

GRÜ



RE- WET !

Je voudrais être légère

Sens : indifférent. corps : inutile

d'Elfriede Jelinek

cie sturmfrei
conception / mise en scène : Maya Bösch

du 22 au 27 janvier 2008 / black box
du ma au sa à 22h, di à 20h

Sommaire

distribution	p. 3
présentation de <i>Je voudrais être légère</i> et <i>Sens : indifférent. corps : inutile</i> d'Elfriede Jelinek, par Michèle Pralong	p. 4
extraits	p. 5
l'écriture de Jelinek et le travail de la cie sturmfrei	p. 6
<i>WET ! - stations urbaines #1. UN THEATRE PENTAGONE-RE- WET !</i> À qui profite le crime ?, par Michèle Pralong	p. 7-8
création de RE-WET! en janvier 2008 au GRÜ / Théâtre du Grütli	p. 9-10
Elfriede Jelinek	p.11
Maya Bösch	p.12-13

distribution

*Je voudrais être légère et
Sens : indifférent. corps : inutile*

texte	elfriede jelinek
traduction	maryvonne litaize, jasmin hoffmann
retraduction	sturmfrei
conception/mise en scène	maya bösch
jeu	barbara baker, anne marchand, nalini selvadoray
auteurs	julie gilbert (mardi)*, marielle pinsard (mercredi), sofie kokaj (jeudi), mathieu bertholet (vendredi), manon pulver (samedi) et francine wohnlich (dimanche)
scénographie / costumes	thibault van Craenenbroeck
son	michel zurcher
lumière	thibault van Craenenbroeck, maya bösch
production	chistine-laure hirsig
dramaturgie	michèle pralong

L'Arche est éditeur et agent théâtral des textes représentés.

du 22 au 27 janvier, du ma au sa à 22h, di à 20h
black box, GRÜ / Théâtre du Grütli

* jour d'intervention en direct de chacun des auteurs.

Je voudrais être légère et Sens: indifférent. Corps inutile d'Elfriede Jelinek

Dans ces deux courts textes, Elfriede Jelinek saccage la belle idée reçue de l'art comme valeur suprême, intouchable: elle montre que là aussi, tout est poissé de consumérisme, de sado-masochisme, de fascisme. Montrer est toutefois un bien grand mot car Jelinek ne prend jamais position, ne pose jamais la moindre affirmation sans aussitôt l'éperonner. Une espèce de méthode dada, en très noir. En fait, elle vide le théâtre de ses illusions, conventions, coquetteries, complaisances et laisse tout le monde devant un gouffre. Proposer un univers de remplacement, installer un nouveau système, ce serait contraindre à nouveau, fermer, boucher.

Elle préfère tout déblayer à coups de paradoxes ou de calembours et provoquer radicalement l'imagination.

Voilà le dispositif imposé, ou plutôt le piège tendu là par Jelinek : des acteurs disent, au moyen du langage qui, selon elle, ne peut porter aucune vérité, que les acteurs ne peuvent porter aucune vérité. Plus rien ne tient.

Reste l'effectivité matérielle de la langue, du son, du bruit. Leur capacité à prendre la mesure de l'espace de jeu et des alentours. Restent des corps en performance : « Les acteurs sont la parole, ils ne parlent pas. » Démystification absolue, affolement du sens au profit des sens.

Michèle Pralong

extraits

"Bêtement, l'acteur imite un être humain ! – il a toute une gamme d'expressions et il extirpe de sa bouche une autre personne dont il étale le destin. Je ne veux pas insuffler la vie à des étrangers devant les spectateurs. Je ne sais pas mais je ne veux pas de ce parfum sacré du divin, de cet éveil à la vie. Je ne veux pas de théâtre. Peut-être que je ne veux exposer que des activités qu'on peut exercer pour représenter quelque chose mais sans y mettre d'autre sens. Que les acteurs disent ce que personne ne dit puisqu'il ne s'agit pas de la vie."

Je voudrais être légère

« Je l'ai déjà dit souvent, je ne veux pas qu'ils fassent du théâtre. En effet, s'ils font du théâtre, ils se mettent en danger, exactement comme lorsqu'on se retrouve face à soi-même, dans un rêve ou dans un miroir ou encore dans les yeux d'un bien-aimé : ils se mettent en danger à travers les rapports qu'ils ont entre eux, et à travers leur rapport au langage, donc à la pensée, à ce qu'ils sont censés être. Mais ils ne doivent pas non plus vouloir être eux-mêmes ».

