela retarde l'enclenchement de l'action proprement dite, pendant un bon tiers de la pièce.

La représentation du meurtre est jouée au second degré, sous forme de théâtre dans le théâtre et mobilise tous les Nègres du plateau pour une reconstitution vécue comme un psychodrame par Village et comme une bouffonnerie par tous les autres, avant de s'achever en coulisse dans une atmosphère de dérision et de complicité amusée qui fait douter du sérieux de toute l'opération. Sa raison d'être, pourtant, si suspecte soit-elle, est de servir de paravent à une autre action, vraie celle-ci, qui a lieu en dehors du lieu scénique, dans quelque clairière de la brousse africaine: on y procède clandestinement – nous informe Ville de Saint-Nazaire, Nègre qui fait le va-et-vient entre l'extérieur et l'intérieur – au jugement, puis à l'exécution d'un mauvais Noir. On a donc besoin de la diversion que constitue le spectacle pour détourner la puissance coloniale de la Cour de toute intervention.

Voire, car bien des signes laissent entendre que tout, du dedans et du dehors, est sujet à caution et miné par une théâtralité qui exalte le faux: fausseté de la situation (car il n'y a pas de cadavre dans le catafalque présent sur scène et qui est pourtant l'objet de tous les discours); fausseté de l'enjeu, car si le faux meurtre de la Blanche provoque la vengeance de la Cour, c'est finalement cette dernière qui se fait piéger et massacrer à la fin par les Nègres qui retournent à leur avantage un procès qui devait les condamner à expier leurs forfaits. S'insèrent dans ce dispositif à multiples fonds les très lyriques interventions d'un personnage emblématique, Félicité, la Mère Afrique. Elle chante la prochaine victoire de la négritude et en magnifie tous les traits de beauté et de force. S'entremêle également l'histoire d'amour de Village et de Vertu: leur désir est d'échapper à la malédiction du regard blanc et de construire à neuf leur identité; il semble qu'ils aient des chances de réussir. Insolente et bigarrée, la pièce justifie particulièrement son sous-titre de "clownerie" à son dénouement où les membres de la Cour viennent tour à tour se faire métaphoriquement et grotesquement exécuter avant que les uns et les autres, en se démasquant, n'apparaissent sous leur vraie identité de Noirs, révoltés et solidaires d'un même projet: se libérer totalement, en esprit comme en actes, de la tutelle aliénante des Blancs.

Michel Corvin, Jean Genet, Les Nègres, Gallimard, Folio Théâtre, 2005, pp 182-183

Jean Genet

Écrivain français né en 1910. Son premier texte, Le Condamné à mort, est publié à compte d'auteur en 1942. Encouragé par Cocteau, il entame une carrière de dramaturge et publie Les Bonnes (1947), Le Balcon (1956) ou encore Les Paravents (1961).

Parmi ses autres ouvrages, on peut citer Le Journal du voleur (1949) et Le Funambule (1958), des textes fortement autobiographiques qui témoignent de l'engagement de Genet aux côtés des marginaux.

Fustigeant la politique carcérale et colonialiste de la France, il a aussi défendu la cause des Palestiniens, des Black Panthers et de la Fraction armée rouge.

Jean Genet est mort en 1986 en laissant un texte inachevé, Un Captif amoureux.

Robert Wilson

Metteur en scène et plasticien né au Texas en 1941. Après une formation en architecture, il crée ses premiers spectacles à New York en 1969.

En 1971, Le Regard du sourd est présenté au Festival de Nancy et provoque l'éblouissement dans le monde de l'art. Cinq ans plus tard il crée, avec le compositeur Philip Glass et la chorégraphe Lucinda Childs, Einstein on the Beach, spectacle monumental qui fit sensation au Festival d'Avignon 1976.

Parmi ses innombrables mises en scène d'opéra et de théâtre, on peut citer ses dernières créations, The Old Woman de Daniil Harms ou Peter Pan, spectacle créé avec le Berliner Ensemble et le groupe CocoRosie (2013). Il est membre de plusieurs Académies d'art dans le monde et son œuvre a été récompensée par de nombreux prix.

Informations pratiques

Le TNP

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

Calendrier des représentations

Janvier: Vendredi 9, samedi 10, mardi 13, mercredi 14, jeudi 15, vendredi 16, samedi 17, à **20h00**
Dimanches 11, 18, à **16h00**

Location ouverte. Prix des places: **24€** plein tarif; **18€** tarif option abonné et tarif groupe (8 personnes minimum); **13€** tarif réduit (-de 26 ans, étudiants, demandeurs d'emploi, bénéficiaires de la CMU, professionnels du spectacle).

Renseignements et location **04 78 03 30 00** et www.tnp-villeurbanne.com

Accès au TNP

Métro: ligne A, arrêt Gratte-Ciel. Bus: C3, arrêt Paul-Verlaine;
Bus ligne C26 et 69, arrêt Mairie de Villeurbanne.

Voiture: prendre le cours Émile-Zola jusqu'aux Gratte-Ciel, suivre la direction Hôtel de Ville.
Le TNP est en face de l'Hôtel de Ville.
Par le périphérique, sortie «Villeurbanne Cusset/Gratte-Ciel».

Une invitation au covoiturage

Dès septembre 2011, la voiture à plusieurs: des économies, plus de convivialité et moins de gaz d'échappement. Rendez-vous sur la plateforme web de covoiturage www.covoiturage-pour-sortir.fr, qui vous permettra de trouver conducteurs ou passagers. Un projet initié avec le Grand Lyon, la Région Rhône-Alpes, l'Ademe et les structures culturelles du Grand Lyon.

Le parking Hôtel de Ville. En accord avec Lyon Parc Auto, nous proposons un tarif préférentiel pour nos spectateurs: forfait de 2,50€ pour 4 heures (au lieu de 1,30€ la 1^{re} heure puis 1,70€ de l'heure) que vous pourrez obtenir soit en même temps que la souscription à l'abonnement, soit à l'unité les soirs de spectacle. Dans ce cas, les tickets seront à retirer à l'entracte ou en début et fin de spectacle.

Attention: le TNP n'est pas en mesure de rembourser les tickets oubliés ou égarés.

Renseignements au 04 78 03 30 00.

