

LA CERISAIE

JE T'AIME

D'ANTON TCHEKHOV
MISE EN SCÈNE AURÉLIE VAN DEN DAELE
UNE PRODUCTION DU THÉÂTRE DE L'UNION
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DU LIMOUSIN

CRÉATION
MAI 2026

LA CERISAIE

...C'est l'erreur commune de considérer Tchekhov comme un écrivain naturaliste. Ces dernières années, nombre de ses pièces ont passé pour des «tranches de vie». En fait, Tchekhov était un médecin qui, avec douceur et avec un doigté infini, prélevait à même la vie des couches de tissus très minces. Il en fit ensuite un montage, qu'il ordonna de façon supérieurement ingénieuse, totalement artificielle, mais chargée de significations. Son habileté consistait, en partie, à déguiser l'artifice de façon que l'on croie à une intrusion de la réalité, ce qui n'était pas vraiment le cas. Une page des Trois Soeurs prise au hasard donne l'impression qu'on entend la vie se dérouler comme si on avait laissé un magnétophone branché. Si l'on examine de près, on s'apercevra qu'elle est faite de coïncidences aussi énormes que chez Feydeau : le vase de fleurs se renverse, les pompiers passent au même moment, un mot, une interruption, un air de musique au loin, un bruit dans les coulisses, une entrée de scène, un adieu... Par touches légères, tous ces éléments contribuent à donner l'illusion d'une «tranche de vie». Cette série d'impressions est également une série de distanciations. Chaque rupture est une provocation subtile et un appel à la réflexion.

PETER BROOK

LA CERISAIE

D'Anton Tchekhov

TRADUCTION **André Markowicz** et **Françoise Morvan**

MISE EN SCÈNE **Aurélie Van Den Daele**

ASSISTANT À LA MISE EN SCÈNE **Charline Curtelin**

AVEC **Mathias Bentahar, Claire Chastel, Marie-Sohna Condé, Océane Court-Mallaroni, Alexandre Le Nours, Inès Musial, Sidney Ali Mehelleb, Noémie Rimbart, Gurshad Shaheman (distribution en cours)**

SCÉNOGRAPHIE **François Gauthier-Lafaye**

CRÉATION LUMIÈRES **Julien Dubuc**

CRÉATION COSTUMES
Adélaïde Baylac-Domengetroy

RÉGISSEUR GÉNÉRAL **Arthur Petit**

UNE PRODUCTION DU THÉÂTRE DE L'UNION -
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL DU LIMOUSIN

COPRODUCTIONS

Théâtre des Quartiers d'Ivry - CDN du Val-de-Marne,

L'Empreinte - Scène Nationale Brive-Tulle,

Recherche de partenaires en cours

CRÉATION 24 ET 25 MAI 2026 - *Le Sirque - Pôle national cirque de Nexon*

6 AU 21 JUIN 2026 - *Théâtre de la Tempête*

TOURNÉE 2026-2027

Théâtre de l'Union - CDN du Limousin,

Théâtre des Quartiers d'Ivry - CDN du Val-de-Marne,

L'Empreinte - Scène Nationale Brive-Tulle,

Théâtre du Nord - CDN Lille Tourcoing Hauts-de-France,

Scène nationale du Sud-Aquitain de Bayonne,

En cours de construction

DURÉE ESTIMÉE : 2H30

À PARTIR DE 14 ANS

UNE NOTE D'INTENTION

AURÉLIE VAN DEN DAELE

« Adieu ma chère maison, mon berceau. L'histoire passera, viendra le printemps et toi tu n'existeras plus, on t'aura démolli. Ils ont vu tant de choses ces murs. »

J'ai cru que c'était ma fascination pour les lieux et leurs histoires qui me guidait à monter «La Cerisaie». J'adore le roman graphique «ICI», ou chercher dans les couches de papier peint qui se superposent dans les maisons anciennes, où se nichent les histoires, les appartenances, les fantômes.

Revenir sur nos pas. Cette série photo comme une fulgurance qui débarque dans une croyance que mon intuition pour travailler «La Cerisaie» était celle de la mémoire d'un lieu.

Revenir sur nos pas. C'est une série photo de Guillaume Bression et Carlos Ayesta qui propose à des habitant.e.s de Fukushima de revenir dans un lieu qui leur était cher. Le lieu est tel qu'on l'a laissé, souvent dévasté, abîmé, et chacun ou chacune y pose, dans une position « réaliste ». Le décor est acteur et le sentiment advient.

Cette série photo agit comme un révélateur de mon désir de théâtre, une fulgurance. Je comprends quelque chose de ce que je veux faire en regardant les photos, et de comment aborder la question du lieu mémoire.

Ce projet sera celui d'un chemin. Celui de rêver à cette distribution intergénérationnelle incroyable qui architecture âge, classes et questions métaphysiques.

Cette femme, Lioubov, souvent dépeinte comme une bourgeoise, mais qui est une femme qui cherche l'amour, plus encore depuis la perte de son enfant. Puis se mettre

dans les habits de Lopakhine, le moujik devenu commerçant qui a réussi. Celui par qui la vente arrive et qui concentre toutes les questions de lutte des classes agitées par la pièce. Mais aussi tous ces personnages dont leurs âmes sont auscultées au scalpel, alors qu'ils ne semblent souvent nous dire que des choses simples.

Celui de revenir sur nos pas : les pas d'un chemin de théâtre forgé uniquement de textes contemporains. Et de se glisser, d'abord, du mieux que l'on peut dans les mots d'un écrivain majeur, qui écrit en bout de course de vie avec ce que cela doit engendrer de folie de regard. Un écrivain médecin, auscultant, de manière incisive et profonde l'âme humaine.

Celui de revenir sur des traces : celle d'un contexte historique, celui d'un changement de monde, d'un changement de paradigme presque impossible à représenter. Celui de très grands metteurs en scène qui ont travaillé «La Cerisaie».

Comme le dit Giorgio Strehler quand il parle de «La Cerisaie», il existe trois boîtes imbriquées les unes dans les autres : celle du vraie, celle de la vie et celle de l'Histoire. Celle-là est impossible à ignorer. Le parallèle avec aujourd'hui, au bord du changement de monde, est si puissant que l'on en a le vertige.

Revenir à quelque chose du théâtre de l'essence. En posant largement la question du décorum de la pièce, je souhaite questionner comment aujourd'hui, dans ce monde qui s'écroule se pose la question de la représentation des lieux. Comment faire exister un lieu qui est en passe de disparaître, alors même que nous sentons le sol vaciller sous nos pas ? Que tout peut disparaître ?

Que reste-t-il alors pour faire commun, créer du commun ? Celui de la pièce bien sûr qui raconte le commun d'une famille et de ses domestiques, mais aussi celui de ce que la pièce questionne.

Que reste-t-il de l'Histoire, mémorielle, personnelle et de lutte des classes ?

Pour créer du commun, nous emprunterons plusieurs voix, d'abord, celle de chercher avec le public l'imbrication permanente de la multitude et du commun.

D'abord autour de la chambre des enfants. Il nous faut pour chercher et nourrir les interprètes, se questionner sur comment on parvient à cet état d'un lieu, à cet endroit mémoriel et mémorial. C'est la chambre dans laquelle la pièce démarre et finit, mais aussi où tout s'est arrêté. L'enfant de Lioubov est mort mais il a habité cette chambre. Comment la représenter pour que cette chose nous soit donnée mais aussi et surtout partagée d'abord par les interprètes, ensuite par le public ?

Ensuite chercher l'acte 3. Pour le faire avec le public. L'acte 3, celui de la fête où tout le monde attend de connaître le sort de la cerisaie, est un monument de théâtre. C'est un de mes premiers chocs théâtral, quand j'étais à l'école. C'est un paysage de valse, d'entrées sorties, et de communauté déjà séparée.

C'est un pur moment de commun où Tchekhov nous propose d'assister au choc de la nouvelle de la vente, comme si nous y étions. La fête bat son plein, s'interrompt, chahute et bouleverse, la rumeur gronde et tout à coup Lopakhine arrive, et saisit Lioubov et l'assistance.

Je souhaite chercher, profondément, comment nous pouvons encore aujourd'hui

à l'heure des narrations permanentes et individuelles, traverser en commun l'émotion d'une brisure de vie et de monde. Ce paysage de multitude pour rendre le point de tension la solitude incontournable des êtres. Je le chercherai en imbriquant public et acteurs et actrices.

Je souhaite explorer la question du mouvement des corps dans la pièce. Et le traduire scéniquement.

La chambre des enfants, c'est un mouvement de traversée.

L'acte 2 ce sont les mouvements de rencontres, les pulsions d'humains. L'acte 3 c'est dans la pulsion de vie de la danse, de la fête, des corps éperdus qui se jettent et s'affaissent. Et l'acte 4 c'est l'arrêt, comme couvrir d'un voile ce qui a été.

Et j'ai depuis quelques semaines l'intuition d'un épilogue, d'un rituel de fin pour que ce qui nous persistera puisse être mis en jeu.

J'ai l'intuition que «La Cerisaie» se construira avec et pour les lieux où nous travaillerons. Pour que le commun rencontre la mémoire de classe de ces personnages. Pour proposer de la complexité dans un monde où tout devient binaire.

Aurélien Van Den Daele

Novembre 2024

NOTE SUR LES ESPACES ET LES VERSIONS

« Les histoires ont besoin d'espace. Et l'espace se crée dans la capacité qu'a l'histoire de vous faire bouger, créer des sens possibles qui vous entraînent ailleurs, qui vous déroutent. Les histoires en suscitent d'autres, elles multiplient les bifurcations. »

Vinciane Desprets - Au bonheur des morts

DEUX VERSIONS : UNE MÊME HISTOIRE, DEUX MODES D'HABITER LE THÉÂTRE.

Le personnage principal de la pièce -le titre ne trompe pas- c'est le domaine et tout ce que cela comporte d'Histoire et de subjectivité. Mais il y a aussi cette idée que « toute la Russie est notre cerisaie ».

Tchekhov nous fait voyager durant quatre actes dans ce domaine qu'est la cerisaie. La pièce utilise parfois le hors champ, parfois la représentation figurative, et cet oscillement nous fait rentrer dans une perception subjective de la cerisaie, qui crée une portée symbolique.

Comment aujourd'hui représenter le bâti, les fondations, la propriété dans un monde où tout s'effondre ? Qu'est-ce qui peut encore nous contenir ? Nous supporter sur ce sol qui se dérobe sous nos pas ?

Dans l'acte 1 et dans l'acte 4, ce sont deux versions d'un même lieu, vues différemment : l'émotion des retrouvailles puis de l'arrachement au lieu faisant son travail.

Dans l'acte 1, le lieu est retrouvé sous le regard de Lioubov qui a fui après le drame, et qui entraîne dans son sillage toute l'équipée de la pièce.

