



DOSSIER DE PRESSE

Doux oiseau de jeunesse

DE TENNESSEE WILLIAMS

MISE EN SCÈNE ANDREA NOVICOV

DU 8 AU 27 AVRIL 2008

lundi, mardi, vendredi, samedi 20h
mercredi, jeudi 19h
dimanche 17h
relâche les lundis et dimanche 13 avril

CONTACT

Christine Ferrier
+ 41 / (0)22 809 60 83
cferrier@comedie.ch

Stéphanie Chassot
+ 41 / (0)22 809 60 73
schassot@comedie.ch

www.comedie.ch

Autour du spectacle...

jeudi 17 avril 2008

du texte à la scène: passage à l'acte

Arielle Meyer MacLeod s'entretient avec Andrea Novicov et Bruno Deville

12h30
Au studio
entrée libre
petite restauration sur place

dimanche 20 avril 2008 - brunch

Splendeurs et misères du star system

avec Yvette Théraulaz, Rui Nogueira, Andrea Novicov
et toute l'équipe de *Doux oiseau de jeunesse*

dès 11h30
Brunch
Au Café du Théâtre

de 12h30 à 14h
Débat et discussion
avec le public

Animations
pour les enfants avec la Bulle d'Air
dès 12h30

également durant cette période...

du 4 au 27 avril 2008

Portraits de la jeune Europe
Photographies de Charles Weber

Exposition

Vernissage
vendredi 4 avril à 18h

du mardi
au vendredi
de 10h30 à 18h
et les soirs de spectacle

Doux oiseau de jeunesse

DE TENNESSEE WILLIAMS
MISE EN SCÈNE ANDREA NOVICOV

traduction	Laura Koffler et Philippe Adrien
assistants au projet	Pedro Jiménez Morrás et Léa Pohlhammer
scénographie	Thibault Vancaenenbroeck
dramaturgie	Pedro Jiménez Morrás
création vidéo	Bastien Genoux
réalisation vidéo	Le Flair
lumière	Laurent Junod
son	Jean-Baptiste Bosshard
costumes	Anna Van Brée
maquillage et coiffures	Julie Monot
accessoiriste	Vincent Stadelmann

Yvette Théraulaz	Princesse Kosmonopolis
Frank Semelet	Chance Wayne
Léa Pohlhammer	Céleste

et	
Fabien Ballif	Stuff
Jacqueline Ricciardi	Miss Lucy
Pierre Spuhler	Bud
Matteo Zimmermann	Scotty

Jean-Jacques Chop	Boss Finley
Paolo Dos Santos	Tom Finley
Valerio Scamuffa	George Scudder
Anne-Marie Yerly	Tante Nonnie

Production : Comédie de Genève

Sweet Bird of Youth is presented through special arrangement with the University of the South, Sewanee, Tennessee.

L'Auteur est représenté dans les pays de langue française par L'Agence MCR, Marie Cécile Renauld, Paris, en accord avec Casarotto Ramsey, London.

la pièce

Une star à bout de souffle et un play-boy à la dérive échouent dans un palace du sud des Etats-Unis. Le jeune homme est revenu sur les traces de son premier amour dans cette ville dont il est originaire mais où il est désormais indésirable, tandis que l'actrice a pris la fuite pour éviter les humiliations consécutives à son *come-back* manqué. Ces deux ego cannibales vont essayer de prendre à l'autre ce qu'en réalité chacun est en train de perdre: la gloire et la jeunesse.

On retrouve dans cette pièce les thèmes chers à Tennessee Williams : l'inaptitude au réel, le refuge dans l'imaginaire ou la drogue, l'incommunicabilité, et cette profonde solitude qui fut une constante dans la vie du dramaturge.

Une création du talentueux et inventif metteur en scène Andrea Novicov, conçue comme un hommage élégant et jazzy à l'univers mythique du cinéma américain des années 40-50.

