

Accueil

Le Canard sauvage



De Henrik Ibsen
Adaptation, mise en scène
et scénographie
Stéphane Braunschweig

Du mardi 2 au samedi 6 février 2016
Grand théâtre, salle Roger-Planchon

Contact presse

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

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

Le Canard sauvage

De Henrik Ibsen

Traduction du norvégien Éloi Recoing

Adaptation, mise en scène et scénographie Stéphane Braunschweig

Durée du spectacle : 2 h 30

Avec

Suzanne Aubert — Hedvig

Christophe Brault — Relling

Rodolphe Congé — Hjalmar

Claude Duparfait — Gregers

Anne-Laure Tonde — Madame Sørby

Charlie Nelson — Ekdal

Thierry Paret — Molvik et Pettersen

Chloé Réjon — Gina

et la participation de

Jean-Marie Winling — Werle

collaboration artistique

Anne-Françoise Benhamou

collaboration à la scénographie

Alexandre de Dardel

costumes Thibault Vancaenenbroeck

lumières Marion Hewlett

son Xavier Jacquot

assistante à la mise en scène Pauline Ringeade

assistante costumes Isabelle Flosi

maquillage et coiffures Karine Guillem

stagiaire David Belaga

Production

La Colline – Théâtre national

Le spectacle a été créé à

La Colline - Théâtre national en janvier 2014

À propos du spectacle

Sauvage domestiqué

Déjà avant *La Mouette* de Tchekhov, Ibsen avait fait d'un oiseau d'eau le symbole central et paradoxal d'une de ses pièces.

On raconte que, lorsqu'ils sont blessés, les canards sauvages préfèrent plonger à pic vers le fond et s'accrocher aux algues avec leur bec plutôt que de tenter de survivre. Mais le canard sauvage qui habite le grenier de la famille Ekdal a bel et bien survécu : rescapé d'une chasse, son existence semble contredire le comportement « suicidaire » que la légende attache à son espèce. Exporté de son biotope naturel, boiteux, il est plutôt celui qui, en bon cobaye darwinien, a réussi à « s'adapter » à un biotope artificiel.

Dans cette pièce où Ibsen, une fois de plus, organise le choc des idéaux et de la vie réelle — cette vie faite d'adaptation et de compromis —, le canard dans son grenier, sauvage domestiqué, n'est pas seulement l'image tragique de la créature blessée qui se noie. Son existence tend à tous le miroir d'une vie coupée de ses racines naturelles, privée de son élan véritable, de sa plénitude, mais qui « continue » dans son artificialité même.

La vengeance de la forêt

Ekdal : La forêt se porte bien là-haut ?

Gregers : Elle n'est pas aussi splendide que de votre temps. On a beaucoup abattu.

Ekdal : Abattu ? C'est dangereux, ça. Ça vous poursuit. Elle se venge, la forêt.

Le domaine de Høydal où se noue le drame est un vaste domaine forestier, comme il y en a tant dans les pays du Nord : un domaine où l'on fait fortune en décimant la forêt. Dans ces jardins d'Éden qu'étaient les forêts primaires, et qui aujourd'hui ont pratiquement disparu de la surface du globe, les capitalistes du bois ont commis une sorte de péché originel : ils n'ont pas seulement croqué la pomme, ils ont carrément coupé l'arbre. C'est pourquoi une culpabilité originaire fonde leur société.

Certes, c'est une escroquerie plus triviale qui est à l'origine de la chute de la maison Ekdal : le lieutenant Ekdal a vendu du bois qui appartenait à l'État, et pour cela il a été condamné au bagne, se déshonorant ainsi que sa famille. On ne saura jamais s'il a commis ce crime sciemment ou s'il a lui-même été la dupe de son ami et associé, le négociant Werle. Mais ce qu'on sait, c'est qu'il en a perdu la raison au point de craindre la « vengeance de la forêt ». Comme si le grand chasseur qu'il était (le chasseur, figure de l'homme qui respecte la nature et que la nature respecte en retour) s'était fourvoyé déjà, avant même l'affaire d'escroquerie, en abattant des arbres pour l'industrie et le commerce.

