

La Maison de Bernarda Alba Federico García Lorca Thibaud Croisy

Théâtre — à partir de 15 ans

Du 9 au 17 avril 2026

Service de presse

Philippe Boulet
philippe.boulet@tgcdn.com
06 82 28 00 47



© Martin Argyroglo

Du 9 au 17 avril 2026

lundi, mercredi, jeudi et vendredi à 20h
samedi à 18h
dimanche à 16h
relâche mardi

Texte	Federico García Lorca
Nouvelle traduction	Thibaud Croisy et Laurey Braguier (L'Arche éditeur)
Mise en scène	Thibaud Croisy
Scénographie	Sallahdyn Khatir
Lumière	Caty Olive
Costumes	Angèle Micaux
Son	Manuel Coursin
Collaboration artistique	Élise Simonet
Avec	Elsa Bouchain, <i>Magdalena</i> Charlotte Clamens, <i>Bernarda</i> Céline Fuhrer, <i>Amelia</i> Michèle Gurtner, <i>Angustias</i> Emmanuelle Lafon, <i>Martirio</i> Helena de Laurens, <i>Adela</i> Frédéric Leidgens, <i>la Poncia</i> Lucie Rouxel, <i>la Servante</i> Laurence Roy, <i>María Josefa</i> Hélène Schwaller, <i>Prudencia</i>
Et les voix enregistrées de	Arnaud Bichon, Clément Blanchard, Nicolas Ducourtieux, Gabriel Gauthier, Claude Guyonnet, Lazare Lubek, Clément Mariage, Laurent Mothe, Mathis Piron-Cabaret, Nathan Robain, Ferdinand Robert et Martin Thomas.
Durée	1h50

Spectacle créé le 4 mars 2026 à La Filature, Scène nationale de Mulhouse.

La nouvelle traduction de *La Maison de Bernarda Alba* paraît le 20 février 2026 chez L'Arche éditeur.

Bureau de production et de diffusion : Le Bureau des Écritures Contemporaines (Claire Nollez et Romain Courault)

Production : Association TC

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès

Coproduction : T2G Théâtre de Gennevilliers, Centre dramatique national ; La Filature, Scène nationale de Mulhouse ; Tnba – Théâtre national Bordeaux Aquitaine ; Le Quai, Centre dramatique national d'Angers ; Les Bords de Scènes – Grand-Orly Seine Bièvre

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise Hermès

Action financée par la Région Île-de-France

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

Remerciements à Zirlib





© Martin Argyroglo

Avant / Après

Vendredi 3 avril à 19h

Hors les murs

En regard du spectacle, le film *Quartier mineur*, documentaire réalisé par Thibaud Croisy (55 minutes), sera projeté à La Scam, 5 avenue Vélasquez, 75008 Paris, en présence de Thibaud Croisy.

Entrée libre sur réservation, en écrivant à Romain Courault :

production2.associationtc@gmail.com

Dimanche 12 avril à 18h

Restaurant du T2G

Rencontre publique avec l'équipe artistique à l'issue de la représentation de 16h. Entrée libre.

Tournée

Du 25 au 28 mars 2026

tnba, Théâtre national de Bordeaux

Du 13 au 17 octobre 2026

Théâtre de la Cité internationale

dans le cadre du Festival Transforme/Fondation d'entreprise Hermès

18 et 19 novembre 2026

Le Quai, Centre dramatique national d'Angers

13 et 14 janvier 2027

La Comédie de Clermont-Ferrand, scène nationale

dans le cadre du Festival Transforme/Fondation d'entreprise Hermès

Semaine du 18 janvier 2027

Comédie de Béthune, centre dramatique national

27 janvier 2027

Bords de Scènes – Grand-Orly Seine Bièvre (Juvisy)

24 et 25 mars 2027

Le Phénix, scène nationale de Valenciennes



© Martin Argyroglo

La Maison de Bernarda Alba

Écrite à l'aube du franquisme et de la Seconde Guerre mondiale, *La Maison de Bernarda Alba* est l'une des rares pièces du répertoire dont les personnages sont exclusivement féminins. Dans un village de la campagne andalouse, une famille vit repliée sur elle-même. La mère, Bernarda, mène la vie dure à ses cinq filles célibataires, mais lorsque la plus laide s'apprête à faire un mariage d'argent avec le plus bel homme de la région, toute l'organisation de la maison se dérègle. Les masques tombent, les cœurs s'enflamment, la communauté se déchire et la solidarité entre femmes semble plus précaire que jamais...

Après *L'Homosexuel* ou la difficulté de s'exprimer de l'Argentin Copi, Thibaud Croisy poursuit son exploration des auteurs hispanophones et des dramaturgies bigarrées, où le trivial le plus grotesque côtoie les sentiments les plus nobles. Avec cette nouvelle création, il nous plonge dans l'ambiance explosive d'un clan tiraillé entre la peur de l'autre et une soif de liberté capable de déplacer des montagnes. Mais surtout, il réunit une distribution de haut vol pour incarner des femmes ambiguës et complexes, multiples et mouvantes, loin des simplifications binaires et des représentations manichéennes de notre temps. Alors inspirez un grand coup et entrez dans la forteresse de Bernarda ! Mais restez sur vos gardes et ne vous fiez pas aux apparences, car derrière ces murs où toute une société se barricade, « Satan fouine au milieu de la solitude... ».



© Martin Argyroglo

Entretien

Tu as un parcours singulier car tu as d'abord créé tes propres pièces avant de monter un texte d'un auteur que tu connais bien : *L'Homosexuel* ou *la difficulté de s'exprimer* de Copi. Aujourd'hui, tu mets en scène *La Maison de Bernarda Alba*. Comment ce projet est-il né ?