Préface à *Doux oiseau de jeunesse* par Tennessee Williams

trad. P.Dommergues, in *Les USA à la recherche de leur identité*
extrait

L'année dernière¹, j'ai cru qu'une psychanalyse serait profitable à mon art et je m'y suis donc décidé. L'analyste qui connaissait mon œuvre et y reconnaissait les blessures psychiques qu'elle révèle, me demanda, au début : *pourquoi êtes-vous si plein de haine, de colère et de jalousie ?*

La haine : je contestai le choix de ce mot. Après une longue et âpre discussion, nous décidâmes que la haine serait un terme provisoire et que nous ne nous en servirions que jusqu'au moment où nous aurions découvert le terme adéquat. Malheureusement, je m'impatientai, et me mis à faire des sauts entre le divan et les plages des Caraïbes. Je crois qu'avant de nous décider à un cessez-le-feu, j'avais réussi à persuader le docteur que la haine n'était pas le mot juste, qu'il y avait quelque chose d'autre, et un autre mot pour cela que nous n'avions pas encore découvert, et nous en restâmes là.

Colère ? Oui. Jalousie ? Oui. Mais non pas Haine. Je crois que la haine est un sentiment qui ne peut exister que dans l'absence de toute intelligence. Il est significatif que les bons médecins ne la ressentent jamais. Ils ne haïssent pas leurs malades, même si ceux-ci sont haïssables, pour leur concentration maniaque et impitoyable sur leurs ego torturés.

Puisque j'appartiens à la race humaine quand j'attaque son comportement vis-à-vis de ses semblables, il est évident que je m'attaque en même temps, sinon je me considérerais non pas comme humain, mais comme supérieur à l'humanité. Ce n'est pas le cas. En fait, je ne peux pas étaler sur la scène une faiblesse humaine, si je n'en ai pas une connaissance directe et personnelle. J'ai dénoncé bien des faiblesses et des tendances brutales, donc je les ai.

Je ne crois pas être plus conscient des miennes que vous tous l'êtes des vôtres. La culpabilité est universelle. Je veux dire un fort sentiment de culpabilité. S'il y a quelque aire de la conscience où l'homme peut s'élever au-dessus de la condition morale qui lui a été imposée à la naissance, et même bien avant la naissance par la nature même de la race, alors je crois qu'elle n'est autre que la volonté de la connaître, de faire face à son existence en lui ; et je crois que, au moins au-dessous du niveau de la conscience, nous y faisons face. D'où les sentiments de culpabilité, d'où les défis agressifs et l'obscur profondeur du désespoir qui hante nos rêves et notre travail créateur, et provoque notre méfiance mutuelle.

¹ Il suivit une psychanalyse en 1958, année où il écrivit *Soudain l'été dernier*.

Le long envol du *Doux oiseau de jeunesse* de Tennessee Williams par Pedro Jimenez

En contraste avec le caractère clairement canonique qu'ont atteint un certain nombre d'œuvres dramatiques de Tennessee Williams telles que, *Un Tramway nommé désir*, *La Chatte sur un toit brûlant* ou *La Ménagerie de verre*, l'oubli relatif dans lequel semble être tombée *Doux Oiseau de jeunesse* peut paraître étrange. Car si cette pièce marque bien la fin de la fructueuse collaboration entre l'auteur et Elia Kazan, son metteur en scène le plus fidèle, son succès public a été indéniable. Elle est restée à l'affiche du Martin Beck Theatre de Broadway plus de 10 mois au moment de sa création en 1959, et ses droits ont été rapidement achetés par la MGM pour une adaptation au cinéma, réalisée en 1962 par Richard Brooks, avec les mêmes vedettes qui avaient déjà incarné les deux rôles principaux sur scène - Geraldine Page et Paul Newman - et qui a triomphé à son tour au box office.