Sens : indifférent. Corps : inutile.

L'écriture de Jelinek

et le travail de la cie sturmfrei

L'écriture de Jelinek opère un inévitable bouleversement dans les pratiques et modes de représentation théâtrale. Elle inspire un re-positionnement radical du corps, de l'espace et de la langue. Trois axiomes essentiels en perpétuelle interaction, hybridation et correspondance.

Espace, Corps et Langue organisent le jeu, se combinent pour une expérience du sens et des sens.

corps dans l'espace... corps qui traverse les espaces... espace des corps... corps qui expulse la langue... langue qui résonne dans l'espace... langue qui modifie les corps...

La vision particulière et radicale de Jelinek s'exprime avec force et véhémence sur la base du refus : elle rejette le théâtre d'expression comme le théâtre-vérité où le texte s'incarne dans le dialogue. Ici le spectateur ne doit pas accéder directement à ce qu'il entend. La compagnie sturmfrei travaille le théâtre à cet endroit précis : comment créer des espaces de rencontre / une situation théâtrale où le décalage entre geste, image et langage ouvre la possibilité d'une libre association. C'est en cela que le spectateur est co-producteur de la situation théâtrale.

Dans *Je voudrais être légère* et *Sens : indifférent. corps : inutile*, Jelinek écrit « je ne veux plus de théâtre », pour se contredire plus loin en affirmant « au théâtre chacun peut se rencontrer soi-même et cependant passer à côté de soi sans s'en apercevoir, faute de s'être suffisamment trouvé. Je crois que le théâtre est le seul lieu où cela est possible ». Le théâtre serait donc une affaire subjective et personnelle, une chose publique qui déborde sur les sphères sociale et politique. Il doit rester connecté, en communication avec ses spectateurs, en lien direct avec le monde. Il doit sans cesse re-trouver la nécessité de s'y inscrire, l'urgence d'y subsister et donc la raison d'exister. Le théâtre est un art spécifique, libre et intime. Le théâtre est un lieu de rencontre spécifique, libre et intime. Le théâtre est cet espace dans lequel l'homme peut se transformer individuellement et collectivement. Le théâtre peut être une arme poétique, sociale et politique, mais à qui s'adresse-t-on quand on fait du théâtre? Difficile à déterminer à l'ère de la déresponsabilisation croissante, de la mort des idéologies, de l'absence de combat civil. sturmfrei empoigne ces deux textes comme on brandit une arme, pour résister et révéler la caricature obscène de nos modes de vie.

WET !

stations urbaines #1. UN THEATRE PENTAGONE

RE- WET !

À qui profite le crime ?

D'une certaine manière, les objets jelinekiens travaillés par Maya Bösch se répondent les uns les autres. Ainsi des trois derniers: d'abord *Wet !*, un spectacle joué dans une serre par trois comédiennes au lever et au coucher du soleil ; puis *stations urbaines #1. UN THEATRE PENTAGONE*, installation sonore de la pièce *Ein Sportstück* posée sur le toit de St-Gervais ; enfin cette récréation prévue pour janvier 08 : *RE-Wet !*, greffe des deux courts essais de *Wet!* dans la *black box* du Grütli : mêmes textes caustiques, mêmes comédiennes, mais dramaturgie différente. En quoi ? C'est là que la séquence des trois propositions scéniques est révélatrice.

Le spectateur porté aux nues

On peut toujours se demander chez Jelinek, passionnée de romans policiers : à qui profite le crime, à qui profitent la sape de cette écriture, l'ironie de cette écriture ?

Prenons les deux dramuscules qui forment le corps textuel de *Wet !* et *RE-Wet !*: dans *Sens : indifférent. Corps : inutile*, l'ironie profite à l'auteur. C'est l'auteur qui est posé au centre de tout acte théâtral, omnipotent, abuseur, intouchable, premier, même s'il puise à la grande foule de ses devanciers ; dans *Je voudrais être légère*, c'est au spectateur que les mots profitent, au sens presque nourricier du terme puisqu'on le voit, ce spectateur, grandir, enfler au fil d'un argumentaire fantaisiste qui s'invente sous nos yeux. Jusqu'à cette lapalissade éhontée qui renvoie toutes les théories sur le comédien dos à dos : « Seul le spectateur est vrai. ».

Ainsi, qu'est-ce que *Wet !* ordonne : « Qu'il (*le comédien*) débarrasse les planches ! » ; que l'auteur et le spectateur, magnifiés, occupent le terrain !