Thibaud Croisy : Du précédent. Dans *L'Homosexuel*, il y avait déjà l'une de ces mères monstrueuses que l'on croise souvent chez Copi. Je me demandais d'où cette obsession pouvait venir... En cherchant un peu, je me suis aperçu qu'elle était en fait une parodie des mères castratrices de Lorca – en plus barbare, bien sûr ! Après-guerre, Lorca était très joué en Argentine. De son vivant, il était venu à Buenos Aires, où il avait triomphé avec *Noces de sang*, et la famille de Copi l'avait même rencontré. Quand Copi était jeune, il fréquentait Margarita Xirgu, l'actrice espagnole qui avait créé les grands rôles de Lorca et qui s'était exilée en Amérique du Sud à cause du franquisme. Cette filiation m'a donné envie de poursuivre le voyage. J'ai relu Lorca et j'ai trouvé plein d'échos entre ces deux dramaturges hispanophones, homosexuels, auteurs d'un théâtre qui mélange les genres et met en scène des femmes masculines ou des hommes féminins. Dans le Paris des années 1970, Copi peut briser les tabous en représentant des homosexuels. Dans l'Espagne des années 1930, Lorca rêve de le faire, mais il ne le peut pas, alors il passe par les femmes, qui deviennent en quelque sorte les emblèmes des minorités. Ce qui m'a passionné avec *Bernarda*, c'est qu'il invente un monde exclusivement féminin, mais qu'il ne crée pas de femme type pour autant. Il n'essentialise pas les femmes, ne les assigne pas, et j'irais même plus loin en disant qu'il ne les enferme pas non plus dans une condition. Certes, elles sont symboliquement enfermées, elles subissent le poids des traditions et le pouvoir des hommes, mais elles l'exercent aussi à leur manière. Certaines l'ont, à commencer par Bernarda. D'autres tentent de nouer des alliances pour l'obtenir. Certaines préfèrent le conquérir en solitaire, comme Adela, la plus jeune des filles. Chacune lutte, agit, fait des choix, même si ce ne sont pas toujours les bons. Leur pouvoir passe par la parole et il faut reconnaître qu'elles parlent toutes particulièrement bien. Mieux que les hommes en tout cas, qui ne sont jamais très loquaces chez Lorca, sans doute parce qu'ils sont abrutis par les travaux des champs. En me replongeant dans la pièce, je me suis dit : "Ah ! Voilà une représentation qui tord le cou au manichéisme, aux clichés, aux généralités de ceux qui veulent à tout prix donner des réponses et qui ne cherchent en fait qu'à imposer les leurs." À mes yeux, le théâtre est devenu très idéologique, en particulier sur la question des identités, alors qu'il devrait être le lieu de la destruction des dogmes et de toute forme de certitude. C'est pour cette raison que j'ai eu envie de rappeler *Bernarda* et de la mettre en regard de notre époque.

La pièce a été écrite en 1936, donc au début de la guerre civile. Vas-tu prendre en compte son aspect historique et très espagnol ?

T.C. : Pas directement, car elle ne se limite pas à ça. *Bernarda* a été écrite à une époque où l'Europe est rongée par la montée des fascismes et la maison est aussi une métaphore du monde. À travers elle, Lorca met en scène les effets du repli identitaire et montre comment les discours se radicalisent à partir du moment où l'on se coupe de l'autre, de l'étranger, de celui qui ne pense pas comme nous. Le résultat est assez édifiant. Ici, quand on se parle, c'est pour s'insulter et quand on se tait, c'est parce qu'on a peur de parler. Le silence n'est pas beaucoup plus enviable que la parole ! Les deux sont viciés. Cette radicalisation des discours résonne très fortement aujourd'hui, parce qu'elle est devenue un spectacle permanent, que ce soit en politique, dans les médias ou dans la culture, où l'on parle aussi de « guerres culturelles », n'est-ce pas ? Parfois, j'ai le sentiment que *La Maison de Bernarda Alba* est presque une pièce décadente dans sa manière de décrire la corruption des rapports sociaux. Mais elle est tellement monstrueuse qu'elle peut nous faire rire et le rire est toujours une manifestation des forces vitales, donc une manière de reprendre le dessus. *Bernarda* ne doit pas nous décourager. Elle est aussi une profonde révolte contre l'idée de destin.

En la lisant, j'ai pensé au *Splendid's* de Jean Genet (1948), un autre huis-clos, mais avec des hommes cette fois, des gangsters. Comment vas-tu incarner ce monde exclusivement féminin au plateau ?

T.C. : Mon objectif, c'était d'aboutir à une représentation multiple de la féminité, donc de rappeler qu'elle est aussi une construction, un théâtre. Cela supposait de réunir des actrices hétérogènes avec différents types de corps, de voix, d'énergies. On a beaucoup joué la carte de l'espagnolade sur *Bernarda*, avec des femmes méditerranéennes, brunes, qui se ressemblent et forment une famille « crédible ». Pour ma part, j'avais plutôt envie de voir un ensemble de singularités, qui serait comme un instantané des actrices d'aujourd'hui. Alors j'ai commencé par observer, par regarder autour de moi... Comme je trouvais des échos entre Copi et Lorca, je suis reparti des trois interprètes principaux de *L'Homosexuel*. Je me suis dit qu'ils pourraient jouer les ancêtres des personnages de Copi : le même rôle, mais dans une autre pièce. Helena de Laurens, qui était Irina, est devenue Adela – une autre figure rebelle, transgressive. Emmanuelle Lafon est passée de Garbo à Martirio. Frédéric Leidgens, de Madre à la Poncia. Pour *Bernarda*, je me suis rendu compte qu'on l'avait figée dans une image de peau-de-vache, de mégère, ce qui ne me convenait pas, car elle a aussi ses failles,

son malheur, sa vulnérabilité. Comme tous ceux qui ont le pouvoir, elle est seule, isolée, et elle doit sans cesse se méfier de celles qui veulent la manipuler. Pauvre Bernarda ! Sa vie est un enfer aussi... Pour l'incarner, j'ai pensé à Charlotte Clamens, car je l'avais vue dans des registres comiques, voire burlesques, mais très sophistiqués, comme dans les pièces de Christoph Marthaler. Elle m'avait souvent fait rire et je me suis dit qu'elle nous ferait voir Bernarda sous un autre jour, qu'ensemble nous pourrions la dédramatiser, la surdramatiser, ou en tout cas la prendre avec un peu de distance. S'amuser de cette théâtralité dont elle ne parvient pas à se défaire et qui est le propre des gens de pouvoir. Toute leur vie est une pièce de théâtre... mais ils ne s'aperçoivent jamais qu'ils la jouent !

La pièce bat en brèche le cliché de la fraternité entre femmes ou celui de la « sororité », car elle montre des rivalités très fortes entre sœurs. Justement, comment comptes-tu les aborder ?