De son côté, Gregers, le fils de Werle, qui pense que son père est le seul véritable coupable de l'escroquerie, mais qui n'a jamais osé l'accuser ouvertement, a continué à gérer le domaine et à abattre les arbres. Complice de son père par incapacité à s'opposer à lui, sa conscience le tourmente : pour la soulager, Gregers s'est forgé un idéal de vérité et de transparence, avec lequel il espère rendre le monde meilleur. La pièce débute lorsqu'il aperçoit enfin la possibilité de racheter les fautes de son père et d'en finir ainsi avec sa propre culpabilité.

Réparations ?

La destruction de la forêt, on le voit, appelle réparation. Réparation dérisoire que ce grenier des Ekdal, où l'on a reconstitué artificiellement un coin de nature avec des sapins, des poules, des lapins et un canard. Espace de compensation et d'évasion, mais aussi double-fond fantastique et menaçant, le grenier tient à la fois du terrain de jeu enfantin et du refuge des inadaptés. C'est dans cette forêt irréelle que le vieil Ekdal peut redevenir chasseur, que son fils Hjalmar fuit ses responsabilités et sa honte, et que sa petite-fille Hedvig posera à son tour un acte « irréparable »...

Ou réparation illusoire : le rêve de Gregers de soumettre la vie corrompue au règne des idéaux. Or la vie ne se soumet pas, pas plus d'ailleurs aux idéaux d'un Gregers qu'aux « mensonges vitaux » en forme de pis-aller d'un docteur Relling : les « retouches » (pour reprendre la métaphore photographique d'Ibsen) qui tentent de masquer la médiocrité ou les imperfections de la vie finissent toujours par se voir, elles « arrangent » la réalité mais ne la transforment pas.

La vie est insoumise, parce que la vie est fragile — comme le pressent peut-être Gina, la mère d'Hedvig, qui semble trouver sa force et sa vitalité dans une absence totale de problèmes de conscience. Elle est tissée de fautes passées qu'on ne saurait réparer et de secrets qui menacent les équilibres instables du présent. Il faut pourtant faire avec et tenter d'avancer. La vie se fiche bien de la forêt détruite.

Le problème, c'est que « la forêt se venge » et que les secrets de famille sont souvent des bombes à retardement pour les générations suivantes. Comme toujours chez Ibsen, le déni est à la fois un moteur de vie et la clé du malheur. Entre déni et lucidité, vérité et mensonge, c'est toute la précarité de nos existences qu'il nous donne à voir et à sentir. Entre besoin d'illusion et exigence de vérité : là où se tient aussi la nécessité du théâtre.

Stéphane Braunschweig, décembre 2013

Notes issues d'une rencontre avec Stéphane Braunschweig

La pièce

Dans l'œuvre d'Ibsen, *Le Canard sauvage* tient une place singulière: la pièce met en scène une famille « déclassée », modeste. Respectée et appartenant à un rang social élevé au départ, la honte et la pauvreté se sont abattues sur la famille Ekdal, depuis que le grand-père a vendu illégalement du bois appartenant à l'État. A-t-il sciemment vendu ces parcelles ou est-il victime d'un complot? La question reste ouverte.

La langue utilisée dans la pièce est aussi différente des autres pièces d'Ibsen: c'est une écriture plus quotidienne. L'intérêt du travail de mise en scène est de donner à percevoir tout ce qu'il y a derrière cette fausse banalité. C'est un théâtre en apparence naturaliste, qui met en jeu des individus empêtrés dans des considérations matérielles — la table qui sert autant au travail d'Hjalmar que pour le déjeuner — mais qui révèlent le rang social de la famille Ekdal, sa pauvreté. Dès lors, l'intérêt est dans le travail, de prêter une écoute particulière à ce sens caché. L'équilibre est délicat à trouver, travailler sur cette façade, cette insignifiante quotidienneté, mais aussi rendre sensible ce qui est dissimulé derrière.