Une explication possible de cet oubli progressif est certainement à chercher du côté du texte lui-même et du caractère particulièrement composite de son contenu, qui en fait un objet quelque peu problématique à traiter. Ces déséquilibres entre les trois actes, ainsi que Williams lui-même l'explique très clairement dans ce passage d'une lettre à Donald Wyndham, datée du 4 avril 1960,

«...I have put aside new work to re-write a play already produced and finished on Broadway and limping about the country on tour, *Sweet Bird of Youth*. It violated an essential rule: the rule of the straight line, the rule of poetic unity of singleness and wholeness, because when I first wrote it, crisis after crisis, of nervous and physical and mental nature, had castrated me nearly. Now I am cutting it down to size: keeping it on the two protagonists with, in Act Two, only one or two suitable elements beside the joined deaths of the male and female heros [sic] so that instead of being an over length play it will be under length (conventionally) and the first act and third act will not be disastrously interrupted by so many non-integrated, barely even peripheral concerns with a social background already made clearly implicit, not needing to be explicit. »

découlent en effet d'une certaine volonté de l'auteur de mêler dans une même œuvre une peinture sociale et un drame individuel. Mais si le travail de réécriture constant et important de ses œuvres a toujours été pour Tennessee Williams une deuxième nature et le moyen d'atteindre la tension dramatique recherchée, dans le cas de *Doux Oiseau de Jeunesse* cette pratique semble avoir atteint quelque peu ses limites.

Comme le suggère Brian Parker, dans un essai consacré à la genèse de cette pièce, une grande part de responsabilité proviendrait de l'état de délabrement émotionnel dans lequel se trouvait l'auteur à la fin des années 1950, et qui était le résultat de l'addition de plusieurs facteurs : le processus qui allait mener à sa séparation d'avec son amant Frank Merlo, la mort de son père, l'échec humiliant de *La Descente d'Orphée*, ses constantes réécritures de *Battle of Angels*, une dépendance croissante aux drogues et à l'alcool, ainsi qu'une année de psychanalyse avec le Docteur Lawrence Kubie, qui a coïncidé avec la première phase de révisions du *Doux Oiseau*, et qui semble lui avoir fait plus de mal que de bien. L'état d'intense épuisement physique et psychique dans lequel Williams se trouvait alors l'ont probablement poussé, dans un processus d'auto-cannibalisation de son œuvre, à piocher dans diverses pièces en un acte les différents personnages de *Doux Oiseau de jeunesse*.

Brian Parker identifie au minimum cinq de ces pièces, écrites vers la fin des années 1940 : *Virgo, or the Sunshine Express*, dans laquelle l'héroïne tente d'échapper au harcèlement sexuel d'un organisateur de concours de beauté ; *The Pink Bedroom* qui préfigure également le personnage de Rose dans *La Ménagerie de verre* et dans laquelle une jeune sténographe devient la maîtresse de son employeur qui l'installe dans un appartement entièrement rose ; *The Puppets of the Levantine* où un producteur hollywoodien, vieillissant et homosexuel, séduit un jeune gigolo en lui promettant la gloire cinématographique ; *Big Time Operators*, dont les personnages principaux sont un politicien populiste du Sud et sa maîtresse, et bien sûr *The Enemy : Time* (1952), publiée dans le numéro de mars 1959 de la revue *The Theatre*, qui est considérée comme étant la source principale de la pièce, et qui mettait déjà en scène le retour d'un acteur raté, vivant au crochet d'une vieille gloire du muet, dans sa petite ville du Mississippi afin d'y retrouver son amour de jeunesse. C'est d'ailleurs dans cette version que la pièce a été créée pour la première fois par George Keathley, en avril 1956, dans son atelier-théâtre M Playhouse, à Coral Gables en Floride, sous le titre que nous lui connaissons encore.

A ces diverses sources dramatiques, il convient d'ajouter bien entendu la nouvelle *Two on a Party*, (traduite en français sous le titre *Billy et Cora*) écrite entre 1951 et 1952, et qui raconte

l'errance automobile d'un couple composé d'un homme jeune et d'une femme plus âgée, ainsi que son unique et bref roman *Le Printemps romain de Mrs Stone*, qui met en scène les amours difficiles entre une star hollywoodienne exilée à Rome et un jeune gigolo italien.