T.C. : Pour le quintette des sœurs, j'ai tenté autre chose. Dans la pièce, quatre d'entre elles ont une vingtaine ou une trentaine d'années. Elles ne sont pas mariées et sont donc des « vieilles filles », selon les normes de l'époque. Là, j'ai opéré une transposition. J'ai cherché des actrices plus âgées, proches de la cinquantaine. C'était une façon de redonner de l'épaisseur à ces célibataires, de conserver l'aspect cocasse de la situation, mais aussi de rehausser leur mélancolie, car je les trouve très tchekhoviennes – à la fois pathétiques et sublimes dans leur marginalité. J'ai pensé à des actrices qui ont participé à des aventures théâtrales différentes : Michèle Gurtner et la 2bcompany, Elsa Bouchain avec Joël Pommerat, Céline Fuhrer dans les Chiens de Navarre. Ensuite, j'ai continué à creuser des écarts. La servante est jouée par une actrice qui est au début de son parcours, Lucie Rouxel, alors que la grand-mère est interprétée par Laurence Roy et la voisine par Hélène Schwaller, qui ont de longues carrières derrière elles. C'était une façon d'introduire de la mixité à l'intérieur de la communauté et de convoquer, entre les corps de ces femmes, des fantômes de théâtre passés, présents et à venir...

Il y a un autre personnage très fort : la Poncia, une gouvernante fidèle à la maison, mais qui souhaite aussi sa perte. Or, tu la fais jouer par un homme : Frédéric Leidgens. Pourquoi ce choix étonnant ?

T.C. : Je me suis longtemps demandé s'il était pertinent de confier certains rôles à des hommes. Comme la pièce est un classique, tout a déjà été fait et Bernarda a été jouée plusieurs fois par un acteur, sans doute pour montrer qu'elle avait trahi son sexe ou qu'elle était agie par les hommes. Bon... L'idée était peut-être séduisante, mais je la trouvais un peu simpliste

et il me semblait que *Bernarda*, c'était tout de même la pièce des femmes ! En revanche, cela m'intéressait que l'une d'entre elle soit prise en charge par un homme. Non pour s'en moquer, mais pour rappeler que la question de la représentation des femmes nous est commune et qu'un homme peut très bien porter le point de vue d'une femme, épouser son histoire, la défendre, mettre son talent et sa force de conviction au service de son histoire. C'était pour moi une sorte de fraternité en acte, dans une pièce où la solidarité n'existe pas... Comme tu l'as dit, la Poncia est un être duplice, changeant, un caméléon qui navigue entre les espaces, entre les clans, sans que l'on sache quels intérêts elle défend, à part les siens. S'il y en avait bien une que je pouvais imaginer avec un genre double, c'était elle ! Dans *L'Homosexuel*, Frédéric jouait Madre, c'est-à-dire une Bernarda revue et corrigée par Copi. Il fouettait d'ailleurs assez bien sa fille ! J'ai eu envie de poursuivre cette recherche en lui confiant un rôle de domestique, qui est en quelque sorte l'âme damnée de Bernarda, le reflet dans lequel elle se mire. Surtout, cela ouvrait la porte à d'autres perspectives théâtrales. Dans les scènes entre Bernarda et la Poncia, on voit maintenant un conflit entre deux femmes, mais aussi entre un homme et une femme. Le même contre le même. Le même contre l'autre. Et toujours des cris, des menaces et un grand crime à la fin... Ah là là ! C'est terrible, l'être humain !

— Propos recueillis par Thomas Clerc, décembre 2025



© Martin Argyroglo

Notes sur le dispositif

Les mises en scène des pièces de Lorca se sont parfois apparentées à des espagnolades, c'est-à-dire à des représentations stéréotypées et exotisantes de l'Espagne. Avec Sallahdyn Khatir (scénographe) et Caty Olive (créatrice lumière), nous avons pensé qu'il était vain de proposer une énième reconstitution du folklore andalou des années 1930 et nous avons préféré concevoir un dispositif abstrait, capable de mettre en valeur la dimension onirique de la pièce et les corps de ses interprètes.

Ce dispositif se structure autour des éléments suivants. Le plateau est recouvert d'une solution à base de blanc de Meudon. Cette poudre blanche, proche de la craie, est une matière naturelle utilisée pour faire briller le marbre, lustrer l'argenterie, blanchir les joints ou occulter les vitres. En diluant le blanc de Meudon dans l'eau, nous obtenons un pigment que nous appliquons sur le sol en traçant de longs sillons de cour à jardin. Cette surface peut faire penser aux sillons des champs, à un sol d'église poussiéreux, à la couleur des draps que tissent les filles de Bernarda ou à celle des linceuls. Elle permet encore de matérialiser le patio du troisième acte et brouille les frontières entre l'intérieur et l'extérieur. Les espaces deviennent indéterminés et réversibles.

La lumière pourra révéler la blancheur de ce sol, le rendre aveuglant, produire cette impression de chaleur caniculaire qui s'abat sur la maison. Mais elle pourra tout aussi bien éteindre le blanc, le tirer vers le gris et transformer l'espace en un lieu obscur et intérieur : une tombe, une prison, une église, un château, une maison hantée...

À ce sol s'ajoute un deuxième élément : une vingtaine de colonnes en fibre de verre, de 4 mètres de haut, qui présentent une certaine opacité. Ces structures scénographient des espaces de jeu où il sera possible de tenir des conciliabules, de s'épier, ou bien de venir s'y insérer pour créer des tableaux, des mouvements de groupe, et former une architecture humaine qui entrera en tension avec celle du décor. Là aussi, cet élément scénographique est polysémique. Dans ces colonnes, le spectateur pourra voir les fondements de la maison, une métaphore de l'ordre moral que Bernarda s'efforce de préserver – les barreaux de prison, les vestiges d'un temple grec ou encore des présences fantomatiques. Elles contribueront en tout cas à brouiller encore un peu plus les frontières entre l'espace et le temps, tout en étant des surfaces de projection prêtes à accueillir les rêveries de chacun.

— Thibaud Croisy



© Martin Argyroglo

Enjeux de traduction

Écrite en 1936, *La Casa de Bernarda Alba* est la pièce de Lorca qui a connu à ce jour le plus de traductions françaises. Cette affection particulière s'explique par le destin mouvementé que la pièce a connu et par l'accueil exceptionnel que la France lui a réservé. Le 19 août 1936, soit un mois après le coup d'État du général Franco et le début de la guerre civile, Lorca est fusillé par les miliciens nationalistes de la Phalange, à quelques kilomètres de Grenade. Cet assassinat est la conséquence directe de son œuvre subversive, de ses engagements républicains et de l'orientation sexuelle de celui que la bourgeoisie réactionnaire surnommait « le pédé au nœud papillon ». À cette date, seule la première mouture de *La Maison de Bernarda Alba* est achevée. Le dernier manuscrit date du 19 juin, mais Lorca l'aurait certainement retouché au cours des répétitions, comme il avait l'habitude de le faire. Certains proches affirment même qu'il n'était satisfait que du premier acte et qu'il comptait remanier les suivants. Toujours est-il qu'au lendemain de sa mort, son œuvre est proscrite et *Bernarda* doit partir en exil, loin de sa terre natale qui forme sa toile de fond. Elle n'y reviendra qu'en 1964.