Père et fils

Le dîner dans l'acte I a été considérablement coupé, il sera simplement signifié hors champ. Nous n'assisterons qu'aux scènes entre Hjalmar et Gregers et entre ce dernier et son père Werle. Celui-ci n'apparaîtra qu'en vidéo, projeté sur un écran qui prendra toute la largeur du plateau, de manière à rendre sensible l'omniprésence du père, image démesurée par rapport à la présence minuscule du fils sur le plateau. Entre Gregers et son père, deux rapports à l'existence s'opposent: l'un, le fils, se débat avec la vie tandis que le père semble plus distant, et « retombe toujours sur ses pieds ». C'est comme un spectre qui habite en permanence l'espace. Ainsi même lorsque l'écran disparaîtra dans les cintres, son image s'imprimera dans le décor.

Grenier

C'est un espace à la fois réaliste (un grenier) et un espace de rêve, représenté différemment selon les mises en scène. Dans ce travail, l'idée est d'insister sur la dimension onirique de ce grenier, il sera représenté par une forêt. C'est là où survit le vieil Ekdal, ancien chasseur d'ours très respecté. Dans le grenier, il a recréé artificiellement l'environnement dans lequel il évoluait alors. Cette forêt c'est le souvenir d'un rapport sans compromission à la nature. Elle évoque plusieurs choses: la forêt originelle, métaphore religieuse, le jardin d'Éden, elle fait référence aux forêts du Nord, abattues, dans la pièce, par l'entreprise de Werle et du vieil Ekdal. Elle fait aussi écho à l'exploitation capitaliste du bois aujourd'hui. La forêt est enfin une image du théâtre, lieu d'illusion consciente, où Ekdal joue un simulacre de son existence passée, où les lapins ont remplacé les ours.

Se mentir à soi-même ou faire exploser la vérité? Gregers versus Relling

La pièce parle des gens qui portent volontairement — ou inconsciemment — des masques, vivent avec leurs mensonges. Hjalmar se fantasme comme un potentiel génie, tout en sachant pertinemment qu'il ne va pas révolutionner la photographie. À travers les figures de Relling et de Gregers, deux rapports au monde s'opposent: de quoi a-t-on besoin pour tenir le coup: s'inventer un monde (s'aveugler volontairement) ou au contraire se confronter à la vérité? Mais faire exploser cette vérité, comme souhaite Gregers, cela conduit-il au bonheur? Souvent dans les mises en scène, on représente la famille Ekdal heureuse et aimante, Gregers apparaît alors comme un être très négatif, manipulateur, responsable du suicide d'Hedvig. Or il nous semble qu'il est loin d'être le seul responsable de sa mort. Hedvig accomplit le geste suicidaire que son père et son grand-père avaient esquivé, comme prise dans un étau, fléchissant sous le poids de l'héritage. Que se serait-il passé si Hedvig n'avait pas entendu les horreurs prononcées par son père, juste avant de se suicider? Tout en sachant qu'il n'était pas son « vrai » père, Hjalmar était finalement prêt à l'aimer. Les choses auraient pu bien se terminer.

L'idée serait plutôt de représenter une famille dysfonctionnelle et de travailler sur Gregers comme étant un être qui veut faire le bien. Mais beaucoup de choses sont à réparer et lui-même possède « un certain nombre de casseroles ». D'un autre côté, Relling est le défenseur du « mensonge vital ». Il apparaît comme quelqu'un ayant une vision cynique, très noire de l'existence. Chez Ibsen, il n'y a pas de discours: l'intérêt n'est pas de prendre parti pour Relling, ou pour Gregers, de juger les personnages, mais au contraire de les « sauver », les défendre.