Dès la fin de cette première création, Williams continue à retravailler la pièce, et il finit en mars 1958 une nouvelle version que Cheryl Crawford accepte de produire à New York. Elia Kazan est engagé pour la mise en scène, et en novembre de la même année Williams lui envoie sa version la plus récente. En connivence avec son metteur en scène, mais aussi sous sa pression, Williams continue à remanier la pièce pendant toute la durée du travail préparatoire et encore pendant les premières lectures, et pratiquement jusqu'aux répétitions de février 1959. Après un essai fait à Philadelphie, *Sweet Bird of Youth* débute à New York le 10 mars 1959. Une version intermédiaire, et passablement éloignée de la mise en scène de Kazan, paraît dans le numéro 51 du magazine *Esquire*, en avril 1959.

L'édition de *Sweet Bird of Youth* finalement publiée le 24 novembre 1959 chez New Directions comporte un nombre important de modifications apportées par Elia Kazan qui s'était emparé du matériel originel pour en faire clairement une histoire centrée autour du destin tragique de Chance Wayne. Le deuxième acte de cette version est ainsi le fruit d'un montage que Kazan lui-même a effectué à partir de divers brouillons que Williams considérait comme inadéquats, et ce sont, par exemple, lui et son scénographe Jo Mielziner qui ont entièrement imaginé de traiter le discours de Boss Finley sous la forme d'une retransmission télévisée.

Toujours insatisfait par la fixation d'un texte qu'il continuait à considérer comme inabouti, Williams s'est lancé dans une réécriture de la pièce qui a donné lieu à une nouvelle version publiée par Dramatists Play Service en 1962, et qui comporte encore des changements. Notamment un acte 2 en une seule scène, et une fin alternative à l'acte 3. L'édition britannique, publiée en 1961 par Secker & Warburg, ainsi que celle publiée dans le volume 4 de *The Theatre of Tennessee Williams* (1972) correspondent toutes deux à l'édition de 1959 chez New Directions.

Entre la publication de *The Enemy : Time*, en 1959, et la deuxième publication de *Sweet Bird of Youth*, en 1962, Tennessee Williams n'aura donc cessé de réécrire cette confrontation autour de la jeunesse perdue, ou du moins si difficile à racheter.

Au début des années 70, André Barsacq, qui dirige alors le Théâtre de L'Atelier à Paris, commande une traduction de la pièce à Françoise Sagan, jeune auteur à succès, américanophile et amie de Williams. Cette création qu'il met en scène avec Edwige Feuillère dans le rôle de Princesse et Bernard Fresson dans celui de Chance, et qui inclut une chanson

éponyme, également écrite par Sagan et interprétée par Juliette Gréco, est créée en 1971, et rencontre un accueil critique pour le moins mitigé. En effet, la critique française de l'époque, au-delà des éloges faits au jeu d'Edwige Feuillère, retient surtout les importants problèmes de structure narrative dans le déséquilibre entre le deuxième acte et le reste de la pièce. C'est dans cette mise en scène, lors de la tournée organisée par les Galas Karsenty-Herbert, que le public genevois a pu apprécier cette œuvre pour la dernière fois, et sur la même scène de La Comédie, en janvier 1973.

Pour des raisons inexplicables, la traduction de Françoise Sagan reste à ce jour inédite, mais en 1972 les éditions Robert Laffont publient, sous le titre *Le Doux oiseau de la jeunesse*, une « adaptation de l'américain », faite par Maurice Pons. Cette traduction française est celle encore commercialisée actuellement en 10/18, dans un volume incluant aussi *La Rose tatouée*. Il est important de noter que cette traduction française combine des éléments pris dans les deux versions originales.