Chassée par le franquisme, la pièce trouve refuge en Argentine et en France, où elle est créée presque simultanément. La première mondiale a lieu le 8 mars 1945 au Théâtre Avenida de Buenos Aires, sous la direction de Margarita Xirgu – l'actrice fétiche de Lorca qui avait joué Mariana Pineda, Yerma et Doña Rosita. Elle interprète elle-même le rôle-titre que l'auteur lui avait écrit. Neuf fois plus tard, le 31 décembre, *Bernarda* est montée par Maurice Jacquemont au Studio des Champs-Élysées. La traduction est de Jean-Marie Créac'h. Le premier rôle est confié à Germaine Kerjean. À l'issue de la Seconde Guerre mondiale, le silence forcé de la maison de Bernarda résonne avec les années noires de l'Occupation. La pièce est un triomphe, ce qui lance aussitôt sa carrière.

En 1966, Jacques Mauclair la remonte au Théâtre Récamier, dans une traduction parue dix ans plus tôt chez Gallimard. Il s'agit de celle d'André Belamich, hispaniste éminent qui traduira de nombreux textes de Lorca, puis assurera la direction éditoriale de ses œuvres complètes dans la Bibliothèque de la Pléiade (1981 pour la poésie, 1990 pour le théâtre). Ce texte de référence est joué pendant plus de vingt ans sur les scènes françaises, avant d'être revu par Jean-Claude Masson en 1986. En 2005, Fabrice Melquiot publie sa propre traduction chez L'Arche. Elle est suivie par celle d'Albert Bensoussan – autre grand nom des études

ibériques – que Gallimard édite en livre de poche en 2016 et qui remplace la version d'André Belamich. À cette liste déjà longue pour une pièce qui n'a pas cent ans s'ajoutent des traductions et des adaptations réalisées pour des metteurs en scène, mais non publiées : celle de Mani Muller pour Carole Lorang (2013), celle de Marion Bernède pour Yves Beaunesne (2020), celle de Daniel San Pedro pour sa propre création (2020).

Cette prolifération illustre bien l'engouement du monde du théâtre pour le chef-d'œuvre de Lorca, mais elle témoigne aussi d'une insatisfaction récurrente à l'égard de ses traductions. À mon tour, ce sentiment ne m'aura pas épargné. Alors que je comparais les textes disponibles en vue d'une mise en scène, leurs langues me paraissaient souvent obsolètes, grandiloquentes, prisonnières d'une vieille idée du théâtre. « Maudits partages ! » « Que d'argent pour Angustias ! » « Des racontars ! » Je n'y retrouvais pas la saveur de cette prose poétique que Lorca avait su couler dans une forme orale, dynamique, vivante – cette langue artificielle que l'on peut dire sur un ton très naturel.

Bernarda marque pourtant l'avènement d'un certain réalisme dans le théâtre de Lorca. Inspirée de souvenirs d'enfance, elle se présente comme « un documentaire photographique », c'est-à-dire comme une série d'images gravées dans le noir et blanc de la mémoire et sur lesquelles la fiction s'est bâtie. L'ancêtre de Bernarda était ainsi une dénommée Frasquita Alba, veuve autoritaire qui vivait entourée de ses filles, dans le village d'Asquerosa, et que le jeune Lorca épiait à ses heures perdues. « Je ne leur ai jamais parlé, disait-il, mais je les voyais passer comme des ombres, toujours silencieuses et toujours vêtues de noir¹ ... ». L'une des filles, Amelia, avait épousé un certain José Benavides, surnommé Pepico de Roma...

Comme pour garantir la véracité de ces visions irréelles, la dramaturgie a été infléchi. À rebours de *Noces de sang* (1933) et de *Yerma* (1934), le nombre de vers est ici considérablement réduit. Le chœur classique, qui commentait et rythmait l'action, a été évacué. Les tirades sont presque inexistantes. La brièveté des répliques donne lieu à des échanges endiablés ou à des conversations trouées de silence, décousues, tchekhoviennes². En ce sens, *Bernarda* était bien une pièce moderne, annonciatrice d'un cycle nouveau – une aube, comme le suggère le nom de famille de la mère, « Alba ».

¹ Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 489.

² Voir les scènes entre Amelia et Martirio, p. 24-26 et p. 43-45.

Notre traduction est née du désir de retrouver cette théâtralité unique dans l'œuvre de Lorca. Contrairement à nos prédécesseurs, nous avons tenu à la réaliser à deux, dans la foulée de celle d'une pièce de Copi que nous avons déjà cosignée ensemble (*Lamento pour un ange*, Paris, Christian Bourgois, 2024). En duo, nous pouvions lire notre texte à voix haute au fur et à mesure que nous l'écrivions, donc l'entendre, tester ses qualités poétiques, rythmiques, sonores, et discuter des transpositions que nous étions amenés à faire. Parallèlement, la création d'une mise en scène était un excellent moyen pour identifier les propositions les plus heureuses à dire, à entendre, et pour affiner les potentialités scéniques de notre texte. Traduire, au fond, c'était déjà mettre en scène – non à partir de l'écart existant entre l'acteur et le metteur en scène, mais à partir de celui qui sépare l'espagnol du français, le français de l'un et celui de l'autre. Être deux nous permettait précisément de maintenir cet écart, de le faire vivre, et de traduire à *l'intérieur*, car sans écart, pas de jeu et donc pas de théâtre.

— Extrait de la postface de Thibaud Croisy à la nouvelle traduction de *La Maison de Bernarda Alba*, publiée chez L'Arche éditeur (2026).

Biographies

Federico García Lorca, poète et dramaturge

Né en 1898 à Fuente Vaqueros en Andalousie, Federico García Lorca s'initie très tôt à la musique, la peinture, et se lie d'amitié avec Salvador Dalí et Luis Buñuel, futurs piliers du mouvement surréaliste.