Les canards sauvages

Il y a deux approches possibles du canard sauvage: l'une romantique, d'un être suicidaire qui touché mortellement plonge et s'accroche aux algues du fond des mers, pour y mourir; belle image contrebalancée par un autre point de vue, scientifique, darwinien, d'un animal qui s'adapte à son nouveau biotope. Dans son grenier, le canard blessé s'adapte à son milieu, s'engraisse quelque peu, à l'image d'Hjalmar. C'est comme si ce canard représentait chacun des membres de la famille Ekdal: un oiseau blessé qui survit, à l'instar d'Hedvig et du vieil Ekdal. Il est enfin l'image de l'intrusion du vieux Werle chez les Ekdal.

Traduction

Le texte a été retraduit par Éloi Recoing, qui a modernisé la langue d'Ibsen.

Les « certes » quelque peu désuets, ont disparu. Il a aussi procédé à quelques aménagements, considérant certains mots plus éclairants. Par exemple, « une fièvre de probité » est devenue « une fièvre de transparence », exprimant avec plus d'acuité et de modernité l'élan de Gregers.

le 17 décembre 2013

Autres mises en scène de pièces d'Ibsen par Stéphane Braunschweig

Revenir au psychologique

Stéphane Braunschweig — Pour jouer Ibsen, je pense qu'il faut accepter d'une certaine manière le théâtre psychologique. Sinon, je ne vois pas l'intérêt: on se retrouve uniquement pris dans des problématique socio-morales, comme la liberté individuelle, le poids de la morale dans la société — et c'est là que c'est daté. Car si on élimine totalement l'aspect psychologique — l'aspect «personnage» —, on tombe dans le théâtre à thèse. Alors que justement, ça ne peut pas être du théâtre à thèse, parce que c'est du théâtre de la contradiction profonde, et c'est cela qui est intéressant. Revenir au psychologique de cette façon a une portée politique aujourd'hui: montrer comment le psychologique rend impossible le théâtre à thèse...

Pour montrer cet aspect politique d'Ibsen, on ne peut pas se contenter de cette défiance artistiquement correcte vis-à-vis du personnage, de l'incarnation, du narratif.

Cette tendance-là est née avant la crise des idéologies et aujourd'hui il faut se redéfinir par rapport à ça. C'est vrai que Tchekhov est plus libre dans la forme et qu'avec lui on peut plus facilement suivre une certaine tendance destructurante.

Mais les personnages de Tchekhov sont toujours un peu à côté du réel, ils sont tous plus ou moins restés dans la chambre d'enfant de *La Cerisaie*. Les personnages d'Ibsen sont de plein fouet avec le réel, dans le vertige du réel.

Anne-Françoise Benhamou — Claudio Magris place Ibsen du côté d'une aspiration au classicisme, même si c'est un classicisme profondément fêlé par la dysharmonie du monde et du sujet moderne. En montant *Les Revenants* — une pièce à l'écriture beaucoup moins libre que celles que tu as choisies ces dernières années, je pense par exemple à *La Mouette* ou à *La Famille Schroffenstein* — as-tu eu l'impression d'être contraint toi-même à une sorte de classicisme scénique? Ibsen oblige-t-il, plus que Tchekhov ou Shakespeare par exemple, à en passer par les codes théâtraux de son époque?

S. B. — Chercher à réhabiliter un peu la psychologie au théâtre ne signifie pas qu'on retourne au théâtre naturaliste. On peut faire du théâtre psychologique dans une certaine abstraction, au sens propre: c'est comme si les personnages étaient abstraits de leur environnement naturaliste. [...]