En 2000, à l'initiative du Centre International de la Traduction Théâtrale - Maison Antoine Vitez, et à la demande du metteur en scène Philippe Adrien, Laura Koffler co-signe avec lui une nouvelle « traduction et adaptation » pour une nouvelle création française au Théâtre de La Madeleine avec Claudia Cardinale dans le rôle de Princesse. Cette nouvelle traduction, intitulée *Doux oiseau de jeunesse* et éditée uniquement à tirage limité dans le programme du spectacle, ne retient cette fois que le contenu de l'édition de New Directions.

Afin de ne pas devoir choisir entre des versions dont les spécificités déterminent la lecture même des personnages, et à l'instar du choix opéré par Richard Eyre pour sa mise en scène de la pièce au Royal National Theatre de Londres en 1994, Andrea Novicov a décidé de combiner cette dernière traduction française avec des éléments retraduits à partir de l'édition de Dramatists Play Service. En effet, c'est par exemple uniquement dans la version de 1962 que les personnages de Chance et de Céleste se confrontent physiquement, et c'est également lors de cette réécriture que Williams a proposé une fin moins grandiloquente pour Chance, mais plus explicite quant à la perte définitive des illusions de la jeunesse.

Dans toutes nos lectures des différentes versions de ce texte, nous avons trouvé la même représentation de la Peur, et ce sont diverses peurs qui habitent toute la pièce : celle de vieillir, celle de manquer d'amour, ou pire encore d'être aimé pour de mauvaises raisons, celle de notre image s'évanouissant dans les souvenirs des êtres aimés, celle d'avoir fait trop souvent les mauvais choix. Toutes ces peurs, et l'éventail de fantasmes que les protagonistes déploient pour les contrer, sont au cœur de notre projet dramaturgique.

Notre objectif est de déplier à la fois les peurs qui encadrent la rencontre entre les deux protagonistes, et la violence qui prolonge ces peurs, cette violence implicite qui alimente la progression vers la fin tragique de *Chance*. Nous avons imaginé d'exprimer cette progression comme un combat symbolique et ritualisé entre ces deux figures torturées hantées par leurs rêves respectifs. Ce qui nous intéresse dans cette violence, c'est la façon dont elle éclaire la difficile confrontation entre art et artifice, et comment elle pose des questions essentielles sur le monde illusoire du théâtre et du jeu.

Les ego cannibales

entretien avec Andrea Novicov

propos recueillis par Arielle Meyer MacLeod

Un duo comme on les aime au cinéma: une star hollywoodienne à bout de souffle et un gigolo en mal de célébrité.

Echoués dans une chambre d'un palace du sud des Etats-Unis, abusant de substances illicites, ces deux egos cannibales ont un besoin infini d'être en représentation pour exister. Ils tentent désespérément de recoller les morceaux épars de leurs jeunesses perdues et d'accrocher encore un instant de gloire improbable. Avec en toile de fond le racisme et la médiocrité d'une petite ville américaine.

L'univers de Tennessee Williams est immanquablement lié au cinéma hollywoodien des années 50. Difficile, quand on l'évoque, de ne pas penser au torride Marlon Brando d'Un Tramway nommé désir, ou à la sublime Ava Gardner de La Nuit de l'iguane. Racontant l'histoire de deux acteurs à la dérive, Doux oiseau de jeunesse parle de cette mythologie hollywoodienne dont Andrea Novicov s'empare pour mieux réfléchir au pouvoir du cinéma dans notre imaginaire théâtral. Avec la magnifique Yvette Théraulaz.

AMM Andrea Novicov, vous portez un nom russe et avez un accent italien mâtiné de consonances hispaniques; en lisant votre biographie, on découvre un parcours pour le moins international et polyglotte. D'où venez-vous donc?

AN Mon père d'origine russe et ma mère italienne se sont rencontrés en Argentine où leurs familles avaient émigré. Né au Canada, j'ai grandi entre l'Italie et le Tessin dans une culture italophone, tout en étant de langue maternelle espagnole. Lorsque j'ai commencé à faire du théâtre j'ai navigué entre la Suisse, le Portugal, l'Espagne et l'Italie mais, depuis une douzaine d'années, je suis installé en Suisse romande.