« Une chambre, qu'on appelle toujours la chambre des enfants. L'une des portes donne sur la chambre d'Ania. Le point du jour, juste avant le lever du soleil. On est déjà en mai, les cerisiers sont en fleur mais il fait froid, le brouillard du matin couvre la cerisaie. Les fenêtres de la chambre sont fermées. »

« Les décors de l'acte I. Il n'y a plus ni voilages ni tableaux. Il reste quelques meubles, rangés dans un coin, comme pour une vente. Impression de vide. Près de la porte de sortie et au fond de la scène sont rangés des valises, des sacs de voyage, etc. (...) Lopakhine est debout, il attend. Iacha tient un plateau avec des petits verres remplis de champagne. Dans l'entrée, Epikhodov ficelle une caisse. Entrent, par le vestibule, Lioubov Andreevna et Gaev; elle ne pleure pas, mais elle est pâle, son visage tremble, elle ne peut pas parler »

Dans l'acte 4, toujours guidés par le regard des propriétaires, frère et sœur, nous redécouvrons le lieu qui nous a été donné à voir, mais qui leur échappe. Lioubov dit « je m'assieds encore une toute petite minute. Comme si je n'avais jamais vu les murs de cette maison, et ce plafond - à présent, je les regarde avec avidité ; avec tant de tendresse... »

Entre l'acte 1 et l'acte 4 il se passe environ 5 mois et les regards des protagonistes changent profondément.

De la re-découverte du lieu qui est d'abord le lieu de l'enfance puis celui du drame (la chambre d'enfants contient l'enfance de Gaev et de Lioubov mais aussi la mort de l'enfant de Lioubov) à la perte de ce lieu, pendant ces quelques mois, toute une Histoire se déploie : celle d'une famille qui se disloque et celle de l'Histoire d'un monde qui s'effondre.

Lors des recherches préalables aux répétitions, a cheminé l'idée de deux versions de la cerisaie. Pour que l'une se nourrisse de l'autre et que les procédés se complètent pour créer du présent.

Pour utiliser, quand les lieux le peuvent, leurs ressources historiques, mémorielles, bâtimementaires, comme pour mieux raconter ce qui s'effondre sous nos pas. Comme le dit Emily Carr, poétesse, quand on abat un vieil érable qui menace la maison, et que l'érable continue à produire des souches, nous sommes comme l'érable, nous voulons vivre même si la souche est arrachée. Aujourd'hui, pour nous, les théâtres sont nos cerisaies, alors nous choisissons quand nous le pouvons, d'occuper tout, partout, pour habiter les espaces du théâtre, en faire des cerisaies, des lieux où nous voulons tellement vivre et partager.

Dans chacun des lieux où nous jouerons, nous chercherons l'histoire des lieux pour voir où résonne l'Histoire, la fête, le partage, le drame et la consolation.

SUR LA VERSION DEDANS/DEHORS

- Actes 1 et 4 en intérieur
- Actes 2 et 3 en extérieur, dans un espace naturel ou urbain.
- Le public est en mouvement, physiquement impliqué dans la traversée des lieux et des temps.

Cette version convoque le théâtre comme expérience collective, rituelle et sensorielle, en interaction avec l'histoire des espaces traversés. Chaque lieu de représentation devient une nouvelle Cerisaie.

Le personnage principal étant le lieu, ce ne sont pas toujours les ressorts habituels des personnages qui nous guident. Alors nous choisissons de se laisser instruire comme dirait Vinciane Desprets. Se laisser instruire par l'histoire d'un lieu, d'un mouvement, de forces de construction ou de destruction, des lignes de fuite d'un paysage.

Se déplacer, traverser les espaces et l'histoire, devenir sujets

Dans notre cerisaie, les déplacements

convoquent les spectateur.ices pour être à l'œuvre dans le processus. En entrant et en sortant, il s'agit pour nous de ne pas se tenir face à mais de sentir que nous sommes avec, à côté, et parfois dans. Sortir d'un espace est une manière de ne pas se tenir simplement face à quelque chose mais de sentir physiquement où cette chose nous déplace. Grâce au déplacement physique, l'émotion partagée se décale.

Ce qui me frappe dans la cerisaie, et qui fait écho si fort à la question des philosophes du vivant aujourd'hui, c'est cette question de la nature comme décor. En marchant ensemble, en proposant de sortir de nos conceptions de regardants pour passer à ceux d'agissants, je souhaite ré-éclairer quel est réellement notre rapport au lieu.

C'est pourquoi nous cherchons du côté de l'expérience partagée pour que les scènes puissent éclore sans naturalisme appuyé. Tout comme l'étudiant qui écrit à Tchekhov dit de Trofimov

« il se retrouve toujours en exil, toujours chassé de l'université, et ces choses-là comment veux-tu les représenter... »

Dans cette version, nous choisissons non pas de représenter mais de faire acte ensemble.

Dans l'acte 2, c'est le dehors de la propriété qui est décrit, les êtres semblent être en balade, les amours se cherchent, les portes monnaies se perdent et les passants interviennent pour demander de l'argent.

« *Une prairie. Une petite chapelle, abandonnée depuis longtemps, qui penche sous le poids des ans; tout à côté, un puits, de grandes pierres, sans doute d'anciennes pierres tombales, et un vieux banc. On voit le chemin qui mène à la propriété de Gaev. A l'écart, de hautes rangées de peupliers forment une masse sombre : c'est là*

que commence la cerisaie. Au loin, une rangée de poteaux électriques, et, loin, très loin à l'horizon, les contours flous d'une grande ville, qu'on ne peut voir que lorsqu'il fait très beau, très clair. Le soleil va bientôt se coucher. »

C'est depuis le dehors que l'on parle et le lieu semble habité autrement. C'est là que Trofimov voit la cerisaie comme l'endroit qui a possédé des âmes humaines.

Dans l'acte 3, c'est le salon, lieu de la fête, avec l'orchestre et la danse qui s'installe. « *Le salon, séparé de la salle par une baie en arche. Le lustre est allumé. Dans le vestibule, on entend jouer un orchestre juif, celui dont il était question au cours de l'acte II. Le soir. Dans la salle, on danse le grand-rond. »*

Dans ces deux actes-là, nous ne fabriquerons pas l'espace sur la scène de théâtre mais nous habiterons un paysage donné.

Faire la fête ensemble, c'est inscrire la cerisaie dans la philosophie du vivant

Je suis ici la première intuition que j'ai expérimentée lors d'un chantier nomade, à l'automne 2024. Nous avons investi une grande halle en bas de la maison de maître où se situe l'école supérieure de Théâtre de l'Union. En mettant en chantier l'Acte III à cet endroit, les relations entre les personnages et l'espace sont apparus.

Ce qui s'est passé à ce moment-là restera pour moi un grand moment de théâtre.

C'est la fête dans son mouvement et son action continue qui en contenant l'intrigue - l'attente de tous les protagonistes -, nous ramène à l'abîme et au vide qui guette. C'est l'enchaînement de ces actions qui conduit à l'intensité dramatique de la scène, qui révèle cet axe évident pour moi, celui de donner une fête en partage.

La fête de l'acte 3 déborde, comme les plus puissants peuvent le faire. C'est trivial et évident de se dire que partout est chez eux. Et en même temps quelque chose n'est plus là.

Nous connaissons la cerisaie, son histoire et les artistes qui nous ont précédé en la jouant. Notre enjeu est de réinscrire la cerisaie dans notre présent.

Pour nous la fin de règne ne se joue pas par l'absence d'invités ou par des motifs qui appartiennent au passé.

Cette fête nous la voulons intense, en direct, avec le public.

Cette perspective partagée d'avant la chute nous propulse à l'intérieur d'une fête que nous souhaitons immense, comme pour mieux écrire y inscrire le drame. Pas par démagogie, mais parce que dans les chagrins, les drames, il y a toujours une manière de garder sa puissance de résister. Comme dit Vinciane Despretz *«il y a quelque chose, dans certaines morts, qui vous donne de la force, la volonté et la puissance d'essayer d'être à la hauteur des événements. C'est la capacité de garder sa fureur, de résister et en même temps de se mettre à la hauteur de l'événement»*.

Ainsi les interprètes nous emmèneront dans le cœur battant de cette fête. Tel un plan séquence, tout se jouera partout et constamment : nous mettrons de la musique fort, nous inventerons des chorégraphies collectives sur des musiques fédératrices et nous trinquerons ensemble. Nous transposerons le billard mais nous garderons l'idée de jeux et de rites communs. Charlotta proposera des tours de magie en direct au public, pour écrire une magie intradiégétique qui opère pour chacun et chacune.

Dans la pièce, quand sortent de la couverture Charlotta et les filles de Lioubov, le doute s'installe. Lioubov, parce qu'il y a du bruit autour, trouve une nouvelle brèche pour dire la peine qui ne trouve pas d'espace. Elle dit alors son désir d'être vendue avec la cerisaie. En ce sens, les actions en direct des interprètes créeront des sas pour que les focus dramatiques adviennent.

Ainsi, nous écrirons scéniquement comme un plan séquence avec des rendez-vous conçus pour les acteur.ices, l'entrée de Lopakhine suivi de Gaev pour mettre fin à cette fête, avec cette nouvelle brutale et irréaliste, et pourtant tellement annoncée.

C'est dans cet écrin conçu pour recevoir ensemble que quelque chose finit, fond, et qu'il faut accueillir le nouveau crépuscule. « c'est toujours la nuit, dans un milieu clos, que les personnages comprennent »

Les déplacements comme espaces de rituels

« On entend refermer à clé toutes les portes ; puis s'éloigner les équipages. » acte 4.

Le « entrer ensemble » dans un lieu n'est pas le même si physiquement nous entrons dans un espace qui nous est cher ou si nous assistons à l'entrée de personnages dans un espace qui leur est cher. De manière évidente, c'est le lien à la mémoire du lieu qui est en jeu.

Comment le théâtre qui recrée des décors peut mettre en jeu des souvenirs de personnages, créer du commun et du présent ?

Nous avons expérimenté ce processus de partage de marche dans le spectacle Je crée et je vous dis pourquoi qui propose

une déambulation sous casque. Quand nous marchons ensemble, nous faisons corps avec l'espace que nous traversons, il est comme ré-éclairé. Il est aussi partagé par le public en commun.

Je souhaite mettre en place des rituels de déplacements portés par des duos ou trio d'interprètes, aussi bien avec le chant, qu'avec la musique comme liant, qui nous conduirait d'un acte à un autre. Que faire ensemble sur un départ ? Comment un dialogue engendre un mouvement si vaste que le public suit ? Nous avons une somme de questions intimement liées aux lieux de représentation qui vont être des champs de recherche scénique.

SUR LA VERSION INTÉRIEUR

- Tous les actes sont transposés dans l'architecture du théâtre.
- Utilisation des espaces communs : halls, escaliers, foyers...
- La fête de l'acte 3 pourra déborder dans la salle, impliquer le public, créer une immersion.