Il s'agit de faire un théâtre où on n'entre pas dans une compassion vis-à-vis des personnages. On voit l'endroit où ils s'aveuglent, ce qui génère de l'humour — et il y a à mon avis beaucoup d'humour chez Ibsen, même si c'est un humour plus grinçant, moins tendre que chez Tchekhov — et en même temps cela n'empêche pas qu'on puisse être ému par leur aveuglement. Je cherche une sorte de distanciation qui ne supprimerait pas l'identification, qui provoque donc pour le spectateur une forme de distance d'avec soi-même. Dans un certain théâtre naturaliste on fait tout pour montrer, pour rendre visibles les relations entre les gens: mettre en scène ainsi, c'est décrire. Ce n'est pas du tout ce que je veux faire. Je ne veux pas non plus raconter autre chose que l'histoire qui se raconte. Je veux montrer qu'il y a une réserve, tant du côté des personnages que des spectateurs: la part d'inconscient ici, au théâtre, rejoint la part d'imaginaire. [...]

“Historiser” les pièces ?

S. B. — [...] Mais il faut que ce soit en Norvège, parce que derrière tout le théâtre d'Ibsen il y a un discours à charge contre son pays. Ce que la Norvège représente pour lui, c'est le provincialisme, la petitesse, la médiocrité, la grisaille, le mauvais temps, la nuit... Ce n'est pas un hasard s'il écrit *Brand* alors qu'il est en Italie: c'est un écrivain exilé qui n'arrête pas de parler de l'impossibilité de vivre dans son pays...

C'est pourquoi, malgré les grandes problématiques philosophiques, il y a toujours un aspect local dans ses pièces. Cette tension entre le grand et le petit, la grandeur des questions et la petitesse de cette vie provinciale, au fond des fjords, est très intéressante. Je crois que c'est très important de ne pas séparer les problématiques d'Ibsen de leur cadre.

A.-F. B. — Jusque-là, tu n'as jamais voulu “historiser” les pièces que tu montais, ni insister sur leur ancrage dans une réalité sociale précise. Lorsque tu as travaillé sur Tchekhov, ton propos n'était pas de parler de la Russie pré-révolutionnaire; je pense qu'il ne s'agit pas non plus en montant *Brand* de parler de la Norvège à la fin du XIX^e siècle...

S. B. — Il s'agit de poser un endroit étriqué, au milieu d'une nature écrasante et monumentale, de faire exister un endroit qui n'offre aucune possibilité. [...]

A.-F. B. – Cette dimension de l’histoire, que tu évoquais, a été un enjeu fondamental travail sur les classiques dans les années 1960 et 1970. Elle est aujourd’hui du très estompée, voire niée dans un retour à l’idée d’une universalité des œuvres, ou au profit d’autres problématiques. Quelle est la place de l’histoire dans ce choix presque exclusif que tu fais de monter des textes du passé ?

S. B. – En fait, j’ai principalement travaillé des auteurs de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e : Tchekhov, Ibsen, Wedekind, Brecht, Horváth et bientôt Pirandello. Et puis j’ai fait des détours par les Grecs, par Shakespeare, et par Molière. Ces pièces plus anciennes, je les ai toujours montées en costumes contemporains, avec parfois quelques citations de l’époque. Je n’ai jamais voulu entrer dans une historicité de la fable. Et si j’ai recouru à des costumes d’époque pour les autres, c’est qu’elles sont si proches de nous qu’il me semblait qu’il fallait s’en écarter un peu pour les entendre mieux. Mais c’est vrai que je ne m’intéresse pas tellement à l’époque pour elle-même, que je ne cherche pas dans la mise en scène à replacer les pièces dans leur contexte historique. Je m’intéresse à nous, aujourd’hui, et j’essaie de me mettre en relation avec les auteurs dans le rapport qu’ils entretiennent à leur époque. Ça m’intéresse de voir comment Ibsen se situe dans son époque — ou Molière, ou Tchekhov. J’ai toujours eu besoin de savoir comment l’œuvre râpait, réagissait avec le contexte historique, de mesurer la part de provocation du texte, d’essayer de comprendre quel type de relation l’auteur pouvait créer avec son cadre, quel geste c’était d’écrire cette pièce à ce moment-là. Ce n’est pas le contexte en lui-même qui m’importe, c’est le regard de l’auteur, la façon dont il essaie de se positionner à travers sa fable. Quand j’ai monté Shakespeare, j’ai toujours essayé de chercher où il était dans sa pièce, où était son humour, quel regard il portait sur ses personnages : dans *Le Conte d’hiver*, qu’est-ce que c’est, pour lui, de faire mourir Mamilus, de sauver Perdita et Léontès ? Savoir que l’auteur est là, qu’il ne s’absente pas, c’est fondamental.