Manière forte, et ironique bien sûr, de court-circuiter toute analyse de l'illusion théâtrale centrée sur le jeu.

Ce spectateur porté aux nues, Maya Bösch l'invente littéralement dans *Un théâtre pentagone*. Soit 5 heures de texte travaillées par 13 comédiens pendant 4 mois dans une cabine d'enregistrement et présentées en installation sonore et visuelle pour un spectateur à la fois. Seul le spectateur est vrai. Posté dans le ciel genevois, isolé face à la ville, matraqué par la prolifération des voix d'*Ein Sportstück*, le spectateur est celui de qui tout part et à qui

tout arrive, un noyau sensoriel *sur-puissant* qui ne cesse toutefois de se poser des questions sur ces égards *œil-du-prince* qui lui sont faits, au nom d'une vérité suprême qu'il incarnerait.

L'auteur placé au centre

Et dans ce *Sportstück* de plein ciel pour un spectateur vrai, quelle figure trouve-t-on constamment pointée, mise à la question, contaminant peu à peu tout le texte ? « Madame l'auteure », cette « femme au goût bruyant ».

Maya Bösch l'introduit donc en plein centre de *RE-Wet !* puisque le cœur scénographique de ce spectacle sera une (vraie) auteure au travail. Chaque soir, une auteure sera là pour écrire en direct sur le théâtre, pour répondre de sa fonction de dramaturge (au sens allemand de *dramatiker*, auteur de théâtre), pour examiner les pouvoirs du scripteur théâtral. Histoire d'ouvrir une discussion fondamentale sur la représentation et sur les différentes fonctions de la pratique théâtrale.

Et le comédien brocardé

Ainsi, le comédien se retrouve-t-il à nouveau excentré. Après avoir été physiquement effacé dans un *THEATRE PENTAGONE* (encore que les voix de *stations urbaines #1* soient terriblement musclées, nervées, carnées), le voici repoussé dans *RE-Wet !* vers les marges de l'acte théâtral. Et c'est bien cette dramaturgie-là qui va structurer la pièce : la bataille de trois comédiennes, qui commencent à parler le texte dans des vitrines jouxtant la salle de spectacle. Bataille pour prendre place, au moins acoustiquement, dans un espace a priori donné à des auteurs et à des spectateurs, véritables alliés du vrai.

Comme si Jelinek suggérait une lutte des classes théâtrale, engluée dans ce sado-masochisme propre aux relations scéniques. Lutte entre celui qui donne les mots, celui qui les transmet et celui qui finalement les reçoit. Qui a le pouvoir ? Et quel pouvoir ? Car tout se calque chez Jelinek sur le modèle dominant-dominé.

Dramaturgie du conflit donc, entre les trois instances fondatrices du théâtre : celui qui écrit, celui qui parle et celui qui écoute. Avec toujours la même question fondamentale : comment dire une langue qui prend tout à la fois la place du personnage et du comédien (« Les acteurs sont la parole, ils ne parlent pas ») ? Comment habiter sur scène un corps donné dès le titre pour inutile ?

Dans *Wet !*, il y avait paradoxe. Paradoxe de trois actrices qui viennent dire qu'elles ne peuvent rien dire. Dans *RE-Wet !*, il y aura extension de la zone de combat, conquête de l'espace. Et production de commentaires sur le théâtre.

Michèle Pralong

création de RE-WET! en janvier 2008 au GRü/Théâtre du Grütli

La création RE-WET ! dans la black box du Théâtre du Grütli exige un nouveau / autre travail sur l'espace. Inventer un dispositif qui peut ouvrir aux questions posées dans son écriture, aux questions liées au théâtre sans tomber dans un piège, ni annuler sa propre force, celle de la provocation, de l'ironie et de la caricature.

Je voudrais être légère et *Sens : indifférent*. *Corps : inutile*, deux décharges textuelles contre le théâtre, matérialisée par un dispositif ouvert, structuré uniquement par le son des corps, le jeu et la langue. Deux textes / Deux espaces. Premier espace : au sous-sol la black box et les couloirs alentours. Deuxième espace : les vitrines d'exposition qui se trouvent au rez-de-chaussée de la Maison des Arts du Grütli et depuis lesquelles le regard peut plonger dans la black box. En parallèle de ces deux zones principales de concentration du jeu, d'autres espaces dévolus au théâtre sont investis. L'enseigne extérieure « THEÂTRE » est un 1^{er} signe, vient ensuite le hall d'entrée, les vitrines, le couloir du rez-de-chaussée jusqu'à l'orangerie. Enfin la black box.