Ici, le théâtre devient un lieu de mémoire réinventée, où les interprètes transforment l'espace pour questionner le rapport au commun, à l'héritage et à la propriété.

Dans cette version qui sera recréée en salle en Octobre 2026, l'enjeu sera pour nous de retrouver les mécanismes du commun sans sortir dans un paysage naturel.

Quand cela sera possible, nous garderons notre axe de déplacement et de marche pour travailler l'acte 3 dans un autre espace du théâtre, hall, restaurant des théâtres...

très souvent certains espaces du théâtre gardent une seule et même fonction et l'idée serait de travailler avec les architectures des espaces communs pour les transformer et accentuer cette idée que Lopakhine rachète mémoire et histoire d'un lieu.

Quand cela n'est pas possible, il s'agira de

trouver les transpositions théâtrales au plateau avec les corps des acteur.ices à l'œuvre : comment se déplacent-ils dans un espace qui reste donné ? Quelles sont les modifications qui permettent de regarder l'espace autrement ? Comment la fête peut déborder dans la salle ? Comment un public est convoqué à une fête depuis la salle ? Est-ce par une invitation au plateau ou est-ce par l'intrusion des acteurs et des actrices ?

Investir le théâtre depuis l'intérieur, depuis son cœur, est une manière d'interroger notre rapport mémoriel au commun et à la propriété des lieux.

Investir le théâtre depuis l'intérieur avec les mécanismes extérieurs, c'est aussi pour les acteur.ices une manière de ré-injecter des sensations mémorielles en lien avec le paysage.

L'idée de ces deux versions est de naviguer entre ces deux possibles pour rester au présent.

LES LIGNES DE LA FORCE DU TRAVAIL

La place de la musique et le chant comme rituel La question de la musique et du chant est très présente dans l'œuvre de Tchekhov et dans *La cerisaie* également.

Parfois, c'est un motif qui s'absente, comme la balalaïka qui joue doucement dans l'acte 2. Parfois l'orchestre est là pour donner le bal de l'acte 3, de manière riche et emportée.

Dans les endroits mentionnés par le texte, comme dans d'autres moments de mise en scène, le chant apparaît dans sa dimension réparatrice, consolante et fédératrice, comme nous l'avons déjà exploré dans le spectacle *Je crée et je vous dis pourquoi*.

À la fin de l'acte 3, Lopakhine part avec Pitchik et laisse *Lioubov, recroquevillée qui pleure amèrement. La musique joue en sourdine. Ania*

et Trofimov entrent à pas pressés. Ania s'approche de sa mère et s'agenouille devant elle.

Trofimov reste à l'entrée de la salle. »

Et cela finit sur Ania qui dit « *partons ma douce, partons* ». Après cela, seul un chant peut nous permettre d'entrer dans sa peine pour nous emmener. Et par là même, ouvrir une perspective : regarder à nouveau un lieu chéri.

Si je souhaite travailler cette question de la musique et du chant c'est parce qu'elle est intimement liée à la mémoire. La musique travaille avec le lieu enfoui dans l'insondable mémoire. Elle réveille, elle réanime.

Ce motif est à expérimenter autant dans la fête, que quand le regard se pose sur la chambre d'enfants.

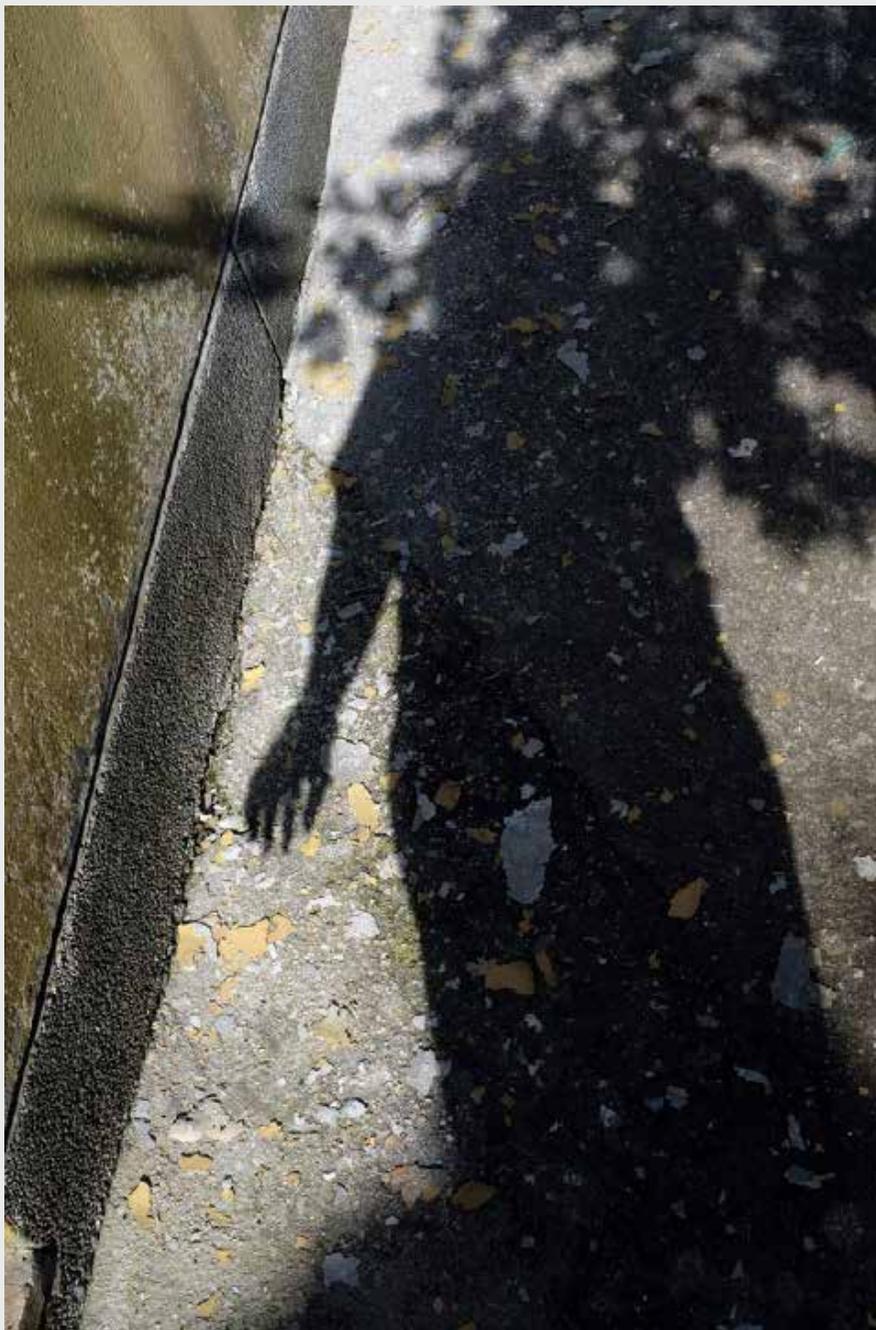
Dans notre travail, la voix portera le pouvoir musical de la réminiscence, parce qu'elle pleure un temps détruit et qu'elle pourra ouvrir un autre temps à venir.

La magie comme voie de l'absence

Depuis le début des recherches, je suis interpellée par le fait même de la dépossession du lieu : comment le mettre en jeu ? et comment l'absence peut-elle s'incarner ? Car aujourd'hui ce qui est en jeu pour moi en montant la cerisaie est bien l'histoire d'une mémoire qui s'efface, de luttes qui s'invisibilisent, de possessions qui dominent.

J'ai vu beaucoup des cerisaies de très grands metteurs en scène. Et j'ai toujours aimé l'acte 4 et le traitement qui était fait de Firs, abandonné dans le lieu.

Mais aujourd'hui -je le vois avec l'histoire de l'école à Saint Priest Taurion-, laisser un bâtiment, c'est laisser une mémoire, une histoire, mais aussi laisser une idéologie recouvrir ça.



© Danica Bijeljac

Je ne veux pas chercher théâtralement uniquement du côté du recouvrement -même si instinctivement, je rêve à des tissus qui recouvriraient tout le décor. Je veux chercher du côté de la disparition, de l'absence. Pour que ce lieu s'absente en nous aussi, il faut de la magie. Et il faut aussi que quelque chose recouvre ce que nous venons de traverser.

En se laissant instruire est apparue l'idée d'une comédienne magicienne pour incarner Charlotta. D'abord il y avait cette intuition première, basique qui suivait les indications du texte de la Charlotta issue du cirque, et qui dans l'acte 3 peut faire des tours en adresse directe avec le public, travaillant ainsi en prise avec la culture populaire.

En creusant cette piste de la magie nouvelle, ce sont de nombreuses pistes qui s'ouvrent. La magie nouvelle revendique « un art dont le langage est le détournement du réel dans le réel ». Le réel qui nous a été donné à voir théâtralement au premier acte, une maison avec ses souvenirs peut-il s'effacer par la force d'une illusion ? N'est-ce pas cela qui se joue quand Lioubov veut encore quelques minutes rester à regarder ces murs ? Quand elle se demande si Lopakhine ne pourrait tout de même pas épouser Varia, n'en appelle-t-elle pas à l'illusion d'un amour qui n'existe pas ?

Toute cette question d'illusion, d'amour est au cœur de ce que je veux chercher dans la cerisaie. Ce qui disparaîtra quand les arbres seront coupés, ce sera le paysage mais aussi la mémoire de ces arbres, de ces vivant.e.s, de ces fantômes.

Et il y a cette question de ce que contient la magie : tout son lot de questionnements sur la mort, les racines, les fantômes.

Où vont tous ses souvenirs quand un lieu meurt ? quand un arbre est abattu ?

Et si une nouvelle cerisaie se construisait pour accueillir ces mémoires ?

LA CERISAIE

d'après Anton Tchekhov

Mise en scène Aurélie Van Den Daele

ENTRETIEN

AURÉLIE VAN DEN DAELE

J'ai l'impression que c'est en visitant l'École Supérieure de Théâtre de l'Union à Saint-Priest-Taurion que ton désir de mettre en scène Tchekhov s'est régénéré. Tu nous en avais parlé dès ton arrivée à la direction en évoquant ce lien particulier entre le lieu et ta vision théâtrale. Est-ce que tu pourrais nous en dire plus sur ce qui a ravivé cette envie de travailler sur «La Cerisaie» et comment cela s'inscrit dans ton projet de mise en scène ?

Aurélie Van Den Daele : La visite de l'école, notamment avec André Markowicz, un grand traducteur de Tchekhov, a eu un impact significatif. Lors d'un stage avec les élèves, il a dit que c'était «La Cerisaie», et cette phrase a fonctionné un peu comme une photo où quelque chose se révèle. Il y avait aussi Laurent Lalanne, l'ancien directeur délégué, qui a beaucoup parlé de cette idée qu'il y avait quelque chose qui était en train de finir et qu'on ne le regardait pas.