AMM Comment cela influe-t-il...

AN Sur mon déséquilibre intérieur? Très fortement!

AMM ...sur votre travail théâtral?

AN Cela a je crois une grande influence. Monter une pièce pour moi c'est un peu comme arriver dans un pays en ayant un temps restreint pour le découvrir, m'immerger dedans, refaire mes valises et partir.

AMM Il y aurait donc un côté nomade dans votre théâtre?

AN Oui, la dimension éphémère et sans mémoire du théâtre, cet art qui existe seulement dans le présent, appartient en quelque sorte à mes origines. Cela explique aussi que je n'ai pas de ligne esthétique prédéfinie. Lorsque j'arrive dans un pays j'accepte la culture de ce pays, je ne cherche pas à imposer la mienne. Ainsi chacun de mes spectacles est un voyage dans un continent différent: certains sont très bruts, d'autres très léchés, certains très émotionnels, d'autres très froids.

Cet aspect nomade influe enfin sur mon approche des textes. Comme je n'ai pas une langue qui soit complètement à moi, je ne peux pas être fasciné et dévoué à la beauté d'une langue. La langue est pour moi un simple outil de communication que je travaille de façon brute. Je cherche à faire en sorte que chaque échange scénique puisse se lire autant dans le sens et le contenu de la parole que dans les gestes, l'attitude, dans la violence et les sons. De ce fait

je me définirais plus comme un créateur de plateau que comme un metteur en scène de textes.

AMM Avec votre compagnie, la Cie Angledange, vous poursuivez depuis une dizaine d'année une recherche sur le langage scénique. Vous avez monté notamment une ingénieuse et novatrice *Maison de Bernarda Alba*, en tournée en ce moment à Paris, dans laquelle vous mettez vos comédiens dans un castelet de marionnettes. En quoi consiste cette recherche?

AN J'appartiens à une génération qui a envie d'utiliser tous les moyens de communication contemporains pour les recycler sur le plateau, comme le théâtre l'a toujours fait. En fait je conçois le théâtre un peu comme la messe orthodoxe de mes origines slaves: une cérémonie magnifique dans laquelle tout est convoqué - la parole des hommes, celle du Seigneur, le silence, la musique, les odeurs, les parfums, les sons et la lumière - tout cela pour reproduire ici et maintenant un événement qui devrait nous apprendre quelque chose sur nous-mêmes et sur le monde. Le texte n'est à mes yeux qu'un des éléments de cette liturgie théâtrale dans laquelle je n'ai pas peur de mélanger les langages: la vidéo parfois, mais aussi la bande dessinée, le castelet de marionnettes... tout est bon. Dans mon travail j'essaie toujours de raconter une histoire tout en menant une réflexion sur le théâtre lui-même, afin d'avoir une distance critique vis-vis des formes que j'utilise. En fait je cherche à faire un théâtre populaire — que la salle soit pleine — sans abdiquer mes recherches formelles!

AMM Comment alors allez-vous aborder cette pièce de Tennessee Williams, très fortement marquée par le cinéma hollywoodien des années 50?

AN Il y aura un jeu entre l'image théâtrale et des images cinéma qui seront projetées sur scène. Cette pièce est l'occasion pour moi de réfléchir à l'impact de l'image cinématographique sur notre imaginaire de spectateur. En tant que créateurs, nous sommes obligés de mieux comprendre l'influence des nouveaux moyens de communication qui ont surgi récemment dans l'histoire du théâtre car ils ont modifié notre regard et accéléré notre rythme de perception. Ce qui ne veut pas dire qu'il faille aller plus vite, — le travail de Claude Régy est à cet égard passionnant, qui ralentit encore plus — mais je ne peux pas ne pas en tenir compte lorsque je raconte aujourd'hui une histoire au théâtre.

AMM Allez-vous demander à vos acteurs de s'inscrire dans la tradition de jeu naturaliste du cinéma américain?