Trois actrices attaquent les codes théâtraux (mais aussi l'individu et les rapports socio-politiques). Trois femmes déstructurent toute idée reçue sur scène, se déplacent sur les cendres de ce tas-de-mots (Artaud – Jelinek) : un espace anarchique, charnel, sonore et poétique. Il s'agit de matérialiser les processus de pensée des deux textes et d'inscrire le spectateur dans les rouages de la représentation elle-même. Cette inscription active du spectateur dans le cœur du spectacle est conditionnée mais inévitable, puisqu'il est constamment et tout au long de *Je voudrais être légère* question de lui et de sa prééminence. Il s'agit bien, par la mise en jeu d'un spectateur libre et mobile, d'offrir une perception physique, sensible et ludique de cet axiome de Jelinek : « seul le spectateur est vrai ».

Faire du bruit pour de la poésie, de l'érotisme et du scandale. Du bruit aussi pour trouver un sens. Sens qui, à peine engagé s'effrite déjà. Du sens par intermittence, qui pousse en avant la représentation, la forçant au zig zag d'un paradoxe à l'autre.

Quel dispositif inventer ici pour questionner l'écriture de Jelinek ? Comment ouvrir un espace dynamique, sensuel, utopique alors que le lieu théâtre lui-même a perdu son charme, son intimité et sa capacité de mutation physique et intellectuelle ? Comment faire de ces deux

textes des machines textuelles, des exutoires pour débiter (vomir, saliver, baver, tousser...) mettre en son, en chair et en os mais aussi en respirations cette parole aux multiples provocations, cette ironie ?

Et si on poussait les murs de la black box ? Si on la dépouillait de toute connotation, habitude ou codages : tout enlever.

Pour *Je voudrais être légère*, trois actrices vêtues de costumes d'hommes noirs scandent le texte hissées sur des talons aiguille. La circulation dynamique et physique des actrices contrebalance l'adresse directe au public. L'énergie tient à la jubilation du théâtre quand il n'existera plus, jubilation du corps et de la langue cohabitant dans un rapport intimiste. Au centre de la black box, des zones sont réservées à quelques auteurs vivants invités à prendre part aux représentations pour écrire en temps réel ce qu'ils aiment et / ou n'aiment pas au théâtre. AIMER et NE PAS AIMER décliné sur les trois temps, au passé (j'ai aimé... J'ai haï...), au présent (j'aime... je n'aime pas...), au futur (j'aimerai...) comme un leitmotiv. Le public peut s'asseoir autour de cette table d'auteurs, lieu de la parole / de la pensée intime, lire ce qui s'écrit ou marcher dans l'espace, se positionner, choisir des angles de vue, déambuler. Auteurs et public occupent donc une place centrale. Ils sont les points de focalisation et de concentration de l'adresse. Le rapport triangulaire auteur/spectateur/acteur met le théâtre sous tension. Cette nouvelle corrélation met en abîme et en perspective le texte de Jelinek. Dans le même élan, elle met à l'épreuve le statut de l'acteur et valorise le pouvoir du spectateur.

Un second espace théâtral est défini pour *Sens : indifférent. Corps : inutile* ; les trois vitrines qui se trouvent au rez-de-chaussée du Grütli, béances vers la black box. Nues, lovées comme des chattes dans une alcôve, les actrices disent le texte, doucement. Le public est libre de circuler, mais un rapport de proximité violent le lie à l'actrice. Il prend ensuite du recul avec un objet théâtral observé en contre-plongée depuis la black box. Déversé dans la black box depuis les vitrines, le jeu des actrices ouvre en effet la possibilité d'une prise de distance. Le texte met en branle un spectateur qui active ainsi sa capacité d'écoute, de réflexion et d'association. On parle de public coproducteur c'est-à-dire partenaire, figure et voyeur.

Le travail de scénographie et de lumière active à l'extrême le rapport public-acteur : objet de projection, au même titre que « La » femme, l'actrice doit être regardée, doit même être aimée pour exister.

L'espace est une surface à l'instar du texte – une écriture de « surface », un écran sémantique sans profondeur, une zone de projection de jeux de mots accumulés. L'un des mur sera recouvert de miroir, se muant en surface réfléchissante, en zone de réflexion, dédoublant visuellement l'espace, défiant les impressions perceptives.