Une pièce de théâtre, c’est un monde absolument artificiel. On ne peut pas la prendre comme un morceau de réel, faire semblant de croire que ça ne sort pas de la tête de quelqu’un, avec sa conscience et son inconscient. Et c’est ça qui m’importe : aller chercher pourquoi tout ça est sorti de la tête de l’auteur. Je n’ai pas besoin pour autant de lire des biographies : je pense qu’on trouve tout dans le texte, ou dans les autres textes de l’auteur, qui nourrissent aussi la pièce. Et comme on ne peut pas séparer le cerveau et la conscience de l’écrivain du monde dans lequel il vivait, en cela l’historicité n’est pas absente de mon travail. [...]

L’excès de la réalité sur la forme

A.-F. B. – Si on essaie de trouver le noyau de ton travail et de tes choix de textes, je crois que c’est cette tension entre la mise en forme mensongère mais nécessaire de l’expérience — cette tentative de se raconter la “bonne fiction” sur soi ou sur le monde — et le fait que la réalité fait sans cesse vaciller cette mise en forme.

S. B. – L’excès de la réalité sur la forme, c’est constant dans mon travail, même dans mes spectacles d’aujourd’hui, qui ont une plus grande homogénéité formelle que les premiers. Ce que je cherche en essayant d’être plus précis dans la narration, c’est à toucher à certains noyaux de l’existence qui ne se laissent pas plus mettre en forme que ça. De m’approcher de l’endroit où cette narration fait apparaître des questions irrésolues ou une contradiction ouverte — là où il y a de l’être en excès, de l’être du personnage ou de l’acteur. On peut se battre avec le réel pour essayer de le mettre en forme, mais ce qui est intéressant, c’est l’endroit où il déborde la forme. Et ça peut déborder soit vers l’extérieur, soit — c’est plutôt ce que je cherche aujourd’hui — vers l’intérieur. C’est pourquoi je demande maintenant aux acteurs de m’en montrer moins, et d’être en rapport avec ce qui leur est inaccessible en eux-mêmes. C’est aussi en cela que le théâtre d’Ibsen, qui m’apparaissait autrefois comme daté, correspond bien à la recherche que je mène en ce moment. p. 287-288

Petites portes, grands paysages, écrits suivis d’entretiens avec [Anne-Françoise Benhamou](#), Actes Sud, 2007

Henrik Ibsen

Henrik Ibsen naît en 1828 dans un petit port du sud de la Norvège. Il grandit au milieu de conflits familiaux qui traverseront son œuvre en filigrane. Au moment des révolutions de 1848, il publie des poèmes dédiés aux peuples asservis et quitte le laboratoire où il exerçait comme apothicaire. Il publie *Catilina*, drame historique, et devient instructeur au théâtre de Bergen.

En 1864, il quitte la Norvège et voyage en Italie, en Allemagne et en Autriche. C'est à Rome qu'il écrira *Brand*, 1866, poème épique, suivi de *Peer Gynt* en 1867, son contrepoint ironique. Avec le drame social *Une maison de poupée*, publié en 1879, Ibsen obtient un succès international, tandis que l'accueil, deux ans plus tard, des *Revenants* sera mitigé en raison des sujets jugés scabreux qu'aborde l'œuvre.