À Saint-Priest-Taurion, il y a cette grande maison de maître implantée dans un parc, qui appartient à la ville de Montreuil, et qui a été vraiment un grand moment pour l'École Supérieure de Théâtre de l'Union. Il y a le projet de récupérer cette propriété par la ville. Donc, en termes de situation, c'est presque «La Cerisaie». Il y a cette question de : « il faut vendre cette propriété », qui est aussi dans le texte de Tchekhov. Qu'est-ce qu'on va en faire ? Est-ce qu'on va lui attribuer une autre destination, comme dans «La Cerisaie», les dachas que propose Lopakhine ? Ou va-t-on continuer un bout d'histoire avec elle ?

Cela a vraiment ravivé, presque comme une photo révélatrice.

Il y a quelque chose qui est en train de changer, un monde, un paradigme, et il y a une nécessité de le regarder en face. C'est vraiment la situation précise de l'école, mais aussi, plus généralement, la question de quel monde nous sommes responsables aujourd'hui et comment on peut le regarder en face, peut-être se dire qu'il y a quelque chose à faire.

J'ai envie de travailler «La Cerisaie» comme un révélateur. C'est un texte classique, et l'idée serait de le monter tout en laissant agir ce qui était déjà à l'œuvre avant, et de voir comment ce mouvement de l'histoire est intéressant aujourd'hui. Parallèlement à cela, il y a la question de la maison de maître, qui a eu beaucoup d'histoires avant nous. L'année dernière, les élèves ont retrouvé de nombreuses photos de l'école, montrant la maison de maître meublée et habitée.

Dans «La Cerisaie», il y a un moment où un personnage dit : « Cette cerisaie, les murs, tout ce qu'ils ont vu ici. » Cela soulève la question du souvenir et de l'histoire qu'une propriété renferme. C'est le cas pour l'école, qui a été une maison de maître, puis a évolué vers quelque chose d'autre, avec toute l'histoire de l'enseignement des Pays de l'Est. Il y a une boucle qui se crée.

Enfin, il y a la bande dessinée de Richard McGuire, «Ici», qui raconte l'histoire d'un lieu entre la préhistoire et les années 2000. Cette BD montre comment les espaces évoluent. Cela me fascine complètement, de voir comment un lieu a plusieurs destinations et fonctions, ce qui est également vrai pour tous les théâtres.

Qu'est-ce qui t'a particulièrement attirée dans «La Cerisaie» de Tchekhov, et comment cette pièce entre-t-elle en résonance avec ton concept de théâtre-paysage ? Cette question, c'est pour comprendre le lien entre la pièce de Tchekhov et ton approche artistique.

Aurélie Van Den Daele : Alors, ce qui m'a particulièrement attirée dans cette pièce de Tchekhov, en fait, moi, je crois que je ne comprenais pas trop Tchekhov jusqu'à il y a longtemps, parce qu'aussi dans les écoles de théâtre, il y a toujours ce passage un peu obligé. Et en fait, c'est tellement profond, je crois que je ne sais pas si on peut y avoir accès immédiatement à ces textes-là. Des fois, il faut comme des étapes.

Ce qui m'a particulièrement attirée, et notamment dans cette pièce, c'est cette question, en fait, du bord, que je vais travailler là dans «Les chantiers nomades». Cette question, en fait, il y a beaucoup de personnages et c'est souvent repris, les personnages sont au bord de quelque chose, c'est-à-dire au bord de changer de vie, au bord de la vente de la cerisaie, au bord des larmes, au moment où il y a cette chose-là, de retour sur ce lieu où le fils de Lioubov est mort, donc elle est au bord, évidemment, de retomber dans ses souvenirs-là.

C'EST D'ÊTRE À LA LISIÈRE DE QUELQUE CHOSE, MAIS DE NE PAS Y ALLER. THÉÂTRALEMENT, POUR MOI C'EST FASCINANT, PARCE QUE C'EST COMME SI TU POUVAIS CONVOQUER UN SPECTRE EXTREMEMENT LARGE D'EMOTIONS, DE SENSATIONS, DE PAYSAGES.

Donc, ça, c'est vraiment, je crois, ce que j'ai le plus envie de travailler dans la pièce. Il y a aussi cette question des souvenirs : à qui appartiennent les souvenirs, surtout en lien avec la question des classes, qui est très présente dans la pièce. On voit clairement cette distinction entre les serveurs et ceux qui possèdent la cerisaie. La situation a beaucoup changé depuis l'ouverture de la pièce. Pour moi, cette question des classes est très agitée aujourd'hui, que ce soit dans la société ou dans l'école, dans les récits que l'on partage.

Il y a aussi cette réflexion sur les souvenirs selon les classes sociales. On voit bien que Lioubov arrive avec tous ses souvenirs d'enfance liés à cet endroit, des souvenirs déjà bien tracés. À

l'opposé, Lopakhine évoque la servitude de son père, et ça, ça m'intéresse également : quelles histoires peuvent émerger pour poursuivre le sillage de nouveaux récits? Évidemment, ce n'est pas un nouveau récit, puisque la pièce a été écrite en 1904, et elle représente vraiment le passage d'une époque à une autre. J'ai envie de la faire résonner avec des problématiques qui, bien que non nouvelles, sont vraiment archaïques, des rapports de domination que l'on peut retrouver à cet endroit.

Cela dit, après l'acte 3, pour moi, c'est un monument du théâtre. Pour te donner un exemple, quand j'étais au conservatoire à Clermont-Ferrand, mes camarades ont joué cette pièce, et je me souviens très bien de

CE MOMENT OÙ LOPAKHINE ENTRE DANS CETTE SCÈNE EXTRÊMEMENT RICHE, AVEC LES MUSICIENS ET LE BAL, EN PROCLAMANT : « C'EST À MOI ». C'EST MON PREMIER SOUVENIR DE QUELQUE CHOSE D'EXTRAORDINAIRE AU THÉÂTRE, PAS EN TANT QU'ACTE THÉÂTRAL EN SOI, MAIS DE VOIR QUELQU'UN INCARNER DE MANIÈRE AUSSI PROFONDE UNE ÉMOTION.

Cet acteur m'a réellement transcendé à ce moment-là, avec cet hubris que Lopakhine manifeste.

C'est un souvenir extrêmement fort, et je pense qu'il y a un retour à cette image-là, à un grand sentiment de théâtre qui m'a vraiment marqué.

En ce qui concerne le théâtre paysage, lorsque j'ai pris la direction, j'étais profondément influencé par la période que nous venions de traverser, celle du Covid. Nous étions souvent enfermés, et j'ai ressenti une véritable crise de solastalgie, comme dirait Baptiste Morisot, c'est-à-dire une incapacité à savoir où se situer, couplée à une envie pressante d'aller dehors. Cela avait déjà commencé à se manifester dans mon travail, une

volonté de briser les murs de la salle, de toujours questionner et exploser la frontière entre la scène et la salle. Parfois, cela allait assez loin, comme dans le projet du Manifeste, où nous ne montions jamais sur le plateau : nous tournions autour sans jamais y pénétrer.

Pour moi, le théâtre paysage représentait vraiment l'idée de travailler avec un terrain, presque comme un terrain d'enquête, et d'y implanter une pièce. Il s'agissait d'un lieu non dédié, mais qui cherchait à aller plus loin, en questionnant comment un paysage visuel, avec son architecture, pouvait modifier notre lecture d'une pièce. J'avais vraiment envie de créer des formes en harmonie avec la nature.

Cependant, en arrivant ici, cela s'est un peu troublé, car il y avait aussi cette question essentielle d'aller vers l'autre. Cela me semblait nécessaire, surtout après la crise du Covid. Je me suis demandé comment nous pouvions retrouver ce sentiment de commun à travers d'autres récits, et comment ces récits pouvaient s'imbriquer pour recréer finalement des choses en partage.

C'était aussi, je crois, vraiment important pour moi de parler d'histoires qui nous étaient parfois lointaines, pour justement qu'on les abrite, et qu'elles puissent finalement nous recréer du commun, ou du non-commun d'ailleurs, parce qu'il y a des gens qui les refusent totalement.

Et donc là, je suis retournée finalement, avec la maison de maître de l'école, à l'idée de théâtre paysage, et j'ai vraiment envie de travailler à l'école, dehors, sur **CETTE QUESTION DE COMMENT RÉPÉTER CETTE PIÈCE DEHORS POURRAIT NOUS AMENER À RÉÉCLAIRER NOTRE REGARD ET À AVOIR UNE POLITIQUE DE L'ATTENTION AUTOUR DE NOUS.**

Une chose assez simple, en fait, dont parlent beaucoup de gens que j'aime beaucoup, Vinciane Despret, Donna Haraway, des femmes qui se disent aussi que c'est parfois pas grand-chose, c'est comment on peut rééclairer ça.

Maintenant, ce qui m'intéresse aussi en lien, c'est donc le théâtre, peut-être plus paysage, ce serait jouer la pièce là-bas, et en même temps, c'est vrai que Tchekhov, il est assez précis, même si la pièce, c'est une rêverie, elle est embrumée, il y a beaucoup d'éléments qui ne sont pas possibles, donc les gens parlent beaucoup de la dimension du rêve dans la pièce, c'est que c'est une cerisaie, ce n'est pas un parc d'arbres, c'est une cerisaie qui contient en elle des souvenirs aussi un peu productivistes, puisque ça produit des cerises, qui font de la confiture, donc je suis en train de me dire qu'est-ce que c'est jouer ça là-bas, et qu'est-ce que ce serait jouer ça en salle, et qu'est-ce que c'est aussi toute la question de la fabrique du paysage en salle, qui est finalement ce qu'on fait beaucoup, nous, au théâtre, c'est fabriquer un paysage pour rendre compte d'une fiction théâtrale, mais **J'AI ENVIE DE TRAVAILLER SUR CES DEUX CHOSSES, LE THÉÂTRE PAYSAGE ET LA FABRIQUE D'UN PAYSAGE** de l'autre côté, et peut-être me dire que dans cette torsion là, ou tension là, je vais trouver exactement où va se placer la cerisaie, parce que je trouve aussi que mon idée ce serait peut-être de faire deux versions, une intérieure, une extérieure, mais je trouve aussi que parfois, finalement, dans la question aussi de la fabrique d'un paysage à l'intérieur, on peut avoir un appel vers le dehors, et qu'on n'arrive pas toujours à reproduire la puissance du vivant sur scène, je dirais souvent on essaye, avec de faux arbres ou tout ça, donc ma question c'est aussi comment je pourrais **RENDRE CETTE QUESTION DE LA MÉMOIRE D'UN LIEU**, parce que là c'est très fort avec l'école, mais la pièce elle n'a pas vocation à jouer que là, donc la mémoire d'un lieu, en même temps la question du paysage, la question des cerisaies, et puis en plus Tchekhov

est assez précis. Au début de l'acte 2, il dit vraiment comment elle se structure, un chemin, les poteaux électriques là, donc en fait c'est assez clair pour lui.