Il se consacre d'abord à la poésie avec des œuvres influencées par la tradition orale, le folklore andalou, et grâce auxquelles il acquiert une notoriété croissante, comme *Romancero gitano* (1928).

Parallèlement, il développe une œuvre théâtrale hybride, faite de drames historiques (*Mariana Pineda*), de farces (*La Savetière prodigieuse*), de poèmes dramatiques proches du mystère (*Le Public*) et même de pièces pour marionnettes (*Le Jeu de Don Cristóbal*). Ses personnages principaux sont le plus souvent des femmes.

À partir de 1932, Lorca sillonne les villages d'Espagne, où il joue les chefs d'œuvre du Siècle d'or avec sa compagnie, *La Barraca*, puis écrit un cycle de pièces rurales avec lesquelles il triomphe : *Noces de sang* (1933), qui lui vaut une tournée en Amérique du Sud, *Yerma* (1934), puis *La Maison de Bernarda Alba* (1936). En juillet 1936, à l'aube de la Guerre civile espagnole, il est arrêté par les milices franquistes et assassiné à l'âge de trente-huit ans, en raison de son engagement républicain et de son homosexualité.

Il laisse derrière lui une œuvre foisonnante, mêlant le folklore, le romantisme, le symbolisme et les prémisses du surréalisme aux avant gardes poétiques des années 1920. Avec Cervantès, il est l'un des écrivains espagnols les plus connus au monde.



© Ilaria Magliocchetti Lombi

Thibaud Croisy, metteur en scène

Ces dernières années, il a créé de nombreuses pièces, parmi lesquelles *Je pensais vierge mais en fait non* (2010), *Rencontre avec le public* (2013), *Témoignage d'un homme qui n'avait pas envie d'en castrer un autre* (2016), *La Prophétie des Lilas* (2017) ou encore *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi (2022). Il a aussi réalisé un film documentaire sur l'incarcération des adolescents en maison d'arrêt : *Quartier mineur* (2025).

Ses créations ont été présentées en France et à l'étranger, dans des lieux dédiés au théâtre (T2G - Théâtre de Gennevilliers, Théâtre de la Cité internationale, Comédie de Clermont-Ferrand, La Criée - Théâtre national de Marseille), à la danse (Ménagerie de Verre, Centre chorégraphique national du Havre, Scène nationale de Reims), aux arts plastiques (Gaîté Lyrique, Carreau du Temple, Centre d'art contemporain de Brétigny) et de nombreux festivals (Actoral, Les Rencontres de la forme courte, La Bâtie - Festival de Genève).

Parallèlement, Thibaud Croisy publie des textes dans des revues, dans la presse ou pour des éditeurs (Christian Bourgois, L'Arche, La Découverte). Il a réalisé des éditions des œuvres de Copi, de Peter Weiss, et a reçu plusieurs bourses d'écriture du Centre national du livre, de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine, du Centre national des arts plastiques et de la Scam. L'une de ses pièces a aussi été traduite en espagnol et jouée en Amérique du Sud : *D'où vient ce désir, partagé par tant d'hommes, qui les pousse à aller voir ce qu'il y a au fond d'un trou ?*

Il donne régulièrement des ateliers pour les amateurs, les étudiants, les professionnels, et intervient dans des écoles supérieures d'art dramatique et à l'Université.

thibaud-croisy.com
vimeo.com/thibaudcroisy



© Emmanuel Valette

Elsa Bouchain, interprète (*Magdalena*)

Elsa Bouchain suit une formation au Cours Véra Gregh / Tania Balachova, à Théâtre en Actes et obtient un diplôme d'Études Théâtrales à l'Université Paris - Nanterre.

De 1991 à 2009, du jardin des Tuileries au Théâtre du Rond-Point, puis au Théâtre du Peuple à Bussang, elle joue dans une dizaine de spectacles de Pierre Guillois. Elle travaille avec Éric Vigner, Cécile Backès, François Wastiaux, Matthias Langhoff (*Doña Rosita*, Théâtre Nanterre-Amandiers), Laurent Gutmann (*Nouvelles du Plateau S*, TNS), Stéphane Braunschweig à plusieurs reprises (Théâtre de la Colline), Gwénael Morin (*ReParadiseNow*).

De 2018 à 2024, elle joue dans *Contes et légendes* de Joël Pommerat aux Bouffes du Nord, Théâtre Nanterre - Amandiers, Théâtre de la Porte Saint-Martin, Séoul, Taïwan...

Au cinéma, elle apparaît dans les films d'Hubert Charuel, Maxime Roy, Sophie Fillières, Rebecca Zlotowski, Laurence Ferreira Barbosa, Carine Tardieu, Michel Hazanavicius, Alix Delaporte, Jennifer Devoldère...

Elle enseigne en Lycée option théâtre en partenariat avec le Théâtre de la Colline, le TGP et le T2G.

Charlotte Clamens, interprète (*Bernarda*)

Charlotte Clamens est formée à l'École du Théâtre de Chaillot, par Antoine Vitez, puis est engagée par celui-ci dans *Électre* de Sophocle, en 1986.

Elle travaille ensuite au théâtre avec de nombreux metteurs en scène comme Alain Françon, Tilly, Marcel Bozonnet, Caroline Marcadé, Jean-François Sivadier, Laurent Pelly, Yann-Joël Colin, Lambert Wilson, Marc Paquien et plus récemment avec Christoph Marthaler, Peeping Tom, Tommy Milliot, Robert Cantarella.

Au cinéma, elle joue sous la direction de Philippe Garrel, Jean-Pierre Sentier, Solveig Anspach, Tilly, Philippe Lioret, Christian Vincent, Patrick Mario Bernard et Pierre Trividic, Jérôme Bonnel, Alice Diop...

Pédagogue, elle intervient dans plusieurs écoles supérieures d'art dramatiques : l'Erac, l'Ensad Montpellier, l'EPSAD Lille, la Manufacture (Lausanne), le Conservatoire royal de Liège, et mène des stages pour les Chantiers Nomades à Orléans.

Céline Fuhrer, interprète (*Amelia*)

Titulaire d'un Master de philosophie, Céline Fuhrer se forme comme comédienne à l'école Le Samovar et diversifie les genres en pratiquant la contorsion.

Elle rejoint les Chiens de Navarre en 2010 et participe aux différentes créations de la compagnie.

Avec son partenaire de toujours Jean-Luc Vincent, elle co-écrit et comet en scène *Prenez garde à son petit couteau*, créé au Théâtre Monfort (2021), *La femme n'existe plus*, joué notamment au Théâtre du Rond-Point (2023), tout comme le suivant, *Polar(e)* (2024). Ces deux pièces seront publiées aux Éditions Esse Que.