Jelinek joue avec une langue aliénée pour parler de l'aliénation, un langage qui, sans être vrai, proclame sa vérité. Tout y est postulat, donc provocation. Le public prend alors la place de l'amant absent dans le texte.

Elfriede Jelinek

Romancière et dramaturge autrichienne d'avant-garde. Écrivaine à succès, voire à scandale, elle est considérée comme l'auteur de langue allemande le plus important de sa génération. *La Pianiste*, son septième roman a été traduit dans de nombreux pays et adapté au cinéma avec succès. Par sa vision critique de la société autrichienne, elle est souvent comparée à Karl Kraus, Kurt Tucholsky ou Thomas Bernhard. En octobre 2004, elle a reçu le prix Nobel de littérature et tout de suite souhaité que sa consécration ne soit pas portée au crédit de son pays.

Née en 1946, à Mürzzuschlag, en Styrie (Autriche), Elfriede Jelinek passe son enfance à Vienne. Elle fait sa scolarité dans une institution religieuse viennoise, Notre-Dame-de-Sion, où elle apprend la danse classique et le français. À l'initiative de sa mère, elle apprend aussi le violon, l'orgue, le piano. À 16 ans, elle entre au Conservatoire de musique de Vienne. Trois ans plus tard, désespérée à l'idée de décevoir sa mère sur ses talents de musicienne, elle sombre dans la dépression.

« Je suis issue d'une famille viennoise, véritable reflet de la vieille monarchie multiculturelle : mon père était tchèque; chimiste d'ascendance juive, il adorait argumenter, discuter ; si j'écris, c'est sans doute grâce à lui, en partie du moins. Il m'a montré quel plaisir il y a dans l'argumentation, à manier le verbe. Ma mère est de souche roumaine et allemande. J'ai passé mon enfance à Vienne, j'y ai étudié, entre autres, le piano, l'orgue, le violon, la composition. J'ai même obtenu mon diplôme de fin d'études en musique, pour l'orgue... À l'université, j'ai suivi des cours en histoire de l'art et en théâtre, sans toutefois faire sanctionner ces études par des examens. Très tôt, j'ai écrit des poèmes, publiés d'abord dans la plus importante revue d'avant-garde autrichienne, *Protokolle* » (Elfriede Jelinek, extrait d'un entretien pour la revue [Nuits Blanches](#), 1993)

Marquée par un père juif socialiste qui sombre dans la folie (il meurt dans un hôpital psychiatrique en 1968) et une mère catholique très autoritaire, elle se tourne vers la littérature pour exprimer sa révolte contre l'autorité. Son premier roman paraît en 1970. Elle connaît son premier succès international avec *La Pianiste* (1983), adapté au cinéma en 2001, et *Lust* (1990) qui s'est vendu en Allemagne à plus de 150 000 exemplaires. (...)

Outre des pièces de théâtre, elle écrit des poèmes, des romans, des scénarios pour le cinéma et la télévision ainsi que des pièces radiophoniques. Elle a reçu une dizaine de prix littéraire, dont le prestigieux Prix Heinrich-Böll de Cologne (1986), le Prix d'Excellence de la ville de Vienne (1989), le prix Georg Büchner (1998) et le prix Heinrich Heine de la ville de Düsseldorf, l'un des mieux dotés (25 000 euros) de la sphère germanique en 2002... Elle est aussi la traductrice de Thomas Pynchon, Georges Feydeau, Eugène Labiche... (...)

Son œuvre a été traduite en français par Yasmin Hoffmann et Maryvonne Litaize et, pour l'essentiel, éditée par Jacqueline Chambon. « Des textes aussi difficiles ne peuvent être traduits que par quelqu'un qui veut absolument faire ce genre de travail. J'ai eu le plaisir de collaborer aux traductions françaises de mes textes. Y. Hoffmann et M. Litaize sont deux femmes extraordinairement engagées; de plus, elles ont le sens du néologisme. Nous avons élaboré une nouvelle façon de travailler. Les jeux de mots dans *Lust*, par exemple, sont extrêmement compliqués ; au fond, on devrait mettre dix ans à rendre ce texte. » (Elfriede Jelinek, extrait d'un entretien pour la revue [Nuits Blanches](#)). (...)