Donc c'est aussi comment le théâtre n'est pas servile à ce qui est écrit, mais propose quand même des renourritures, ou des relectures autour de ça, en sachant quand il l'écrit, il y a déjà plein de choses à l'œuvre, mais on n'en est pas du tout où on est nous aujourd'hui évidemment.

Peux-tu expliquer pourquoi tu as choisi de créer deux versions distinctes de la pièce, plutôt que d'opter pour une mise en scène mêlant des scènes en intérieur et en extérieur, où le public aurait également été amené à se déplacer ?

Quels sont les enjeux scénographiques de cette décision ?

Aurélié Van Den Daele : Ça serait deux projets différents pour le coup, et il faudrait que ça se rejoigne. En fait, c'était ça mon idée : intérieur-extérieur. D'ailleurs, si on fait extérieur, peut-être qu'il y aura un peu d'intérieur. Mais c'est qu'à l'école, en fait, quand j'ai travaillé trois semaines sur Lagarce, je trouve que ce n'est pas si facile, parce qu'on est très vite dans une forme de réalisme. C'est une maison de maître, il y a des pièces, des fenêtres. Ce qu'il dit un peu, que souvent d'ailleurs les metteurs en scène mettent sur scène, c'est qu'ils recréent beaucoup de choses avec des fenêtres, des châssis, qu'en France on montre. En même temps, il y a quelque chose là-dedans qui me semble un peu une tromperie, parce que j'ai l'impression que ce n'est pas exactement ça qui se joue.

Peut-être que c'est une déambulation intérieure/extérieure, une version extérieure, une version intérieure. Dans ce cas, il y a vraiment un principe de scénographie qui me semble à trouver. C'est peut-être aussi, là dans «Les Chantiers nomades», qu'on va travailler ça : c'est quoi travailler dans une salle ? C'est quoi travailler la même chose dehors ? Aussi bien sur Tchekhov que sur les auteur·ices du vivant ? Et après, c'est quoi ramener des éléments du dehors dedans, ou

ramener des éléments de dedans dehors, pour vraiment comprendre où est-ce que toutes ces préoccupations peuvent s'agiter ensemble ?

Comment est-ce que le thème du changement et de la perte, qui est central dans «La Cerisaie», va se refléter dans ton travail de mise en scène ?

Aurélié Van Den Daele : Je vais essayer de répondre mais je ne sais pas si ce sera exactement ça. En fait, **JE PENSE VRAIMENT QUE LA QUESTION DES ÊTRES BLESSÉS EST CENTRALE AUSSI DANS LE TRAVAIL QUE JE FAIS.** C'est à dire que je suis toujours très touchée par les personnages qui ont une fêlure, une blessure, que ce soit dans «Angels in America» évidemment, les premières scènes de plusieurs personnages malades, mais aussi dans «Soldat·e inconnu·e» où il y a vraiment des destinées coupées, ou bien dans «1200 tours». Je crois que cette question d'être vraiment un vivant avec tout ce que ça comporte, du risque, là aussi pour «Les Chantiers nomades», on va lire le texte d'Anne Dufourmantelle, «L'éloge du risque». Donc, c'est vraiment central.

Il y a une condensation des personnages qui sont profondément marqués, presque au-delà de la blessure. Même si la question du lieu n'est pas au cœur de la pièce, elle est intimement liée à celle de la perte, ce qui rend leur association extrêmement complexe.

Ce qui m'intéresse également, c'est de déterminer si, pour aborder la thématique de la perte, il est nécessaire d'avoir le lieu sur scène. Est-ce que cela permet de comprendre que, dans cet espace, comme au bord de la rivière, elle ne peut plus vraiment le préserver ? Est-ce qu'il y a aussi cette dimension qui entre en jeu ?

En tout cas ça, toute la question des êtres blessés et de la perte c'est pour moi très important pour la question de la direction d'acteurs et d'actrices, c'est-à-dire qu'ils sont très très profonds, très ciselés. Peut-être aussi que lorsqu'on monte un classique, à moi ils disaient ça au CNSAD, tu montes toujours aussi l'histoire de la pièce avec. C'est sûr que là c'est pas la même chose pour moi que monter un texte qui a été soit très peu monté,

soit monté très loin comme «Angels in America». Là il y a des gens qui ont déjà amené quelque chose de leur histoire et aussi de leurs blessures dans les interprétations. Donc je pense que ça diffère vraiment.

Je le vois vraiment aussi dans une question de lignes de direction d'acteurs et d'actrices et je crois que ça me permettrait vraiment de le pousser très fort.

Sur la question de la perte du changement, évidemment je suis très agitée par la question du changement, et de notre impuissance face à ça. Et donc de trouver un peu des perspectives qui dans les récits pourraient nous montrer d'autres alternatives, on va dire, mais ça c'est un peu ce qu'on a déjà agité aussi ensemble en discussion.

Après c'est **COMMENT PARFOIS PEUT-ÊTRE MONTRER QUAND ON EST À L'AUBE DE QUELQUE CHOSE, ÇA M'INTERESSE BEAUCOUP.** Et d'ailleurs, Donna Haraway elle parle beaucoup de vivre avec le trouble, ça veut dire qu'on a plusieurs hypothèses devant ce qui nous arrive, soit se dire que c'est foutu et donc avec tout ce que ça peut engendrer aussi de capitalisme et freiner encore plus, ou alors se dire que justement **IL Y A UN ESPACE QUI S'APPELLERAIT LE TROUBLE DANS LEQUEL ON POURRAIT VIVRE ET QUI POURRAIT NOUS PERMETTRE D'AUTRES ALTERNATIVES.**

Le piège réside vraiment là-dedans, dans le sens où il n'y aura pas l'option de révéler complètement la pièce. L'hypothèse de Lopakhine ne sera pas mise en avant, du moins pas de manière claire, et il n'y aura pas non plus la possibilité de résoudre le trouble dans lequel se trouvent Lioubov, ses filles et son frère. Nous restons dans cette dynamique de ce qui va se produire. J'ai l'impression que c'est un espace théâtral intéressant, et c'est probablement pourquoi la pièce traverse les époques : sa complexité est extrêmement riche. Je me suis rendue compte que j'avais un certain intérêt pour les dernières œuvres des auteurs, ou du moins pour celles qui parlent des "dernières

l'opposé, Lopakhine évoque la servitude de son père, et ça, ça m'intéresse également : quelles histoires peuvent émerger pour poursuivre le sillage de nouveaux récits? Évidemment, ce n'est pas un nouveau récit, puisque la pièce a été écrite en 1904, et elle représente vraiment le passage d'une époque à une autre. J'ai envie de la faire résonner avec des problématiques qui, bien que non nouvelles, sont vraiment archaïques, des rapports de domination que l'on peut retrouver à cet endroit.

Cela dit, après l'acte 3, pour moi, c'est un monument du théâtre. Pour te donner un exemple, quand j'étais au conservatoire à Clermont-Ferrand, mes camarades ont joué cette pièce, et je me souviens très bien de

CE MOMENT OÙ LOPAKHINE ENTRE DANS CETTE SCÈNE EXTRÊMEMENT RICHE, AVEC LES MUSICIENS ET LE BAL, EN PROCLAMANT : « C'EST À MOI ». C'EST MON PREMIER SOUVENIR DE QUELQUE CHOSE D'EXTRAORDINAIRE AU THÉÂTRE, PAS EN TANT QU'ACTE THÉÂTRAL EN SOI, MAIS DE VOIR QUELQU'UN INCARNER DE MANIÈRE AUSSI PROFONDE UNE ÉMOTION.

Cet acteur m'a réellement transcendé à ce moment-là, avec cet hubris que Lopakhine manifeste.

C'est un souvenir extrêmement fort, et je pense qu'il y a un retour à cette image-là, à un grand sentiment de théâtre qui m'a vraiment marqué.

En ce qui concerne le théâtre paysage, lorsque j'ai pris la direction, j'étais profondément influencé par la période que nous venions de traverser, celle du Covid. Nous étions souvent enfermés, et j'ai ressenti une véritable crise de solastalgie, comme dirait Baptiste Morisot, c'est-à-dire une incapacité à savoir où se situer, couplée à une envie pressante d'aller dehors. Cela avait déjà commencé à se manifester dans mon travail, une

volonté de briser les murs de la salle, de toujours questionner et exploser la frontière entre la scène et la salle. Parfois, cela allait assez loin, comme dans le projet du Manifeste, où nous ne montions jamais sur le plateau : nous tournions autour sans jamais y pénétrer.

Pour moi, le théâtre paysage représentait vraiment l'idée de travailler avec un terrain, presque comme un terrain d'enquête, et d'y implanter une pièce. Il s'agissait d'un lieu non dédié, mais qui cherchait à aller plus loin, en questionnant comment un paysage visuel, avec son architecture, pouvait modifier notre lecture d'une pièce. J'avais vraiment envie de créer des formes en harmonie avec la nature.

Cependant, en arrivant ici, cela s'est un peu troublé, car il y avait aussi cette question essentielle d'aller vers l'autre. Cela me semblait nécessaire, surtout après la crise du Covid. Je me suis demandé comment nous pouvions retrouver ce sentiment de commun à travers d'autres récits, et comment ces récits pouvaient s'imbriquer pour recréer finalement des choses en partage.

C'était aussi, je crois, vraiment important pour moi de parler d'histoires qui nous étaient parfois lointaines, pour justement qu'on les abrite, et qu'elles puissent finalement nous recréer du commun, ou du non-commun d'ailleurs, parce qu'il y a des gens qui les refusent totalement.

Et donc là, je suis retournée finalement, avec la maison de maître de l'école, à l'idée de théâtre paysage, et j'ai vraiment envie de travailler à l'école, dehors, sur **CETTE QUESTION DE COMMENT RÉPÉTER CETTE PIÈCE DEHORS POURRAIT NOUS AMENER À RÉÉCLAIRER NOTRE REGARD ET À AVOIR UNE POLITIQUE DE L'ATTENTION AUTOUR DE NOUS.**

Une chose assez simple, en fait, dont parlent beaucoup de gens que j'aime beaucoup, Vinciane Despret, Donna Haraway, des femmes qui se disent aussi que c'est parfois pas grand-chose, c'est comment on peut rééclairer ça.