Parmi ses pièces les plus célèbres, citons *Un ennemi du peuple*, *Le Canard sauvage*, *Rosmersholm*, *La Dame de la mer*, *Hedda Gabler*, *John Gabriel Borkman*...

Stéphane Braunschweig

Séphane Braunschweig, après des études de philosophie, intègre l'École du Théâtre national de Chaillot dirigée par Antoine Vitez. En 1991, sa trilogie *Les Hommes de neige* reçoit le Prix de la révélation théâtrale du Syndicat de la critique.

Il est nommé directeur du CDN d'Orléans de 1993 à 1998 puis du Théâtre National de Strasbourg de 2000 à 2008. À ce jour, il a créé près de cinquante spectacles, mettant en scène pour le théâtre et l'opéra les plus grandes œuvres issues du répertoire européen.

Il a été nommé directeur de La Colline-théâtre national en 2010 et y a notamment mis en scène *Lulu* de Wedekind, *Je disparaiss*, *Tage unter* et *Rien de moi* de Arne Lygre, *Six personnages en quête d'auteur* et *Les Géants de la montagne* de Pirandello. De Ibsen, l'un de ses auteurs de prédilection, il a monté *Peer Gynt*, *Les Revenants*, *Brand*, *Une maison de poupée* et *Rosmersholm*.

Il est auteur d'un recueil, *Petites portes, grands paysages*, Actes Sud.

Le TNP l'a accueilli avec *Les Hommes de neige*, 1991, *La Famille Schroffenstein* de Kleist, 2004, *Les Trois Sœurs* de Tchekhov, 2007, *Je disparaiss* de Arne Lygre, 2012.

Stéphane Braunschweig vient d'être nommé directeur de l'Odéon-Théâtre de l'Europe.

Anne-Françoise Benhamou

Universitaire, dramaturge ou collaboratrice artistique. Elle travaille avec Dominique Féret, Alain Milianti, Christian Colin, Alain Ollivier, Michèle Foucher. Elle rencontre en 1993 Stéphane Braunschweig à l'occasion du *Conte d'Hiver* de Shakespeare et depuis participe à toutes ses productions théâtrales ainsi qu'à certaines de ses mises en scène à l'opéra. Elle a également travaillé avec Giorgio Barberio Corsetti et Michael Thalheimer.

De 2001 à 2008, détachée de l'Université, elle devient conseillère artistique et pédagogique au Théâtre national de Strasbourg auprès de Stéphane Braunschweig. Ensemble, ils ouvrent à l'École du TNS la section dramaturgie/mise en scène dont elle devient la responsable pédagogique et créent la revue *OutreScène* dont elle est la rédactrice en chef.

Depuis 2009, elle accompagne également Stéphane Braunschweig à La Colline. Ses travaux de recherche portent sur la mise en scène contemporaine, sur la dramaturgie, sur le théâtre de Bernard-Marie Koltès et sur l'œuvre scénique de Patrice Chéreau.

En juin 2012, elle publie aux Solitaires Intempestifs un ouvrage consacré à sa pratique de dramaturge, *Dramaturgies de plateau*.

Maître de conférences à l'Institut d'Études Théâtrales de Paris III depuis 1990, elle est nommée en juin 2012 professeur en Études théâtrales à l'École normale supérieure.

Informations pratiques

Le TNP

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

Calendrier des représentations

Février 2016 — Mardi 2, mercredi 3[◆],
jeudi 4^{→↔}, vendredi 5, samedi 6, à 20 h 00

◆ Prélude / ↔ Rencontre après spectacle

Location ouverte

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

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

Accès au TNP

L'accès avec les TCL

Métro : ligne A, arrêt Gratte-Ciel.

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

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

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

Le parking Hôtel de Ville. Tarif préférentiel : forfait
de 2,70 € pour quatre heures.

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

Une invitation au covoiturage

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

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