Au cinéma, elle est en 2025 à l'affiche du prochain film d'Antonin Peretjatko, *Vade Retro*, et du premier long métrage de Vinciane Millereau, *C'était mieux demain*. Elle a joué dans le dernier film de Lucie Borleteau, *À mon seul désir*, et tient le premier rôle féminin dans le film *Apnée*, réalisé par Jean-Christophe Meurisse et sélectionné à la Semaine de la Critique au festival de Cannes 2016.

Elle a joué dans plusieurs courts métrages et séries, dont *Un Entretien* de Julien Patry, et *Extra Lucide* de Bruno Merle. En 2018, elle coréalise avec Emmanuel Matte un moyen métrage, *L'Union fait la force* (Kazak productions).

Michèle Gurtner, interprète (*Angustias*)

Après sa formation à la Scuola Teatro Dimitri – Haute École de Théâtre de mouvement au Tessin en Suisse, Michèle Gurtner travaille au sein de différents collectifs, prend part à des pièces chorégraphiques, des performances, des pièces de textes du répertoire, ainsi qu'à des écritures contemporaines.

En Suisse, elle est interprète pour Oskar Gomes Mata (Compagnie l'Alakran), Marielle Pinsard, Sébastien Grosset, Louis Bonnard, ainsi que pour les chorégraphes Marco Berrettini et Foofwa d'immobilité.

Elle intègre durant deux années consécutives le collectif du Grü à Genève, dont une année est consacrée à une recherche sur *L'Enfer* de Dante, sous la direction, entre autres, de Maya Bösch, Pascal Rambert et Marco Berrettini.

En France, elle travaille sous la direction de Vincent Thomasset, Tommy Milliot, Maxime Kürvers, Philippe Quesne, ainsi que pour le collectif Grand Magasin. Elle est interprète pour Jonathan Capdevielle sur *Le Cabaret de l'Apocalypse*, *À nous deux maintenant*, *Rémi* et *Caligula*.

Parallèlement à son travail d'interprète, elle poursuit une recherche collective et performative au sein du collectif GREMAUD/GURTNER/BOVAY, avec François Gremaud et Tiphane Bovay-Klameth.

Emmanuelle Lafon, interprète (*Martirio*)

Emmanuelle Lafon suit la formation du Conservatoire national d'art dramatique auprès de Catherine Hiégel, Philippe Garrel, Klaus Michael Grüber et Michel Piccoli. Elle travaille en particulier avec Thibaud Croisy, Emilie Rousset et Louise Hémon, Joris Lacoste, Vincent Thomasset, Julia Vidity, Daniel Jeanneteau, Célie Pauthe, Bruno Bayen, Madeleine Louarn, Jean-Baptiste Sastre, Bernard Sobel...

À l'image, elle tourne avec les réalisatrices Patricia Mazuy, Bénédicte Brunet, Marie Vermillard, les artistes plasticiens Jean-Charles Massera, Mercedes Azpilicueta et Thierry Fournier.

Elle intervient à l'école du Théâtre national de Bretagne, à l'ESBAN/Beaux-Arts de Nîmes, et fait partie du collège pédagogique de l'école du Théâtre national de Bordeaux-Aquitaine (TNBA).

Elle a aussi écrit et mis en scène au sein du collectif F71 (*Foucault 71*, Prix du premier festival Impatiences) et au sein du projet collectif de l'Encyclopédie de la parole, notamment *blablabla*.

Helena de Laurens, interprète (*Adela*)

Elle a suivi des cours d'art dramatique au Conservatoire Erik Satie (Paris) et a consacré un mémoire à Valeska Gert dans le cadre d'un Master en Histoire culturelle de la danse à l'EHESS (*La grimace et l'inouï : Danse et Visage chez Valeska Gert*).

En tant qu'interprète et chorégraphe, elle a joué deux solos écrits et mis en scène par Marion Siéfert : *Le grand sommeil* (2018) et *_jeanne_dark_* (2020).

Elle collabore régulièrement avec Esmé Planchon, Clara Pacotte et Sophie Bonnet-Pourpet.

En 2021, elle crée une performance à partir de *La Voix humaine* de Jean Cocteau au Centre Pompidou dans le cadre de l'événement « Tableaux Vivants ».

En 2022, elle joue aux côtés de Emmanuelle Lafon et de Frédéric Leidgens dans *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi, mis en scène par Thibaud Croisy. En 2023, elle danse dans *Cabaret Brouillon* de Loïc Touzé. En 2024, elle crée une performance intitulée *Toujours pas prête* pour le festival *Sur les bords #8* au Théâtre de Gennevilliers.

Frédéric Leidgens, interprète (*la Poncia*)

Après des études de Lettres à l'Université de Heidelberg et à l'École supérieure d'art dramatique du TNS, Frédéric Leidgens a travaillé avec de nombreux metteurs en scène dont André Engel, Alain Françon, Bernard Sobel, Christian Colin, Jacques Nichet, Hans-Peter Cloos, Thierry Roisin, Adel Hakim, Arnaud Meunier, Robert Girones, Simon Deletang, Christiane Cohendy, Jacques Osinski.

Durant toutes ces années, il participe régulièrement aux spectacles de Stanislas Nordey et de Bruno Meyssat. Il fait partie de la troupe de Julien Gosselin (2666 d'après Roberto Bolano et *Les Joueurs*, *Mao 2*, *Les Noms* d'après Don DeLillo). Avec son ami Daniel Emilfork, il écrit et joue *Archéologie et Comment te dire* (éditions Les Solitaires Intempestifs).

Il a mis en scène *Je regrette tout sauf moi-même* d'après François Villon (Théâtre Paris-Villette), *Charles Baudelaire*, 211 avenue Jean Jaurès, *Paris dix-neuvième* (Théâtre Paris-Villette), *Lenz* d'après Georg Büchner (T2G - Théâtre de Gennevilliers), *Des Voix qui s'embrassent* d'après John Millington Synge (TNT Toulouse). Il participe aussi aux spectacles des chorégraphes François Verret, Mark Tompkins, Charles Cré-Ange, Wanda Gokonka (Munich, Hambourg). Il a enseigné à l'Atelier volant du Théâtre National de Toulouse.