Maintenant, ce qui m'intéresse aussi en lien, c'est donc le théâtre, peut-être plus paysage, ce serait jouer la pièce là-bas, et en même temps, c'est vrai que Tchekhov, il est assez précis, même si la pièce, c'est une rêverie, elle est embrumée, il y a beaucoup d'éléments qui ne sont pas possibles, donc les gens parlent beaucoup de la dimension du rêve dans la pièce, c'est que c'est une cerisaie, ce n'est pas un parc d'arbres, c'est une cerisaie qui contient en elle des souvenirs aussi un peu productivistes, puisque ça produit des cerises, qui font de la confiture, donc je suis en train de me dire qu'est-ce que c'est jouer ça là-bas, et qu'est-ce que ce serait jouer ça en salle, et qu'est-ce que c'est aussi toute la question de la fabrique du paysage en salle, qui est finalement ce qu'on fait beaucoup, nous, au théâtre, c'est fabriquer un paysage pour rendre compte d'une fiction théâtrale, mais **J'AI ENVIE DE TRAVAILLER SUR CES DEUX CHOSSES, LE THÉÂTRE PAYSAGE ET LA FABRIQUE D'UN PAYSAGE** de l'autre côté, et peut-être me dire que dans cette torsion là, ou tension là, je vais trouver exactement où va se placer la cerisaie, parce que je trouve aussi que mon idée ce serait peut-être de faire deux versions, une intérieure, une extérieure, mais je trouve aussi que parfois, finalement, dans la question aussi de la fabrique d'un paysage à l'intérieur, on peut avoir un appel vers le dehors, et qu'on n'arrive pas toujours à reproduire la puissance du vivant sur scène, je dirais souvent on essaye, avec de faux arbres ou tout ça, donc ma question c'est aussi comment je pourrais **RENDRE CETTE QUESTION DE LA MÉMOIRE D'UN LIEU**, parce que là c'est très fort avec l'école, mais la pièce elle n'a pas vocation à jouer que là, donc la mémoire d'un lieu, en même temps la question du paysage, la

question des cerisaias, et puis en plus Tchekhov est assez précis. Au début de l'acte 2, il dit vraiment comment elle se structure, un chemin, les poteaux électriques là, donc en fait c'est assez clair pour lui.

Donc c'est aussi comment le théâtre n'est pas servile à ce qui est écrit, mais propose quand même des renourritures, ou des relectures autour de ça, en sachant quand il l'écrit, il y a déjà plein de choses à l'œuvre, mais on n'en est pas du tout où on est nous aujourd'hui évidemment.

Peux-tu expliquer pourquoi tu as choisi de créer deux versions distinctes de la pièce, plutôt que d'opter pour une mise en scène mêlant des scènes en intérieur et en extérieur, où le public aurait également été amené à se déplacer ? Quels sont les enjeux scénographiques de cette décision ?

Aurélien Van Den Daele : Ça serait deux projets différents pour le coup, et il faudrait que ça se rejoigne. En fait, c'était ça mon idée : intérieur-extérieur. D'ailleurs, si on fait extérieur, peut-être qu'il y aura un peu d'intérieur. Mais c'est qu'à l'école, en fait, quand j'ai travaillé trois semaines sur Lagarce, je trouve que ce n'est pas si facile, parce qu'on est très vite dans une forme de réalisme. C'est une maison de maître, il y a des pièces, des fenêtres. Ce qu'il dit un peu, que souvent d'ailleurs les metteurs en scène mettent sur scène, c'est qu'ils recréent beaucoup de choses avec des fenêtres, des châssis, qu'en France on montre. En même temps, il y a quelque chose là-dedans qui me semble un peu une tromperie, parce que j'ai l'impression que ce n'est pas exactement ça qui se joue.

Peut-être que c'est une déambulation intérieure/extérieure, une version extérieure, une version intérieure. Dans ce cas, il y a vraiment un principe de scénographie qui me semble à trouver. C'est peut-être aussi, là dans «Les Chantiers nomades», qu'on va travailler ça : c'est quoi travailler dans une salle ? C'est quoi travailler la même chose dehors ? Aussi bien sur Tchekhov que sur les auteurs-ices du vivant ? Et après, c'est quoi

ramener des éléments du dehors dedans, ou ramener des éléments de dedans dehors, pour vraiment comprendre où est-ce que toutes ces préoccupations peuvent s'agiter ensemble ?

Comment est-ce que le thème du changement et de la perte, qui est central dans «La Cerisaie», va se refléter dans ton travail de mise en scène ?

Aurélien Van Den Daele : Je vais essayer de répondre mais je ne sais pas si ce sera exactement ça. En fait, **JE PENSE VRAIMENT QUE LA QUESTION DES ÊTRES BLESSÉS EST CENTRALE AUSSI DANS LE TRAVAIL QUE JE FAIS.** C'est à dire que je suis toujours très touchée par les personnages qui ont une fêlure, une blessure, que ce soit dans «Angels in America» évidemment, les premières scènes de plusieurs personnages malades, mais aussi dans «Soldat·e inconnu·e» où il y a vraiment des destinées coupées, ou bien dans «1200 tours». Je crois que cette question d'être vraiment un vivant avec tout ce que ça comporte, du risque, là aussi pour «Les Chantiers nomades», on va lire le texte d'Anne Dufourmantelle, «L'éloge du risque». Donc, c'est vraiment central.

Il y a une condensation des personnages qui sont profondément marqués, presque au-delà de la blessure. Même si la question du lieu n'est pas au cœur de la pièce, elle est intimement liée à celle de la perte, ce qui rend leur association extrêmement complexe. Ce qui m'intéresse également, c'est de déterminer si, pour aborder la thématique de la perte, il est nécessaire d'avoir le lieu sur scène. Est-ce que cela permet de comprendre que, dans cet espace, comme au bord de la rivière, elle ne peut plus vraiment le préserver ? Est-ce qu'il y a aussi cette dimension qui entre en jeu ?

En tout cas ça, toute la question des êtres blessés et de la perte c'est pour moi très important pour la question de la direction d'acteurs et d'actrices, c'est-à-dire qu'ils sont très très profonds, très ciselés. Peut-être aussi que lorsqu'on monte un classique, à moi ils disaient ça au CNSAD, tu montes toujours aussi l'histoire de la pièce avec. C'est sûr que là c'est pas la même chose pour moi

que monter un texte qui a été soit très peu monté, soit monté très loin comme «Angels in America». Là il y a des gens qui ont déjà amené quelque chose de leur histoire et aussi de leurs blessures dans les interprétations. Donc je pense que ça diffère vraiment.

Je le vois vraiment aussi dans une question de lignes de direction d'acteurs et d'actrices et je crois que ça me permettrait vraiment de le pousser très fort.

Sur la question de la perte du changement, évidemment je suis très agitée par la question du changement, et de notre impuissance face à ça. Et donc de trouver un peu des perspectives qui dans les récits pourraient nous montrer d'autres alternatives, on va dire, mais ça c'est un peu ce qu'on a déjà agité aussi ensemble en discussion.

Après c'est **COMMENT PARFOIS PEUT-ÊTRE MONTRER QUAND ON EST À L'AUBE DE QUELQUE CHOSE, ÇA M'INTERESSE BEAUCOUP.** Et d'ailleurs, Donna Haraway elle parle beaucoup de vivre avec le trouble, ça veut dire qu'on a plusieurs hypothèses devant ce qui nous arrive, soit se dire que c'est foutu et donc avec tout ce que ça peut engendrer aussi de capitalisme et freiner encore plus, ou alors se dire que justement **IL Y A UN ESPACE QUI S'APPELLERAIT LE TROUBLE DANS LEQUEL ON POURRAIT VIVRE ET QUI POURRAIT NOUS PERMETTRE D'AUTRES ALTERNATIVES.**

Le piège réside vraiment là-dedans, dans le sens où il n'y aura pas l'option de révéler complètement la pièce. L'hypothèse de Lopakhine ne sera pas mise en avant, du moins pas de manière claire, et il n'y aura pas non plus la possibilité de résoudre le trouble dans lequel se trouvent Lioubov, ses filles et son frère. Nous restons dans cette dynamique de ce qui va se produire. J'ai l'impression que c'est un espace théâtral intéressant, et c'est probablement pourquoi la pièce traverse les époques : sa complexité est extrêmement riche. Je me suis rendue compte que j'avais un certain intérêt pour les dernières œuvres des auteurs, ou

du moins pour celles qui parlent des “dernières fois”. Ici, il écrit sa dernière pièce avant de mourir, et tout au long du processus, la question de sa mort et de sa maladie est omniprésente. Cela l’agite profondément, et ces préoccupations imprègnent son écriture.

J’y perçois une sorte de lien avec la maison, comme une réflexion sur ce que tu laisses derrière toi quand tu pars. Pour la pièce, j’ai relu une œuvre d’Hanokh Levin intitulée «Les Pleurnicheurs», qu’il a écrit sur son lit de mort. «Les Pleurnicheurs», tragicomédie où deux agonisants et un vieillard sénile partagent un même lit dans un hôpital de Calcutta. Afin de les distraire et d’alléger leurs souffrances, l’équipe médicale joue pour eux un spectacle inspiré d’«Agamemnon» d’Eschyle. Cela soulève peut-être cette question : qu’écrit-on quand on est vraiment au seuil de la mort ? Qu’est-ce que cela signifie, même si, pour lui, ce n’était peut-être pas totalement conscient ? **QU’EST-CE QUE TU CHOISIS D’ÉCRIRE COMME DERNIÈRE ŒUVRE, QU’EST-CE QUE TU VEUX LAISSER EN HÉRITAGE ?**

Je ne sais pas encore comment cela se traduira sur scène, mais je pense que cela passe déjà par l’idée de quitter le lieu de Saint-Priest-Taurion. Il y a une histoire là-bas, et en même temps, c’est pour moi une façon théâtrale de dire adieu à cette histoire, pour se tourner vers autre chose. Je crois beaucoup aux symboles, aux rituels, et aux rites de passage.

Et puis, évidemment, il y a ce travail qui existe depuis longtemps autour des vivants et des morts, qui était déjà très présent dans «Angels in America», mais qui se poursuit avec une exploration des fantômes, des ouvertures à d’autres perceptions. Ce que je dis là n’a rien de chamanique, c’est vraiment très théâtral. Je pense que cela sera assez présent dans le travail, peut-être même dans la manière dont on va répéter. Il s’agira d’écrire des protocoles artistiques qui nous permettront de nous connecter à l’histoire d’un lieu, comme on l’a fait dans le Manifeste «Je crée et je vous dis pourquoi». Mais ici, je pense à l’idée de répéter la nuit, de respecter la

temporalité de la pièce de Tchekhov. Ce n’est pas la même chose que de répéter dans une salle en pleine journée. Se dire qu’il est deux heures du matin, qu’ils arrivent à la lumière des chandelles, ça change tout. Il s’agit donc de mettre en place des conditions qui évoquent ce que cela pourrait représenter pour nous en termes de travail, notamment la perte de repères, la perte d’un lieu. Je pense que c’est dans cette perspective que cela pourra s’incarner.