AN Il y a vingt ans les Brando, Dean, et autres Newman appartenaient à l'actualité ; aujourd'hui ils appartiennent à une tradition, celle de l'actor's studio. La tentative de "faire vrai" sur le plateau ne m'intéresse que comme possible citation de cette tradition de jeu "à la manière de l'actor's studio". Dans cette pièce les personnages sont, au contraire, toujours dans l'exagération, dans la représentation d'eux-mêmes, comme si dans cette relation marchande qui est la leur, ils éprouaient un certain plaisir à surjouer les clichés de la relation amoureuse. Il y a là tous les ingrédients du mélo, une forme de jeu très peu naturaliste que je vais tenter d'explorer avec les acteurs.

AMM Tennessee Williams semble éprouver de la tendresse pour ces personnages à la dérive.

AN Comme d'autres auteurs, Tennessee Williams a de l'amour pour le courage de ceux qui sont considérés comme les perdants, aussi ridicules et pathétiques soient-ils. Je voudrais qu'on sente cet amour tout en racontant aussi l'aveuglement de ces deux acteurs en perdition qui ne veulent pas voir le racisme et la bêtise de la petite ville dans laquelle ils se trouvent. Il y aura donc aussi une prise de position face à nous-mêmes, artistes, qui perdons du temps à faire du théâtre pendant que le monde brûle...

Repères biographiques

Andrea Novicov

Né le 26 juin 1958, Andrea Novicov se forme aux techniques du théâtre, de la Commedia dell'arte, du clown et du cirque à l'Ecole Dimitri à Verscio au Tessin. Durant les années 80, tout en pratiquant le métier de comédien, il poursuit sa recherche sur les méthodologies de la formation de l'acteur au Portugal, en Espagne et en Italie.

Durant les années 90 il se consacre à l'enseignement, en particulier à l'Accademia d'Arte Drammatica Paolo Grassi de Milan, et dans les conservatoires d'Art Dramatique de Suisse romande.

Avec la Compagnie Angledange, qu'il dirige depuis 1994, il a mis en scène une quinzaine de spectacles en Suisse romande et en France voisine, notamment à partir des textes de Shakespeare, Turrini, Lorca, de Ghelderode, Strindberg, Copi et DeLillo.

Ces dernières années, on a pu voir notamment *Valparaiso* de Don DeLillo (2007) et *Nature morte avec œuf* de Camille Rebetz à la Maison des Arts de Thonon (2006), *Disectio animae* d'après Woyzeck de Georg Büchner au Festival Science et Cité à Genève (2005), *Le grand cahier* de Agota Kristof au Théâtre de l'Usine (2004), *Rapport aux bêtes* de Noelle Revaz au Poche (2003), *La maison de Bernarda Alba* de Federico Gracia Lorca (2003), ou *La nuit des rois* de William Shakespeare au Théâtre de l'Arsenic (2003).

Yvette Théraulaz

Comédienne professionnelle depuis l'âge de dix-huit ans, Yvette Théraulaz est une figure reconnue de la scène romande et francophone. Elle a joué pour de nombreux metteurs en scène tels Benno Besson, Charles Joris, François Rochaix, Denis Maillefer, Anne Bisang, Philippe van Kessel ou Joël Jouanneau, en Suisse, en France et en Belgique.

Elle est une habituée de la scène de la Comédie de Genève, puisqu'on l'a vue récemment dans *L'amour d'un brave type* de Howard Baker (2004) mis en scène par Jean-Paul Wenzel et *Mephisto/rien qu'un acteur* (2006) mis en scène par Anne Bisang.

En 2007, elle incarne une riche et redoutable veuve dans *La Forêt* d'Ostrovski, sous la direction de Philippe Sireuil en Belgique et au Théâtre de Carouge - Atelier de Genève.