in: www.bibliomonde.com

Maya Bösch

Née en 1973 à Zürich, Maya Bösch se distingue aujourd'hui sur la scène artistique et culturelle par le caractère exploratoire et novateur des formes théâtrales qu'elle conçoit. Dans le cadre des études de mise en scène qu'elle a suivies à l'Université de Bryn Mawr de Philadelphie (USA), elle s'est concentrée sur le *Political Theatre*. Elle a travaillé ensuite pendant trois ans aux côtés de plusieurs metteurs en scène au Castillo Theatre à New York, au CIFAS à Bruxelles, à Berlin, Vienne et Genève et a pris part à des projets collectifs d'expérimentations théâtrales et performatives. En 2000, elle a fondé *sturmfrei*, compagnie indépendante au sein de laquelle elle explore des écritures contemporaines telles que Heiner Müller, Sarah Kane, Elfriede Jelinek, Mathieu Bertholet.

Avec *sturmfrei*, elle impulse un mode de fonctionnement collectif, engagé tout au long du processus de travail. Ce qui suppose la conscience artistique et quasi politique de l'ensemble de ses collaborateurs. Conscience de participer à un projet commun qui s'inscrit dans une logique concertée. Inscrire l'objet théâtral dans le paysage urbain, exploser les gabarits du théâtre traditionnel en inventant, à chaque création, un nouveau rapport au temps et à l'espace, résister à la tendance consumériste d'une culture de masse dominante en défendant une approche artistique, critique et politique. Depuis septembre 2006, Maya Bösch codirige avec Michèle Pralong le Théâtre du Grütli, scène expérimentale et pluridisciplinaire genevoise.

Obtention de la bourse Simon I. Patino pour la Cité International des Arts à Paris en 2002-2003.

Obtention d'une bourse de la fondation Dr René Liechti en 2006

Metteur en scène associée au Théâtre St.Gervais Genève 2006-2007

STATIONS URBAINES / Jelinek

Théâtre Pentagone sur le toit du Théâtre St.Gervais Genève, 2006 – 2008

La Bâtie, Festival de Genève, 2007

Première Création Suisse

RE-WET ! / Jelinek
Black Box Théâtre du Grütli Genève, 2008
Re-crédation

WET ! / Jelinek
L'Orangerie
La Bâtie, Festival de Genève, 2006
Première Création Suisse

Hunger ! Richard III / Shakespeare
La Comédie de Genève, 2006
Crédation

Lui pas comme lui / Jelinek
Tournée 2.21 Lausanne et au Centre Culturel Neuchâtelois Fribourg, 2005-2006
Performance dans les rues des Etuves Genève le 7 Octobre 2004 : Prix Nobel de Littérature /
Elfriede Jelinek

Jocaste / Fabien
T 50 Genève, 2004
Première Création Suisse

Lui pas comme lui / Jelinek
T 50 Genève 2004
Première Création Suisse en Français

Electre / Müller
Villa Bernasconi, Fureur de Lire, 2003
Installation

Geneva.Lounging / Bertholet
La Comédie de Genève, 2002
Première Création Suisse

Voleurs de Vie / Petr
La Comédie de Genève, 2002
Mise en Lecture

Crave / Kane
Le Galpon, 2001
Première Création Suisse

Hamletmaschine / Müller
Unterführung Escherwyss Zürich, 1999
Crédation

Théâtre du Grütli
16, rue du Général-Dufour
1204 Genève

tél : + 41 22 328 98 69
fax : + 41 22 328 95 41
e-mail : presse@grutli.ch
site : <http://www.grutli.ch>

réservations : + 41 22 328 98 78 ou reservation@grutli.ch

direction artistique
Maya Bösch et Michèle Pralong

assistante de direction
Christine-Laure Hirsig

administration
Olivier Stauss

relations publiques
Imanol Atorrasagasti

relations presse
Christelle Marro Valère

téléphoniste-réceptionniste
Lone Olsen

responsable technique
Jean-Michel Broillet

technicien
Iguy Roulet

webmaster
Fabio Visone

A venir:

L'OBSERVATOIRE DRAMATURGIQUE de Bernard Schlurick
tous les lundis de 12h à 14h
GRÜ

RAP TITAN
avec Dj Eagle et Robert Roccobelly
du 15 janvier au 2 février
white box

LE BOUCHON de Mathieu Bertholet
vendredi 25 janvier à 18h
white box

PLATEFORME JELINEK
discussion autour de stations urbaines#1 – un théâtre
pentagone
samedi 26 janvier, de 13h à 17h, Café Bizarre, Théâtre St-Gervais