Ensuite, concernant les questions que je voulais aborder, j’ai retenu quelques thèmes, mais je ne sais pas si tu souhaites travailler là-dessus aussi. Il y a la fin d’une époque, le passage du temps, la nostalgie, l’attachement au passé, le renouveau et l’incapacité à agir. Je ne sais pas si cela fait écho à des éléments que tu veux explorer. Il y a aussi la lutte des classes, ainsi que la nature et la symbolique du jardin...

Aurélien Van Den Daele : Oui, c’est exactement le genre de choses que j’ai envie de travailler. Pour revenir aux souvenirs que l’on a de Tchekhov, je me souviens d’avoir vu Christiane Jatahy, «What if they went to Moscow» – je massacre toujours le titre. C’est basé sur «Les Trois Sœurs» de Tchekhov, et tu as deux versions de cette même histoire le film qu’elle réalise en même temps que la pièce, et la pièce elle-même, puis alterner. C’est vraiment incroyable, le jeu est impressionnant. Là où ils vont, c’est fascinant, surtout que ce sont des Brésiliens, donc ça semble tellement éloigné de Tchekhov. On a souvent vu Tchekhov interprété d’une certaine manière, et eux arrivent avec des codes totalement différents.

C’est très académique à chaque fois.

Aurélien Van Den Daele : Ouais, je suis d’accord. Pour la première fois, j’ai vu une version qui n’était pas du tout académique, mais qui débordait de pulsions de vie, c’était incroyable. Pourtant, c’est toujours la même pièce, avec quelques ajustements de dispositifs, mais ça reste «Les Trois Sœurs». Ces trois sœurs qui ne savent pas si elles vont retourner à Moscou et se demandent

ce qu’elles feraient si elles y retournaient. Ça m’a vraiment fait réfléchir à la manière de sortir de l’académisme dans la mise en scène, tout en gardant notre propre grammaire, tu vois, avec du son, peut-être de la vidéo — ça, je ne sais pas encore — mais surtout à travers la mise en scène et l’espace. Un peu comme les codes que j’utilise déjà dans mes spectacles. J’aimerais voir comment on peut remettre ça au centre et faire émerger une véritable puissance d’agir des personnages, malgré l’impuissance à laquelle ils sont confrontés dans la situation que propose Tchekhov.

J’AIME BEAUCOUP TRAVAILLER SUR LA QUESTION DU CONTRE, et j’ai récemment redéployé cette idée avec les élèves. Je pense que c’est un outil d’action théâtrale assez classique. Un exemple que je cite souvent, c’est dans le film «Mommy» de Xavier Dolan. Quand elle annonce à son fils qu’elle va repartir, Anne Dorval réagit avec une joie extérieure très intense, ce qui permet de créer un contraste avec l’effondrement qui suit. J’adore cette scène, elle est mythique pour moi. Au théâtre, comme le souligne Tchekhov ou comme le dit André Markowicz en parlant de Françoise Morvan, les personnages, souvent au bord de l’émotion, ne plongent pas dans celle-ci. Ils vont donc ailleurs, dans ce que j’appelle le contre. Par exemple, dans l’acte 3, Tchekhov propose une fête avec des musiciens, et c’est dans ce contexte festif que la terrible nouvelle arrive. Théâtralement, c’est puissant. Il faut juste que je parvienne à créer une belle fête et que les émotions soient à leur place, car Tchekhov propose quelque chose d’extrêmement fort. Cela m’intéresse beaucoup dans la mise en scène : comment utiliser cet outil, non pas pour faire un contre à quelque chose qui ne le nécessite pas, mais pour exploiter pleinement ce qu’il a écrit.

Par exemple, dans «Angels in America», il y a beaucoup de variations émotionnelles, avec des cuts à l’américaine, des dynamiques passif-agressif très marquées, qui relèvent d’une culture différente de la nôtre. Ici, on retrouve beaucoup

ANTON TCHEKHOV

ANTON TCHEKHOV

Anton Tchekhov est un écrivain et dramaturge russe ayant vécu de 1860 à 1904. Tout en exerçant sa profession de médecin, il publie plus de 600 œuvres littéraires entre 1880 et 1903, dont de nombreux contes, nouvelles et récits. Ses pièces, dont *La Mouette*, *Platonov*, *La*

Cerisaie et *Oncle Vania*, font de lui l'un des auteurs les plus connus de la littérature russe. Il est notamment reconnu pour sa façon de décrire la vie dans la province russe à la fin du XIX^{ème} siècle ainsi que pour sa nouvelle approche dramatique. Les textes de Tchekhov mettent en scène des personnages dans une humanité nue qui continue de résonner à travers les époques.

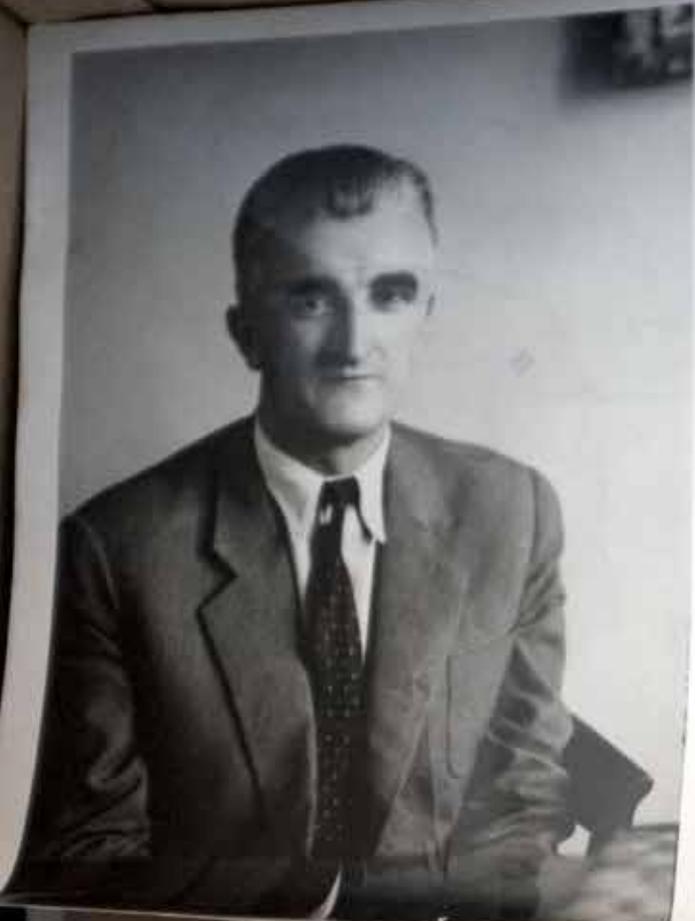
Sans jamais tomber dans la dichotomie entre le bien et le mal ni utiliser de situations hors de l'ordinaire, les dialogues d'apparence simple transmettent en sous-texte toute la complexité et la cruauté de l'existence humaine.

1895-1904 sont les dernières années de la vie de Tchekhov qui, tuberculeux, fait de long séjours à Yalta dans le sud de la Russie. Il y a acheté en 1898 un terrain et fait construire une maison après la vente de sa propriété de Melikhovo aux environs de Moscou. Il y vit séparé de sa jeune femme Olga Knipper, épousée en 1902, actrice au Théâtre d'Art de Moscou fondé par le metteur en scène Constantin Stanislavski et l'écrivain dramaturge Nemirovitch-Dantchenko. Durant cette période, il écrit toutes ses grandes pièces : *La Mouette* (1895), *Oncle Vania* (1901), *Les Trois Soeurs* (1902), *La Cerisaie* (1903)

La Cerisaie fut créée avec succès à Moscou le 17 janvier 1904 au Théâtre d'Art dans la mise en scène de Stanislavski (qui jouait Gaev), avec notamment Olga Knipper dans le rôle de Lioubov Andreevna et Lilina Stanislavski dans le rôle d'Ania.

**“ON DIRAIT QUE DANS CETTE MAISON,
TOUT ATTEND QUELQUE CHOSE.”**

Lopakhine, *La Cerisaie*
d'Anton Tchekhov



AURÉLIE VAN DEN DAELE

Après une formation de comédienne, Aurélie Van Den Daele choisit de se consacrer entièrement à la mise en scène. En 2011, elle intègre le cursus de mise en scène au CNSAD, où elle approfondit les compétences acquises lors de ses assistanatats auprès d'Antoine Caubet, François Rancillac et Quentin Defalt. Elle fonde alors le DDG (Deug Doen Group), un collectif réunissant des forces créatives.

Avec le DDG, elle cherche à élaborer un modèle de création éthique et politique, en dialogue avec le vivant et les mutations profondes de notre époque.

**EN 2021, ELLE EST
NOMMÉE DIRECTRICE
DU THÉÂTRE DE
L'UNION, CDN DU
LIMOUSIN ET DE
L'ÉCOLE SUPÉRIEURE
DE THÉÂTRE DE
L'UNION, POUR Y
DÉVELOPPER UN PROJET
SUR LES VIVANTS
ET LES ÉCRITURES
CONTEMPORAINES.**

Elle développe un théâtre politique de fiction qui tisse des liens entre la petite et la grande Histoire, tout en intégrant des outils technologiques à ses créations. Elle y explore la dichotomie entre sens et image, verbe et sensation.

Pendant cinq ans, elle est artiste associée au Théâtre de l'Aquarium - Cartoucherie de Vincennes, où elle présente en 2016 *Angels in America* de Tony Kushner, *L'Absence de guerre* de David Hare et *Pluie d'été* de Marguerite Duras. Ces spectacles sont le fruit de ses collaborations avec le Théâtre de l'Aquarium - Cartoucherie de Vincennes, la Ferme de Bel Ebat à Guyancourt et la Faïencerie de Creil. Elle y mène également des actions artistiques avec divers publics : scolaires, étudiants d'écoles supérieures d'art dramatique, amateurs et publics empêchés.

Elle devient ensuite artiste associée au Théâtre des Ilets - CDN de Montluçon et au TNBA (Théâtre National de Bordeaux en Aquitaine). En parallèle, elle met en scène *Glovie* de Julie Ménard, et crée *Soldat Inconnu(e)* de Sidney Ali Mehelleb à Théâtre Ouvert.

En 2021, elle est nommée directrice du Théâtre de l'Union, CDN du Limousin, ainsi que de l'École Supérieure de Théâtre de l'Union, où elle développe un projet axé sur les vivants et les écritures contemporaines. Elle met également en scène *Je crée et je vous dis pourquoi*, un manifeste féminin écrit par dix autrices du monde francophone.

Elle a également mis en scène *Comme si* de Marilyn Mattei, et sa dernière création, *1200 Tours - Fable militante, naïve et pleine d'espoir* écrite par Sidney Ali Mehelleb, qui explore des thèmes tels que la presse, le rap et la sororité — est actuellement en tournée. Sa prochaine création sera *La Cerisaie* de Tchekhov.