Lucie Rouxel, interprète (*la Servante*)

Après une formation au cours Florent à Paris, en classe libre, Lucie Rouxel intègre la promotion 47 de l'école du Théâtre national de Strasbourg.

À l'issue de sa formation, elle joue dans *L'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss, un spectacle mis en scène par Sylvain Creuzevault au Théâtre de l'Odéon, à la MC93 de Bobigny et au Théâtre des 13 Vents.

Elle a ensuite joué dans *Edelweiss France fascisme*, mis en scène par Sylvain Creuzevault en 2023 au Théâtre de l'Odéon. Elle jouera dans la prochaine mise en scène d'Émilie Lacoste (*On ne badine pas avec l'amour* d'Alfred de Musset) et fait partie du groupe Caute, une compagnie créée par Julien Vella et Jeanne Nguyen, qui regroupe des anciens élèves du TNS. Ils sont actuellement en répétition d'une création autour de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil.

Laurence Roy, interprète (*María Josefa*)

Laurence Roy se forme au Conservatoire national d'art dramatique de Paris dans la classe d'Antoine Vitez (Promotion 1976).

Parallèlement, elle fait ses premières expériences professionnelles pendant une dizaine d'années avec Stuart Seide (*Dommage qu'elle soit une putain*, *Le deuil sied à Electre*, *Le Songe d'une nuit d'été*.)

Elle travaille également avec Antoine Vitez, Alain Ollivier, Jacques Lassalle, Jean- Claude Fall, Marcel Maréchal, Elisabeth Chailloux, Adel Hakim, Philippe Adrien, Claudia Stavisky, Jean-Louis Martinelli, Frédéric Bélier-Garcia, Emmanuel Demarcy-Mota, Richard Brunel, Jean-Pierre Vincent et, ces dernières années, avec Delphine Salkin (*Splendeur d'Abi Morgan*), Gaëlle Hermant (*Danse Delhi* de Viripaev), Jean-Louis Martinelli (*Dans la fumée des joints de ma mère* de Christine Citti).

À l'image : *Furioso* de Laurier Fourniau, *Nouveau meurtre à Saint-Malo* de Lionel Baillu, *Après l'aube* de Xavier Ournac, *Dix pour cent* de Marc Fitoussi, *Grâce à Dieu* de François Ozon, *Les Éblouis* de Sarah Succo, *Mon oncle d'Amérique* d'Alain Resnais, *Le Pressentiment* de Jean-Pierre Darroussin, *Le Péril jeune* de Cédric Klapisch, *Les amants du Flore* d'Ilan Duran Cohen, et aussi avec Luc Beraud, Mario Camus, Alain Souter, Alexandre Pidoux, Virginie Sauveur, Jean-Marc Brondolo...

Hélène Schwaller, interprète (*Prudencia*)

Après avoir été formée à l'école supérieure d'art dramatique du Théâtre National de Strasbourg (1984-1987), Hélène Schwaller joue sous la direction de Jacques Lassalle (*Amphitryon* de Molière, TNS) Jean-Marie Villégier (*Le Fidèle* de Pierre de Larivey, Théâtre de Chaillot), Bernard Sobel (*La Mère* de Brecht, Théâtre de Gennevilliers), Michel Dubois (*La Tempête* de Shakespeare, Comédie de Caen) Charles Joris (*La Leçon* de Ionesco, Théâtre populaire roman), Jean-Claude Berutti (*L'Adulateur* de Goldoni, Théâtre du Peuple), Pierre Dieppendaële (*Dans la jungle des villes*, *Café Goldoni/Fassbinder*, *La chance de sa vie*).

En 2001, elle rejoint la troupe du Théâtre national de Strasbourg sous la direction de Stéphane Braunschweig (*La Mouette* de Tchekhov, *La Famille Schroffenstein* de Kleist, *L'Enfant rêve* de Hanoch Levin, *Le Misanthrope* de Molière, *Les Trois sœurs* de Tchekhov, *Titanica* de Sébastien Harrison, *Nouvelles du plateau S.* de Oriza Hirata, etc.).

À partir de 2007, elle joue sous la direction de Claude Duparfait (*Des arbres à abattre* de Thomas Bernard), Christophe Rauck (*Cœur ardent* d'Ostrowski, *Les Serments indiscrets* de Marivaux), Julie Brochen (*La Cerisaie* de Tchekhov, *Dom Juan* de Molière).

Au cinéma et à la télévision, elle joue sous la direction de Philippe Garrel, Michel Favart, Didier Bourdon, Cédric Kahn, Benoit Jacquot, Denis Dercourt et Sylvie Testud.

Sallahdyn Khatir, scénographe

Sallahdyn Khatir crée des objets et des espaces singuliers pour des installations, des performances et le spectacle vivant. Ce sont des espaces abstraits, des lieux qui évoquent ceux de l'inconscient ou alors, au contraire, des formes abruptes, charnelles et « matiérées » mais qui ont toujours à voir avec des espaces mentaux. Ses objets se concentrent sur des dynamiques, des lignes de fuites, des espaces vides, des lacérations, des tensions ainsi que sur les persistances rétinienne. Ils perturbent les notions d'espace et de temps.

Depuis 2003, il signe les dispositifs de Claude Régy parmi lesquels *Comme un chant de David* (2003), *Ode Maritime* (2009), *Brume de Dieu* (2010), *La Barque le Soir* (2012), *Intérieur* (2013) de Maurice Maeterlinck, créé au Japon à Shizuoka, et *Rêve et Folie* (2016). Il travaille également pour le cinéma en tant que constructeur de décors.

Il a aussi été pendant plusieurs années l'assistant de plusieurs plasticiens pour le Festival d'Automne à Paris, travaillant ainsi pour Bill Viola, Ernesto Neto, Alexandre Ponomarev, Gérard Garouste, Nan Goldin, Anish Kapoor, Douglas Gordon, Tadashi Kawamata, Christian Marclay, Martin Puryear, Anselm Kiefer et Ugo Rondinone. Il travaille avec Thibaud Croisy depuis 2016.

Caty Olive, créatrice lumière

Caty Olive crée des espaces lumineux.

Après une formation en scénographie à l'École nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris, elle partage ses activités entre l'architecture, les expositions, les installations plastiques, les spectacles chorégraphiques ou musicaux, les opéras.