Parallèlement, depuis bientôt vingt ans, Yvette Théraulaz présente de nombreux spectacles chantés, dont *Chansons-femmes* (1978), et plus récemment *À tu et à toi* au Théâtre Kléber-Méleau (2005) ou *Histoires d'elles* au Théâtre de Carouge-Atelier de Genève (2007).

Frank Semelet

Né à Porrentruy en 1975, il est diplômé de la Section d'Art Dramatique du Conservatoire de Lausanne (SPAD) en 1997. Depuis 1994, il joue dans une trentaine de spectacles tant en Suisse Romande qu'en France.

Ces dernières années, on a notamment pu le voir à la Comédie de Genève où, pour Claude Stratz, il joue dans *Ce soir on improvise* de Pirandello (également repris à l'Athénée-Louis Jouvet à Paris) et dans *Monsieur Bonhomme et les Incendiaires* de Frisch (1999), pour Martine Paschoud dans *Les Alphabètes* de Zschokke (2000), pour Bernard Bloch dans *Les Paravents* de Genet (2001) et pour André Steiger dans *Les Digressions d'A.S* (2005). Au Poche, il est dirigé par Jacques Roman dans *Thyeste* de Sénèque (1994), par Bernard Bloch dans *Dehors/Dedans* de Murphy (1997), par la Compagnie Voeffray/Vouilloz dans *La Coupure du Monde* de Lüscher - également repris au théâtre de Vidy-Lausanne - (2000), par Stéphane Guex-Pierre dans *Les Nuits sans Lune* de Véronique Olmi (2004) et par Jérôme Robart dans sa pièce *Jiji the lover* (2005). Au théâtre de Carouge, il interprète Damis dans *Le Tartuffe* de Molière mis en scène par Dominique Pitoiset (2002) – repris en 2004 à Bordeaux et en tournée – ainsi qu'Horace Truchet et Dardenboeuf dans *On purge Bébé !/Mon Isménie !* de Feydeau/Labiche mis en scène par la Compagnie Pasquier/Rossier (2007).

Il travaille également régulièrement à Lausanne dans plusieurs théâtres off (Arsenic, 2.21, Pulloff, grange de Dorigny...). Il a aussi travaillé sous la direction de Robert Bouvier, Céline Goormaghtigh, Gilles Steiner, Daniel Carel, Fermin Belza. Il prête régulièrement sa voix à des pièces et des lectures de textes à la Radio Suisse Romande et à des doublages de films. On a pu le voir à la télévision dans le téléfilm *Sartre, l'âge des passions*, réalisé par Claude Goretta (2006) et dans la série *Heidi*, réalisée par Pierre-Antoine Hiroz (2007).

Léa Pohlhammer

Léa Pohlhammer est sortie diplômée de l'école de théâtre Serge Martin en 2002. Depuis elle travaille principalement avec Andrea Novicov, notamment dans *Les quatre jumelles* de Copi et *La maison de Bernarda Alba* de Federico Garcia Lorca (2003) à la Grange de Dorigny, puis en tournée à travers la Suisse et la France. Elle collabore également avec Sandra Amodio et Sébastien Grosset avec qui elle travaille sur la recherche d'un théâtre performatif avec des spectacles performance comme *Jennifer I* à L'Arsenic Lausanne (2004), *Jennifer II* au théâtre du Grütli à Genève (2005), *La rotation du personnel naviguant* au théâtre de l'Usine (2006) ou encore *Se reposer sur le dos d'un tigre* de Marcella San Pedro (texte de F.Nietsche, Festival de la Bâtie 2006). Elle participe aussi à *L'oeil du cyclone*, projet de P.Macasdar sous la direction de Julie Gilbert au Théâtre St-Gervais (2006), ainsi qu'à *Célébration* de Harold Pinter mis en scène par Valentin Rossier au théâtre de Poche Genève et théâtre de Vidy Lausanne (2007).

Léa Pohlhammer fait également partie de la compagnie RDH avec qui elle monte entre autres *Les reines* de N. Chaurette au théâtre de l'Usine (2007).