L'ÉQUIPE ARTISTIQUE

CHARLINE CURTELIN ASSISTANTE À LA MISE EN SCÈNE

Après une classe préparatoire littéraire, un Master de Recherche Cinéma à la Sorbonne-Nouvelle et une formation en jeu dans les conservatoires d'arrondissements de Paris, Charline Curtelin se tourne vers la mise en scène. Lors de son cursus à La Manufacture - Haute École des Arts de la scène, elle oriente son travail autour de l'expérimentation et la sensation du fantastique, à la recherche de la suspension de l'incrédulité des spectateur.ices.

En parallèle, elle co-fonde la compagnie des Humeurs Massacrantes avec laquelle elle crée **Grenouille**, un seule en scène qui raconte la tentative de consolation d'une jeune femme face à la perte de sa compagne.

Dans le cadre du dispositif Périls Jeunes, elle propose une adaptation libre d'**Intérieur** de Maeterlinck qui explore la fonction cathartique du fantôme, créé au CDN de Limoges, et repris au CNSAD. Elle participe aussi en tant que collaboratrice artistique au projet **Paysages Partagés** de Caroline Barnaud et Stefan Kaegi au théâtre de Vidy-Lausanne puis dans le IN d'Avignon 2023. Elle assiste différents artistes comme Aurélie Van Den Daele pour **Je crée et je vous dis pourquoi** et Nina Negri pour **Song for Desire** sur la saison 24/25. Elle mène également de nombreuses activités de transmission auprès de collèves et lycées en partenariat avec Le Carreau du Temple et la MAC de Créteil, et de classes pré-professionnelles comme les CRR de Besançon et Limoges.

Charline Curtelin reçoit la bourse Gulliver pour l'adaptation de son texte **Givré.es** à la radio. Elle présente une mise en espace de ce texte en novembre 2024 à Théâtre Ouvert. Elle reçoit la bourse Beaumarchais SACD - Aide à l'écriture pour l'Espace Public pour son projet **Big Sister**.

JULIEN DUBUC CRÉATEUR LUMIÈRES

Julien Dubuc travaille aux croisements du théâtre, des arts numériques et de la réalité virtuelle.

Diplômé de l'ENSATT en 2011, il cofonde INVIVO, dont il est désormais directeur artistique, qui lui permet d'expérimenter et de réaliser des formes hybrides, entre théâtre, art immersif et technologies. Il est coauteur de **Parfois je rêve que je vois** (2014), **Blackout** (2015), **24/7** (2018) et **Céto** (2019). Il conçoit **Tesseract (0.00/0.00)** (2020) et **Les aveugles** (2021), pièce en réalité virtuelle pour un groupe de 12 personnes (Prix Future is sensible au GIFF 2022). En 2024, il adapte trois textes de Maurice Maeterlinck sous la forme d'un spectacle hybride et immersif : **La fin du présent** (Pris SVSN 2023). Il est actuellement en création d'un spectacle pour adolescent **Rabbit Hole**, prévu pour octobre 2026.

Via INVIVO, il conçoit aussi la lumière et la vidéo et coconçoit les dispositifs scéniques d'une quinzaine de spectacles, notamment ceux d'Aurélien Van Den Deale, actuellement directrice du Théâtre de l'Union - CDN du Limousin. En spectacle vivant Julien Dubuc collabore sur une cinquantaine de créations en tant que créateur lumière, vidéaste ou scénographe avec notamment Vincent Delerm, Kery James, Carole Thibaut, Bertrand Bossard, Yannik Landrein, Jean-Claude Cotillard, Catherine Hargreaves, Charly Marty, Matthias Langhoff...

LES INTERPRÈTES

SIDNEY ALI MEHELLEB

Sidney grandit dans les cages à poules des quartiers au nord de Marseille, et dans la logique des quartiers, cela le conduit vers le sport. Mais il prend une toute autre route : la création artistique, entre écriture et interprétation. Après une formation d'acteur au Studio Théâtre d'Asnières (2001-2005), il travaille avec la compagnie Jean Louis Martin Barbaz et plusieurs metteurs en scène, découvrant la puissance des écritures contemporaines qui parlent de l'ici et maintenant.

Depuis 2015, il collabore avec le Deug Doen Group (DDG) d'Aurélié Van Den Daele, jouant dans **Angels in America**, **L'Absence de guerre** et **Glovie**. Il écrit également pour le DDG la pièce **Le Saut de l'ange**, jouée dans des piscines d'Île-de-France, et participe à la dramaturgie de **Métamorphoses**.

Sa première pièce, **Babacar ou l'antilope**, lauréate de l'Aide à La Création, a été mise en scène au Théâtre 13 en 2017. Sidney a aussi écrit **Icham**, **Quatre par trois**, **Swing Ring**, et adapté **Le Maître et Marguerite** en **Maestria**. Sa pièce **Soldat.e inconnu.e**, créée en 2021 et soutenue par Artcena, a été mise en scène par Aurélié Van Den Daele à Théâtre Ouvert.

En tant qu'interprète, il vient de jouer dans **Lieux Communs**, sous la direction de Baptiste Amman, présentée au Festival d'Avignon 2024 et en tournée. Il a également écrit et joue dans **1200 Tours**, mis en scène par Aurélié Van Den Daele.

INÈS MUSIAL

Inès débute le théâtre en France puis en Turquie. Après une classe préparatoire littéraire spécialité théâtre au Lycée Fénelon, elle se forme dans les conservatoires à Paris en masque, marionnette, danse et clown, et co-crée la Compagnie Batteries d'Entrailles pour leur première pièce : **Corps d'Attente**. Elle intègre ensuite le CRR de Paris en Classe Préparatoire à l'Enseignement supérieur sous la direction de Marc Ernotte et Anne-Frédérique Bourget puis rejoint la Compagnie Pire Encore dans **Rogations, Drame Sanglant** et le Studio Martyr dans **Disco Funeral** avant d'être reçue à l'École Supérieure du Théâtre de l'Union dont elle sortira en 2025. Au sein de l'école dirigée par Aurélié Van Den Daele, elle joue dans plusieurs spectacles et travaille notamment avec Louis Arène, Rébecca Chaillon, Gurshad Shaheman, Pauline Sales, Yuval Rozman, Julie Deliquet ainsi que Ambre Kahan pour leur spectacle de sortie **Merlin ou la Terre Dévastée**. En 2024, elle participe à la création de **l'Origine du monde ou la chatte à ta mère** au Festival l'Equipé.e.

ALEXANDRE LE NOURS

Au départ, Alexandre voulait être cascadeur ou pâtissier. Il a ensuite convaincu ses parents que comédien pouvait être un métier. Il a adoré ses années de formation, d'abord au conservatoire de Tours (95-99) puis à l'École Régionale d'Acteurs de Cannes/Marseille (1999-2002).

Concrètement on pourrait regrouper toutes les raisons pour lesquelles il accepte un projet dans trois catégories : l'Art, la Rencontre humaine, l'Argent. Pour qu'un projet ait du sens pour lui, il faut au moins qu'il coche deux cases sur trois. Il m'est arrivé plusieurs fois d'en cocher trois. Il a aimé travailler avec Jean-Pierre Vincent et David Gauchard, collaborer au long cours avec Alexis Armengol, François Bouvard et Aurélié Van Den Daele, et tout récemment arpenter l'univers d'Antoine Defoort.

Il n'a jamais appris à chuter dans un escalier mais il fait des tartes tatin sublimes.

LES INTERPRÈTES

NOEMIE RIMBERT

Après s'être formée au Conservatoire de Rouen, Noémie intègre l'ENSATT dont elle sort en 2014.

Durant ses études, elle travaille notamment avec Jean-Pierre Vincent, Carole Thibaut, Richard Brunel, David Bobée. A sa sortie, elle jouera sous la direction de Bernard Sobel, Radouan Leflahi, Anne Courel et sera ensuite dirigée par Julie Guichard dans deux de ses créations (**Petite Iliade en un souffle**, 2018 / **Et Après ?** 2019).

En 2021, elle joue dans le IN d'Avignon, dans le spectacle ceux-qui-vont-contre-le-vent de Nathalie Béasse. Cette même année Anne-Sophie Grac la met en scène dans un seule-en-scène de théâtre/danse/performance aux SUBS, et le spectacle **Miràn** est créé, dirigé par Marie Normand et dans lequel elle tient un des 3 rôles. Parallèlement à cela, elle prête sa voix au doublage et se tourne également vers l'image : elle intègre l'Agence Singularist Paris en 2022, tourne avec Lionel Bailliu pour France 3 et joue dans des courts métrages (finalistes Nikon 23 et Ça tourne en IDF 2023).

En 2023, Ambre Kahan la dirige dans **Le Dieu des Causes Perdues** (pièce en duo avec le musicien M'hamed El Menjra). Elle travaille aujourd'hui sur la tournée du spectacle **Flemme** par Penoit Peillon.

GURSHAD SHAHEMAN

Gurshad a été formé à l'École Régionale d'Acteurs de Cannes et Marseille (ERACM). Il a aussi un master II de littérature comparée obtenu à Paris VIII sur la traduction de la poésie persane.

En tant qu'acteur, assistant à la mise en scène ou encore traducteur du persan, il a notamment collaboré avec Thierry Bédard, Reza Baraheni, Thomas Gonzalez ou Tatiana Julien. En 2015, il finalise sa trilogie, **Pourama Pourama**, et en 2018, il crée au Festival d'Avignon, **Il pourra toujours dire que c'est pour l'amour du prophète**.

En 2019, il implante sa compagnie, La Ligne d'Ombre, dans les Hauts-de-France. Artiste associé au théâtre Les Tanneurs à Bruxelles, Gurshad y crée en 2020 Silent Disco. En 2021, il écrit et met en scène **Les Forteresses**. Le livre a obtenu en 2022 le Prix de la Librairie Théâtrale et le Prix Koltes du Théâtre National de Strasbourg. Gurshad est également à l'origine des Cabarets Dégenrés, rendez-vous annuel et festif créé à Confluences à Paris puis transporté au Point Ephémère.

En 2022, il écrit **Pour que les vents se lèvent - Une Orestie**, joué au TNBA à Bordeaux dans une mise en scène de Catherine Marnas et de Nuno Cardoso. Lauréat de l'appel à projet, Mondes Nouveaux, en 2023, il crée **Jadis, lorsque mon cœur cassa**, installation sonore et florale écrite à partir de récits de personnes en parcours de soin psychiatrique. En 2024, il coréalise en duo avec Dany Boudreault **Sur tes traces** pour le Kunstenfestivaldesarts à Bruxelles. Ses textes sont édités chez Les Solitaires Intempestifs.

THÉÂTRE DE L'UNION

MARION BOUCHACOURT

MARION.BOUCHACOURT@THEATRE-UNION.FR

06 62 08 33 87

CHINOOK PERRUT

CHINOOK.PERRUT@THEATRE-UNION.FR

07 60 08 47 85

CENTRE
DRAMATIQUE
NATIONAL DU
LIMOUSIN