Elle a notamment travaillé pour Myriam Gourfink, Emmanuelle Huynh, Claudia Triozzi, Vera Mantero, Cindy Van Acker, Tiago Guedes, David Wampach, Donata D'Urso, Joris Lacoste, Yoann Bourgeois, Blanca Li, Sandrine Anglade, Emmanuelle Huynh, Loïc Touzé et, de façon plus privilégiée, avec Christian Rizzo, avec qui elle collabore étroitement depuis 20 ans.

Tout au long de ses réalisations, le fil conducteur demeure son intérêt pour l'instabilité et les altérations de la lumière – une recherche qui ouvre des univers renouvelés.

Elle a créé les lumières des opéras *Trompe la mort* de *Francesconi*, mis en scène par Guy Cassiers (Opéra Garnier), *Journal d'un disparu* de Janacek mis en scène par Christian Rizzo (Opéra de Lille), *Thannhauser* de Wagner mis en scène par Christian Rizzo (Opéra Capitole), *Orfeo* de Monteverdi mis en scène par Julie Bérès (Opéra Bastille).

Angèle Micaux, créatrice costumes

Diplômée en études théâtrales et en arts plastiques, Angèle Micaux a suivi un cursus en danse contemporaine. Elle travaille comme interprète pour Julie Bougard, Thomas Lebrun, David Wampach, Emilie Rousset, Marta Izquierdo Muñoz, Gerard & Kelly, Marlène Saldana & Jonathan Drillet – The UPSBD. Artiste de cabaret, elle se produit sur différentes scènes comme le Manko Cabaret (Paris), le Crazy Horse (Paris), les Bas Nylons (Bruxelles), le Cabaret Mademoiselle (Bruxelles). Elle réalise des costumes contemporains et d'époque pour le cinéma (Bruno Dumont), la télévision, la musique, le théâtre et la danse : Marlène Saldana & Jonathan Drillet – The UPSBD (*Le sacre du printemps arabe*, *Reflets de France*, *Dormir sommeil profond*), Jonathan Capdevielle, David Wampach (Cassette), Vincent Thomasset (*Ensemble ensemble*, *Carroussel*), Marco Berrettini (*No paraderan*), Gurshad Shaheman, Ali Moini...

Manuel Coursin, créateur son

Manuel Coursin accompagne des projets de danse (récemment pour Latifa Laabissi, Alain Michard, Loïc Touzé, Waving), de théâtre (Fanny de Chaillé, Éric Didry/ Nicolas Bouchaud, Arnaud Saury, Anne-James Chaton, Jacques Gamblin, Clara Hédouin). Il réalise le son des films *Diviser l'enfer* (réalisation Alex Pou) et *En danseuse* (réalisation Alain Michard) ou les formats radio/podcast pour Fanny de Chaillé (*Radio Kids*, *Radio Le Chœur*, Audio-guide du Mont-Cenis) ou pour Arnaud Saury (*Maouss Pépère ou le couteau dans la plaie*). Pour ces projets mais aussi pour des formes plus performatives, il pratique le bruitage sur scène (*Le son des choses*, *Les Tapas sonores*).

Élise Simonet, collaboratrice artistique

Après avoir suivi une formation de mise en scène et de scénographie, Élise Simonet travaille aux côtés de différents artistes dans le domaine du spectacle vivant en tant qu'assistante, dramaturge et collaboratrice artistique.

Depuis 2010, elle a accompagné le travail d'Alain Michard, Belinda Annaloro, Pauline Simon, Mette Ingvarsten, Antoine Defoort et Halory Goerger, Gérald Kurdian, Mylène Benoit, Thibaud Croisy, Anne-Sophie Turion et Jeanne Moynot, Nina Santes et Célia Gondol. Membre du groupe de l'Encyclopédie de la parole depuis 2013, elle y développe sa recherche sur l'oralité et les documents de paroles enregistrées dans le spectacle vivant.

Elle est la collaboratrice artistique de Joris Lacoste sur le cycle des "Suites Chorales" (*Suite n°1*, 2013 ; *Suite n°2*, 2015 ; *Suite n°3*, 2017). En 2015 et 2016, elle co-programme le festival (tjcc) avec Joris Lacoste, au Théâtre de Gennevilliers. Sa dernière création *Mon cauchemar* est une pièce sonore et visuelle à partir d'une collecte de rêves étranges.

Elle mène actuellement *Parler la musique*, un projet s'appuyant sur des conversations avec des musiciens et paroliers.

Informations pratiques

Réservation

En ligne sur www.theatredegennevilliers.fr
Par téléphone au 01 41 32 26 26
Sur place du lundi au vendredi de 10h à 18h ainsi que les soirs et les week-ends de représentations.

Chez nos revendeurs et partenaires habituels :
Theatreonline.com, Starter Plus,
Billetreduc, CROUS et les billetteries des
Universités Paris III, Paris VII, Paris VIII et Paris X

Tarifs

6 € à 24 €

Carnets T2G

Carnets avantageux de 3, 5 ou 10 billets non nominatifs, à utiliser seul-e ou à plusieurs pour les spectacles de votre choix.
À commander en ligne sur notre site

Restaurant

Depuis le départ de *Youpi au théâtre* et dans l'attente d'une nouvelle équipe de restauration, le café-restaurant du théâtre est ouvert uniquement les soirs de représentation, 1h avant et 1h après le spectacle.

Venir au T2G

En métro ligne 13, station Gabriel Péri :
prendre la sortie 1 et suivre le fléchage T2G

En bus lignes 54, 140, 175, 177 arrêt Place Voltaire
et lignes 235, 276, 340, 577 arrêt Gabriel Péri

En voiture parking payant et gardé juste à côté du théâtre

Depuis Paris – Porte de Clichy : direction Clichy-centre. Tourner immédiatement à gauche après le pont de Clichy, direction Asnières-centre, puis première à droite, direction place Voltaire, puis encore première à droite, avenue des Grésillons

Depuis l'A86 : sortie 5 direction Asnières / Gennevilliers-centre / Gennevilliers le Luth

T2G Théâtre de Gennevilliers Centre Dramatique National

41, avenue des Grésillons
92230 Gennevilliers

+ 33 (0)1 41 32 26 26
theatredegennevilliers.fr

Le Monde

Télérama

arte



MOUVEMENT

la terrasse

AOC
[Analyse Opinion Critique]



VILLE DE
Gennevilliers

hauts-de-seine
LE DÉPARTEMENT

* île de France

Le T2G Théâtre de Gennevilliers Centre Dramatique National est subventionné par le ministère de la Culture, la Ville de Gennevilliers, le Département des Hauts-de-Seine et la Région Île-de-France